

LA MUSICA DELL'ARCADIA

di VINCENZO TRENZIO

Ormai, per effetto di quell'accurato processo di revisione a cui l'arte del passato è stata sottoposta dalla critica più recente e che ha fruttato la rivalutazione di opere ed epoche indebitamente trascurate o incomprese, anche il concetto dell'Arcadia settecentesca, nella quale si faceva poi confluire tutta l'arte del secolo XVIII, ha perduto quel significato spregiativo e quella sfumatura di ridicolo che le acerbe stroncature del Baretti avevano diffuso intorno ad esso. Si è tornati a una idea più equanime e più vera di quel fenomeno che, se pure ebbe carattere di istituzione, fu determinato da una insopprimibile esigenza del gusto; si è tornati cioè all'idea del Carducci, per il quale l'Arcadia fu una corrente di reazione al secentismo e di resturazione di un classicismo non sempre formale.

L'Arcadia fu la particolare manifestazione di una civiltà artistica che tendeva a ricollegarsi alle forme di un nobile e sereno classicismo. Errori, lezzi ed eccessi non erano facilmente evitabili, specialmente dopo l'esperienza barocca. Si trattava spesso di un graduale ritorno a un senso di compostezza formale e di euritmia; così nell'architettura settecentesca, e in singolar modo nelle forme di architettura minore, nei lavori di sistemazione di piazze e di giardini, nelle costruzioni di piccole ville e case, di edicole e altane e portoni dove il barocco si veniva a poco a poco sgravando di tutto quel peso di soprastrutture e di complesse decorazioni per affinarsi in una linearità armoniosa e in una limpida semplicità di membrature. E si pensa con un sentimento di rimpianto a certi angoli della vecchia Roma ormai scomparsa, e specialmente a quella rete di piccole silenziose vie che si avvolgevano intorno alla mole del glorioso Augusteo e al cui posto son sorti, in enormi blocchi cubici, palazzi razionali nei quali la pretesa di un'architettura funzionale ha infuso non so che impressione di ignobile cinismo burocratico.

Nella stessa Roma, non si finirebbe di citare esempi di un clima architettonico attraverso cui gli artisti del secolo XVIII hanno attuato quel loro ideale di una classica bellezza rivissuta nelle limpide e luminose forme del Rinascimento. Forse la scalinata della Trinità dei Monti è il modello più insigne di un'arte di nitide membrature in cui il maestoso non prevarica mai in pesantezza e le linee si compongono in non so che melodioso ritmo, in non so che levità di volute musicali. Dunque quest'arte di chiari e armoniosi rapporti, di tranquille figurazioni si può sbrigativamente ricondurre a uno spirito di facile adattamento e di sorridente fatuità? O non bisognerà piuttosto dire che il significato più vitale dell'arcadismo sia in un senso di moderazione e di sanità spirituale, in un amore spontaneo della natura e dei semplici affetti? Metastasio tornerà a vagheggiare la mitica età dell'oro già evocata malinconicamente nell'*Aminta* tassesco, ma senza nostalgia, anzi con un sentimento di intima confidenza e di possesso:

... quel dolce stato
Non fuggì, non fu sognato;
Ben lo sente ogni innocente
Nella sua tranquillità.

L'ideale della età dell'oro si concreta nell'arte del vivere, nel piacere di immaginare sogni e miti sereni in cui le cotidiane sofferenze sembrano come assopirsi e addolcirsi. Non per evitare la realtà, ma per sentire più armoniosamente la vita si proclama la bellezza dell'illusione e del tranquillo fantasticare. Si tratta sempre di una tendenza idillica, ma capace di diverse inflessioni, e che perciò non sarebbe giusto restringere nella sfera di un placido e imperturbabile epicureismo o di una egoistica indolenza. Giuseppe Parini proclamerà che il culto della poesia non si addice propriamente a una mediocrità pratica e assennata, ma nasce soltanto da uno stato di sano equilibrio interiore, da una sana disposizione etico-estetica. *Orecchio ama pacato la Musa e mente arguta e cor gentile.*

Bisogna pensare che, se l'Arcadia sorgeva nel clima del razionalismo europeo, alcuni tra i suoi più vitali motivi le derivarono dalla nostra tradizione umanistica, particolarmente l'esigenza, che non era ispirata a un principio di imitazione meccanica, di tener l'occhio ai modelli classici per non smarrire il senso di una semplice saldezza formale e per non scadere, dalla seria sostenuta espressione dei sentimenti e dei pensieri, in un futile edonismo verbale. Varrà la pena di ricordare, a tal proposito, come alcuni contemporanei rimproverarono

al Metastasio di avere, con tante tenere espressioni d'amore, "effeminato il teatro italiano".

Il Settecento non è un'età di grandi passioni e di grandi contrasti eroici, i quali rivivranno soltanto nella poesia alfieriana; perciò l'arte di questo secolo sdegna le forti tinte, è piuttosto l'arte delle sfumature e delle penombre, delle finezze tonali. Perciò, esaminata da un osservatore svogliato, può sembrare uniforme e senza rilievo; ma occorrono vigili sensi per poter cogliere le differenziazioni e le peculiarità tonali da artista a artista, per poter sentire, attraverso l'apparente identità di tessitura, le varie vibrazioni e le varie suggestioni timbriche in cui si diversifica la poesia di quel secolo. Infatti, nell'ambito di una esemplare semplicità costruttiva, nella prevalenza di mezze tinte e di toni calmi, le inflessioni espressive possono essere molteplici: da un'atmosfera di temperata sanità morale o di pensosa tristezza la scrittura si assottiglia e svapora in lievi chiaroscuri fino a modi di una vaghezza sorridente e scherzosa, oppure si accaglia in amalgame pastose e ricche di pittoreschi effetti. Spesso certa leggiadria di movenze, certa levità di tono entrano come elementi di contrasto espressivo, quasi a velare o variare graziosamente uno stato di mestizia elegiaca. Anche la galanteria, di cui ordinariamente si fa menzione a proposito della poesia arcadica, non è a dire che si risolva tutta e sempre in una insincerità o ammirazione edonistica, perchè talora vi si insinua una punta di sensuale malinconia, una tinta di accorata ammirazione che forse non è ancora desiderio amoroso, ma in cui pure la galanteria è superata e come trasfigurata.

Sembrirebbe improprio parlare di una musica arcadica, dal momento che il nome di Arcadia e i giudizi correnti sul gusto e sull'estetica dell'Arcadia, con le implicite forme di critica disgregatrice, designano un aspetto generale della letteratura settecentesca. In realtà la letteratura del secolo XVIII risentì particolarmente le conseguenze estreme della filosofia razionalista e sensista, derivando dallo spirito speculativo dell'epoca una diffusa tendenza all'intellettualismo e al didascalismo. Perciò l'intrusione di elementi extrapoetici, cioè di elementi che erano indirizzati, consapevolmente o no, a fini diversi da quelli della pura poesia, è più palese assai nella letteratura che nella musica e nelle arti figurative; proprio perchè musicisti, pittori, scultori e architetti ebbero, nei confronti dei letterati, una minore consapevolezza di certe istanze o esperienze filosofiche, i loro contatti con la filosofia furono sporadici o superficiali, epperò essi poterono più agevolmente evitare i pericoli di certe nozioni prosastiche e utilitari-

stiche dell'arte, e d'altra parte le qualità specifiche del linguaggio da essi adottato si prestavano malamente a soddisfare delle ambizioni polemiche e speculative, offrendo così meno frequenti possibilità di scadere in forme indeterminate e statiche. È chiaro pertanto che non solamente la letteratura settecentesca rappresentò l'Arcadia, i cui significati più seri e vitali furono anzi espressi dalla musica e dalle arti figurative. In letteratura, tranne le eccezioni del Metastasio del Goldoni e del Parini, prevale troppa leziosa mollezza di settenari e di quinari, un tono troppo gracile e svenevole; l'adesione al classicismo fu per lo più programmatica ed esteriore: i modelli classici furono sottoposti a un lavoro di riduzione che, come risulta dell'esame delle imitazioni e delle traduzioni dai Greci e dai Latini, non fu solamente metrica, un lavoro che ebbe come risultato uno strano rimpicciolimento, simile a quello che avviene delle immagini visive quando si guarda attraverso un binocolo rovesciato.

La semplicità dei letterati arcadici fu spesso una semplicità di falso conio, fu piuttosto effetto di una contentabilità poco scrupolosa, trascuratezza formale per difetto di tecnica. I musicisti invece, sebbene sempre più si diffondesse durante il secolo la smania di improvvisare e l'ambizione virtuosistica —proprio nelle adunanze dell'Arcadia una delle occupazioni predilette era quella del "dettare all'improvviso"—, realizzarono attraverso una sicura ed elastica sintassi, attraverso un raffinemento e un illimpidimento degli stilemi tradizionali, un'arte equilibrata, lontana così dalle fastose complicazioni barocche come dall'inconsistenza di un linguaggio troppo ristretto.

Guardate come gradualmente le figure contrappuntistiche si siano andate svolgendo verso una fluidità e morbidezza di rapporti, senza togliere al discorso sonoro quella precisione e quella elastica resistenza di cui l'arte non può fare a meno. A volte la scrittura polifonica sembra articolata con una leggerezza estrema e con un gioco arioso e libero di movenze che, qua e là, sfumano in inflessioni monodiche d'una suprema eleganza che ritroveremo in Haydn e in Mozart; a volte invece il contrappunto si esplica con un rigore sottile di risposdenze e di intrecci fra le parti, con un dialogo delle voci perfettamente bilanciato, pur serbandò quella trasparenza di coloriti, quella limpidezza di timbri, quella suggestiva vaghezza di impasti che caratterizzano la musica italiana del Settecento. Così nelle *Sonate* del Padre Martini, accanto a forme di struttura fughistica in cui, sotto la compostezza delle sapienti articolazioni, par come trasparire il sereno splendore di un mondo armonioso, di una pura spirituale bellezza che la fantasia vagheggia

commossa, troviamo pagine che sembrano fatte di una materia più vibratile e direi quasi vaporosa, dove l'animo dell'artista è come legato, con un'adesione rapita e sinuosa, a un lieve palpito di vita, o dove una graziosa e volubile sensualità si culla in leggiadre movenze decorative. Così nelle opere strumentali di Nicola Porpora la ferma simmetria compositiva cede a una linea più fluida e sfumata in cui elementi d'un arioso contrappunto si innestano in una vaga trama di danza. (È interessante qui osservare come nelle figurazioni di danze settecentesche —specialmente nel minuetto e nella gavotta— non giuochino soltanto certi *agréments* fugaci, i quali si effondono e svaporano in un tono intermedio di gentilezza mondana; nel ritmo soffice e pacato della danza il compositore appagava spesso un suo desiderio nostalgico, assaporava la dolcezza di una raccolta intimità da cui affioravano lentamente immagini di un sereno mito). Ma soprattutto nella scrittura cembalistica di Domenico Scarlatti i vari coloriti polifonici sono graduati e accostati con una chiarezza, con una scioltezza mirabile.

Nell'arte scarlattiana, così piena di slancio vitale, accanto alla rapidità e all'alacrità dei ritmi gioiosi si distendono delle zone di tenue penombra in cui l'onda melodica dolcemente si allarga; il tema allora si svolge in un'atmosfera riposante che lo rifrange in molteplici riflessi, in risonanze morbide e piene di abbandono. In questi momenti si direbbe che l'anima del musicista indulga a una tenerezza contemplativa, al senso di una arcana malinconia, come chi si ricordi di un lontano indefenito dolore. E non c'è scompenso tra la vivida e fragrante allegrezza con cui Scarlatti contempla il mondo e questo stato di penoso elegiaco stupore, il quale germina e si sviluppa spesso da una gioiosa pienezza di vita.

L'adozione di formule contrappuntistiche risponde appunto all'esigenza espressiva di una sensibilità più segreta; perchè nel contrappunto, proprio quel continuo intrecciarsi di parti, quel gioco di aggregazioni e di integrazioni tematiche, quel senso di un movimento circolare o a spirale lasciano intravedere un lavoro di scandaglio interiore, un ripiegarsi dell'anima su se stessa, una posizione di malinconica o tranquilla riflessione. Nessuno, come Scarlatti, ti dà, con un impiego perfetto di mezzi, quella impressione di agio e di riposante facilità; il suo canto fluisce lieve e pacato, con inflessioni d'una serica morbidezza e lucentezza, con una mirabile temperanza di raffinatezza e di spontaneità.

Non è vero che un'opera seria armonicamente costruita e scenicamente valida non sia sorta allora in Italia per affetto della poetica

arcadica e dell'influsso dei librettisti più in voga, che furono Apostolo Zeno e Pietro Metastasio. Il Settecento non ci ha dato un dramma musicale per difetto di un genio drammatico; e l'osservazione non sembra lapalissiana, ma si pensi come a un temperamento di compositore drammatico quale era Cristoforo Gluck bastarono, a creare l'*Orfeo* e l'*Alceste*, i versi sbiaditi e senza rilievo di Ranieri Calzabigi.

Conviene tuttavia riconoscere che in Italia le premesse per l'avvio a una forma organica di dramma in musica c'erano state, ed erano venute proprio dalla letteratura più in voga, per influenza indiretta del pensiero cartesiano e del sensismo, il quale postulava un'arte non più edonisticamente intesa e legata a norme prestabilite, ma saldamente costruita e spontanea e varia, aderente alla realtà e alla natura. Il recitativo metastasiano aveva proposto l'esempio di una moderata ed equilibrata tensione scenica, tale da evitare soprattutto i pericoli di una falsa tragicità e di forzature retoriche. Ma l'esempio rimase isolato e privo di sviluppi; i musicisti, preoccupati del particolare, perdettero di vista la linea del dramma, il senso della continuità scenica, oppure, nel proposito di attenersi alla concezione melodrammatica del Metastasio, mirarono solamente ad una economia scenica esteriore.

Noi diciamo che il Settecento non ebbe veramente sentimento tragico; ma non vogliamo da ciò inferire che all'artista di quel secolo facesse difetto la serietà della coscienza. L'artista del Settecento non ebbe sentimento tragico in quanto fu incapace di rivivere nei personaggi drammatici il contrasto eroico tra il vizio e la virtù, tra il male e il bene, tra il reale e l'ideale. Di qui quella uniformità di tono che caratterizza i melodrammi settecenteschi; uniformità che, necessariamente, si sfalda nell'indistinto e nell'approssimativo. Di qui quella tendenza ad accarezzare il particolare, a porre in rilievo un nucleo lirico in sè concluso il quale poteva anche non avere carattere di necessità nello sviluppo scenico. L'aria con le sue varie combinazioni strofiche fu il centro d'attrazione del melodramma settecentesco. Per questo è stato giustamente detto che il pubblico del secolo XVIII si recava a teatro come a un grande concerto.

E, se riflettiamo, la fortuna degli intermezzi giocosi e dell'opera buffa è in relazione con quell'assenza di sentimento tragico, perchè in genere, nella commedia dell'epoca, di un vero e proprio dissidio etico o passionale tra i personaggi non è da parlare. Prevale per lo più il senso di un gioco, le antitesi sono più apparenti che reali, l'azione si svolge tutta su un ritmo lieve e grazioso. Perciò l'uniformità di intonazione — pur nella varietà delle inflessioni particolari —, la mancanza

di un vero e proprio sviluppo teatrale non guastano. Specialmente negli intermezzi la riuscita si può dire perfetta, libera da ogni pericolo di stilizzazione; qui non interessa veramente la vita del personaggio, che ordinariamente ci riconduce ai caratteri generici della Commedia dell'Arte, ma il gusto dell'intreccio capriccioso e della caricatura, la facile sorridente grazia con cui maschere e macchiette si muovono sulla scena. Così nella *Serva padrona* di Pergolesi l'attenzione non va alle figure di Serpina e di Uberto ma a quell'atmosfera di leggiadra e seducente poesia in cui si risolve la vita quotidiana e la vivace civetteria femminile, a quel tono di svagata simpatia con cui sono raffigurati motivi consueti di un ambiente domestico.

Di una vera e propria azione teatrale non si può parlare a proposito della *Serva padrona*; da una parte una servetta dispettosa, dall'altra un padrone sottomesso, ma i loro umori sembrano già composti in un'atmosfera di fluida e musicale grazia che qualche venatura di pathos e di tenerezza rendono più suggestiva. Vero protagonista della commedia è la vivacità maliziosa di Serpina, già presentita nell'Introduzione e nell'Aria di Uberto: *Sempre in contrasti*, ma che culmina mirabilmente nella deliziosa Aria: *Stizzoso, mio stizzoso*. Mi è sempre parso che Strawinsky, adottando per il suo *Pulcinella* motivi del Pergolesi, avesse sentito nell'arte comica di questo musicista l'immagine di un limpido e armonioso mondo in cui la realtà fosse leggiadramente e anche un po' estrosamente idealizzata, e che proprio del carattere di gioco scenico di quei temi pergolesiani egli avesse desunto la legittimità del suo nuovo adattamento mimico-musicale.

Gli intermezzi giocosi e l'opera buffa nei suoi risultati migliori sono tra le più seducenti espressioni della sensibilità arcadica, per quel senso fiducioso e sorridente della vita, per quell'ottimismo che è quasi coscienza di una prestabilita armonia universale, palpito di umana simpatia verso tutte le cose. Ma non si tratta di un ottimismo apatico e assolutamente ingenuo, di un ottimismo che ignori il dolore; tuttavia l'uomo del Settecento non ama le situazioni profondamente drammatiche, non conosce il dolore senza rimedio e senza uscita, piuttosto che insistere e addentrarsi nella propria pena, preferisce addolcirla in morbide effusioni liriche, risolverla in musicali cadenze. Piuttosto che *contemplare* il dolore, l'artista arcadico ama arrendersi al dolore; talora assaporandolo con una tenera voluttà sensuale, e ricantandolo in se stesso egli lo sente sciogliersi consolato e rischiararsi in una nuova vaga illusione. Perciò noi non possiamo in buona coscienza ripetere l'accusa che il Martini, nei suoi *Fondamenti di contrappunto*, mosse al

Pergolesi, lamentando che questi avesse adottato la stessa qualità di musica tanto per la *Serva padrona* che per lo *Stabat mater*. Perchè il fascino dello *Stabat* pergolesiano è nel tono sensitivo, nella tenerezza che ha l'espressione d'angoscia femminile, in quell'aria di suggestivo sciorramento che avvolge l'immagine musicale e che lascia in ombra certi residui di formule troppo ristrette e approssimative. E la sintassi sonora si adegua al senso di una grazia dolente, di una angoscia piena di rapimento che nel canto si consola e s'innalza. Qualcosa di analogo si può dire anche a proposito dello *Stabat* di Luigi Boccherini il quale opportunamente è stato accostato allo *Stabat* del Pergolesi. L'accostamento è giustificato soprattutto da affinità esteriori; lo *Stabat* pergolesiano è scritto per due voci (soprano e contralto) con accompagnamento di quartetto e d'organo, quello di Boccherini è per due soprani e tenore con accompagnamento di due violini, cello e basso; ambedue si distinguono per un fare libero, sciolto dalle formule della liturgia tradizionale. Ma è certo che in Boccherini, per effetto di una elaborazione contrappuntistica più densa e sicura, per effetto di una più salda tessitura armonica, voi avvertite una maggiore fermezza di intonazione, una maggiore consapevolezza della situazione patetica, il senso di una tristezza più pensierosa epperò quasi più virile, mentre in Pergolesi il dramma umano pareva svolgersi in una sfera più rarefatta. Non per nulla tra i due lavori c'è un intervallo di circa settant'anni, e lo *Stabat* di Boccherini appare proprio alle soglie dell'Ottocento.

Nella musica sacra che si ispirò alle forme solenni e talora grandiose del polifonismo palestriniano e barocco non è palese un aspetto suggestivo di originalità e di vitalità. Vi sentiamo, sì, una grande correttezza formale e molta sapienza costruttiva e stilistica a cui non corrisponde una adeguata intensità di ispirazione etico-religiosa. Le numerose pagine di musica chiesastica composte da G. B. Martini ci offrono l'esempio di una scrittura densa e ricca di articolazioni, ma un po' contratta, di una scrittura in cui si sente che l'impegno stilistico ha agito un po' come ingombro. Accenti vibranti sono invece nei *Salmi* di Benedetto Marcello, per quell'aspirazione a un mondo di sublime moralità, a una sfera di grandiosità e solennità religiosa; pure anche qui si avverte qua e là la tendenza a trasmodare in quella teatralità tiepolesca in cui riconosciamo un po' l'aspetto della Venezia settecentesca. Ma non si pensi a una sopravvivenza di spirito barocco: l'adozione di motivi biblici era in armonia con la poetica dell'Arcadia e del sensismo che, attraverso l'evocazione di una umanità ingenua e austera, tentavano di riattingere un senso di energia e di sanità morale.

Le ridondanze e gli accenti di magniloquenza si spiegano con un "poco di vigore" nell'entusiasmo, con la mancanza di una consapevolezza della creatività dello spirito umano e della storia —il pensiero vichiano era rimasto senza risonanza— che affiorerà con le prime esperienze romantiche.

VINCENZO TERENCEO

Cerignola (Foggia) - Italia.