UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS E LETRAS

BOLETIM N.º 231 CAD. L. L. ITALIANA N.º 3

CARLA INAMA

METASTASIO E I POETI ARCADI BRASILIANI

SÃO PAULO
1961

Os Boletins da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, são editados pelos Departamentos das suas diversas secções.

Tôda correspondência deverá ser dirigida para o Departamento respectivo da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras — Caixa Postal 8.105 — São Paulo, Brasil.

The "Boletins da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo" are edited by the different Departament of the Faculty.

All correspondence should be addressed to the Departament concerned. Caixa Postal 8.105, São Paulo, Brasil.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: — Prof. Dr. Antonio Barros de Ulhoa Cintra

Vice-Reitor: — Prof. Dr. Francisco João Humberto Maffei

FACULDADE DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS E LETRAS

Diretor: Prof. Dr. Mário Guimarães Ferri

Vice-Diretor: Prof. Dr. Candido Lima da Silva Dias

Secretário-substituto: Lic. Eduardo Marques da Silva Ayrosa

CADEIRA DE LÍNGUA E LITERATURA ITALIANA

Catedrático: Prof. Italo Bettarello

Assistentes: Dra. Carla Inama
Lic. Alfredo Bosi

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS E LETRAS

BOLETIM N.º 231 CAD. L. L. ITALIANA N.º 3

CARLA INAMA

METASTASIO E I POETI ARCADI BRASILIANI



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA CIÊNCIAS E LETRAS
BIBLIOTECA CENTRAL

SÃO PAULO
1961

COMPOSTO E IMPRESSO NA SECÇÃO GRÁFICA DA
FACULDADE DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS E LETRAS
DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
1961

INTRODUZIONE

La vita non risparmiò fama e gloria a Metastasio: conobbe i massimi onori fin da quando giovinetto era ricercato dalla società romana e napoletana come brillante improvvisatore e altro non udì se non applausi e lodi fino alla sua morte, poeta cesareo, in Vienna. I suoi drammi, le sue canzonette, le cantate venivano accettate entusiasticamente e poche erano le persone che non conoscevano a memoria i versi facili e melodiosi delle sue ariette, pochi i poeti che non lo prendevano a modello, pochi i critici che osavano combatterlo; si assiste, in quel periodo, a un vero regno metastasiano, regno che si estese per alcuni anni dopo la sua morte. Anche quando l'ispirazione sembra inaridire, quando compone Drammi e Feste Teatrali che si potrebbero considerare non totalmente originali, ripetizioni di componimenti migliori, mai Metastasio avrà coscienza di questo declinio tanto la sua gloria rimane inalterata, tanto i migliori musicisti si impegneranno a musicarne i drammi, gli attori a recitarli, gli amici a incensarli. Basta percorrere il suo carteggio: a quanti entusiasti della sua arte non ha dovuto Metastasio ringraziare, non soltanto parole d'encomio, ma persino i lavori che i suoi imitatori o ammiratori gli inviavano affinchè desse loro un parere? Scambiava lettere con mezz'Europa e sin dal Brasile ne riceverà una a cui risponderà sinceramente commosso. È di Basílio da Gama che, nel mandargli il suo "Uraguay", così gli parla: "L'omaggio dell'incolta America è ben degno del grande Metastasio. Questo nome è ascoltato con ammirazione nel fondo delle nostre foreste. I sospiri d'Alceste e di Cleonice sono familiari ad un popolo, che non sa che ci sia Vienna al mondo. Bel vedere le nostre Indiane piangere col vostro libro in mano, e farsi un onore di non andare al teatro ogni volta che il componimento non sarà di Metastasio! S'io vado di così lontano presentarvi un poema, il cui soggetto è tutto

americano, non sono in questo che l'interprete di sentimenti del mio paese, e questo onore mi si dovea dopo esser stato più d'una volta interprete de' vostri. Io non aspiro ad altro che a rassicurarvi che sono... Basílio da Gama." (1)

Siamo nel 1770 e la vena metastasiana ha già perso molto del suo vigore; eppure altre persone come Basílio da Gama leggeranno i componimenti del poeta cesareo e si lascieranno trasportare. In quante biblioteche si troveranno le opere di Metastasio e in che teatri si rappresenteranno? Quanti poeti cercheranno di seguirlo? Quanti musicisti, anche nel secolo seguente, creeranno nuove melodie per le sue Canzonette e i suoi Drammi? Poeta felice di un pubblico di non ben definite esigenze, Metastasio si troverà dinanzi una schiera di emuli che lo porteranno a una gloria maggiore di quella da lui meritata.

I musicisti lo preferirono di gran lunga agli altri arcadi: gli elenchi esistenti, pur non completi, destano meraviglia. Certi Drammi di Metastasio sono stati posti in musica da una cinquantina di compositori di scuole differenti, di razze diverse; dal Caldara, Hasse, Vinci — compositori scelti da lui — arriviamo, già nel secolo scorso, a Rossini che musica una Festa Teatrale, "Il Vero Omaggio". In Austria, in Italia, in Russia, Spagna, Portogallo troviamo rappresentazioni metastasiane; tutte le Corti le esigono e alcuni Drammi appaiono più di una volta musicati da altrettanti musicisti. Limitandoci, per ragioni del presente studio, al Portogallo e al Brasile, in essi ritroviamo lo stesso culto metastasiano esistente nell'Europa settecentesca con lo stesso entusiasmo e la stessa intensità. Molti suoi lavori furono musicati e rappresentati alla corte portoghese dal 1737 al 1828 (data riferita da Bruno Brunelli) (2) da vari musicisti, più assidui David Perez e Luciano Xavier dos Santos. Per rendere una idea dell'importanza che ha avuto il teatro metastasiano in Portogallo, proviamo a riassumere gli spettacoli di cui si hanno notizie: la prima rappresentazione appare nel 1737 ed è l' "Artaserse" con musica di Gaetano Maria Schiassi. Nel '40 l' "Alessandro nell'Indie" (musica di Annibale Pio Fabbri); nel '41 la "Didone", musicata da Rinaldo da Capua. Dal 1747 al 1772 si alternano David Perez — per i Drammi — e Luciano Xavier

---

(1) — Lettera a Metastasio in Pietro Metastasio — **Tutte le Opere**, a cura di Bruno Brunelli (5 voll.). Mondadori, Milano, 1947-1954. 4.º vol., pag. 897.

(2) — Bruno Brunelli — "Note" in **Tutte le Opere di Pietro Metastasio cit.**, 1.º vol. pag. 1383 a 1509; 2.º vol. pag. 1312 a 1329.

dos Santos — per le Azioni e Feste Teatrali — e presentano in un ritmo costante e alquanto rapido, ciò che di più espressivo offre la poesia di Metastasio: di nuovo l' "Artaserse", "Zenobia", "Demofoonte", "Adriano in Siria" (questi due ultimi nello stesso anno, 1752), "Ipermestra", "Olimpiade", "Le Grazie Vendicate", "Gli Orti Esperidi", "La Danza", "L'isola Disabitata", "Il Sogno di Scipione", "Il Palladio Conservato". Dopo questa data, Luciano Xavier dos Santos appare ancora nel 1778 con "Alcide al Bivio", nell' '84 con "Ezio" e nel 1793 con il "Re Pastore". E tra il 1772 e il 1828, data — sempre secondo Brunelli — dell'ultima rappresentazione metastasiana, l' "Adriano in Siria", si susseguono vari musicisti, alcuni famosi come lo Jomelli, Paisiello, altri sconosciuti.

Se consideriamo che ben più della metà fra Azioni Teatrali e Drammi furono portati sulla scena della corte portoghese, arriviamo naturalmente alla conclusione che il teatro metastasiano, oltre ad essere di moda, era un teatro apprezzato e desiderato, non tralasciando l'importanza avuta dalla scuola napoletana, cantanti e compositori sparsi un po' in tutto il mondo, e che molto favorirono il poeta cesareo.

Tra i musicisti pagati dalla Corte, troviamo, al principio dell'ottocento, Marcos Portugal, sceneggiatore, pure lui, delle composizioni di Metastasio. Il suo esordio è nel 1802 con il "Trionfo di Clelia"; seguono il "Demofoonte" e l' "Artaserse"; tutti Drammi presentati a Lisbona. Con lo stabilirsi della Corte portoghese a Rio de Janeiro, Marcos Portugal continua a porre in musica, nel nuovo teatro reale brasiliano, la poesia di Metastasio.

E qui le informazioni sono quanto mai vaghe e imprecise, alle volte contradittorie. Brunelli si limita all' Azione Teatrale "Il Trionfo d'Amore", rappresentata a Rio de Janeiro nel 1807 (3). Carvalhaes — il biografo di Marcos Portugal — riferisce: "Artaserse" ("representado no Teatro da Côrte do Rio de Janeiro em 1812 — primeira récita em 17 de dezembro"), "Demofoonte" ("Teatro Régio — 17 de dezembro de 1811") (4). Scrive poi: "Augurio di Felicità, ossia il Trionfo d'Amore — Serenata cênica, em duas partes — partitura de Metastasio modificada por Marcos Portugal — Rio de Janeiro — no Paço — a 7 de novembro de 1817" Semplice coincidenza di sottotitolo, o confusione? La notizia della rappresentazione dell' "Augurio di

---

(3) — Metastasio — **op. cit.**, 2.° vol., pag. 1322.

(4) — Manuel P. P. D'Almeida Carvalhaes — **Marcos Portugal na sua música dramática.** Tip. Castro Irmão, Lisboa, 1910.

Felicità" l'abbiamo anche da Luís Gonçalves dos Santos, con la stessa data riferita da Carvalhaes: "...seguiu-se a execução do drama intitulado Augurio di Felicità — arranjado pelo célebre Marcos Portugal, compositor da excelente música, que foi perfeitamente desempenhada pelos músicos da Real Câmara; e terminou esta real função com um elogio também em italiano, recitado por um dos melhores músicos de Sua Majestade" (5)

Non fu certamente Marcos Portugal a introdurre Metastasio in Brasile; già nel 1766 Bougainville assiste alla rappresentazione di alcuni suoi lavori e ci lascia questa testimonianza: "Cependant les attentions du Vice-roi pour nous, continuèrent plusieurs jours: il nous annonça même des petits soupers qu'il se proposait de nous donner au bord de l'eau, sous les berceaus de jasmins et d'orangers, et il nous fit préparer une loge à l'Opéra. Nous pûmes dans une salle assez belle, y voir les chefs-d'oeuvre de Metastasio représentés par une troupe de mulâtres, et entendre ces morceaux divins des grands Maîtres d'Italie exécutés par un mauvais orchestre que dirigeait alors un Prêtre bossu en habit ecclésiastique" (6). E in agosto del 1790, nei "Festejos Comemorativos do Aniversário de Diogo de Toledo Lara Ordonhes" in Cuiabá, vi troviamo la rappresentazione di "Ezio" (7). Non è indicato il nome dell'autore, ma è indubbiamente Metastasio, se consideriamo l'esatta coincidenza, sia del titolo, sia dei personaggi del dramma. Oltre a questi dati precisi leggiamo anche l'opinione dei critici che confermano e stimolano il nostro parere — e non può essere che un parere, alla luce degli scarsissimi documenti — che Metastasio fu apprezzato in Brasile come lo è stato in Europa. Le parole di Artur Azevedo: "Sabe-se pela tradição oral que o repertório da Casa da Ópera constava do que melhor havia, não sòmente das peças de Antônio José e outros autores portuguêses daquele tempo, como traduções, algumas bem detestáveis das comédias de Molière e Goldoni. O teatro de Metastasio, êsse foi quase todo traduzido em Portugal e representado no Rio de Janeiro" (8); o queste

---

(5) — Luís Gonçalves dos Santos — **Memórias para servir à História do Reino do Brasil** (2 voll.). Livraria Z. Valverde, Rio de Janeiro, 1943. 2.º vol., pag. 600.

(6) — Louis Antoine de Bougainville — **Voyage autour du Monde** 2a. ediz. Paris, 1772. 1.º vol., pag. 137.

(7) — Revista do I. H. G. de São Paulo. Vol. IV de 1898-99, São Paulo, Tip. And. Melo e Cia. Pagg. 236-242.

(8) — Artur Azevedo in Múcio da Paixão — **O Teatro no Brasil.** Brasília Editôra, Rio de Janeiro, s/data, pag. 81.

altre di Eduardo Frieiro: "Em todo o Brasil Metastasio era lido e admirado assim como aplaudido nas representações em que recitavam seus melodramas" (9), riprendono le stesse parole della lettera di Basílio da Gama. E l'affermazione di un poeta che diede a Metastasio il nome di maestro non è forse la testimonianza più sincera e più valida? Come pure testimoniano questo amore i libri di autori italiani (e tra questi Metastasio) che, in occasione del sequestro degli averi dei personaggi coinvolti nel tentativo di insurrezione nella Capitania di Minas, troviamo elencati nelle biblioteche dei poeti: Alvarenga Peixoto possedeva sette volumi degli scritti metastasiani; il Cônego Luís Vieira da Silva, undici; Cláudio Manuel da Costa non solo leggeva il poeta italiano, come ne traduceva il teatro (10). E poeta amato e letto da Cláudio doveva esserlo Metastasio: lo dice la sua Nize, lo dicono i versi dell' "Alessandro nell' Indie" citati nella prefazione al poema "Vila-Rica", versi ancora nella stesura più tardi rifatta dal Metastasio:

Qui par s'intende
Di gloria il nome, e la virtù s'onora:
Ha gli Alessandri suoi l'Idaspe ancora.
(A. 1.º — sc. 2a.)

E se un'epigrafe vuol rappresentare il riconoscimento dell'affetto portato da un poeta ad un altro, il suggerimento di un'idea che questi può aver donato, o l'analogia di pensieri che li lega, Metastasio deve aver avuto un particolare significato per Cláudio, più tardi per la Marquesa de Alorna, per Joaquim Norberto e per Beatriz F de Assis Brandão, che lo citarono sia per ammirazione, sia per coincidenza di pensieri, sia forse ricopiando epigrafi da altri già usate. Consideriamo pure coincidenza di pensieri l'epigrafe scelta da Joaquim Norberto per la poesia "Despedidas" (11):

Pensa ch'io resto e peno:
E qualche volta almeno
Ricordati di me.

---

(9) — Eduardo Frieiro — **O Diabo na Livraria do Cônego.** Livraria Cultura Brasileira Ltda., Belo Horizonte. 1945. Pag. 42.
(10) — Autos de Devassa da Inconfidência Mineira. (7 voll.). Ministério da Educação, Rio de Janeiro, 1936, 1937. 1.º vol., pagg. 412-460.
(11) — Joaquim Norberto de Souza e Silva — **Modulações Poéticas — precedidas de um bosquejo da História da Poesia Brasileira.** Tipografia Francesa, Rio de Janeiro, 1841. Pag. 85.

Coincidenza, perchè quando ricorderà l'influenza di Metastasio nella poesia di Beatriz Francisca de Assis Brandão, così si esprimerà: "Digna discípula do cantor do **Ribeirão do Carmo**, ela pertence à escola italiana, cujos mestres consultava incessantemente, traduzindo e imitando o mais ameno e suave dentre êles, êsse adocicado Metastasio" (12). Non è un'opinione che fa molto onore al poeta italiano e, se alla lettura dei suoi componimenti Joaquim Norberto riterrà quei versi che affioreranno alla memoria nel comporre la "Despedidas", li citerà soltanto per quel valore illustrativo della poesia e non per uno speciale affetto che lo legasse a Metastasio. Sinceri furono Cláudio e Beatriz Francisca; nelle loro poesie, infatti, nell'uno e nell'altra, ritroviamo Metastasio: nel primo con un'influenza delineata pure nel contenuto poetico; nella seconda limitata allo schema esterno. Quando alla "Minha Lira" Beatriz Francisca accompagna i versi dell' "Estate" metastasiana:

Me non sdegni il biondo dio,
Me con Fille unisca Amore;
E poi, sfoghi il suo rigore
Fato rio, nemico ciel —

non si ferma alla semplice epigrafe: e come un'eco svolge la poesia in ottonari isoritmici:

Torna a mim, torna sonora,
Minha lira, meu tesouro;
Pregoeira de ternura
Cara prenda do deus loiro!

Sincerità e ammirazione che la conducono a tradurre, come già aveva fatto Cláudio Manuel da Costa, Drammi e Feste Teatrali di Metastasio: all' "Artaserse", al "Demetrio", al "Giuseppe Riconosciuto", all' "Attilio Regolo", al "Parnaso Accusato" di Cláudio fanno riscontro l' "Alessandro nell'Indie", il "Giuseppe Riconosciuto", il "Sogno di Scipione", l' "Angelica", la "Semiramide", l' "Endimione" di Beatriz Francisca. Tradusse anche il "Catone": l'unico che sia stato dato alla stampa, nel 1860, come ce lo confermano Inocêncio da Silva e Sacramento Blake (13).

(12) — Revista do I. H. G. Brasileiro. Companhia Tipográfica do Brasil, Rio de Janeiro, 1892. Tomo LV, 2a. pte., pag. 68.

(13) — Inocêncio F. da Silva — **Dicionário Bibliográfico Português**. Na Imprensa Nacional, Lisboa, 1867. 8.º vol. (1.º do suplemento), pag. 367.
— Sacramento Blake — **Dicionário Bibliográfico Brasileiro.** Tipografia Nacional, Rio de Janeiro, 1883. 1.º vol., pag. 387.

Benchè Cláudio dichiari che le sue traduzioni sono state rappresentate nei teatri di Vila Rica, a noi mancano informazioni precise e gli stessi manoscritti che andarono persi (14). Come pure di Beatriz Francisca: sappiamo che il "Catone" è stato stampato nel 1860; ma gli altri Drammi e Azioni Teatrali dove si trovano? Furono rappresentati sui teatri di Rio de Janeiro? Purtroppo, è una perdita considerevole in quanto che, studiando il riflesso che Metastasio ha avuto nei due poeti — profondo nel primo, più attenuato e quasi soltanto di tecnica nella seconda — ci manca un punto di appoggio quale poteva essere l'analisi delle traduzioni fatte. Giacchè riscontriamo che, quanto più un buon poeta ha sinceramente amato Metastasio tanto più si avvicina al suo spirito, ne consegue, oltre alla traduzione delle parole, la fedeltà al contenuto poetico; fatto che difficilmente si può rilevare nelle versioni di poeti di secondo ordine che, per incapacità di sentire e di amare Metastasio, le ridussero a semplici esercizi, spesse volte mal riusciti.

Non sono pochi gli autori che si provarono a tradurre Metastasio: da Alexandre de Gusmão, Basílio da Gama, Caldas Barbosa, la Marquesa de Alorna a Borges de Barros e a Manuel Ferreira de Araújo Guimarães. Alcune vengono sotto il nome di "imitazioni" che attenuano la mancata comprensione dello spirito della poesia; altre furono tradotte da poeti mediocri risultando una poesia che, benchè fedele, falsa il tono originale; altre, infine, rispecchiano, oltre alla fedeltà, una viva intelligenza come se il poeta si fosse immedesimato nel pensiero di Metastasio e avesse cercato di riprodurlo, anche adattandolo alla sua sensibilità: è quanto si riconosce nella traduzione della "Libertà" di Basílio da Gama (15). Traduce, pure (come vedremo), legandosi alle parole del poeta italiano, ma la trasposizione delle strofe, invertendo l'ordine delle idee, fa sì che inavvertitamente ce ne dia l'interpretazione critica e ci mostri la sua sensibilità senz'altro aver fatto che tradurre la poesia. La lettera che poco fa abbiamo visto ci porta a credere come la sua ammirazione per Metastasio lo avrebbe reso incapace di mutilarne le idee; ma Basílio al medesimo tempo, fa presente la sua sensibilità di poeta fondendola nella stessa traduzione e

---

(14) — Cláudio Manuel da Costa — **Apontamentos para se unir ao Catálogo dos Acadêmicos da Academia Brasílica dos Renascidos** — ms. n.º 3 "Coleção Lamego" — Biblioteca Centrale della Faculdade de Filosofia da U.S.P.

(15) — José Basílio da Gama — **Obras Poéticas**. Livraria Garnier, Rio de Janeiro, s/d. Pag. 192.

con le stesse idee del poeta tradotto. Altrettanto non si osserva nelle versioni posteriori: Caldas Barbosa, nella "Viola de Lereno", si cimenta a una traduzione della "Partenza" — "tradução e glosa" chiama la sua poesia, benchè altro non sia che l'imitazione del motivo compreso nel modello (16). Alla stessa stregua si possono collocare le varie traduzioni di Borges de Barros: l' "Amor Timido", la "Partenza" (due versioni), il "Ritorno" (17); egli non solo non penetra la ricchezza di melodie interne di queste poesie, come le riduce a un insieme volgare di parole. Le altre traduzioni, infine, si limitano a riprodurre letteralmente i versi italiani.

Questi poeti, tuttavia, che conobbero l'Arcadia e Metastasio quando in Portogallo veniva rappresentato da tutte le compagnie teatrali italiane, subirono il fascino che emanava dalla sua opera e, chi più chi meno, sotto un aspetto formale o tematico, ne vennero conquistati e questa loro inclinazione si riscopre nella loro poesia. E, buone o cattive traduzioni che siano, intelligenti, sentite o meno, attestano sempre una lettura del poeta italiano; lettura che — nel campo delle idee — si estende sino a Frei Caneca quando cita versi del "Catone", illustrando, per bocca dell' eroe romano, la validità del suo pensiero politico (18). Lettura che oltrepassa il settecento per ritrovarla, in epigrafi, nell'ottocento, in pieno Romanticismo. Quando viene stampata la "Cantata", di stile metastasiano, scritta da José Pinto Rebello de Carvalho in onore delle nozze di D. Pedro con l'arciduchessa austriaca, D. Leopoldina, sono messi, quale prefazione e suggerimento, i versi di Metastasio (19):

Io Sol di due Alme oneste e fide
Il nodo Canto e i fortunati ardori.

---

(16) — Domingos Caldas Barbosa — **Viola de Lereno** (2 voll.). Instituto Nacional do Livro, Rio de Janeiro, 1944. Pag. 110.

(17) — **Poesias Oferecidas às Senhoras Brasileiras por um Baiano** (2 voll.). Chez Aillaud, Paris, 1825. 1.° vol., pagg. 145, 164; 2.° vol., pagg. 111, 113.

(18) — Frei Caneca — **Obras Políticas e Literárias.** Tipografia Mercantil, Recife, 1875. 2.° vol., pagg. 215, 217 e 516.

(19) — Versos às faustissimas núpcias de S. A. o Príncipe Real do Reino-Unido de Portugal, Brasil e Algarve, o Serenissimo Senhor D. Pedro de Alcântara com a Serenissima Senhora D. Leopoldina Carlota Josefa, Arquiduquesa da Áustria, ecc. Lisboa — na Impressão Régia, 1818.
Questi versi appartengono al 1.° Epitalamio; é da rilevare che il primo verso è stato trascritto omettendo un aggettivo. Metastasio aveva, di fatti, scritto: "Io sol di due bell'alme oneste e fide" Come anche le maiuscole stanno per conto del citatore.

S'asconda Amor nella mia Cetra e dia
Sol concenti d'Amor la Musa mia.

Bernardo Guimarães, in "Ilusão Desfeita", ripete versi della "Libertà" nella traduzione di Basílio da Gama (20); Gonçalves Dias e Casimiro de Abreu (21) pure ricordano Metastasio; in "Desejo", del primo, solo tre parole a lui ci portano:

E poi morir

mentre in "Retratação" (22), sempre di Gonçalves Dias, troviamo due versi, della "Gelosia":

Son reo, non mi difendo;
Puniscimi, se vuoi!

Possono anche essere copia di altri epigrafi, ma appunto l'importante à di vedere affiancato a Hugo, Lamartine, o Garrett, Orazio, Virgilio, un poeta tipico dell'Arcadia che pure seppe essere così universale da farsi accettare da poeti a lui di molto posteriori e da ritrovare eco nel Romanticismo a lui tanto lontano.

Anche i critici, pur non approfondendo i loro studi, riconoscono la presenza di Metastasio in alcuni poeti arcadi brasiliani. Certi velatamente come Schlichthorst che parlando di Cláudio Manuel da Costa, chiamandolo erroneamente fratello di Gonzaga, dice: "Nos versos de seu irmão Manuel da Costa que compartilhou da mesma sorte e se suicidou no Rio de Janeiro durante o processo, nota-se a influência dos poetas italianos (...)" (23). Già nelle "Obras Poéticas" di Alvarenga Peixoto, a cura di Joaquim Norberto, troviamo riportato il parere di J. M. Pereira da Silva che avvicina l'ispiratrice del poeta, Anarda, a Nice, riconoscendole "o porte esbelto e faceiro da Nice de Metastasio" (24). Come, parlando di Cláudio Manuel da Costa, Joaquim Norberto lo chiama il Metastasio brasiliano "pela suavidade das suas cançonetas" (25); mentre Pereira da Silva ci

(20) — Bernardo Guimarães — **Poesias**, 3a. ediz. Garnier, Rio de Janeiro, s/data. Pag. 227.
(21) — Casimiro de Abreu — **Primaveras**, in **Grandes Poetas Românticos do Brasil**. Ed. LEP, São Paulo, 1949. Pag. 694.
(22) — Gonçalves Dias — **Poesias Diversas**, in **Grandes Poetas Românticos do Brasil**. Ed. LEP, São Paulo, 1949. Pagg. 358 e 471.
(23) — Schlichthorst — **O Rio de Janeiro como é**. Edit. Getúlio Costa, Rio de Janeiro, 1943. Pag. 170.
(24) — Alvarenga Peixoto — **Obras Poéticas**. Garnier, Rio de Janeiro, 1865. Pag. 23.
(25) — Alvarenga Peixoto — **Op. cit.**, pag. 35.

trasmette un parere più sicuro: "Nas canções e cantatas que escreveu Cláudio Manuel da Costa agrada ainda mais e mais eletriza o leitor; algumas delas podem rivalizar com as mais melodiosas de Pedro Metastasio e com a celebrizada **Dido** de Pedro Antônio Corrêa Garção" (26). Anche Garrett è meno evasivo: "Deixou-nos alguns sonetos excelentes, e rivalizou no gênero de Metastasio, com as melhores cançonetas do delicado poeta italiano. A que dirige à lira com sua palinódia imitando a tão conhecida do mesmo Metastasio a Nice, "Grazie agli inganni tuoi", pode-se apontar como excelente modêlo" (27). Parere che João Ribeiro riprende nel giustificare l'edizione delle opere complete di Cláudio: "Esta modesta edição não tem mais que o intuito todavia já de si meritório, de vulgarizar as obras do poeta que Garrett, de tão grande fé na matéria, considerava o rival de Metastasio" (28). Più avanti, Ribeiro stesso afferma: "Aí (em Coimbra) conheceu o poeta todos os segredos técnicos de sua arte. Os seus mestres e modelos são os dos árcades: Virgílio, Ovídio, Teócrito, e Mosco, Quevedo, Metastasio e Petrarca (...)" (29). Costa e Silva riassumendo il suo parere su Silva Alvarenga trascritto nelle "Obras Poéticas", la cui edizione J. Norberto annotò e prefaziò, così si esprime: "Mas apesar da denominação e forma externa das cançonetas de Alvarenga serem francesas, o seu estilo tem mais pontos de semelhança com os dos poetas eróticos da Itália e com especialidade de Metastasio, que o poeta brasileiro parece ter estudado muito" (30). E in una maniera più categorica, all'esaminare i versi del "Rondó LVI": "Pelo corte musical destas estrofes, pela acentuação dêstes versos tão bem calculados para as cláusulas do canto, pela escolha e disposição das rimas, se conhece o estudo que o poeta havia feito das lindas cançonetas de Metastasio; e para melhor se conhecer esta verdade, coteje-se êste estribilho com a primeira estrofe da cançoneta do poeta romano, intitulada **Estio** (...). Não é menos terno, menos sentimental e menos **metastasiano** o rondó LII (...)" (31). Troviamo pure testimonianze anonime; nelle "Notícias", in uno dei numeri della rivista

(26) — Pereira da Silva — **Varões Ilustres do Brasil durante os tempos coloniais.** Paris, 1858. Pag. 31.
(27) — **Parnaso Lusitano ou Poesias Seletas etc.** (6 voll.). Chez Aillaud, Paris, 1826-7. 1.° vol., Introd., pag. XLIV.
(28) — Cláudio Manuel da Costa — **Obras Poéticas** (2 voll.). Liv. Garnier, Rio de Janeiro, 1903. 1.° vol., pag. 2.
(29) — Cláudio Manuel da Costa — **Obras cit.** 1.° vol., pag. 18.
(30) — Silva Alvarenga — **Obras Poéticas** (2 voll.). Garnier, Rio de Janeiro, s/d. 1.° vol., pag. 14.
(31) — Silva Alvarenga — **Op. cit.** Pag. 17.

Guanabara, leggiamo la seguente informazione: "Estão a sair à luz as poesias da Sra. D. Beatriz, sobrinha da Marília de Dirceu, e de que os leitores já tiveram uma amostra, em confrontação com o Sr. Norberto.

"O grande número de assinaturas asseguram um êxito feliz à respeitável autora dêsses cantos, que as mais das vêzes tem uma valentia varonil. A senhora D. Beatriz pertence à escola itálica: foram sempre seus grandes modelos os poetas italianos, mormente Guarini e Metastasio" (32). Ai tempi nostri aggiungiamo la critica di Alberto de Faria alla genesi del "Mal Secreto" di Raimundo Corrêa riportandolo al "Se a ciascun l'interno affanno" e più indietro nel tempo a due sonetti di Paulino Cabral che Metastasio non deve aver conosciuto sia perchè non leggeva il portoghese, sia perchè sono stati stampati quattro anni dopo la sua morte; anche poca importanza dà allo stesso svolgimento del tema dai due poeti, italiano e brasiliano; e considerando la strofa metastasiana "descorada", conclude: "**O Soneto d'Arvers** está para as quadrinhas de Cocquard como o **Mal Secreto** de Raimundo Corrêa para a descorada estrofe de Metastasio — "Se a ciascun l'interno affanno", etc. Pela superioridade expressiva do sentimento não constitui plágio, arguindo antes exemplo de mimetismo literário" (33). E ci sembra opportuno riportare l'osservazione fatta dal Cônego Fernandes Pinheiro in un articolo sulla poesia italiana: "O melodrama, esse graciosa composição poética, deveu a Metastasio tão grande lustre, que não pôde depois ser imitado. E' impossível ler suas óperas sem sentir-se penetrado de um sentimento de amor e veneração para com o ilustre poeta, cujo berço Roma ufana-se de ter possuído. Supriu pela suavidade o que lhe faltava em energia: seus heróis são adamados; mas o enrêdo do drama não deixa por isso de ser interessante" (34). Chiudiamo questa lunga trascrizione di pareri con quello di Sérgio Buarque de Hollanda che, in critica a Antônio José da Silva, afferma: "Já no seu **Dom Quixote**, representado primeiramente em 1733, é nem mais nem menos o diletantismo amoroso característico das peças do "cantor cesáreo", o que se exprime neste minueto entoado por um cavaleiro andante:

---

(32) — **Guanabara,** 2.º vol. Rio de Janeiro, 1851. Pag. 140.
(33) — Alberto de Faria — **Acendalhas, Literatura e Folklore.** Liv. Edit. de L. R. e Maurillo, 1920. Pag. 125.
(34) — **Guanabara,** 2.º vol., 1851. Pag. 391.

Sem ter melhora
Meu peito ardente
A chama sente
Do Deus rapaz.

Que amor parece
Ninguém duvida,
Porque a ferida
Bem clara está

Suspende a flecha
Deus fementido
Ouve o gemido
Que o pranto faz." (35)

E più avanti, dopo aver paragonato il poeta a Metastasio e specialmente al Rolli, dichiara: "Falando ao personagem central da **Esopaida**, Geringonça exprime-se, em dado momento, quase no tom da **Libertà** de Metastasio:

Vou-me embora, Esopo ingrato,
Já te deixo, pois não quero
Teus repúdios aturar.

Tu desprezas o meu trato
Sem olhar que te venero?
Pois amor me há de vingar." (36)

Queste testimonianze, unite ai pochi dati precisi che possiamo ottenere, provano sufficientemente l'aura metastasiana in cui si muovevano i poeti arcadi brasiliani (e a cui neppure i romantici fuggirono), che avevano assimilato nel loro soggiorno portoghese quando non sapevano accettare una teoria arcadica che era rimasta ai precetti muratoriani ed era stata sorpassata dai poeti europei; provano, inoltre, l'affetto e la riconoscenza che quei poeti portavano a Metastasio, il poeta che ha insegnato loro l'eleganza dello stile, i temi più gentili, una sensibilità più raffinata.

* *
*

Abbiamo voluto, in questa introduzione, presentare tutti i temi che svolgeremo altrove. Il panorama qui esposto è il punto di partenza per le analisi che faremo delle influenze sui poeti arcadi; non riprenderemo, tuttavia, le ripercussioni occasionali che rimarranno limitate a questa Introduzione.

---

(35) — Sérgio Buarque de Hollanda — **Gôsto Arcádico,** in Revista Brasiliense — n.º 3. São Paulo, 1956. Pag. 110.
(36) — Sérgio Buarque de Hollanda — **Op. cit.** Pag. 111.

E la continua presenza del poeta cesareo italiano nelle opere e nel tempo, che potrà portarci a una conclusione positiva sull'influenza metastasiana in Brasile nel XVIII secolo, ci fa suddividere il lavoro in tre grandi parti:

a) — uno studio della teoria arcade italiana: vedremo i critici dell'epoca, di maggior significato e particolarmente quelli le cui teorie valicarono confini; analizzeremo gli scritti teorici e poetici di Metastasio rilevando i punti di contatto con l'Arcadia e quanto della poetica del tempo traluce dalla sua opera;

b) — uno studio dell'Arcadia portoghese in quanto, basata sulle teorie italiane, ha portato i poeti brasiliani allo studio dei critici d'Italia e li ha vincolati ai poeti pure italiani e particolarmente a Metastasio;

c) — la risultante brasiliana in cui ci sarà forse possibile, attraverso lo studio della poesia e dei poeti, arrivare a una posizione riguardo o a un'influenza delineata o a un semplice riflesso dell'arte metastasiana.

CAPITOLO I

LA TEORIA LETTERARIA DELL'ARCADIA ITALIANA

Nel primo decennio del XVIII secolo e precisamente negli anni 1706 e 1708 vedono la luce due trattati: il "Della Perfetta Poesia Italiana" di Ludovico Antonio Muratori e il "Della Ragion Poetica" di Gianvincenzo Gravina; importanti ambedue per diverse ragioni. Il primo, una delle più complete arti poetiche del tempo, aveva per scopo guidare critici e poeti allo studio e alla creazione della poesia; trattato che viene segnalato da quasi tutti i critici posteriori, e anche di molto posteriori, come si verifica in Cândido Lusitano, teorico portoghese della metà del secolo e nei suoi contemporanei — critici a lor volta — i poeti Antônio Diniz e Garção, e che nei loro scritti seguono con molta fedeltà la linea muratoriana. Gravina, invece, ha una fortuna meno estesa; ma é pure lui importante come guida ai primi arcadi italiani e principalmente como guida ed educatore di Metastasio. A Muratori e a Gravina si deve la formazione dei poeti dell'Arcadia che ad essi ricorrevano perchè erano i critici che più fortemente avevano contribuito, con le loro teorie, a dare il tono a gran parte della produzione poetica del secolo. Se altri teorici possiamo indicare in quel tempo, essi si muovono entro i limiti indicati da questi due grandi e su per giù la teoria di quelli è l'adattamento delle idee di Gravina e Muratori al gusto personale di ogni critico.

Pure Metastasio, come critico e poeta, formerà una sua teoria, ma anche lui subirà l'influenza dei due teorici, distac-

candosi alcune volte da essi, combattendone certi principi, ma a loro ritornando nei concetti basici della poesia. Fu formato intellettualmente dal Gravina, ma non accetterà come dogma la sua teoria; lesse e studiò il Muratori e lo seguirà in ciò a cui la sua sensibilità di poeta aderiva, rifiutandolo nei principi che a lui sembravano ineseguibili. Vedremo in seguito quali i punti di contatto e di contrasto tra la poetica metastasiana e la teoria dei due critici, che cercheremo di compendiare.

* *
*

La poesia, per Muratori, è "figliuola" della filosofia morale e "in quanto è arte imitatrice e componitrice di poemi, ha per fine il dilettare; in quanto è arte subordinata alla filosofia morale o politica, ha per fine il giovare altrui" (1); ma tanto si inclina più evidentemente verso una finalità di diletto che afferma con parole che potrebbero sembrare temerarie a vari teorici suoi contemporanei: "E dirò più avanti, portar io opinione che non sia sì fattamente necessaria alla poesia l'apportare utilità, che ancor non si possa alle volte meritare il nome di buon poeta col solo diletto" (2). Non è un'opinione corrente in quel secolo la finalità unica del diletto; e anche Gravina, due anni più tardi, ripeterà il concetto universale dello scopo della poesia, quello cioè di servire ad "aguzzare le menti verso il vero". E dal vero parte anche Muratori, il vero che altro non è che copia della natura, ma perfezionata secondo quello che dovrebbe essere (sebbene il poeta debba alle volte ritrarla nelle sue imperfezioni, non dovendo questo sembrare inverosimile (3)); "per cagionar meraviglia e diletto colla materia, sarà cura de' poeti il rappresentar gli oggetti dei tre mondi, non quali ordinariamente sono, ma quali verisimilmente possono e dovrebbono essere nella loro compiuta forma" (4). E il diletto al quale la poesia deve arrivare altro non è che il bello, il buon gusto che un poeta deve possedere se vuol arrivare a entusiasmare il suo lettore. Che cosa è il bello, il buon gusto per Muratori? Comincia col dargli destini assai vasti come quello di comprendere tutto ciò che è buono e bello nei componimenti poetici, "anzi in tutte l'altre scienze,

(1) — Ludovico Antonio Muratori — **Della Perfetta Poesia Italiana** (4 voll.). Dalla Società Tipografica dei Classici Italiani, Milano, 1821. 1.° vol., pag. 63.
(2) — Idem — **Op. cit.**, 3.° vol., pag. 7.
(3) — Idem — **Op. cit.**, 1.° vol., pag. 182.
(4) — Idem — **Op. cit.**, 1.° vol., pag. 116.

arti ed azioni umane" (5), per finire con un ammonimento all'artista: "Nè altra cosa è questo buon gusto universale che l'idea del bello, in cui debbono i saggi poeti sempre tener fisse le lor pupille, se bramano gloria da' lor componimenti" (6). E ritorna all'idea di diletto come copia della natura, del vero, o meglio come imitazione, pittura. Questo vero deve esser nuovo e meraviglioso, per poter dilettare; e come nella verità non vi è nulla di dilettevole, nuovo e meraviglioso è necessario che si vesta il vero con abiti fantastici, che si nasconda il vero sotto la maschera del verosimile. Non vi è nulla di nuovo nella natura: sta nel poeta raccogliere il comune delle cose umane e lavorando con la fantasia ingrandire, perfezionare la natura di modo che si presentino al nostro animo nuovi aspetti che normalmente "non sogliono cadere in mente nè sotto i sensi del popolo" (7) e anche perchè "quanto più nuove, ignote ed inaspettate si presentano davanti all'intelletto nostro le cose e le verità, tanto più ci muovono a rallegrarci per la subita lor novità" (8).

Da questo nuovo e meraviglioso fará dipendere l'importanza della fantasia, dell'ingegno e del giudizio. È evidente che il meraviglioso, la novità, altro non sono che il verosimile, prodotto diretto della fantasia. Anche Muratori, come molti altri teorici, abolisce la verità dalla poesia, poichè, non contenendo nessuna novità, non può portare il diletto; obbligo del poeta è di ricreare il vero attraverso immagini verosimili perchè sono queste che commuovono gli animi, destano passioni, portano il lettore all'entusiasmo: "non solamente il vero avvenuto, certo e reale, ma eziandio il vero probabile, possibile e credibile apporta diletto all'anima nostra" (9). Il poeta "ha da **fare,** e in certa guisa **creare** colla sua sola fantasia, e col suo ingegno avvenimenti, costumi e pensieri, che per l'ordinario non ci fa vedere la natura, affinchè la novità loro cagioni maraviglia e diletto (...) alzandosi a contemplare l'universale potenza della natura, quindi trarrà fuori materia pellegrina e mirabile per poter dipingere quella passione, quella virtù in guisa meno dagli altri osservata, e con sentimenti che forse non caddero, ma potevano verisimilmente cadere in pensiero a quella persona" (10). Da dove si può concludere che il ve-

(5) — Muratori — **Op. cit.,** 1.° vol., pag. 78.
(6) — Idem — **op. cit.,** 1.° vol., pag. 83.
(7) — Idem — **Op. cit.,** 1.° vol., pag. 115.
(8) — Idem — **Op. cit.,** 1.° vol., pag. 101.
(9) — Idem — **Op. cit.,** 1.° vol., pag. 128.
(10) — Idem — **Op. cit.,** 1.° vol., pag. 154.

rosimile di Muratori è dettato dai sentimenti e non dalla ragione. Non è il verosimile sinonimo di vero accettato dai critici francesi e dal Verney, ma un verosimile — ripreso più tardi da Cândido Lusitano — che la ragione difficilmente domina e che censura solamente se non viene rispettata quella lontana base di verità su cui poggia.

La fantasia è per Muratori non meno importante che non lo sia per Gravina. Mentre quest'ultimo le affida una parte attiva, il primo la rende una facoltà di riserva, e ciò in quanto a lei tocca creare quelle immagini che saranno selezionate dall'ingegno e valutate e discusse dal giudizio. La fantasia, animata dal sentimento, stimolata da esso, porta a creare immagini poetiche sempre però subordinate allo spassionato giudizio. Quello che conta, tuttavia, è il valore che dà alla fantasia "mossa dall'affetto" e che deve riconoscere che molte volte sfugge a una azione severa della ragione. Il poeta può anche esprimere i deliri della fantasia. Anche se ciò non è riconosciuto vero dall'intelletto, lo stesso ci commuovono perchè stanno appunto a rappresentare quanto può la forza della passione sull'animo umano; le estasi, i rapimenti o "ratti" sono gli ultimi eccessi a cui può spingersi una fantasia eccitata e "sono (...) bellissime queste immagini, perchè non perdono mai di vista la natura" (11). Mai, in ogni modo, la fantasia può sovrapporsi al giudizio, se non sei sogni, nelle febbri, in stati di sovreccitazione; ma delle immagini così prodotte "non occorre parlare perchè (...) non si comportano nella vera poesia e ne' ragionamenti di chi ha senno in capo" (12). E anche se Muratori affida alla fantasia il compito di vestire il vero "con qualche nuovo e pellegrino ammanto" (13), quello che ha la facoltà di rinnovare il vero è l'ingegno, "quella virtù e forza attiva con cui l'intelletto unisce e ritruova le somiglianze, le relazioni e le ragioni delle cose" (14). L'unica forza attiva è perciò l'ingegno che viene però vivamente controllato dal giudizio. Al giudizio, poi, darà Muratori un gran rilievo: è la facoltà che orienta la fantasia e l'ingegno, loro censore e autorità massima in un componimento poetico. Anche se dona libertà alle facoltà inventive, questa libertà sarà relativa perchè il giudizio si troverà sempre presente ovunque un'immagine le sembri logicamente inaccettabile, o un'idea troppo dissolta nel finto, per cui non si possa risalire al vero iniziale. Il giudizio si può chiamare "**prudenza, diritta**

(11) — Muratori — **Op. cit.**, 1.° vol., pag. 331.
(12) — Idem — **Op. cit.**, 1.° vol., pag. 207.
(13) — Idem — **Op. cit.**, 1.° vol., pag. 276.
(14) — Idem — **Op. cit.**, 2.° vol., pag. 5.

ragione, e ancor talora **buon gusto;** ed è una parte, virtù o potenza dell'intelletto medesimo" (15). E ancora: "Sono tante, sì mutabili e sì varie le sue regole, che il suddetto Quintilliano confessò non potersi insegnar coll'arte, siccome non si può il gusto e l'odore" (16) Il fatto è che per "formar il giudizio" e "conseguir quella rara virtù che abbiam chiamata dilicatezza di giudizio" consiglia, come unica misura, il leggere molto. Leggere i critici e i teorici ("dall'unione di tante regole e di tanti esempi facilmente si forma nella mente nostra un prudente tribunale che può poscia discernere non solamente gli errori altrui, ma ancora i nostri" (17)), e leggere i poeti che molto possono insegnare ("vero è però, che per ben profittar nella lettura di questi autori, fa di mestiere l'aver prima un qualche poco addottrinato e dirozzato il giudizio dalla viva, o morta voce di qualche maestro valente in teorica" (18)). E con una definizione sintetica, il giudizio "è il motor più riguardevole e la virtù più nobile che siede nella parte più limpida dell'anima nostra, abitando esso in noi come re, come giudice di tutte le azioni e de' ragionamenti nostri, onde ha eziandio tratto con ragione il nome di **giudizio**" (19). Il giudizio accetterà, tuttavia, quelle immagini create dall'ingegno e dalla fantasia ove si riscontrerà alcunchè di grandioso, di maestoso: "la fecondità dello stile, la grandezza e la novità delle immagini s'accordano con quell'innata inclinazione che noi abbiamo al grande" (20).

Infine, tra meraviglia e ragione s'inclina il Muratori: se coscientemente difende e consiglia la seconda, naturalmente e in certo qual modo ignaro propende per la prima; è il teorico di un'epoca di transizione che tra il favoloso e meraviglioso seicento e il naturale, imitatore e ragionevole settecento non sa legarsi a questo definitivamente, ma ritorna costantemente a quello, seppur convinto del contrario, continuando e abbracciando la poetica del nuovo, della meraviglia.

Più equilibrato è, invece, Gianvincenzo Gravina. Quando definisce la poesia come la "scienza delle umane e divine cose, convertita in immagine fantastica ed armoniosa" (21), pensa

(15) — Muratori — **Op. cit.,** 2.° vol., pag. 220.
(16) — Idem — **Op. cit.,** 2.° vol., pag. 221.
(17) — Idem — **Op. cit.,** 2.° vol., pag. 239.
(18) — Idem — **Op. cit.,** 2.° vol., pag. 240.
(19) — Idem — **Op. cit.,** 2.° vol., pag. 219.
(20) — Idem — **Op. cit.,** 2.° vol., pag. 236.
(21) — Gianvincenzo Gravina — **Della Ragion Poetica.** Barbera, Firenze, 1857. Pag. 88.

alla maniera di ridurre il vero — che deve stare alla base di ogni lavoro poetico — a un concetto assimilabile dalle "menti volgari, che sono quasi d'ogni parte involte tra le caligini della fantasia" (22). E si stenta a credere che chi considera la poesia "un delirio che sgombera le pazzie" (23) voglia poi delimitarla, dandole una linea di svolgimento quasi rigida e imponendole una finalità. La natura è, anche qui, il campo della poesia, a cui il poeta deve ispirarsi per estrarre la verità che poi svolgerà impiegando gli artifici che gli sono propri. Ma, come Muratori, Gravina non considera il vero portatore di diletto, bensì il verosimile: "il poeta conseguisce tutto il suo fine per opera del verisimile, e della naturale e minuta espressione, perchè così la mente, astraendosi dal vero, s'immerge nel finto e s'ordisce un mirabile incanto di fantasia" (24). È necessario, perciò, che il vero, dissolto nel "finto", si trasformi in verosimile affinchè le menti meno preparate possano captare quella verità che altrimenti, non solo non la capirebbero, ma non l'analizzerebbero nemmeno. E qui, il valore pedagogico della poesia, sebbene non esplicitamente espresso dal Gravina: rivestendo di novità i fenomeni della natura, essi possono venir considerati da chi legge questa poesia. La facoltà che può rivestire in modo favoloso e nuovo il mondo vero, reale, è la fantasia: questa sola può trasportare gli uomini rozzi all'entusiasmo; solo le immagini poetiche hanno la possibilità di arrivare alla elaborazione del vero presentandolo sotto aspetti più accessibili e meravigliosi proporzionando, così, il diletto: "Con questa arte Anfione ed Orfeo risvegliarono nelle rozze genti i lumi ascosi della ragione, e facendo preda delle fantasie coll'immagini poetiche le invilupparono nel finto, per aguzzare le menti loro verso il vero, che per entro il finto traspariva: sicchè le genti, delirando, guarivano dalle pazzie" (25).

Non si può tralasciare l'importanza di una simile frase: sebbene Gravina asserisca che la poesia deve nascere solo dalla mente, consegna alla fantasia la parte principale, quella di rimodellare il vero contenuto nella natura, ricreandolo sotto una veste di meraviglia che possa far nascere il diletto, e con questo diletto originare di nuovo la riflessione sulla favola poetica, conducendo gradatamente il lettore alla comprensione della verità che si nasconde, che il lettore conosce senza avvedersene e

(22) — Gravina — **Op. cit.**, pag. 16.
(23) — Idem — **Op. cit.**, pag. 15.
(24) — Idem — **Op. cit.**, pag. 9.
(25) — Idem — **Op. cit.**, pag. 16.

che non la riconosce se non è presentata dipinta di mille colori, provocando così in lui la reminiscenza. "Dovendosi rintracciar la scienza de' costumi e delle passioni, non si può correre altrove che al fonte vero ed alle persone istesse; nè si possono apprendere le cognizioni morali se non dalle cose famigliari e consuete, sulle quali si raggira il corso dell'umana vita" (26): ma più le cose sono comuni e familiari, più ci sono vicine e meno le distinguiamo: ed è per questo che si fa necessario colorire la verità, accompagnarla di novità. E prepara il più importante compito della poesia con queste parole: "la poesia che con vari strumenti trasporta il naturale sul finto, avvalora le cose famigliari e consuete ai sensi colla spezie di novità: la quale, movendo maraviglia, tramanda al cerebro maggior copia di spiriti, che, quasi stimoli, spronano la mente su quell'immagine in modo che possa fare azione e riflessione più viva" (27). E introducendo il motivo principale: "quando nelle cose finte si discerne il ritratto delle cose vere, si eccita in noi la reminiscenza, e l'intelletto riscontra l'immagine chiusa nella parola con quella ch'è impressa nella fantasia; e comparando le due cose simili, esamina in un certo modo le lor proprietà, che con tal combinazione avverte e raccoglie. Questa reminiscenza e riflessione di proprietà non avvertita apre dentro di noi rivi d'interno diletto, simile a quello che scorre dalle scienze, e dalla recognizione di una verità in noi nascosta, che poi esponiamo a vista dell'intelletto, con ordinare e riscontrare insieme più verità" (28); finalmente conclude: "E perchè l'immagini sono affezioni del nostro corpo e vestigia delle cose, quando per via della reminiscenza, e per riscontri d'oggetti simili ravvisati nelle parole, si eccitano in noi molti corrispondenti alle impressioni delle cose, e con le parole si svegliano le vestigia degli oggetti, allora si rinnovano l'istesse passioni che furon già mosse dagli oggetti reali, perchè così i moti della fantasia corrispondono ai moti veri, e perciò è possente a muoverci gli affetti col finto a paragone del vero" (29).

* *
*

Verosimile, giudizio e ingegno (tenuto a freno dal "buon giudizio") governano per Muratori la poesia che ha per scopo

(26) — Gravina — **Op. cit.**, pag. 24.
(27) — Idem — **Op. cit.**, pag. 25.
(28) — Idem — **Op. cit.**, pag. 25.
(29) — Idem — **Op. cit.**, pag. 26.

dilettare e pure giovare. Per Gravina, vero, verosimile e fantasia sono le condizioni della poesia; diletto e riflessione (non istruzione), le sue finalità. Questi i capisaldi della sua teoria e anche se sono meno svolti di quelli di Muratori, anche se non entrerà in particolari in cui Muratori si estende prolissamente, l'importanza del Gravina sta nel considerare che il poeta parla agli uomini e li convince attraverso i sensi. L'aver sentito e toccato problemi ignorati dai suoi contemporanei fanno della sua "Ragion Poetica" la teoria che più si poteva adattare a un poeta insofferente di gioghi quale il Metastasio che pur seguendo i consigli generali di Muratori, e pur negando certi principi voluti da Gravina comprenderà pienamente il valore e il significato — in contrapposizione alla scipita classificazione muratoriana — della poesia definita come "delirio che sgombera le pazzie".

CAPITOLO II

I TEORICI PORTOGHESI DELL'ARCADIA

Quando, verso la metà del secolo XVIII, vengono stampate le prime Arti Poetiche portoghesi, le teorie di Gravina e Muratori erano già vecchie di quasi cinquant'anni; ma — accettuando Verney, a cui servono da guida i teorici francesi — Cândido Lusitano, Garção e Cruz e Silva a loro si rifanno, specialmente alla "Perfetta Poesia" di Muratori. Importanti, come teorie complete, furono il "Verdadeiro Método de Estudar" di Verney e l' "Arte Poética" di Cândido Lusitano; le altre due opere vogliono piuttosto essere un messaggio di poeti a poeti e valgono appunto per questo, per quel loro attenersi alle regole e allo stesso tempo un poco ignorarle, per quella loro mancata rigidità di norme impossibile in teorici, ma effettuabile in poesia, dove l'estro più che le regole, le passioni più che le indicazioni normative insegnano il cammino della poesia. In questo capitolo, perciò, analizzeremo più particolarmente le regole dei critici e rileveremo i consigli più importanti dei poeti.

* *
*

Imitazione della Natura e imitazione degli Antichi sono le due grandi determinanti di Verney. Queste espressioni hanno per lui un senso molto preciso e quasi un senso proprio. Sono gli antichi che un poeta deve leggere, e più che leggere, "impa-

rare a memoria", perchè sono loro che insegnano a comporre entro principi a cui un buon poeta doveva sempre obbedire: tutte le regole vigenti erano state enunciate e messe in pratica dagli autori dell'Antichità; era, perciò, imprescindibile seguire gli antichi poeti e non solo seguirli, ma imitarli. Però, consiglia che questa imitazione sia fatta attraverso una critica intelligente e non sia semplicemente un assoggettarsi ai classici, perchè tali: certi poeti "nas obras dos Antigos não distinguem o bom, nem o mau: abraçam os mesmos erros, como se fôssem maravilhas, sem advertirem que, ainda que fôssem nossos mestres, não os devemos seguir com os olhos fechados, mas abraçar nêles o que não repugna à boa razão" (1). Gli antichi insegnarono ad imitare la natura: la natura dona tutti gli spunti necessari alla creazione di un'opera artistica; la natura fornisce tutti i temi a un poeta e tutto ciò che un poeta può pensare si trova nella natura: dunque, bastava imitarla e, più precisamente, copiarla; natura e verità sono tutt'uno per il teorico portandolo ad affermare che "um conceito que não é justo, nem fundado sôbre a natureza das coisas, não pode ser belo porque o fundamento de todo o conceito engenhoso é a verdade" (2); da un'osservazione profonda della natura, rielaborata dalla fantasia, affiora l'ispirazione. Per Verney l'ispirazione nasce dalla fantasia, in contatto con la natura, ma senza la partecipazione dei sentimenti che questo contatto può provocare; è una osservazione esterna, e esterna all'anima del poeta rimane anche l'ispirazione.

A questa definizione di ispirazione si può contrapporre quella di Cândido Lusitano: anche per lui le due grandi determinanti sono l'imitazione della natura e l'imitazione degli antichi, ma questa imitazione ha in lui un altro senso: effettivamente gli antichi danno una lezione che deve essere imparata e seguita; seguiamo pure gli antichi, serviamoci di loro come modelli, e su questa "falsa riga" scriviamo la nostra poesia. È un concetto che Garção svolgerà con il gusto e la comprensione propri di un poeta che vede l'importanza della ri-creazione di un modello, facendolo suo e improntandolo all'individualità del poeta che imita creando: "Os poetas devem ser imitados nas fábulas, nas imagens, nos pensamentos, no estilo; mas quem imita, deve fazer seu o que imita: se imito a fábula, devo con-

---

(1) — Luís A. Verney — **Verdadeiro Método de Estudar** (5 voll.). Livraria Sá da Costa, Lisboa, 1950. 2.° vol., pag. 209.
(2) — Idem — **Op. cit.**, pag. 209.

servar a ação, ou a alma da fábula; mas devo variar de forma os episódios, que pareça outra nova e minha: se imito as pinturas, não devo no meu poema introduzir um Polifemo; mas no painel dêsse gigante posso tirar as côres para um Adamastor; se imito o estilo, não devo servir-me das palavras dos antigos, mas achar na linguagem portuguêsa têrmos equivalentes, enérgicos e majestosos, sem torcer as frases, nem adotar barbarismos" (3). E più categorico ancora, Garção sempre più si allontana dall'imitazione della natura, intesa da Verney come copia: "O poeta, é senhor da matéria de que trata: se a invenção é tôda sua, pode formá-la como lhe parecer; se a pediu emprestada a algum dos antigos poetas, deve, quando lhe fôr possível, reduzi-la a tão nova figura que pareça outra, e que fique sendo sempre a mesma" (4).

Questa antichità consiglia che si imiti la natura, perchè la natura abbraccia tutto il creato. Ma, dice Cândido Lusitano, l'osservazione della natura non si fa esteriormente: i fatti osservati provocano una reazione dell'anima del poeta, muovono i sensi, eccitano la fantasia, e da questa eccitazione nasce l'ispirazione.

È sostanziale la differenza di concetto d'ispirazione tra Verney e Cândido Lusitano: l'osservazione passiva del primo diventa attiva e viva nel secondo, determinando il punto più importante della sua teoria, dove afferma che un poeta si può dire tale in quanto, imitando la natura, la ricrea secondo il suo spirito. Un poeta, secondo Verney, per essere in grado di comporre vere poesie deve prepararsi lungamente: deve leggere e studiare gli antichi, analizzarli, scegliere tra questi i buoni autori e ricavare le norme essenziali che lo guideranno, già che non si intende un poeta che non conosca le regole. Perciò si è portati e concepire l'ispirazione come una conseguenza immediata di questo lavorio: se il poeta ha presente modelli perfetti e tutti i temi che egli può trattare, l'ispirazione si riduce a un saper scegliere meccanico, o, tutt'al più, a una scelta più consona alla sua natura, al suo ingegno, che consiste "em saber unir idéias semelhantes, com prontidão e graça" (5). In principio la differenza si può stabilire così: mentre il poeta di Verney è un artista ligio alla tradizione degli antichi, all'opera e all'insegnamento che ci hanno dato, e che trova l'ispirazione nella natura, come quelli la trovarono, il poeta di Cândido Lusitano è un ar-

(3) — P. A. Corrêa Garção — **Obras Poéticas e Oratórias.** Tipografia dos Irmãos Centenari, Roma, 1888. Pag. 468.
(4) — Garção — **Op. cit.,** pag. 473.
(5) — Verney — **Op. cit.,** pag. 207.

tista che trova sì, l'ispirazione nella natura, ma che dà a questa ispirazione un'impronta personale, pur rimanendo entro i canoni di imitazione della natura e degli antichi. Per Cândido Lusitano e per Cruz e Silva l'imitazione della natura ha un senso molto particolare. Se — ripetiamo — per Verney bisogna prenderla come ci appare, per gli altri due teorici, essa ha valore in quanto sulla verità che ci porge possiamo creare il verosimile, l'unico che importa alla poesia. E qui possiamo stabilire una gradazione: se Verney vuol distinguere vero da verosimile, ma senza concedere libertà alcuna a quest'ultimo, e ne risulta una definizione quanto mai simile a quella di vero, il buon gusto di Cândido Lusitano e di Cruz e Silva ritratta le cose in maniera diversa: se il vero non è materia di poesia (e questo Verney non l'ammette), bisogna abbellirlo, rifonderlo, dissolverlo in immagini poetiche sì da riconoscerlo a stento, e tanto più il verosimile si scosterà dal vero originale, tanto più la poesia recherà piacere e entusiasmo. Cruz e Silva dà al verosimile il compito di perfezionare la natura, poichè bisogna imitarla non come essa si presenta ai nostri occhi, ma come dovrebbe essere, bella, perfetta. Ci ha lasciato a questo riguardo una pagina che parla più di molte norme: "Uma écloga, senhores, é um quadro, onde com as mais vivas côres se devem debuxar os longes da idade de ouro, e as relíquias daquela antiga inocência, que nas selvas, aonde teve a origem ainda se conservam. Os campos quase sempre hão de ser os mais férteis, os ares os mais puros, os rios os mais serenos, as aves as mais harmoniosas, e ainda os mesmos montes hão de brotar copiosas flôres. O sossêgo, a paz, a liberdade, a abundância, os inocentes divertimentos, e uma suave brandura que melhor se sabe sentir do que explicar, finalmente tudo o que estiver respirando as felicidades daquele sossegado século, faz um admirável efeito em um poema dêstes" (6) E Cândido Lusitano fa eco: "Para chegarmos pois com a matéria a causar maravilha, e deleite, é preciso representar os objetos dos três mundos, não como êles ordinàriamente são, mas como verossìmilmente podem, ou deveriam ser na sua completa forma" (7). E concludendo il pensiero: "O Poeta deve completar e aperfeiçoar a natureza" (8), se non vuol cadere nell'inverosimile. Ma Cândido

(6) — Antônio Diniz da Cruz e Silva — **Poesias.** Tipografia Lacerdina, Lisboa, 1811. 2.° vol., pag. 10.
(7) — Francisco José Freire (Cândido Lusitano) — **Arte Poética,** 2a. ed. (2 voll.). Na Oficina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, Lisboa, 1759. Libro I, pag. 66.
(8) — Cândido Lusitano — **Id. ibid.**

Lusitano va oltre: il poeta, dovendo scegliere — secondo la sua natura — svolgerà i temi che parlano al suo animo e con tale violenza che, alle volte, sarà difficile la sovrapposizione della ragione alla sua esaltazione: "E tão vulgar coisa é a violência da fantasia movida pelos afetos, que muitas vêzes fica o entendimento oprimido, sem poder exercitar o seu império, nem fazer um reto juízo das coisas" (9). Da ciò, forse, deriva il suo concetto così ampio di verosimiglianza, che è — in termini molto lati — una valorizzazione della fantasia, che la ragione ha dovuto ammettere. Ma Cândido Lusitano, volutamente, torna sempre alla ragione come norma principale.

Cerchiamo, ora, di vedere a che posizione arrivano i critici dell'Arcadia, partendo da principi così diversi: tanto per Verney, come per Cândido Lusitano, l'ispirazione sola non basta, perchè non è sufficiente a creare un'opera d'arte. Essendo frutto della fantasia, la parte meno nobile di un lavoro artistico, l'ispirazione deve essere guidata da una norma che ne riduca gli eccessi e la porti su un piano di verità. Questa norma è la ragione. In Verney, la ragione s'impadronisce dell'ispirazione e la rielabora sì da eliminare quasi completamente la fantasia, poichè: "o juízo é aquela faculdade da alma que pesa exatamente tôdas as idéias, separa umas das outras, não se deixa enganar da semelhança e atribui a cada uma o que é seu" (10). E si può dire che in Verney quello che realmente conta è il vero, nel suo senso esatto; nemmeno di verosimile si può parlare perchè, pur ammettendolo, ne dà una definizione che non si scosta di molto da quella di verità. A queste rigide norme fanno contrasto quelle di Cândido Lusitano: anche lui è concorde nel dare un gran valore alla ragione, ma non annulla la fantasia, come Verney; fantasia e ragione si uniscono e, mentre questa dà la caratteristica di vero, o di verosimile, quella diventa "a alma da poesia". Del giudizio ne parlano Verney e Cândido Lusitano, questi quasi a malincuore, quegli ritenendolo il perno della poesia; Verney parte da ragione e verità e non fa concessioni; così definisce la ragione: "Duas são as partes que compõem o Poeta: **Engenho** e **Juízo**. Engenho para saber inventar e unir idéias semelhantes e agradáveis; juízo para saber aplicar onde se deve" (11). Il primo, di sensibilità e gusto più maturi e rifacendosi a teorie italiane di vedute più ampie, vacillerà tra sentimento e ragione, ma poi si risolverà per quest'ultima. Eppure i poeti teorici, come Garção e Cruz e Silva, non

(9) — Cândido Lusitano — **Op. cit.**, Libro I, pag. 42.
(10) — Verney — **Op. cit.**, pag. 207.
(11) — Idem — **Op. cit.**, pag. 206.

si riferiranno al "buon giudizio", limitandosi all'imitazione della natura, al verosimile e al diletto; importantissimi gli ultimi due.

Ragione e verità è il binomio a cui si rifanno tutti i teorici dell'epoca. Per la ragione, quasi tutti sono concordi, e specialmente Verney e Cândido Lusitano, nel considerarla il principio più importante di un'opera d'arte, già che il suo compito è di ridurre a termini "intelligibili" i voli della fantasia. Ma per la verità ci sono tra i due critici differenze sensibili: per Verney la verità è il principio su cui si deve basare un lavoro poetico perchè abbia un carattere inespugnabile di realtà, e, dentro a questo rigido concetto, tollera appena il possibile, il probabile, che sono le caratteristiche del verosimile. Per Cândido Lusitano il verosimile — e non il vero perchè questo appartiene alla Scienza — è ciò che può determinare l'originalità della poesia, portare all'entusiasmo il lettore, facendogli sentire il fascino di un'immagine poetica. Il vero è lo sfondo di una poesia, il verosimile è quello che ci dà il diletto e la forza della fantasia; queste immagini verosimili non possono sembrare false se non a chi vuol trovarci il loro senso diretto — e si potrebbe aggiungere che sembrerebbero false a Verney che, se ha criticato come fredde, improprie e false le immagini di Camões nei due sonetti che analizza, non ammetterebbe sicuramente un'immagine come quella del fiume che coi suoi mille giri in una fiorita pianura voglia confessarle il suo amore e il suo rammarico nel lasciarla. È esattamente in base alle analisi di Verney che si può dedurre un concetto di verosimile molto prossimo al significato proprio di verità.

Ed è appunto attraverso ragione e verità, per Verney, e ragione e verosimiglianza, per Cândido Lusitano (ci siano permesse queste due espressioni col significato diverso che assumono nei due teorici) che la primitiva ispirazione dovrebbe giungere a una stessa finalità della poesia: "deleite" e "utilidade ou instrução". È un'osservazione che Cândido Lusitano fa a Verney: "À vista do que temos dito se segue também, que muito mal fundada é a opinião do Autor Anônimo de uns livros modernos escritos em português, intitulados: **Verdadeiro Método de Estudar etc.** onde, na Carta Poética afirma, que o fim da Poesia é só o deleite" (12). Realmente, se questa ispirazione, rielaborata dalla ragione, in quanto sceglie la base di verosimile da cui parte la poesia, e abbellita dalla fantasia, che ne orna le idee, arriva a una finalità di diletto, deve pur anche arrivare a una finalità di utilità essendo frutto anche della

(12) — Cândido Lusitano — **Op. cit.**, livro I, pag. 30.

verità: "Quem com a boa imitação Poética não deleita, peca pròpriamente contra uma intenção da Poesia; e quem imitando, e deleitando, não é igualmente causa de que o povo se aproveite, e se instrua, peca gravemente contra outra precisa obrigação da Arte" (13). Ma non dimentichiamo che Verney ha un concetto assai poco nobile della poesia: oltre a essere "nada mais do que uma Eloqüência mais ornada" (14), non è nemmeno necessaria; se si fa, però, si deve far bene e avendo in mente uno scopo preciso di svago, di bellezza, di "diletto". Non che lui non ammettesse un fine di utilità alla poesia, se questa fosse un'arte indispensabile; ma, non essendo inevitabile, si deve lasciare lo scopo di istruire a scienze più elevate, come la Rettorica e la Filosofia.

Il diletto e l'istruzione come finalità della poesia sono considerati da Cândido Lusitano e Cruz e Silva; ma tutt'e due protendono più verso il diletto, il divertimento. Mentre Verney nega una finalità istruttiva alla poesia, gli altri due teorici non potranno tralasciare di connettere la poesia alla Filosofia morale e politica, e da questa derivazione non dare un fine pratico ai componimenti poetici. In Cruz e Silva, però, vedremo un aspetto diverso: pure lui ammette anche la sola finalità di diletto, ma con un senso ben diverso da quello di Verney: diletto in quanto nella poesia si può sorvolare sul suo contenuto pedagogico e sentirlo solamente nel suo insieme di vita, di armonia, di umanità, di passione. Tutt'al più l'istruzione verrebbe ridotta a quell'insinuazione metastasiana, dando così il massimo valore alla poesia nel suo contenuto essenzialmente poetico. Cruz e Silva spiegandoci la sua teoria, afferma che, sì, la poesia deve istruirci, ma principalmente ci deve dilettare. Perciò non è necessario velare la verità con frasi rozze, nemmeno far sfoggio di erudizione; basta dipingere la vita semplice dei campi, i luoghi ameni dove vivono i pastori, la loro pace di spirito, la loro mancanza di ambizione, l'assenza di vizi. Il lettore, naturalmente inclinato al bene, trarrà da questo un vantaggio maggiore che se udisse un rosario di belle sentenze avvolte in stile rustico.

Infine, a prescindire da un concetto di finalità della poesia, che in sostanza è uguale in Verney, Cândido Lusitano, Garção e Cruz e Silva, possiamo concludere che, pur partendo da un'idea differente di ispirazione, arrivano i due primi teorici a una stes-

---

(13) — Idem — **Op. cit.**, livro I, pag. 29.
(14) — Verney — **Op. cit.**, pag. 201.

sa soluzione del problema, già che entrambi adottano lo stesso denominatore comune, che è la ragione. Il diverso trattamento della verità, però, determina per Verney un poeta minimamente personale, dato che in lui vigono con una autorità molto maggiore, che nel poeta di Cândido Lusitano, i principi di imitazione della natura e imitazione degli antichi. Quanto a Garção e Cruz e Silva, persi tra il sentimento (di cui sentivano tutta la forza) e la ragione (che non potevano combattere, accettandola passivamente), si ripiegano sulla verosimiglianza dandole tali poteri da sommergere in lei e giudizio e verità La sfrenata fantasia e i sentimenti liberi non erano permessi e loro nemmeno se li permettevano, ma nel verosimile trovavano lo sfogo per una poesia che diventava personale, nuova e meravigliosa.

Si aggiungano alle ben precise norme e alle larghe vedute dei poeti, i consigli di un altro artista, brasiliano, Silva Alvarenga; nella prefazione al "Desertor das Letras", dichiara: "A imitação da natureza, em que consiste tôda a fôrça da poesia, é o meio eficaz para mover e deleitar os homens; porque êstes têm um inato amor à imitação, harmonia e ritmo" (15). E altrove, nella poesia "Epístola a José Basílio da Gama", rivolgendosi all'arcade Termindo Sipílio elogierà il suo linguaggio nobile, naturale, come conveniva al genere poetico da lui scelto. La naturalità è molto importante, come non si deve dimenticare che lo scopo della poesia, oltre al dilettare è il commuovere. O con le sue stesse parole:

Gênio fecundo e raro, que com polidos versos
A natureza pintas em quadros mil diversos:
Que sabes agradar, e ensinas por seu turno
A língua que convém ao trágico coturno:
Teu Pégaso não voa furioso, e desbocado
A lançar-se das nuvens no mar precipitado,
Nem pisa humilde o pó; mas por um nobre meio
Sente a doirada espora, conhece a mão, e o freio:
Tu sabes evitar se um tronco, ou jaspe animas
Do sombrio Espanhol os góticos enigmas,
Que inda entre nós abortam alentos dissolutos,
Verdes indignações, escândalos corruptos.
Tu resolves e excitas, conforme as ocasiões,
Do humano coração a origem das paixões.

---

(15) — Silva Alvarenga — **Op. cit.**, 1.º vol., pag. 5.

Non si parla di ragione, di verità, ma di comunicazione di sentimenti. Se il poeta riuscirà a trasmettere al lettore tutta l'umanità contenuta nei suoi personaggi le cui passioni lui, il poeta, prima deve aver provato, solo allora potrà pensare di aver raggiunto il diletto, l'incanto. Riprendendo le parole di Orazio — "si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi" — scriverà un distico che servirà da filo conduttore alla sua poesia:

Da simples natureza guardemos sempre as leis.
Para mover-me ao pranto convém que vós choreis.

Per ultimo, aggiungiamo non un consiglio, ma una confessione di un altro poeta, Cláudio Manuel da Costa che, se nessun contributo porta alla teoria, illumina se non altro le condizioni che favorivano la creazione di questi poeti. In lui si trova il poeta che si sente inclinato verso l'Arcadia, che ne sente i problemi e le soluzioni, ma che d'altra parte non riesce a raggiungerla completamente. Lui stesso ce lo confessa: "Bem creio, que te não faltará que censurar nas minhas Obras, principalmente nas Pastoris; onde preocupado da comua opinião te não há de agradar a elegância de que são ornadas. Sem te apartares dêste mesmo volume, encontrarás alguns lugares que te darão a conhecer; como talvez me não é estranho o estilo simples; e que sei avaliar as melhores passagens de Teócrito, Virgílio, Sannazaro e dos nossos Miranda, Bernardes, Lobo, Camões, etc. Pudera desculpar-me, dizendo que o gênio me fêz propender mais para o sublime: mas temendo, que ainda neste me condenes o muito uso das metáforas, bastará, para te satisfazer, o lembrar-te, que a maior parte destas Obras foram compostas ou em Coimbra, ou pouco depois, nos meus primeiros anos; tempo em que Portugal apenas principiava a melhorar de gôsto nas Belas Letras. A lição dos Gregos, Franceses e Italianos, sim, me fizeram conhecer a diferença sensível dos nossos estudos, e dos primeiros Mestres da Poesia. E' infelicidade que haja de confessar; que vejo, e aprovo o melhor, mas sigo o contrário na execução" (16).

Da questa confessione di Cláudio si può accompagnare lo sviluppo del pensiero e del gusto di questi arcadi. Educati in Portogallo verso la metà del secolo, esattamente quando cominciavano a penetrare le prime idee di quell'Arcadia che in Italia

(16) — Cláudio Manuel da Costa — **Op. cit.**, 1.º vol., pag. 100.

aveva raggiunto il pieno sviluppo si provarono ad assimilare le teorie che i critici portoghesi pubblicavano. Ma, se leggono i teorici, leggono anche i poeti e alcuni di loro, particolarmente, accettano e prediligono il poeta che proviene dalla stessa teoria: Metastasio. Sia che la sua fama vi abbia contribuito, sia che trovavano in lui qualcosa di vitale che mancava alla teoria portoghese arretrata di cinquant'anni su quella italiana (seppur da essa risultante), prendono Metastasio come modello e cercano di imitarlo. Essi imparano molto di più sui testi poetici che sulle centinaia di pagine di teoria (è lo stesso Cláudio che ce lo dice); nei poeti essi trovano le regole e i consigli dell'Arcadia esperimentati e a volte scartati; vi trovano la depurazione di regole risultate poeticamente inefficaci, e soprattutto vi trovano la maggior forza del sentimento, riconosciuta dai poeti, negata dai teorici a nome della ragione e che pure era sentita da quelli di sensibilità più acuta come Cândido Lusitano. Sta il fatto che questi non riuscì ad essere un buon poeta e che Metastasio, pur invocando il "buon giudizio", non ci credeva consigliando, pure lui, che "chi vuol commovere altri, convien che abbia prima messo in moto se stesso" Ed è certo che Cláudio Manuel da Costa, Silva Alvarenga, e in generale gli altri arcadi, ricavavano, dalle poesie di Metastasio, quei principi che dovevano governare un buon poeta: l'espressione naturale e nobile, la forma poetica perfetta, il verosimile aperto alla fantasia creatrice, le passioni, il sentimento.

* *
*

Ciò che ha permesso tanto fiorire di idee nei poeti arcadi del mondo portoghese fu senz'altro l' "Arte Poética" di Cândido Lusitano; e mentre Verney si ispira piuttosto ai teorici francesi, Cândido Lusitano riprende in pieno il "Della Perfetta Poesia" di Muratori.

Proviamoci a riassumere a grandi tratti la teoria muratoriana esposta nel capitolo anteriore e vedremo come essa servirà da guida a Cândido Lusitano. "Il perfetto buon gusto poetico è quello che sa mettere in opera tutto il bello e tutte le perfezioni", dice Muratori (17). Questa perfezione e il bello poetico si possono considerare o dal punto di vista di "arte fabbricante", e allora origina il **diletto**; o come arte subordinata alla politica e alla filosofia morale, originando l'**utilità**. In ogni

(17) — Muratori — **Op. cit.**, 3.° vol., pag. 237.

modo, come il primo caso non può non considerare il secondo, sempre la poesia ha un fine, per quanto tenue, di utilità. Inoltre afferma che "l'intelletto dell'uomo non può provar diletto fuorchè dal vero, ch'è il suo pascolo favorito" (18). L'unica maniera, perciò, di dilettare è dipingendo, imitando il **vero,** che non sempre è un vero assoluto, ma un vero possibile, probabile, credibile, **verosimile**. Ma non sempre il vero porta diletto, sicchè "gli avvenimenti, costumi e sentimenti, anzi qualunque cosa si vuol dipingere in versi", deve "portar con seco novità e maraviglia, essendo allora certissimo che produrran diletto" (19). Questa novità si può ottenere o con la materia o con l'artificio. Con la prima, il poeta deve estrarre tutta la novità contenuta nella materia dipingendola come dovrebbe essere e non come è realmente, "contenendosi sempre mai dentro i confini del verisimile, cioè del vero universale, e guardandosi dal contrariare sfacciatamente alla natura, alla storia e alla volgar credenza" (20). Se però usa l'artificio, ha due maniere di ottenere questa novità: abbellendo le cose con "energia ed evidenza" sì da renderle, benchè comuni e note, meravigliose (e questo si ottiene con l' "acutezza dell'ingegno, che con brevi o leggiadri o piccanti e spiritosi concetti esprime le cose" (21)); o avvolgendo i sentimenti e le azioni con quel "pellegrino e vago ammanto" in modo che sembrino meravigliose. Ciò si ricava "dalla fecondità e dai capricciosi e bei deliri della fantasia, la quale con traslazioni, allegorie, parabole e altri immagini, o invenzioni di maggior mole, dà un'aria nuova e inaspettata agli oggetti ch'erano incapaci di cagionar movimento negli animi nostri" (22). All'ingegno, alla fantasia e all'artificio consegna Muratori il compito di rendere la materia "nuova e mirabile" Infine, il poeta si potrà considerare perfetto quando a queste tre "potenze" (come egli le chiama) potrà unire un "dilicatissimo e purgatissimo giudizio", "il quale misurando colle leggi del decoro, e coll'attenta osservazione del verisimile e della natura, quel che si conviene agli argomenti, non permette alle altre due potenze l'eccedere, o il mancar tra via" (23).

Queste sono le direttive muratoriane e queste anche, come ben si può controllare, i capisaldi della teoria di Cândido Lu-

(18) — Muratori — **Op. cit.**, 3.° vol., pag. 238.
(19) — Idem — **Op. cit.**, 3.° vol., pag. 239.
(20) — Idem — **Id. ibid.**
(21) — Idem — **Op. cit.**, 3.° vol., pag. 240.
(22) — Idem — **Id. ibid.**
(23) — Idem — **Op. cit.**, 3.° vol., pag. 241.

sitano. E importante è osservare come le due teorie combaciano, come grande fu il valore e l'importanza della poetica italiana per il Portogallo. Non aveva dato ampi frutti il "Verdadeiro Método de Estudar"; ne darà molto di più la poetica di Cândido Lusitano; questi, divulgando le norme muratoriane, diffonde anche il buon gusto che — a sentire Cláudio — doveva essere assai scarso in Portogallo; le norme, inoltre, sono meno rigide e i poeti vi si trovavano più a loro agio. E anche, a fianco di questa teoria, trovavano le poesie che l'avevano messa in pratica e vi attingono direttamente, leggendo i poeti italiani. Questo fa sì che i due poeti-teorici — Garção e Cruz e Silva — (e gli altri, che furono soltanto poeti) siano più severi nella scelta dei principi muratoriani resi noti da Cândido Lusitano: non sono più teorici che hanno lo scopo di insegnare a poetare, ma sono artisti che si sono formati a qualle stesse leggi, che le hanno provate come artisti e come artisti hanno accettato o meno; e se pur citano Muratori, se in lui tacitamente riconoscono il maggior teorico arcade, lo citano in quanto i principi da loro adottati corrispondono alle esigenze della loro poesia, che è frutto di una teoria arcade valutata e rifusa dalla capacità di sentire e di trasmettere di ognuno di essi.

CAPITOLO III

METASTASIO

In seguito alla lettura dell'opera metastasiana, non possiamo evitare un luogo comune — la domanda: "Perchè Metastasio è piaciuto tanto? Perchè la sua poesia, pur con tutti i difetti che presenta, ci diletta tutt'ora?" Evidentemente, il 700 portava sul nostro secolo un non lieve e netto vantaggio; vedeva il dramma di Metastasio rappresentato sulla scena e accompagnato dalla musica; e questo deve aver concorso non poco all'unanime accettazione e all'entusiasmo che seppe destare. Ma noi, che semplicemente leggiamo i componimenti metastasiani, cosa ci fa concludere che Metastasio è bello, che Metastasio piace? È poco dire che la sua poesia è intensamente orecchiabile e armoniosa; molto e rischioso, però, l'affermare che Metastasio è un grande poeta.

Anche la critica, dal settecento ad oggi, ha espresso tutti i tipi di pareri: dal più entusiastico elogio alla condanna più dura. Vero è che per i critici del XVIII secolo difficile si presentava arginare il frenetico applauso che suggellava i drammi metastasiani portati sulla scena. E il tentativo di discussione se il melodramma trovava modelli nell'antichità, venne subito soffocato dagli apologisti che, trascinati a lor volta dalla fama sempre crescente di Metastasio, provavano che il dramma moderno era l'antica tragedia classica poichè — dicevano, e lo diceva anche Metastasio — essa sempre fu accompagnata dalla

musica, nei cori, e il recitativo era detto in un tono sostenuto di voce che si poteva ben chiamare musicale. Invocavano l'alto valore educativo dei drammi metastasiani e, con la "Dissertazione" di Ranieri de'Calzabigi, si inizia una critica fondata, oltre che sulla derivazione del melodramma dalle tragedie antiche, sulla discussione del contenuto, sulla lode dello stile altamente musicale e variato delle opere di Metastasio. Su questa linea la riprenderà Francesco Algarotti nel "Saggio sopra l'opera in musica", mentre il Baretti si lascierà andare a elogi altisonanti: "Dante dalla natura ebbe un pensar profondo, Petrarca un pensar leggiadro, Boiardo e Ariosto ebbero un pensare non meno vasto che fantastico, e Tasso ebbe un pensar dignitoso; ma nessuno d'essi ha avuto un pensare così chiaro e così preciso come quello di Metastasio, e nessuno d'essi ha toccato nel suo rispettivo genere quel punto di perfezione che Metastasio ha toccato nel suo" (1) E si perde in "pensieri gentili" come questo: "Trenta o più canzonette vanno in volta, che furono fatte in risposta di quella sua famosa **Canzonetta a Nice**; ma tutte dalla prima all'ultima non sono che scempiaggini in paragone di quella maravigliosissima cosuccia" (2). Lo lodano Melchiorre Cesarotti, Pietro Napoli Signorelli, il Bertola e Ipponto Pindemonte, come lo lodano Voltaire e Rousseau. Bisogna arrivare al Bettinelli e alla "Risposta di Don Santigliano" (1790) del Calzabigi, arrivare cioè alla fine del secolo, già dopo la morte del poeta cesareo, per avere le prime voci che si levano contro l'opera metastasiana, intelligentemente e profondamente. E il Bettinelli non nega valore al poeta, ma lo critica con precisione, sia come poeta, sia come scrittore melodrammatico (3). Ultima voce di lode si alza quella dell'Arteaga nelle "Rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine al presente", considerando Metastasio lo scrittore privilegiato dei musicisti e la "delizia" delle "persone gentili" Ma dobbiamo ancora udire il giudizio di Alfieri, prima che il secolo scada, giudizio iroso e aspro: "Son duro, lo so, son duro, ma parlo a gente che ha l'anima così molle e flaccida che è cosa da stupirne... Tutti imparano il Metastasio a mente, e se ne foderano le orecchie, il cuore, gli occhi; gli eroi li

---

(1) — Giuseppe Baretti — **La Frusta Letteraria**. Laterza, Bari, 1932. 1.° vol., pag. 60.
(2) — Idem — **Op. cit.**, pag. 61.
(3) — Si consultino le pagine 217-218 del **Discorso sopra la Poesia Italiana** in **Lettere Virgiliane e Inglesi e altri scritti critici**. Laterza, Bari, 1930.

vogliono vedere, ma castrati; il tragico lo vogliono, ma impotente" (4)

Già il secolo seguente vedrà Metastasio sotto un'altra luce e, come dice Russo, "la critica romantica si occupò di lui, ma non era persuasa della verità del mondo fantastico dei suoi melodrammi; mentre non se ne sentiva fortemente allettata, non ne riconosceva neanche la bontà educativa nella pratica. Ne diede giudizi sbrigativi; il periodo di fervore critico intorno all'opera metastasiana era chiuso; si parlava nell'ottocento del Metastasio, per dovere di storici" (5). Ma pur sbrigativi, i pareri avevavano un loro messaggio. Severo quello del Foscolo: "ridusse la sua lingua e versificazione a tanta penuria di parole, frasi e cadenze, che paiono sempre le stesse, e alla fine produce solo l'effetto di un flauto, il quale apporta piuttosto dilettosa melodia, che vive e distinte sensazioni" (6). Molto benevolo, quello del Leopardi nello "Zibaldone": "la vera facoltà creatrice, sia quella del cuore o quella della immaginativa, si può dire che dal cinquecento in qua non si sia più veduta in Italia, e che un uomo degno del nome di poeta (se non forse il Metastasio) non sia nato in Italia dopo il Tasso" (7). E così, tra lodi e rimbrotti passano le testimonianze di Monti, Augusto Guglielmo Schlegel, Stendhal, Emiliani Giudici. E Carducci: "Il Metastasio è dei poeti nostri più originali e popolari (...) fu l'ultimo e più geniale artista del periodo meridionale, di quel periodo, cioè, della nostra poesia nel quale prevalgono gli spiriti idillici e musicali del mezzogiorno e che si estende dalla eredità del Tasso, napolitano di madre, per tutto il seicento su cui regna il Marini, fino alla gloria del Metastasio, romano di nascita, ma di educazione e d'ispirazione napolitano" (8). "Quale sarebbe il giudizio conclusivo? Una condanna?" — domanda Russo — "La condanna se c'è, rimane sot-

(4) — Vittorio Alfieri — apud Guido Mazzoni: **Dal Metastasio a Vittorio Alfieri**, in **Vita Italiana nel Settecento**. Fratelli Treves, Milano, 1930. Pag. 206.

(5) — Luigi Russo — **Metastasio**. Laterza, Bari, 1945, 3a. ed. Pag. 241.

(6) — Ugo Foscolo — **Saggio sopra la poesia del Petrarca**, in Saggi **e Discorsi Critici**. Vol. X dell'Edizione Nazionale, a cura di Cesare Foligno. Felice Le Monnier, Firenze, 1953. Pag. 64.

(7) — Giacomo Leopardi — **Zibaldone**, in **Tutte le Opere**, a cura di F. Flora (5 voll.). Mondadori, Milano, 1953, 4a. ed. 1.° vol., pag. 499.

(8) — Giosue Carducci — **Pietro Metastasio**, in **Lirica e Storia nei Secoli XVII e XVIII**. Vol. 15.° dell'Edizione Nazionale. Zanichelli, Bologna, 1939. Pag. 243.

tintesa; la critica negativa dei romantici, nei riguardi del Metastasio, è tutta, diciamo così, interlineare" (9). Comincia con il De Sanctis la vera critica costruttiva intorno al poeta italiano e parte per la sua critica da queste premesse: "Nessun poeta è stato così popolare come il Metastasio, nessuno è penetrato così intimamente nello spirito delle moltitudini. Ci è dunque ne' suoi drammi un valore assoluto, superiore alle occasioni, resistente alla stessa critica dissolvente del secolo decimonono"

"Gli è che quella sua oscura coscienza, quel distacco tra quello che vuol fare e quello che fa, quella poesia che non è ancora musica e non è più poesia, è non capriccio, pregiudizio o pedanteria individuale, ma la forma stessa del suo genio e del suo tempo. Perciò non è costruzione artificiale, come la tragedia del Gravina o il poema del Trissino, ma è composizione piena di vita, che nella sua spontaneità produce risultati superiori alle intenzioni del compositore. Ciò ch'egli vi mette con intenzione e con coscienza, non è il pregio, ma il difetto del lavoro. E intorno a questo difetto arzigogolavano lui e i critici".

"Se vogliamo gustarlo, facciamo come il popolo. Non domandiamo cosa ha voluto fare, ma cosa ha fatto, e abbandoniamoci alla schiettezza delle nostre impressioni. Anche il critico, se vuol ben giudicare, dee abbandonarsi alla sua spontaneità, come l'artista" (10).

Dopo il De Sanctis, ormai la critica metastasiana è matura e ricollegandosi o meno a questo critico, ci presenterà saggi in cui l'autore avrà saputo "abbandonarsi alla schiettezza delle sue impressioni": Russo, Croce, Natali, Della Corte, Fubini, Apollonio, e i più recenti Varese e Giazotto cercheranno di valutare giustamente il poeta alla luce delle sue poesie, nella loro ispirazione e nel loro sentimento, di quello insomma — per ricordare De Sanctis — che ha fatto e non di "cosa ha voluto fare" (11).

---

(9) — Luigi Russo — **Op. cit.**, pag. 248.

(10) — Francesco de Sanctis — **Storia della Letteratura Italiana** (2 voll.). Laterza, Bari, 1949, 4a. ed. 2.° volume, pag. 338.

(11) — Questo breve sunto della critica sul Metastasio ha per scopo di mostrare come il poeta è stato visto dai suoi contemporanei e dai secoli successivi. Chi volesse ulteriori, e più ampie informazioni consulti: **I Classici Italiani nella Storia della Critica,** opera diretta da Walter Binni; La Nuova Italia, Firenze, 1955; 2.° vol., pagg. 91-136. E l'**Appendice** al saggio di Russo sul Metastasio, citato, pagg. 189-253.

Ma, prima di analizzare quello che Metastasio ha realizzato, cerchiamo di riassumere le sue idee estetiche: basta rifarci al Metastasio studioso dell'antichità greco-romana, al Metastasio docile discepolo del Gravina e, soprattutto, al Metastasio lettore e critico delle Arti Poetiche, dall'Aristotele a quelle dei suoi tempi.

Come reagì a tutte le norme spiegate e discusse da vari teorici, lui che aveva un'opinione così poco lusinghiera della critica? La strada su cui l'aveva avviato il maestro — benchè non lo soddisfacesse pienamente — gli aveva concesso la facoltà di poter più tardi scegliersi il suo cammino. Gli insegnamenti prodigatigli dal Gravina non gli erano sufficienti, portandolo dopo la morte del maestro alla lettura e allo studio di quei testi che gli furono sempre negati, ma dai quali era istintivamente attratto: il Tasso e il Marino, più che l'Ariosto o Virgilio e Omero, furono le sue vere guide. Non che si opponesse all'imitazione degli antichi: tutt'altro; ma occorreva imitarli nei loro pregi e in quello che di positivo in loro sussistesse; inoltre, essi non erano infallibili e sarebbe perciò in errore il poeta che, con la pretesa di seguirli, non li esaminasse con buon senso allo scopo di scegliere tra loro gli scrittori che diedero alla poesia una contribuzione valida e sicura. Questa discussione degli antichi è già un distacco dal Gravina, tutto propenso verso la classicità greco-romana, e insofferente di qualsiasi critica negativa a lei diretta.

Come pure ammette Metastasio l'imitazione della Natura, e non col senso di copia voluta da alcuni teorici: tutto è materia di imitazione, ma essa va fatta allontanandosi il più possibile dalla verità. Il verosimile, "l'artificiosa rappresentazione del vero nel falso" (12), è il solo vero poetico. Basati sulla verità devono essere la descrizione dei caratteri e dei costumi, il linguaggio nobile, chiaro ed espressivo e soprattutto "il violento contrasto degli inquieti affetti del cuore umano" (13). Per evitare l'inverosimile consiglia di preparare prima "l'intera tela del soggetto" e poi, svolgendolo, deve figurarsi nella stessa situazione di chi subirà le passioni, "essendo certissimo che chi vuol commovere altri, conviene che prima abbia messo in moto se stesso" (14).

Il poeta non deve dimenticare che la finalità della poesia è "assolutamente ed unicamente" il diletto: "l'obbligo poi del

(12) — Pietro Metastasio — **Op. cit.** 2.° vol., **Estratto dell'Arte Poetica di Aristotile** ecc., pag. 994.
(13) — Idem — **Estratto,** pag. 996.
(14) — Idem — **Estratto,** pag. 1087.

poeta (come buon cittadino) è il valersi de' suoi talenti a vantaggio della società, della quale ei fa parte, insinuando per la via del diletto l'amore della virtù, tanto alla pubblica felicità necessaria. Or, se il poeta non diletta, è cattivo poeta insieme ed inutilissimo cittadino" (15). Qui sta un altro punto di distacco dal Gravina. Entrambi credono alla stessa finalità: diletto e istruzione, ma nè l'uno nè l'altro considera l'istruzione col suo vero significato; nel Metastasio è sinonimo di "insinuazione", nel Gravina di "riflessione" In quanto nel Gravina la poesia acquista un valore pedagogico, nel Metastasio ha un valore puramente di diletto, e quanto più diletto un'opera può destare tanto più è in condizioni di penetrare nell'animo umano lasciandovi il desiderio di emulare quell'eroe che tanto piacere ha provocato. L'arte del Metastasio è tutto un gioco di passioni o vorrebbe esserlo; non si può dimenticare che, se da una parte richiede la partecipazione del poeta alle vicende del suo protagonista, dall'altra è pur sempre il poeta che dichiara il valore indiscusso del "buon giudizio": è inutile conoscere tutte le teorie e aver buona memoria perchè "senza il buon giudizio il poeta non saprà discerner mai quali debbano essere gli impieghi lodevoli delle sue ricchezze" (16). È anche il poeta che vuol imporre un limite al "furore": "Vuole il nostro filosofo (...) che il buon poeta debba essere dotato di eccellente ingegno, ed agitato da una specie di furore. E sarebbe qui desiderabile ch'egli avesse più chiaramente assegnati i confini alla seconda qualità per accordarla con l'aurea incontrastabile sentenza d'Orazio:

Il buon giudizio è il capital primero
Dell'ottimo scrittor." (17)

Questo voler limitare il furore poetico attesta quanto lui poco partecipasse alle passioni dei suoi eroi. Per comporre sono necessarie l'esperienza e la "innata fecondità creatrice", e queste non gli mancavano. Ma, sia per incapacità di vivere la passione eroica, sia per esigenza del suo pubblico, arriverà alla determinazione di tipi di personaggi minimamente eroici e che così rimarranno in tutti i suoi drammi. Prodotto del settecen-

(15) — Metastasio — **Estratto,** pag. 1089.
(16) — Idem — **Estratto,** pag. 1024.
(17) — Idem — **Estratto,** pag. 1092.

to, figlio del suo secolo, non amerà la tragedia e trasporterà, nei suoi lavori, quella mancata drammaticità, presentando una serie di personaggi, massimi rappresentanti della virtù, della amicizia, del valore, della dedicazione filiale, riportandoli, però, scevri di ogni eroicità perchè non saprà infonder loro quella passione che lui non aveva mai sentita.

Formato dalle regole, seppe tuttavia sceglier quelle che parlavano più da vicino al suo spirito e non esitò ad abbandonare e a combattere le altre. Non volle ammettere le regole delle tre unità, sia perchè non le riscontrava negli antichi, sia perchè voleva affidare alla fantasia del pubblico il completare logicamente la trama di un dramma dove gli episodi non erano narrati in stretta successione nel tempo; scelse e difese con ardore la rima — combattendo il verso sciolto voluto da Gravina — perchè armonico dev'essere il parlare poetico; consigliò il verosimile e solo il verosimile come materia poetica, e a chi lo contraddiceva gli opponeva che non era inverosimile che un uomo andasse cantando a morire.

Partendo da questa poetica, ben altro destino avrebbe avuto la sua poesia, se avesse saputo impregnare di passione eroica i suoi protagonisti. In questo modo, Metastasio rimarrà lo scrittore di un pubblico che si accontentava di barlumi di virtù, d'amore, di amicizia, che piangeva e delirava alle rime facili e melodiose delle ariette, non vedendo che quegli eroi erano fantasmi dei veri eroi che volevano personificare, eroi rarefatti nel tempo avendo perduto tutto il loro contenuto tragico.

Ma se a Metastasio neghiamo il carattere del tragico, dobbiamo riconoscergli pienamente sviluppate e comprese le passioni comuni; queste, unite alla sensibilità e a una maniera tutta sua di poetare costituiscono la grande forza di Metastasio. Se vogliamo comprendere questo poeta ci è gioco-forza partire da questi tre elementi; inutile attenerci a un'analisi particolareggiata della struttura dei suoi drammi, o a quella dell'eroicità più o meno sviluppata dei suoi personaggi. Sono, queste, costanti del suo secolo e ad esse non poteva fuggire, se voleva piacere; vi si adattava, al punto di dover alterare l'ultima scena del suo "Catone" perchè il pubblico non amava assistere alla morte di un eroe; vi si adattava trasportando e infondendo tutta la sua sensibilità in momenti minori dei drammi o in quelle sentite e, a volte, dolorose Canzonette.

Ma, se pur giova a una buona comprensione di Metastasio l'esemplificazione della parte schematica dei suoi drammi, percorriamo rapidamente la sua galleria d'eroi e soffermiamoci presso alcuni dei personaggi che la compongono; incominciamo

pure da Enea. Che è rimasto dell'eroe tramandatoci dal poeta latino? Un uomo che sente tutta la greve forza del fato, ma soprattutto la potente attrazione dell'amore. Alle prime sue parole, che vogliono sembrare un discorso convincente:

No, principessa, amico:
Sdegno non è, non è timor che move
Le frigie vele e mi trasporta altrove.
So che m'ama Didone;
Pur troppo il so; nè di sua fè pavento.
L'adoro e mi rammento
Quanto fece per me: non sono ingrato.
Ma ch'io di nuovo esponga
All'arbitrio dell'onde i giorni miei
Mi prescrive il destin, voglion gli dei;
E non sì sventurato,
Che sembra colpa mia quella del fato —

(A. I, sc. I)

subentrano versi che screditano alquanto l'eroicità di Enea, con quel suo desiderio di risolvere il dubbio giocando con gli affetti altrui:

Già tel dissi, o Selene:
Male interpreta Osmida i sensi miei.
Ah! piacesse agli dei
Che Dido fosse infida, o ch'io potessi
Figurarmela infida un sol momento!
Ma saper che m'adora
E doverla lasciar, questo è il tormento!

(A. I, sc. IX)

Non gli si può credere quando, per non parer traditore, parlerà alla regina del suo prossimo abbandono e reciterà parole troppo grandi e che fanno troppo frastuono per esser vere:

Fin ch'io viva, o Didone,
Dolce memoria al mio pensier sarai;
Nè parlerei giammai,
Se per voler de' numi io non dovessi
Consacrar il mio affanno
All'impero latino.

(A. I, sc. XVIII)

E tanto più suoneranno false queste parole se le avviciniamo a queste altre che dirà immediatamente dopo, quando si troverà solo:

E soffrirò che sia
Sì barbara mercede
Premio della tua fede, anima mia!
Tanto amor, tanti doni...
Ah! pria ch'io t'abbandoni,
Pèra l'Italia, il mondo,
Resti in oblio profondo
La mia fama sepolta,
Vada in cenere Troia un'altra volta.
Ah! che dissi! Alle mie
Amorose follie,
Gran genitor, perdono: io n'ho rossore.
Non fu Enea che parlò, lo disse Amore.
Si parta... E l'empio Moro
Stringerà il mio tesoro?
No... Ma sarà frattanto
Al proprio genitor spergiuro il figlio?
Padre, amor, gelosia, numi, consiglio!

(A. I, sc. XVIII)

Ma, siccome vuole la tradizione che Enea parta e abbandoni Didone, diventerà eroe tutto ad un tratto e non senza volgarità:

Sel. — **Ma che farà Didone?**
Enea — **Al partir mio**
Manca ogni suo periglio.
La mia presenza i suoi nemici irrita.
Iarba al trono l'invita:
Stenda a Iarba la destra e si consoli —

(A. III, sc. VI)

e circonda il suo capo di un'aureola di gloria e, ammettiamolo, di boria:

Selene,

Ormai più del tuo foco
Non mi parlar, nè degli affetti altrui.
Non più amante; qual fui, guerriero or sono.
Torno al costume antico:
Chi trattien le mie glorie è mio nemico.

A trionfar mi chiama
Un bel desio d'onore;
E già sopra il mio core
Comincio a trionfar.

Con generosa brama,
Fra i rischi e le ruine,
Di nuovi allori il crine
Io volo a circondar.

(A. III, sc. VI)

E Tito, nella sua "clemenza", non si direbbe esagerato? Dopo aver rinviato Berenice sceglie una sposa romana; ma quando viene a sapere dalla stessa Servilia che il suo cuore appartiene ad un altro, prorompe:

Grazie o numi del ciel! Pure una volta
Senza larve sul viso
Mirai la verità. Pur si ritrova
Chi s'avventuri a dispiacer col vero
Servilia, oh qual contento
Oggi provar mi fai! quanta mi porgi
Ragion di meraviglia! Annio pospone
Alla grandezza tua la propria pace!
Tu ricusi un impero
Per essergli fedele! Ed io dovrei
Turbar fiamme sì belle? Ah! non produce
Sentimenti sì rei di Tito il core.

(A. I, sc. IX)

Quando Publio gli vuol far conoscere il nome di quelli che tramano contro la sua vita, risponde immediatamente con una lezione imparata a memoria:

Se il mosse
Leggerezza, nol curo;
Se follia, lo compiango;
Se ragion, gli son grato; e se in lui sono
Impeti di malizia, io gli perdono.

(A. I, sc. VIII)

E il suo monologo, quando dovrà firmare la sentenza di morte per Sesto, non sembrerà sincero: il suo dubbio tra dovere e amicizia è falso e dalle prime parole si capirà che Tito, il clemente, perdonerà all'amico traditore. Quando lo farà chiamare, si intenerirà alla sola vista dell'amico; ma quando questi si confesserà reo, chiedendo la morte, Tito assumerà "l'aria di maestà" (come dice la didascalia) e condanna Sesto, per pentirsi subito dopo:

Or che diranno
I posteri di noi? Diran che in Tito
Si stancò la clemenza,
Come in Silla e in Augusto
La crudeltà.

(A. III, sc. VII)

E così via di questo passo; perdona l'amico; perdona anche chi ha tessuto tutta la trama del tradimento e ritorna ad essere Tito, il clemente, l'eroe, dicendo a Vitellia:

Altra io non voglio
Sposa che Roma: i figli miei saranno
I popoli soggetti;
Serbo indivisi a lor tutti gli affetti.
Tu, d'Annio e di Servilia
Agl'imenei felici unisci i tuoi,
Principessa, se vuoi. Concedi pure
La destra a Sesto: il sospirato acquisto
Già gli costa abbastanza.

(A. III, sc. ult.)

Anche Attilio Regolo reciterà la sua parte d'eroe; il suo concetto di patria e di cittadino lo indirizzerà attraverso tutto il dramma, in un tono sostenuto che non ammette repliche e dissuasioni, nemmeno da parte dei figli:

La patria è un tutto,
Di cui siam parti. Al cittadino è fallo
Considerar se stesso
Separato da lei. L'utile o il danno,
Ch'ei conoscer dee solo, è ciò che giova
O nuoce alla sua patria, a cui di tutto
È debitor. Quando i sudori e il sangue
Sparge per lei, nulla del proprio ei dona:
Rende sol ciò che n'ebbe.

(A. II, sc. I)

E cosa non si dovrebbe fare quando quella patria è Roma e romano il cittadino? Si rinneghino e figlia e amico quando tentino salvare un eroe romano dalla morte:

Taci: non è romano
Chi una viltà consiglia.
Taci: non è mia figlia
Chi più virtù non ha.

(A. II, sc. IV)

Pure lui, come tutti gli eroi metastasiani, ha un momento di titubanza e teme per la sua gloria:

Tu palpiti, o mio cor! Qual nuovo è questo
Moto incognito a te? Sfidasti ardito
Le tempeste del mar, l'ire di Marte,
D'Africa i mostri orrendi,
Ed or tremando il tuo destino attendi!
Ah! n'hai ragion: mai non si vide ancora
In periglio sì grande
La gloria mia. Ma questa gloria, oh dei!
Non è dell'alme nostre
Un affetto tiranno? Al par d'ogni altro,
Domar non si dovrebbe?

(A. II, sc. VII)

Ma tosto si riprende e, per non lasciar dubbi nemmeno nel cuore del barbaro Amilcare, gli tiene questa bella lezione:

Ma tu conosci,
Amilcare, i romani?
Sai che vivon d'onor? che questo solo
È sprone all'opre lor, misura, oggetto?
Senza cangiar d'aspetto,
Qui s'impara a morir; qui si deride,
Pur che gloria produca, ogni tormento;
E la sola viltà qui fa spavento.

(A. III, sc. IV)

Prova della sua eroicità e orgoglio romani, un po' caricati, sono le sue ultime parole prima del congedo che lo porterà alla morte:

Roma rammenti
Che il suo padre è mortal, che al fin vacilla
Anch'ei sotto l'acciar, che sente al fine
Anch'ei le vene inaridir, che ormai
Non può versar per lei
Nè sangue nè sudor, che non gli resta
Che finir da romano.

(A. III, sc. ult.)

Sono pochi esempi, sono tre eroi metastasiani: ma altri se ne potrebbero addurre, che presentano la stessa caratteristica: quella di una lezione mandata a memoria. Tito e Attilio Regolo, Enea, Achille, Artaserse anche se alle volte presi dal gioco

FACULDADE DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS E LETRAS

delle passioni, non si dimenticano che eroi devono parere, anche se devono sovraccaricare le loro qualità tanto da sembrare falsi e vuoti. Sarebbero personaggi accettabili, veri, se persistessero in quel loro dramma del dubbio, dell'incertezza e che è l'espressione di un animo pieno di umanità. Ma il voler ritornare all'eroicità, riprenderla e vestirla come un abito d'obbligo fa di loro figure, se non grottesche, povere e fallite.

"Poeta della sensibilità, della intelligente riflessione sul sentimento, della consapevolezza affettuosa e compiaciuta dello amore", la chiama Claudio Varese (18), e con lui siamo perfettamente d'accordo. Non possiamo, però, accettare la critica un po' maligna e in ogni modo improntata a cattiva volontà di Luigi Russo: "La canzonetta **A Nice, La Libertà**, senza bisogno di interpretarla come allusiva a qualche vicenda sentimentale del poeta, ci appare senz'altro come la più piena e la più artistica espressione dell'anima settecentesca, un piccolo capolavoro di grazia e di galanteria motteggiatrice. Essa è un bel documento della psicologia di un amoroso di quei tempi; tradisce in tutte le sue maglie sottili la trama delle passioncelle di quel secolo, effimere, galanti, obliose:

Non sogno questa volta
Non sogno libertà!" (19)

A questa critica rispondiamo con versi metastasiani, e domandiamo se realmente Metastasio si è limitato e esprimere le "passioncelle di quel secolo" (ammettendo come valido il parere di Russo), o se oltrepassò la superficialità del sentimento per spiegarcelo nelle sue armonie e soavità, anche se non nella sua complessità e tragicità:

Goder senza speranza,
Sperar senza consiglio,
Temer senza periglio,
Dar corpo all'ombre e non dar fede al vero:
Figurar col pensiero
Cento vani fantasmi in ogni istante:
Sognar vegliando, e mille volte al giorno
Morir senza morire:

---

(18) — Claudio Varese — **Saggio sul Metastasio**. La Nuova Italia, Firenze, 1950. Pag. 64.
(19) — Luigi Russo — **Op. cit.**, pag. 165.

Chiamar gioia il martire,
Pensare ad altri ed obliar se stesso,
E far passaggio spesso
Da timore in timor, da brama in brama,
È quella frenesia che amor si chiama.

(Galatea, pte. I)

Questi versi possono venir considerati solamente un gioco di parole, uno scherzo galante, un discorsino lezioso a chi vi cerchi soltanto i difetti e non veda, sotto l'apparente galanteria, la sincerità che vi si insinua inavveduta e non è riconosciuta da chi, non credendo Metastasio un poeta portato alle passioni eroiche, non lo crede neppure capace di sentire le passioni comuni, anche se con una intensità un po' rallentata. E l'amore che sa esprimere è tutto l'amore che sa sentire, anche se sotto una veste di fatuità:

Placido zefiretto,
Se trovi il caro oggetto,
Digli che sei sospiro:
Ma non gli dir di chi.
Limpido ruscelletto,
Se mai t'incontri in lei,
Dille che pianto sei;
Ma non le dir qual ciglio
Crescer ti fe' così.

(Amor Timido)

Chi non riconosce in "ruscelletto", "caro oggetto", "zefiretto", in questi diminutivi, espressioni correnti nella poesia settecentesca? Ma in che riducono quell'espressione di tenerezza e sconforto che ricaviamo da queste rime? E soprattutto dai versi "Digli che sei sospiro" e "Dille che pianto sei", che si allungano in un lamento accorato?

Metastasio impronta la sua poesia alla tenerezza e alla sensibilità; non era un poeta tragico e non seppe creare eroi, rifacendosi a schemi triti, che pur erano quelli desiderati. Ma se i suoi Regoli, i suoi Alessandri o Catoni non corrispondono alla idea classica dell'eroe, un ritratto felice e riuscito ci ha potuto dare di Nice; anche se superficialmente e apparentemente il suo è un linguaggio vezzoso e scoppiettante e che vorrebbe essere una eco del secolo, in profondità si rivela al lettore attento un cuore che, se pur non conobbe gli accordi solenni del tragico e della grande passione, seppe udire e far vibrare la corda sola dell'amore quotidiano, fatto appunto — come egli stesso confessa — di timori e gioie, gelosie e brame, sorrisi e pianti.

Questi alti e bassi appariranno, specialmente nei drammi, ben marcati e spiegati e saranno più le donne che gli uomini e manifestarli. Ricordiamo "Il Re Pastore" e la pronta risposta di Elisa ad Agenore in un dialogo rapido e schietto:

Agen. — **È giusto, o bella ninfa,**
Ma inutile il tuo duol. Se saggia sei,
Credimi, ti consola.
Eli. — **Io consolarmi?**
Ingegnoso consiglio
Facile ad eseguir!
Agen. — **L'eseguirai,**
Se imitar mi vorrai. Puoi consolarti,
E ne déi dall'esempio esser convinta.
Eli. — **Io non voglio imitarti;**
Consolarmi io non voglio: io voglio Aminta.
(A. III, sc. IV)

E un altro esempio dell'impetuosità di un sentimento che provoca addirittura la ribellione all'autorità paterna, nella disperazione dell'amore contrastato (comune e frequente nei drammi metastasiani), lo troviamo in "Catone", in una scena che ha il sapore di un duello collettivo; quando Catone vuol consegnare ad Arbace amante sua figlia Marzia (che, evidentemente, non corrisponde all'amore) questa ha l'ardire di rifiutare e di opporsi e, più ancora, di confessare il nome dello amato e di difenderlo strenuamente:

Mar. — **Finger non giova;**
Tutto dirò. Mai non mi piacque Arbace;
Mai nol soffersi, egli può dirlo. Ei chiese
Il differir le nozze
Per cenno mio. Sperai che al fin, più saggio,
L'autorità d'un padre
Impegnar non volesse a far soggetti
I miei liberi affetti:
Ma, già che sazio ancora
Non è di tormentarmi e vuol ridurmi
A un estremo periglio,
A un estremo rimedio anch'io m'appiglio.
Cat. — **Son fuor di me. Donde tant'odio e donde**
Tanta audacia in costei?
(ad Emilia e ad Arbace)
Emi. — **Forse altro foco**
L'accenderà.
Arb. — **Così non fosse!**

Cat. — **E quale**
De' contumaci amori
Sarà l'oggetto?
Arb. — **Oh Dio!**
Emi. — **Chi sa?**
Cat. — **Parlate.**
Arb. — **Il rispetto...**
Emi. — **Il decoro...**
Mar. — **Tacete; io lo dirò. Cesare adoro.**
Cat. — **Cesare!**
Mar. — **Sì. Perdona,**
Amato genitor; di lui m'accesi
Pria che fosse nemico: io non potei
Sciogliermi più. Qual è quel cor capace
D'amare e disamar quando gli piace?

(A. II, sc. XIII)

Accanto a Marzia, Enea fa una ben povera figura; eppure anche lui convince, come amante, in quell'arietta tanto criticata e che pur muove al riso:

Se resto sul lido
Se sciolgo le vele,
Infido, crudele
Mi sento chiamar.
E intanto, confuso
Nel dubbio funesto,
Non parto, non resto,
Ma provo il martire
Che avrei nel partire,
Che avrei nel restar.

(A. I, sc. XVIII)

Muove al riso se si pensa all' "eroe" Enea, ma come cuore innamorato convince nel suo dubbio. È inesatto dire che tutti i personaggi metastasiani siano stereotipati; uno, almeno, vive e convince: l'amante; anche se l'amore che lo anima non è una gran passione, tuttavia vive e convince: nelle espressioni affettuose, negli impeti di gelosia, nei lamenti e nelle gioie, nei dubbi.

Muove al riso, quest'aria, se si contrappone alla risolutezza di Marzia ed Elisa, alla fermezza, in generale, dei personaggi femminili. E come non sorridere alla risposta tentennante di Alcide a Edonide quand'essa gli offre il suo amore?

Mi sorprende un tanto affetto:
Nol ricuso, non l'accetto;

Ma dimando all'alma oppressa
Qualche istante a respirar.

Son confuso e in sen mi sento,
Fra 'l contento e lo stupore,
La ragione opposta al core
Agitarsi e vacillar.

(Alcide al Bivio, sc. III)

Tutta la capacità di amare Metastasio la infonde ai suoi amanti: ma quanto della Romanina o della contessa d'Althann non si può riconoscere nelle sue eroine? È la sua stessa vita amorosa che Metastasio trasporta in poesia: sono le donne della sua vita che daranno il tono all'amore (così anche nei drammi); lui, si farà amare e alla passione risponderà con affetto profondo e sincero, alle volte dubbioso, (e così anche nei drammi). Esattamente per questo Metastasio piace: perchè onestamente trasportò nei suoi componimenti tutta la gamma del suo sentire, e se poco aveva da consegnare, in quel poco si consegnò tutto; è piaciuto al 700 perchè seppe essere la voce del suo pubblico e a lui seppe corrispondere nei suoi desideri: obbedì a schemi rigidi e parlò nel suo linguaggio, ma obbedì e parlò dal suo mondo capace di sincerità e affetto; piace a noi perchè, caduti e dimenticati gli schemi, ci rimane l'illimitata onestà della sua ispirazione. Ed è, perciò, un errore voler valutare Metastasio in base ai suoi schemi e al suo linguaggio. Di quest'ultimo molto se ne è parlato e versi di questo stampo sono stati eccessivamente censurati:

Muore il tuo bene,
Stupida, e tu non corri!...

(Antigono — A. III, sc. VII)

Ma se leggiamo tutta la sua poesia riconosceremo che Metastasio seppe fondere perfettamente il linguaggio quotidiano al linguaggio poetico, e non ne risulta un difetto, tutt'al più ne risulta una particolarità metastasiana. E perchè accanirsi contro le frasi sentenziose di cui è cosparsa la sua opera? A "L'ultima che si perde è la speranza", a "Amore e maestà non vanno insieme", non è meglio rileggere e cercar di capire la sua poesia attraverso questi versi?

Che vuoi, mio cor? Chi desta
In te questi fin ora
Tumulti ignoti? Or ti dilati, e angusto

Il sen non basta a contenerti appieno;
Or ti restringi, e non ti trovo in seno.
Or geli, or ardi, or provi
Mirabilmente uniti
Delle fiamme e del gel gli effetti estremi.
Ma che vuoi? Peni, o godi? Ardisci, o temi?
Ah lo so: mi rammento
Quel giorno, quel momento
Ch'io vidi incauto in un leggiadro ciglio
Scintillar quella face ond'or m'accendo.
Ah pur troppo lo so: cor mio, t'intendo.

(Amor Timido)

Non sempre, però, un poeta può parlare così; e non per questo si dirà che è un cattivo poeta. Se a noi possono sembrare difetto gli schemi rigidi a cui Metastasio si è attenuto, per la sua epoca erano esigenze e per la rispondenza a queste esigenze era ritenuto un poeta valido. Perchè non deve sembrar valido a noi, se ha saputo interpretare e secondare l'anima del suo tempo? Anche a prescindere da questi schemi, ci resterà un Metastasio che, alla sincerità della sua poesia seppe unire un'altissima melodia ai suoi versi:

L'onda che mormora
Tra sponda e sponda,
L'aura che tremola
Tra fronda e fronda,
È meno instabile
Del vostro cor.

(Siroe — A. I, sc. IX)

Scrittore di grande "fecondità creatrice", poetò con rare armonie e con una tecnica perfetta. Il suo ritmo e il metro, sempre così diverso, anche se non erano molti quelli da lui prescelti, ci fanno pensare al quanto hanno favorito ad abbellire le sue stesse parole e a creare melodie inimitabili. Perfetto nel comporre e nel piegare i suoni al sapore del canto che aveva ideato, ci lascia un'opera poetica che sarà la guida e la lettura assidua di quanti poeti si iniziavano all'Arcadia: in lui potevano imparare tutto quanto desideravano, dalla poetica alla tematica, alla tecnica di versificazione. Solo, Metastasio non poteva insegnar loro l'effusione dei sentimenti che dovevano esser in loro e che solo l'intensità di quegli stessi sentimenti poteva far traboccare: il cuore e l'anima di ognuno dovevano essere il maestro; dovevano i poeti vedere chiaro in loro stessi per poter trovare un messaggio da trasmettere agli

altri; dovevano imparare ad amare quello che possedevano per crederci e poterlo far credere agli altri. Se può aver valore una delle tante frasi sentenziose del poeta cesareo, mai come in questa Metastasio fu tanto felice:

Ed altri amar non sa chi sè non ama.

CAPITOLO IV

INFLUENZA DI METASTASIO NEI POETI BRASILIANI: I MAGGIORI

Metastasio, discepolo dell'arcade Gravina, studioso delle Arti Poetiche del tempo, che volevano codificare la maniera arcade di poetare, divenne a sua volta il poeta arcade per eccellenza seguendo, facendo sua, la teoria, ma pur scegliendo in essa quelle componenti che potevano fornire al poeta la libertà di creazione. Tra le norme dell'Arcadia ne avvalora particolarmente tre: il diletto, come finalità della poesia; la verosimiglianza, come condizione essenziale; e la rima, anche se norma non si può chiamare, data la preferenza dei teorici per il verso sciolto che Metastasio pure coltiva. E una quarta se ne potrebbe aggiungere, anche se può sembrare il contrario (quando fa l'elogio del "buon giudizio"): la fantasia, quale l'intendeva il suo maestro. E, tenendo presente il diletto come scopo, lavorando specialmente con la verosimiglianza e la rima, riesce a dar vita all'arida teoria, riesce a raggiungere le vette della poesia. Infatti, cosa vediamo negli esempi poetici dati dai teorici che si limitarono ad illustrare le regole? Poesie scialbe, senza calore e senza liricità. Quando Metastasio ottiene di isolare quelle condizioni che secondo lui gli avrebbero permesso liberi voli, non ebbe bisogno di violare le regole, ma, strettamente dentro a quelle, stese poemi che fecero di lui l'esempio della sua generazione. Questa l'importanza

di Metastasio, questo il valore che ebbe in quanti paesi l'Arcadia era presente, questa la poesia che servì d'esempio ai poeti. Quando in Portogallo giungeva l'Arte Poetica di Muratori, insieme vi giungeva Metastasio; se ai teorici bastarono le norme muratoriane, fu facile alla sensibilità più raffinata dei poeti comprendere come in Metastasio si trovasse la sola teoria che permetteva la creazione poetica. Non che essi disprezzassero i testi dei critici, ma vedevano in Metastasio la teoria applicata nella maniera più perfetta, che pur obbedendo alle leggi le ampliava, e valorizzava quelle che agevolavano la composizione poetica. Era questo che i poeti cercavano; particolarmente ne seppero approfittare Cláudio Manuel da Costa e Silva Alvarenga.

CLÁUDIO MANUEL DA COSTA

Cláudio Manuel da Costa cominciò a comporre in Portogallo quando lentamente vi si sedimentavano — per opera di teorici e di poeti — le idee arcadiche allora in voga in Italia: questo fermento di nuove teorie che, seppur con un considerevole ritardo, raggiungeva il Portogallo, afferrò critici e poeti portandoli alla lettura dei classici, alla superazione dei vecchi valori artistici e, conseguentemente, alla formazione di un nuovo gusto e di un nuovo criterio letterario. A questo movimento partecipò attivamente Cláudio e pure lui si accinse a una nuova lettura, fatta ad una nuova luce, di Virgilio, Sannazaro, Camões e Metastasio. Furono i suoi maestri e da loro imparò a interpretare la Natura, come da loro pure si sforzò di assimilare quel linguaggio semplice e nobile a lui così astruso, poichè portato naturalmente al meraviglioso e al sublime della poesia barocca. Lo studio dei poeti lo avviò alla scelta di un modello che rispondesse pienamente al suo desiderio; la difficoltà nel ridurre quelle metafore, quei giochi di parole, quei preziosismi — che egli stesso condanna nei suoi scritti — a un linguaggio naturale, lo avvicina al poeta tecnicamente perfetto, a Metastasio. Dirà al lettore nel "Prólogo" ai suoi versi; e sono parole di chi conosce a sufficenza le imperfezioni della sua poesia che non ha raggiunto, per incapacità naturale, la meta desiderata: "preocupado da comua opinião te não há de

agradar a elegância de que são ornados (...) encontrarás alguns lugares que te darão a conhecer; como talvez me não é estranho o estilo simples" (1); la sua natura l'aveva fatto "propender mais para o sublime" (2), ma anche aveva iniziato a comporre in Portogallo quando questo "apenas principiava a melhorar de gôsto nas Belas Letras" (3). E aggiunge: "E' infelicidade que haja a confessar; que vejo, e aprovo o melhor, mas sigo o contrário na execução" (4). Importante diventa, perciò, la lettura di Metastasio per quello che ha saputo insegnare a un poeta che per indole si inclinava alle linee barocche. È ancora lui a spiegarcelo: "A lição dos Gregos, Franceses e Italianos, sim, me fizeram conhecer a diferença sensível dos nossos estudos" (5). E la lezione da lui imparata fu quella ministratagli da Metastasio.

Cláudio legge e rilegge Metastasio; e certamente lo predilige agli altri se si prova a tradurre alcuni suoi Drammi e poche Azioni Teatrali; in un suo manoscritto ce ne dà anche i titoli: "Artaxerxes", "Dircéia", "Demétrio", "José Reconhecido", "O Sacrifício de Abraão", "Rêgulo", "O Parnaso Acusado", affermandoci che furono portati sulla scena (6). Alberto Lamego, dopo i titoli delle traduzioni, aggiunge soltanto che alcune furono scritte "em rima sôlta, outros em prosa, proporcionados ao teatro português" (7). Il "Demetrio", l' "Attilio Regolo" e l' "Artaserse", tra le migliori opere di Metastasio, furono anche tra quelle che più si rappresentarono, secondo Cláudio, nello stesso manoscritto; fondate sulla giustizia e l'amor patrio, certamente dovevano far breccia nell'animo degli spettatori e specialmente di uno spettatore come Cláudio Manuel da Costa, proveniente da una terra irredenta. E si potrebbe aggiungere che chissà anche lui, come Frei Caneca, ha voluto ricorrere alle parole di Metastasio affinchè per bocca dei personaggi politici giungesse fino ai suoi compatrioti un messaggio e una lezione di civismo. Forse questo motivo, forse una semplice coincidenza condusse Cláudio alla scelta di questi tre drammi; comunque, lo stesso e solo fatto di queste traduzioni, sta a testimoniare non soltanto la comunione spirituale che lo

---

(1) — Cláudio Manuel da Costa — **Obras cit.**, 1.º vol., pag. 100.
(2) — Idem — **ibid.**
(3) — Idem — **ibid.**
(4) — Idem — **Obras cit.**, pag. 101.
(5) — Idem — **Obras. cit.**, pag. 100.
(6) — Idem — **Apontamentos cit.**
(7) — Alberto Lamego — **Autobiografia e Inéditos de Cláudio Manuel da Costa.** L'Edition d'Art, Bruxelles, s/d. Pag. 10.

legava a Metastasio, ma il desiderio di penetrare più fortemente nell'intimo di un'espressione artistica che sapeva superiore alla sua e da cui, perciò, poteva ricavare lo slancio per un abbellimento della sua poesia.

Come pure da questo attento studio dell'opera del poeta italiano ne consegue un poema di pura influenza metastasiana, improntato su modelli analoghi, a cui il contenuto s'avvicina: il "Parnaso Absequioso". Simili a questo, nella forma e nel contenuto, molti se ne trovano in Metastasio: "La Contesa de' Numi", "Il Vero Omaggio", "Il Parnaso Confuso", per citarne alcuni. Per Metastasio era, in fondo, il suo "mestiere" di poeta cesareo: lodare chi stava più in alto di lui, con grazia e metafore. Ed erano esempi che servivano perfettamente a Cláudio, quando pure lui ebbe l'occasione di dirigere elogi a un "grande".

Lo schema per queste Azioni è sempre il medesimo e così Cláudio lo ha seguito: Apollo chiama a convegno dei, muse, dee e chiede loro che si affrettino a tessere le lodi di una determinata persona altolocata, nel giorno in cui ricorre il suo compleanno o si celebrano le sue nozze. Tecnicamente Metastasio è presente nel componimento: come nelle sue Feste Teatrali, anche qui ogni personaggio rivolge le sue parole d'encomio al festeggiato e, prima di uscire dalla scena canta l'aria di commiato; si aggiunga, inoltre, il coro che apre e chiude il componimento (come spesso si vede in Metastasio), la divisione in due parti. I versi, poi, usati da Cláudio, nelle ariette, sono i preferiti dal poeta cesareo; soprattutto il settenario, che ha lo stesso svolgimento del settenario metastasiano, con il verso tronco e la rima che più Metastasio ha esplorato, abbc -- deec:

Alma tão bela e nobre
Dos céus cuidado seja;
Jamais se atreva a inveja
Seu lustre a profanar.

Domine além do tempo,
Vença as traições, o engano
E sôbre o esfôrço humano
Se veja triunfar — (8)

---

(8) — Cláudio Manuel da Costa — **O Parnaso Obsequioso**, in Caio de Mello Franco — **O Inconfidente Cláudio Manuel da Costa.** Schmidt editor, Rio de Janeiro, 1931. Pag. 78.

il quinario e l'ottonario, che se pur rispetta il verso tronco non adotta lo stesso schema della rima:

Ah se agora vos não lembra
Aquela hora, aquêle dia,
Será bem que lá se ria
De vós outras um mortal.

Entre os homens festejado
E' José com fausto auspício;
Entre vós seu natalício
Não se canta, ó Musas, já? (9)

Anche il contenuto, in linea di massima, corrisponde alle analoghe Feste Teatrali di Metastasio: e altrimenti non potrebbe essere, visto che i poeti attribuivano all'oggetto delle loro lodi ogni virtù e un sommo valore, adattabili volta a volta a diverse persone. Qui, il personaggio a cui Cláudio Manuel da Costa dirige i suoi elogi è il Conte de Valladares, Governatore della Capitania di Minas Gerais, colui che eccede in pietà Temistocle e in costanza Scipione, Lelio, Camillo. Come nei componimenti metastasiani, le muse, gli dei non trovano parole adatte per cantare un eroe così eccelso, discendente di una più illustre stirpe, che accomuna coraggio, gloria, onestà, saggezza; Mercurio e Apollo invano vi si provano:

Ap. — **Eu que os influxos**
Dei ao Sábio de Smirna, eu que ao de Mântua
Tanto esfôrço inspirei, busco, pertendo
Hoje mandar à Sonorosa Lira
Suas dignas ações, seu nome excelso.
Merc. — **Mas a cantar do meu Luís o nome...**
Ap. — **Mas a cantar de tanto Herói os feitos...**
Ambos — **Mercúrio e Febo são debalde eleitos.** (10)

Perciò gli dei cedono tutto all'eroe più grande di loro:

Merc. — **Sim, rendimento é tudo, os Deuses todos**
Em voluntário feudo
Cedem hoje a José seu Trono e dotes.
Talia — **Da mão de Marte a Espada**
Lhe cai aos pés...

(9) — Cláudio Manuel da Costa — **O Parnaso Obsequioso,** in **op. cit.,** pag. 71.
(10) — Idem — **O Parnaso Obsequioso,** in **op. cit.,** pag. 81.

Calíope — **De Júpiter o Raio**
Em vão cintila
Melpom. — **De Mercúrio a Vara...**
Calíope — **De Netuno o Tridente...**
Merc. — **Ah tudo cede!**
Já torna a paz dourada
Ao mundo aflito, torna Ninfa bela
Que aos Elísios fugira, e quando torna
O cheio vaso sôbre nós entorna. (11)

Se questo componimento rispecchia, oltre a una forma metastasiana, anche una somiglianza di contenuto, difficilmente ciò si può affermare analizzando le poesie da Cláudio composte in italiano. Scritte in una lingua che tradisce una profonda e proficua lettura della poesia italiana, anche se frequentemente (e in particolare nelle Canzonette e Cantate) si riscoprono riminiscenze metastasiane, la loro linea d'ispirazione corre parallela a quella di Metastasio, ma raramente ad essa si identifica: una diversa vibrazione interiore allontana i due poeti. Mentre, nei Sonetti, Metastasio tesse considerazioni sui capricci e i sentimenti umani, Cláudio, pur non limitandosi al solo aspetto esteriore, preferisce la descrizione della vita campestre e dei pastori, descrizione da cui il poeta italiano, normalmente, rifugge. I sonetti di Cláudio sono improntati alla nostalgia, alla sfiducia; la sua maggior capacità di sentire lo distingue dal dinamico e, in un certo qual senso, più duro Metastasio, rendendolo più dolce, gentile e sorridente. Impostati piuttosto sul Petrarca e i poeti portoghesi del cinquecento, raramente i due poeti si avvicinano, tranne nel sonetto LXXXV di Cláudio che indubbiamente si riconnette al XIII di Metastasio. Svolto in maniera personale, l'aria è però tutta metastasiana, culminando nella prima terzina di entrambi i sonetti, quando il poeta brasiliano riprende, invertita, la stessa espressione di Metastasio. Questo dice:

La gloria le educò, l'onor nutrille,
E imprese Amor, ch'or ne trionfa e ride,
Di sì bell'esca a suscitar faville.

E Cláudio fa eco:

---

(11) — Cláudio Manuel da Costa — **O Parnaso Obsequioso**, in **op. cit.**, pag. 82.

Vivete in dolce nodo: altre faville
Il ciel non fecondò così giocondo;
Amor, che l'ispirò Amor nutrille.

Un'altra espressione metastasiana ripresa da Cláudio la troviamo nella Canzonetta "Risposta di Nice al Pastore":

Al bosco, al monte, al prato

quando già Metastasio aveva detto nel suo "Re Pastore"

Alla selva, al prato, al fonte.

Più ancora troviamo in ambedue i poeti espressioni ricorrenti come "oh! Dio", "oh! Dei", "crudel tormento" (poste tra parentesi):

Nice vi lascia (oh Dio!)
Nice, la mia tiranna,
Che della sua capanna
La libertà mi toglie,
Che respirava il cor.

(Cantata VIII)

Ripetizioni, come il verso di Cláudio:

Dove, mia Nice, dove
Dove trovarti spero
Nel lido, a cui straniero
Mi trasse ingrato Amor!

(Il Pastore a Nice)

O espressioni come "tigre ircana" (anche se spesso usata nel sei e settecento):

Quem és tu? (ai de mim) eu reclinado
No seio de uma víbora! Ah tirana!
Como entre as garras de uma tigre hircana
Me encontro de repente sufocado!

(Sonetto XLIII)

Sono caratteristiche dello stile metastasiano che vediamo spesse volte ripetute nelle Canzonette e Cantate di Cláudio, uni-

te all'uso dello stesso verso (l'ottonario), con la stessa cadenza e la rima tronca o interna usate da Metastasio:

Quantas vêzes (oh Céus!) quantas
Digo ao vale, digo ao monte:
Viste a Nize! Aquêle fonte
Testemunha pode ser.

(Cantata VII)

E si potrebbe negare il ricordo di Metastasio in questi versi?

Or mi rammento, o cara,
Di quel felice stato,
Che dolce, innamorato,
M'accolse il tuo furor.

Di tanti beni, e tanti
Or nascono i miei pianti:
E solo sento (oh Dio!)
Che perdo anch'io
Il cor.

(Il Pastore a Nice)

È nelle Cantate, però, che Cláudio si accosta di più a Metastasio, nelle Cantate dove il recitativo, composto in versi sciolti e con la rima tra gli ultimi due versi, sembra un calco del recitativo metastasiano, e dove le arie riflettono con nitidezza piena le arie di Metastasio. Diciamo "**sembra** un calco"; di fatto, l'evoluzione della "cantata" ha permesso tante varietà di schemi da non poter affermare, per questo genere, un'influenza metastasiana sulle cantate di Cláudio. La si può supporre dato il gran numero di accostamenti tra i due poeti che segnaliamo nella loro poesia; d'altra parte, le particolarità tecniche che, nelle cantate, avvicinano i due scrittori possono essere semplicemente casuali:

Vi lascio, o mie felici,
Pasciute Pecorelle;
Ch'or non provo per voi quella dolcezza,
Che le frondose selve
M'ispirarono un giorno: d'altra cura,
D'altri diletti io sono già ferito:
La mia Nice, la mia
Ingannatrice Dea
Così possiede il cor, ch'altro non bramo,
Che vederla ogni istante,

Che ogni istante adorarla,
Che muover in sua traccia i piedi miei,
Che per lei respirar, morir per lei.
Ite, mie care agnelle
Fra queste ombrose piante;
Ch'io non son meno errante
Di voi, che senza guida
Andate del Pastor.

(Cantata VIII)

Se proviamo a riunire le varie tappe dell'evoluzione artistica di Cláudio Manuel da Costa, arriveremo a determinare in qual modo Metastasio può aver giovato alla sua poesia. Nel suo soggiorno in Portogallo il barocco si riscontra facilmente nelle sue rime; e lui stesso ne è cosciente e ce lo dice in quella confessione, già altrove citata, considerandolo un contributo negativo e pregiudiziale. Più ancora lo condanna quando si sente inclinato ai richiami dell'Arcadia e, dedicandosi alla lettura degli arcadi, ne esce arcade, seguitore dei nuovi temi da loro imposti, cantore della Natura e della vita semplice e innocente dei campi. Da ogni lettura ricava una lezione: la sua adesione al nuovo movimento si fa più sicura, la sua ispirazione si ingentilisce, si avvicina alla Natura, e la ritrae con vero e profondo sentimento. La battaglia, però, va sostenuta col linguaggio: benchè capace di apprezzare lo stile naturale, deve ammettere la sua difficoltà nell'imitarlo e a questo si accinge mediante continui esercizi; studia i grandi arcadi, li legge e li traduce, compone in italiano, adottando come modello un poeta tecnicamente perfetto come fu Metastasio. E si noti che nulla di servile risulta da questa assidua approssimazione: egli è un vero poeta, personale, signore di un mondo tutto suo e che vede in Metastasio il poeta che può completarlo, sveltendogli la tecnica appesantita dalle forme barocche. Sussiste, naturalmente, il sincero attaccamento di Cláudio alla poesia metastasiana: e, mentre ne gode la bellezza, ne trae pure vantaggio. Vantaggio che si palesa specialmente nella composizione in lingua italiana; metastasiane sono la predilezione per la rima tronca, il verso settenario, le esclamazioni tra parentesi, i vocativi; di Cláudio sono l'ispirazione e il sentimento. Pur imitando Metastasio nella tecnica, rimane, per il contenuto, un poeta personale e maturo, completo e complesso che esprime — in forma metastasiana — lo squisito suo sentimento:

Io t'adoro, io t'amo, o cara,
Sacra Vergine, ch'il Cielo

Dona a noi, involta in velo,
Di Colomba, che innocente
L'ali spiega, al Ciel s'en va.

Così dolce, amante Sposo
Le sue braccia apre in un giorno:
Vieni, dice, o mio soggiorno,
Tu, che porti ogni beltà.

(La SS. Vergine)

SILVA ALVARENGA

Analizzando le arie di Metastasio notiamo che cinque sono i tipi di versi da lui usati, alcune con accentuata predilezione — settenario e ottonario — altri (facciamo pure une piccola statistica!) con la bassa percentuale del 21% sul totale delle arie — quinario, senario e decasillabo. Il metro usato con più insistenza è il settenario (ben 560 ou 1143 arie), tronco o piano, con rima interna o semplice, manifestando una discreta simpatia per le strofe in cui i primi tre versi sono settenari, ma in cui l'ultimo è un quinario. Di queste strofe ne abbiamo quasi un centinaio e presentano un singolare schema: mentre nella strofa semplice la rima è normalmente piana, in quella che comporta un quinario sempre uno o due versi, o anche tre, sono tronchi, a seconda della disposizione della rima e del primo verso:

Amalo, e se al tuo sguardo
Amabile non è,
La man che te la diè
Rispetta e taci.

(Artaserse — A. II, sc. II)

Comunque, il terzo verso è sempre tronco. Questo tipo di strofa, poi, presenta un'altra particolarità: il quinario dell'ultimo verso provoca in noi un senso di sgomento e d'amarezza possibili attraverso quel metro assai più corto e che ci arresta tutto ad un tratto:

Quando sarà quel dì,
Ch'io non ti senta in sen

Sempre tremar così,
Povero core!

(La Clemenza di Tito
A. I. sc. XIII)

Il settenario è ancora il verso della Licenza, come l'ottonario — il secondo ritmo più usato — è il verso del Coro. Melodico, cantabile, il suo uso risale al lontano Duecento quando Federico II così poetava:

Dolcie mia donna, lo gire
Non è per mia volontate,
Chè mi convene ubidire
Quelli che m'à in potestate.
Or ti conforta s'io vado,
E già non ti dismagare,
Ca per null'altro d'amare,
Amor, te non falseragio. (12)

È un ottonario molto dissimile da quello usato cinque secoli più tardi dal poeta cesareo; infatti l'accentuazione seguita da Federico II (1a., 4a., 7a.) lo rende un verso per nulla melodico; già Giacomo da Lentini svolge il suo verso di otto sillabe accentuandolo sulla 3a. e 7a. sillaba, con un'unica eccezione, in cui l'accento cade sulla 4a. e 7a.:

Senza merzede potete
Saver, bella, o meo disio,
C'assai melglio mi vedete
C'hio medesmo non mi veo. (13)

Sempre fra i "siciliani", Giacomino Pugliese ci dà un altro saggio di ottonario adottando gli accenti sulle sillabe 3a. e 7a.; 2a., 4a. e 7a.; 1a., 4a. e 7a., ricadendo nell'assenza di una marcata melodicità esterna:

Quando vegio rinverdire
Giardino e prato e rivera,
Gli auscelletti odo bradire,

---

(12) — Federico II — in Gerolamo Lazzeri, **Antologia dei Primi Secoli della Letteratura Italiana.** Hoepli Editore, Milano, 1954. Pag. 492.

(13) — Giacomo da Lentini — in Gerolamo Lazzeri, **op. cit.**, pag. 540.

Udendo la primavera,
Fanno lor gioia e diporto;
Ed io voglio pensare e dire,
Canto per donar conforto. (14)

Nella scuola toscana, sempre nello stesso secolo, Bonagiunta da Lucca riprenderà il medesimo ritmo accentuandolo sulla 3a. e sulla 7a. sillaba, tolto un verso il cui accento si poserà sulla 2a., 4a. e 7a.:

Quando apar l'aulente fiore,
Lo tempo dolze e serino,
Gli auscelletti infra gli albore
Ciascun canta in suo latino:
Per lo dolze canto e fino
Si confortan gli amadore,
Quegli ch'aman lealmente. (15)

Poi, bisognerà fare un salto sino al Quattrocento per ritrovare in Poliziano e in Lorenzo il Magnifico, l'ottonario con l'accento definitivamente fissato sulla terza e settima sillaba. È celebre ormai la strofa in cui Lorenzo canta la giovinezza e la sua caducità:

Quant'è bella giovinezza,
Che si fugge tuttavia!
Chi vuol esser lieto sia:
Di doman non c'è certezza. (16)

Così, nel Cinquecento, lo userà Michelangelo; nel Seicento Chiabrera, il Rinuccini; più tardi — già nel secolo di Metastasio — Giambattista Vico vorrà dare all'ottonario una serietà, in quell'epoca difficile da ottenere:

S'alzi Italia in alta spene;
Due gran cor, che inchino e lodo,

---

(14) — Giacomino Pugliese — in Gerolamo Lazzeri, **op. cit.**, pag. 615.
(15) — Bonagiunta da Lucca — in Francesco de Sanctis, **Storia della Letteratura Italiana — Appendice Antologica** a cura di Gerolamo Lazzeri. Hoepli, Milano, 1940. Pag. 522.
(16) — Lorenzo de' Medici — **Opere** (2 voll.). Laterza, Bari, 1939, 2a. ed. — 2.° vol., pag. 249.

Il Fornese in santo nodo
E l'Estense or lega Imene. (17)

Arriviamo, infine, a Giovanni Meli che comporrà, letterariamente, in siciliano usando pure lui il verso di otto sillabe:

Dimmi, dimmi, apuzza nica,
Unni vai cussì matinu?
Nun c'è cima chi arrussica
De li munti a nui vicinu;

Trema ancora, ancora luci
La rugiada 'ntra li prati,
Dun'accura nun ti arruci
L'ali d'oru dilicati! (18)

Con questo quadro di strofe di ottonari possiamo tentare una conclusione sul destino di questo verso: originato dal primo emistichio del tetrametro trocaico (19), passerà da una Corte del '200 ad un'altra del Rinascimento e, data la sua grande melodicità, verrà in questa popolarizzato e diventerà via via il verso del canto. Se il Vico gli vorrà ridonare un carattere solenne, abbiamo dall'altra parte il Meli che se ne servirà per le sue poesie dialettali. Se Michelangelo vuol dare all'ottonario un tono grave, s'incaricheranno il Chiabrera e Rinuccini di ricondurlo al verso delle strofe per musica. Tra questi alti e bassi sta Metastasio che riporterà, sì, l'ottonario a Corte, ma lo doterà pure della più estrema popolarità.

Rifacendoci alle ariette metastasiane possiamo presentare un crescendo melodioso nelle strofe di versi ottonari, analizzando le rime interne usate dal poeta. Vi si può riscontrare anche una sola rima interna, ma quante gamme di melodia può offrire. La più lontana, è solamente una eco del verso:

Se fecondo e vigoroso
Crescer vede un arboscello,
Si affatica in torno a quello
Il geloso agricoltor.
(Demetrio — A. I, sc. IX)

---

(17) — Giambattista Vico — **Versi d'Occasione**. Laterza, Bari, 1941. Pag. 88.
(18) — Giovanni Meli — in F. Flora, **Storia della Letteratura Italiana** (5 voll.). Mondadori, Milano, 1950. 3.° vol., pag. 905.
(19) — Vincenzo Pernicone — **Storia e Svolgimento della Metrica** in **Tecnica e Teoria Letteraria**. Carlo Marzorati, Milano, 1951, 2a. ed. — Pag. 303.

Più incalzante diventa la melodia a misura che la rima si avvicina, sino ad avere una strofa dello schema A A B-B C:

Mi parea del (porto in seno
Chiara l'onda, il ciel sereno;
Ma tempesta più funesta
Mi respinge in mezzo al mar.
(Attilio Regolo — A. I, sc. X)

Questo tipo di aria, a una sola rima interna, è predominante e Metastasio si sbizzarrisce nel combinare le varie rime in maniere quanto più possibile nuove, portando la strofa a ricchezze d'armonia inaspettate. Tuttavia, lo stesso suo ingegno creatore gli farà comprendere che maggior proiezione avrebbero le sue ariette se più numerosi gli accenti melodici; più facili al canto e perciò più gradevoli all'orecchio del suo pubblico. Ciò provoca in lui una ricerca di rime interne più ricche e sorgeranno strofe così costruite:

Non piangete, amati rai;
Nol richiede il morir mio:
Lo sapete, io sol bramai
Rivedervi e poi morir.
(Ciro Riconosciuto — A. I, sc. IX)

O come questa che sembra una danza:

Sempre belle, sempre chiare
Sian le stelle, e taccia il mare;
E risplenda amico il cielo
Senza velo ognor così.
(Gli Orti Esperidi)

In quest'aria notiamo che, ad eccezione del terzo verso, tutti gli altri rimano internamente; altrove egli si diverte a ripetere la stessa rima per tre volte, come in questa strofa della "Galatea":

Sanno l'onde e san l'arene
Le mie pene; e non so come
Hanno appreso del mio bene
Il bel nome a replicar —

o a complicare le rime intrecciandole in diversi modi, oppure avvicinandosi con questa strofa:

Non è più d'Amor la face
Alimento di tormento,
Che dispiace, che prepara
A un'amara servitù —

(L'Asilo d'Amore)

alla melodia che svetta raggiungendo la massima musicalità nei versi:

Sei mio ben, sei mio conforto,
Per te porto al cor catene,
Per te pene Amor mi dà.
Da te calma e pace spero,
Col pensiero a te m'aggiro:
Nè sospiro altra beltà.

(Cantata XXIV)

Ma, raggiunto questo schema, Metastasio lo userà in soltanto quattro arie come se volesse fuggire il ritmo sì estremamente melodico e perciò popolare, ma anche troppo schiavizzante, in quanto lo schema rigido non lo favoriva nei suoi voli attraverso forme sempre diverse (e pur musicali) richieste dalla sua pronta fantasia. Metastasio è sempre il poeta che scrive per una Corte e che evita l'arte popolare nel suo senso più facile e accessibile e che oppone a questo ritmo marcato e intensamente orecchiabile, strofe più letterarie e lavorate. Popolarizzò l'ottonario in misura sufficiente a permettergli una maggior facilità di canto, ma evitando, al medesimo tempo, che le sue arie fossero oltremodo di dominio pubblico: rimane sempre il padrone di una forma tutta sua e lascia ad altri lo svolgimento di ritmi più manierati.

Saranno i poeti che scrivono per un pubblico meno signorile a riprendere le strofe accennate da Metastasio; poeti la cui preoccupazione era opposta alla sua; poeti di minor proiezione e che, tuttavia, trovavano in Metastasio e temi e forme che potevano essere svolti oltre. A chi si limitò alla struttura dei suoi versi non poteva sorvolare su di un ritmo che offriva tante opportunità e tanta copia di armonie. Per i poeti arcadi brasiliani, che conoscevano l'opera di Metastasio, l'ottonario a rima interna, da lui popolarizzato inavvertitamente nella forma più melodica, deve essere stato considerato come il ritmo più facilmente adattabile alle poesie che venivano musicate, sia perchè era già per se stesso un verso cantante, sia perchè la rima interna ne favoriva il ricordo. E quando Silva Alvarenga comporrà i Rondò non troverà niente di meglio che il sistema di

rime che non godeva della preferenza del poeta della corte viennese. S'impadronirà dello schema A A-B B-C C-D esattamente perchè era un ritmo molto musicale e conseguentemente possibile di piacere al pubblico al quase egli dedicava la sua poesia; inoltre perchè era il ritmo che più si addiceva ai temi da lui cantati.

Benchè intitolati "rondò" le poesie di Silva Alvarenga non seguono per nulla lo schema del "rondeau" francese o del "rondel". Il primo è composto di una quintina, una terzina e un'altra quintina, ripetendo in queste due ultime strofe la frase iniziale del componimento; il "rondel" si compone di una quartina e due quintine: nella prima quintina si ripetono i due primi versi della quartina e il primo verso soltanto, nella seconda. Siamo già più vicini allo schema della poesia di Silva Alvarenga che inizia con una quartina — servendo di ritornello — intercalandola tra ognuna delle quattro ottave che formano la poesia, e alla fine di questa. Caratteristica, comunque, comune a questi tre tipi di composizione poetica è la ripetizione dell'idea centrale che è racchiusa in uno o due versi negli schemi francesi e nel ritornello dello schema di Alvarenga.

Il suo "rondò", inoltre, più si può paragonarlo al "vilancete" che ai già citati "rondeau" e "rondel", in quanto la quartina che inizia la poesia e si ripete dopo ogni strofa ha lo stesso compito di richiamo del "mote" che viene svolto e ampliato nelle "voltas" I versi del "mote", infatti, — normalmente tre — possono essere ripetuti dopo ogni strofa, uno solo o uno alla volta tutt'e tre. E se si considera che non c'è limite per il numero delle strofe, si può riavvicinare idealmente il "vilancete" al "rondò" di Silva Alvarenga considerando questo non come una conseguenza diretta e cosciente di quello, ma una derivazione fondata su di una identità di svolgimento poetico; in altre parole, se il "vilancete" è costruito su un tema dato in tre versi e svolto in una serie di strofe che ripetono i versi del "mote", il "rondò" di Alvarenga attribuisce al ritornello la parte di "mote" e lo ripete intero — risultando una forza espressiva di molto superiore — dopo ogni strofa che allarga il contenuto dello stesso ritornello. Chiamò questa sua poesia "rondò" e introdusse un nuovo schema nella lirica portoghese. Lo ripeterà in 54 tra i 59 rondò di "Glaura". Per gli altri cinque la strofa inizierà il poema e il ritornello, in tre componimenti, sarà un distico.

Per la strofa, lo schema preferito è A B B A-C, D E E D-C ed è curioso che si ritrovi in soltanto una canzonetta di Meta-

stasio, l' "Estate" (20). Sia per la strofa che per il ritornello, Silva Alvarenga è stato portato ad adottare esattamente gli schemi meno usati da Metastasio.

L'ottonario si riscontrerà in 57 poesie; nei rondò XLIII e XLIV userà rispettivamente il senario e il settenario. Nel primo, la strofa avrà la stessa rima della maggior parte delle poesie: A B B A-C, D E E D-C, ma nel ritornello non si incontrerà la rima interna: il senario è un ritmo già troppo galoppante per comportare anche una rima centrale in tutti i versi. Già per il rondò in ritmo settenario sceglie un altro schema: le strofe sono quartine e il ritornello distici e non si riscontra neppure qui la rima interna.

Se vogliamo ora paragonare questi ritmi che fuggono allo usato normalmente da Alvarenga, con l'ottonario a rima interna, degli altri 54 rondò, non possiamo non rilevare una differenza di melodia, di canto. Neppure il senario, un verso scoppiettante e pieno di brio:

Enxuga o meu pranto
Que fráguas acende:
O céu já se ofende
De tanto rigor —

(XLIII)

può reggere al paragone con codesto ottonario:

Se invejoso o amor te impede
Ver a rêde no remanso,
Deixa o lanço, ah que em demoras
Vão as horas da maré!

(XXXIX)

E anche le strofe, che pure nel rondò XLIII hanno la medesima rima, sembrano sbocciare con più vita accoppiati a dei versi così musicali, a dei versi che ci cullano a un ritmo danzante, anche non accompagnati dalla musica. Appunto al ritmo, alla danza doveva mirare il poeta quando preferì questo tipo di ottonario a tutti gli altri schemi che Metastasio offriva. Anche non musicati, semplicemente declamati, i suoi rondò diffondevano una melodia difficile da evitare, perchè marcata da rime interne ripetentesi in ogni verso. È una strofa di grande effetto

(20) — Devo questa importante informazione al professor Antônio Cândido.

che non si ritrova nelle poesie in cui il ritornello è un distico e dove la rima interna si perde quasi e quasi non viene notata:

Neste louro pendurado
Ficarás, ó doce lira,
Onde o vento, que respira,
Te fará soar de amor.
Feras troncos e rochedos
Já moveste de ternura;
Só de Glaura sempre dura
Não abrandas o rigor!
Adeus lira desgraçada,
Consagrada ao triste amor.

(XLVI)

È forse per questo motivo che insiste nel seguire lo schema A A-B B-C C-D più facile all'udito, più suggestivo, più cantabile, più popolare; come pure affiderà il suo ottonario alla quartina con rima tronca nell'ultimo verso perchè è la strofa che riesce più simpatica e come finita in se stessa. Questo verso. inoltre, unito al tema dell'amore e della natura valorizzerà la parte più gioiosa e soavizzerà i lamenti, consegnando al lettore una poesia gaia a volte, malinconica altre, magari anche di dolore, però mai disperata. I sentimenti e la natura da lui espressi con grazia e soavità richiedono un verso che possa esternare la vita di un pastore, che esiste nella speranza si essere riamato nella cornice di una natura complice, al suono flebile di una lira che accompagna la danza delle ninfe:

Glaura, as ninfas te chamaram,
E buscaram doce abrigo:
Vem comigo e nesta gruta
Branda escuta o meu amor.

Gli schemi di Silva Alvarenga sono schemi ripetuti sempre uguali, monotonamente, quasi stessero a testimoniare la semplicità di un cuore que batte al richiamo dei più umani sentimenti — amore bellezza morte — al ritmo di una canzone.

BASÍLIO DA GAMA

Difficilmente possiamo scoprire Metastasio nella lirica dello unico poeta brasiliano e arcade che si confessa apertamente metastasiano. Mentre nei poeti che fanno loro l'esperienza del poeta italiano nessuna testimonianza diretta, nessuna parola sta ad indicare palesemente il loro culto, in Basílio da Gama, che ci ha lasciato una lettera di esaltazione a Metastasio, nessun riflesso troviamo della poetica che lui dice di preferire alle altre. E uno prova a domandarsi: questo amore, questa predilezione sarà poi stata genuina? O, totalmente genuina? In realtà, si direbbe che la lettera in cui riconosce la sua devozione a Metastasio poggi su una base di sincerità; ma il tono, le espressioni che esprimono questo suo affetto suonano un po' appesantite dal desiderio, chissà, di riuscire gradito al poeta cesareo e più ancora di far riuscire gradito il suo "Uraguay".

Basílio evidentemente non dimentica che scrive al maggior rappresentante della poesia arcade — che è anche la sua poesia — al poeta che ha ormai raggiunto la massima affermazione presso i poeti e i critici, e che detta legge a tutti i suoi contemporanei. Indubbiamente, il riconoscimento pubblico del valore del poema da parte di Metastasio, sarebbe stata, per Basílio da Gama, la gloria. Da ciò, quello spirito di lieve adulazione che traluce nella sua lettera; partendo da un fondo di verità quale la lettura di Metastasio e la rappresentazione dei suoi drammi tra la gente colta brasiliana, si nota, tuttavia, nel suo scritto la preoccupazione nel porre in massimo rilievo la differenza tra l' "incolta America" e il "grande Metastasio", nell'asserire che "questo nome è ascoltato con ammirazione nel fondo delle nostre foreste", nel dire che "i sospiri di Alceste e Cleonice sono familiari ad un popolo, che non sa che ci sia Vienna al mondo", e la sua esagerazione nell'affermare che è un "bel vedere le nostre indiane piangere col vostro libro in mano, e farsi un onore di non andare al teatro ogni volta che il componimento non sarà di Metastasio!". Ma, dopo queste parole troppo grandi, si riprende e conclude con una frase dove traspare la sincerità e l'affetto che portava al poeta che gli era maestro: "S' io vado di così lontano presentarvi un poema, il di cui soggetto è tutto americano, non sono in questo che l'interprete de' sentimenti del mio paese, e questo onore mi si dovea dopo esser stato più d'una volta interprete de' vostri".

A questo misto di amore e desiderio d'amore Metastasio, che disgraziatamente non capiva il portoghese, risponde con

parole cortesi e oltremodo gradevoli, a cui Basílio da Gama non può non essere grato, anche se scherzosamente dette con lo stesso tono un po' altisonante della sua lettera: "La mia crassa ignoranza dell'idioma del suo poema non ha bastato, gentilissimo signor de Gama, a nascondermene tutto il valore. Ne ho già scoperto per me stesso abbastanza per trovarmi convinto che Apollo anche sulle sponde del Rio de Janeiro ha il suo Delo, il suo Cinto ed il suo Elicona; e per affrettarmi a procurare, come io faccio, un abile espositore che renda la mia vista più chiara ed il mio piacer più perfetto. Buon per me che l'età non secondi la violenta tentazione di cambiar d'emisfero per goder presente l'invidiabile parzialità delle spiritose Ninfe americane: incontrerei colà nel mio benevolo interprete un troppo pericoloso rivale. Abbia egli cura almeno di conservarmi gli acquisti de' quali io gli son già debitore, e ponga in attività l'obbligante riconscenza di chi sarà invariabilmente" (21).

Tuttavia, prescindendo dai motivi più o meno giustificati che condussero Basílio da Gama ad esprimersi con una certa esagerazione, il contenuto della sua lettera sta ad affermare un vivo interesse della gente colta brasiliana per il poeta Metastasio, interesse che si traduce sia nel semplice piacere di leggerlo o di vederlo rappresentanto, sia in un'influenza accentuata in alcuni poeti di quell'epoca. Questa lettera è un documento incontestabile di quell'aura metastasiana che si librava nell'orizzonte poetico del Brasile del XVIII secolo.

Basílio da Gama mostrerà un'altra volta ancora il suo affetto per il poeta italiano quando tradurrà la "Libertà", canzonetta che ebbe versioni in diverse lingue e che entusiasmò il popolo non soltanto di quel secolo come anche del seguente. È una traduzione curiosa, quella di Basílio; non considerando la versione delle idee che sempre rispetta, ma da un punto di vista, diciamo, di tecnica. Un particolare ci si presenta come importante: la trasposizione di alcune strofe dall'ordine dato loro nell'originale italiano. Questa inversione è alquanto difficile da spiegare: realmente le strofe, girando attorno a un tema unico, si trovano come staccate nella poesia e facile, perciò, di alterarne l'ordine, senza una conseguente alterazione del senso. A questo può averlo portato il desiderio di tradurre, sì, la canzonetta metastasiana, ma donandole pure un'impronta personale e che più si confaceva al suo gusto, più vicina a quella poesia che lui, Basílio da Gama, avrebbe scritto. In Metastasio si assapora un sentimento più vivo, più umano con quegli alti e

(21) — Metastasio — **Op. cit.**, 4.° vol., pag. 822.

bassi di amarezza e rimpianto. Basílio è invece quasi riassuntivo: sembra che abbia voluto riunire le strofe in un ordine decrescente di violenza, facendo seguire alla seconda strofa metastasiana la sesta, in cui con una certa ribellione continua lo stesso tono delle prime due:

Quel che or m'alletta o spiace,
Se lieto o mesto or sono,
Già non è più tuo dono,
Già colpa tua non è:
Chè senza te mi piace
La selva, il colle, il prato;
Ogni soggiorno ingrato
M'annoia ancor con te.

L'amarezza cede nelle due seguenti strofe (7a. e 8a.) fino alla quarta (sempre dell'originale italiano, continuando nella 5a. e 6a.) in cui dolentemente il poeta confessa:

Sogno, ma te non miro
Sempre ne' sogni miei:
Mi desto, e tu non sei
Il primo mio pensier.

Lungi da te m'aggiro
Senza bramarti mai;
Son teco, e non mi fai
Nè pena nè piacer.

Basílio ha intenzionalmente invertito queste strofe? Ha voluto alterare coscientemente quell'ondulazione del sentimento metastasiano, perchè più prossimo alla sua maniera di sentire? Solo così si spiega perchè cambia la disposizione delle strofe centrali, dalla 3a. all' 8a., dividendole in due gruppi di tre strofe ognuno. Alle strofe 3, 4, 5 di Metastasio corrispondono le 6, 7, 8 di Basílio e alle 6, 7, 8 italiane, le 3, 4, 5 della traduzione. Così, la poesia dal punto di vista dell'originale presenta questo ordine: 1, 2, 6, 7, 8, 3, 4, 5, 9, 10, 11, 12, 13. Curiosa traduzione ripetiamo, perchè a nessuna conclusione concreta possiamo arrivare, dovendoci accontentare di un'ipotesi che non soddisfa pienamente.

Aggiungiamo che è una traduzione molto fedele, al contrario di quella della "Partenza" fatta da Caldas Barbosa; fedele esattamente perchè non si allontana dal concetto svolto da Metastasio e non altera le idee; fedele, persino nel ritmo, in quan-

to riprende il settenario metastasiano. L'unica originalità sta nell'inversione delle strofe; per il resto, nel contenuto, rimane Metastasio.

Affermiamo pure, che Basílio da Gama non è stato influenzato dal poeta italiano, nel senso che le sue poesie non rispecchiano nè lo stile, nè la tecnica metastasiana, e molto difficilmente lo si potrebbe considerare il suo "benevolo interprete", come Metastasio si illuse di chiamarlo.

* *
*

Abbiamo visto come questi tre poeti si siano valsi di Metastasio, in base alle tre condizioni da lui scelte: Silva Alvarenga si atterrà alla rima, alla forma, alla tecnica insomma. Cláudio e Basílio da Gama — quello più che questo — si varranno piuttosto di quanto di personale Metastasio poteva offrire; e l'aderenza di Cláudio al poeta italiano è grande, sia nella forma come nel contenuto: per Basílio da Gama, se di influenza vera e propria non si può parlare, e se il suo culto per Metastasio era tale come glielo vuol far credere nella lettera (e come noi possiamo credere alla luce della traduzione della **Libertà**), l'assimilazione della poesia del poeta cesareo si estende per tutta la sua opera, senza poterne fissare la presenza, come per gli altri due, in questa o quest'altra poesia.

CAPITOLO V

INFLUENZA DI METASTASIO NEI POETI BRASILIANI: I MINORI

Caldas Barbosa, Vilella Barbosa, Borges de Barros e Elói Ottoni seguono la stessa linea dei poeti precedenti e a loro si ricollegano attraverso un'opera poetica che tradisce la presenza di Metastasio. Se genuina, lo vedremo analizzando poesie in cui questa presenza si fa più insistente; se valida, cercheremo di stabilirlo viste le conclusioni a cui si potrà arrivare. Ma pur legittima e valida, sarà sempre una presenza che apparirà velata e quasi camuffata perchè i poeti non sapranno parlare con i loro versi, ed essendo poeti secondari non sapranno far trasparire l'esuberanza di sentimenti e inclinazioni che sentono e vogliono esprimere. Chi a Metastasio si dirige per tradurre in portoghese alcune sue poesie, lo intenderà solo superficialmente; chi gli si avvicina attraverso la tecnica si atterrà soltanto ad alcuni schemi e versi più conosciuti, senza farne prevalere alcuno o senza adottarli pienamente.

DOMINGOS CALDAS BARBOSA

Nel Portogallo del settecento, dove viveva e poetava, Caldas Barbosa si trovò ad assimilare tutta l'atmosfera musicale che caratterizza il secolo; e le arie di opere, le cantate devono aver avuto un aspetto ben particolare per il poeta che scriveva "modinhas" per musica, che poi lui stesso accompagnava alla chitarra. Sembra una conseguenza naturale che questa finalità precisa della sua poesia, lo abbia avviato — tanto più che sui teatri portoghesi vasta era la fortuna dei drammi metastasiani — alla lettura di Metastasio, sebbene essa non abbia portato alla poesia di Caldas Barbosa un'influenza precisa e ben delineata: difficilmente si possono avvicinare i due poeti, sia analizzando i temi da loro svolti, sia considerando la tecnica da loro impiegata. L'ispirazione e l'indole di Metastasio lo guidavano alla scelta di motivi storici, nei drammi; alla lode dei signori ai quali dedicava tutta la sua capacità poetica, nelle opere minori; all'amore interpretato come sofferenza e delusione. Le poesie di Caldas Barbosa sono la conseguenza di una considerazione giocosa della vita che provocava una condotta ironica o festiva a seconda se il poema era stato stillato da un animo percosso da un dolore o da un'allegrezza piena. Questa pienezza di vita di Caldas Barbosa erompe nell'ottimismo di cui sono impregnate le sue poesie a tal punto che trova lenimento al dolore nell'ironia, non amara, ma in un'ironia che è quasi uno scherzo. Metastasio si rivolge al passato come a un tempo migliore, Caldas Barbosa all'avvenire consegna tutto il suo entusiasmo.

Questa differenza di temperamento la troviamo nella "Partida" (1), ritenuta da Caldas Barbosa come una "tradução e glosa" della "Partenza" metastasiana di cui, realmente, più che una traduzione è un'imitazione tematica alquanto libera. Non segue neppure lo stesso metro: preferisce al settenario metastasiano l'ottonario da lui abbondantemente usato (su 176 poesie, 115 sono scritte in versi di otto sillabe), con un'accentuazione che si muove dalla 3a, e 7a. alla 4a. e 7a. e alla 2a. e 7a.. Il tono generale delle due poesie è dato dai due ritornelli; dice Metastasio:

E tu chi sa se mai
Ti sovverrai di me!

---

(1) — Domingos Caldas Barbosa — **Op. cit.**, pag. 110.

È un'accusa velata a Nice e che Caldas Barbosa risparmierà; la sua preoccupazione è se Lereno

Inda a ver-te tornará —

che è un ritornello molto prosaico, a paragone del "chi sa se mai — ti sovverrai di me!" posto tra la disperazione e la speranza, di una incertezza profondamente poetica. Poi, il primo svolgerà il tema su una base di lamento:

Ecco quel fiero istante:
Nice, mia Nice, addio.
Come vivrò, ben mio,
Così lontan da te?
Io vivrò sempre in pene,
Io non avrò più bene;
E tu chi sa se mai
Ti sovverrai di me!

Ma l'ottimismo di Caldas Barbosa si delinea già nella prima strofa:

Parto ó Nize, e êste adeus
Não sei se último será;
Ah! Quem sabe se Lereno
Inda a ver-te tornará.

Mentre Metastasio ripercorre nostalgicamente il pasato, domandando alle pietre: "La Ninfa mia dov'è?", rievocando "le amene piagge" dove vissero felici, tormentandosi al ricordo del fonte dove

di pace in pegno
La bella man mi diè —

Caldas Barbosa si lascia prendere momentaneamente dallo scoramento:

Nize, ó Nize, adeus, adeus,
Teu Lereno parte já;
Quem lhe diz por piedade
S'inda a ver-te tornará —

per riprendersi subito con un "quem sabe", che è la più eloquente testimonianza di un cuore fiducioso:

O meu coração pressago
Não sei que anúncio me dá;
Vai Lereno, mas quem sabe
S'inda a ver-te tornará.

Raggiunge il massimo della sfiducia:

Ah quem sabe se o ciúme
Os meus dias turbará;
E se em braços de outro amante
Inda a ver-te tornará —

ma non vi si strugge come Metastasio:

Quanti vedrai, giungendo
Al nuovo tuo soggiorno,
Quanti venirti intorno
A offrirti amore e fè!

Oh Dio! chi sa, fra tanti
Teneri omaggi e pianti,
Oh Dio! chi sa se mai
Ti sovverrai di me!

Questa sofferenza, punteggiata da diversi "oh Dio!", non riuscirà a superarla e le si abbandonerà, vinto:

Pensa qual dolce strale,
Cara, mi lasci in seno:
Pensa che amò Fileno
Senza sperar mercè:

Pensa, mia vita, a questo
Barbaro addio funesto:
Pensa... Ah chi sa se mai
Ti sovverrai di me!

Non così Caldas Barbosa; l'ottimismo riesce ad avere il sopravvento e sebbene egli non abbia la certezza di rivedere la sua Nize, la speranza fa capolino tra le sue rime:

Ah! quem sabe linda Nize
Se a saudade o acabará;
Ou se a ela resistindo
Inda a ver-te tornará.

Differenza di sentimento, non c'è dubbio, tra le due poesie, più grave ancora perchè quella brasiliana ha la pretesa di essere una traduzione. Differenza di intensità di vibrazione che conduce Caldas Barbosa a una falsa riduzione della canzonetta di Metastasio, visto che, incapace di aderire perfettamente alle sfumature di una passione, la livella a un gioco di parole non sentite.

Questa poesia sta a provare la conoscenza che Caldas Barbosa aveva di Metastasio e il poco che assimilò del suo spirito Provano pure la differenza tra il poeta brasiliano e l'italiano l'assenza assoluta di una analogia tra i temi trattati e il fatto che Caldas Barbosa non trovò in Metastasio un modello nemmeno per la parte tecnica. Differenti nello schema delle strofe, differiscono pure nel metro usato nelle loro poesie; uno preferisce il settenario e l'ottonario, seguiti dal senario, quinario, decasillabo; Caldas Barbosa così distribuisce i metri: ottonario (stragrande maggioranza, come abbiamo visto), senario, quinario, settenario (cinque in tutto) e un decasillabo. Oltre a ciò, all'ottonario isoritmico metastasiano (3a. e 7a.) oppone un ottonario a schema variabile e accentuato alle volte sulla 2a., altre sulla 4a., altre ancora sulla 3a.

E questo lo allontana sempre più da Metastasio. Non ci si può valere, evidentemente, dell'eguaglianza dei metri usati, anche se in proporzioni differenti; rimane in Caldas Barbosa la "modinha" che può essere considerata un'erede minore dell'arietta metastasiana — e in generale dell'atmosfera musicale del secolo, già accennata; rimane, inoltre, il momento più preciso in cui il nome di Caldas Barbosa si allinea con quello del poeta italiano: la personalissima "**Partida** — tradução e glosa da **Partenza** de Metastasio".

FRANCISCO VILELLA BARBOSA

Il tratto d'unione tra Vilella Barbosa e Metastasio è dato dalle "Cantatas", specificamente dalla "Tarde" e dalla "Prima-

vera". Anche in questo poeta brasiliano, come già abbiamo visto per Cláudio Manuel da Costa, lo schema della cantata può essere ritenuto metastasiano: strofe in verso bianco tra cui sono intercalate arie in vario ritmo.

In "Tarde" incontriamo (oltre al quinario) un verso molto caro a Metastasio e che ebbe molta fortuna presso i suoi imitatori: l'ottonario. Solo che Vilella Barbosa non si limita al verso acecntuato sulla 3a. e 7a. ma lo accompagna all'ottonario accentuato sulla 2a. sillaba. Possiamo leggerlo in una delle arie della Cantata nominata:

Já lá vão pelas campinas
Esmaltadas de boninas
Com mil Sátiros brincões
Tecendo alegres canções:
Já dentre os ramos viçosos
Dos salgueiros buliçosos.

(Tarde) (2)

Raccogliamo un altro ritmo già usato da Metastasio, il senario, in un'aria della "Primavera":

Louvai pois, viventes,
O lúcido Nume,
Que próvido lume
Reparte entre os entes.

(A Primavera) (3)

E sembra che il senario e l'ottonario siano i suoi versi preferiti. Ancora un'altra particolarità offre Vilella Barbosa che fa pensare a Metastasio: la rima interna che, nelle arie, fa risaltare staccando il verso in due di quattro sillabe, se si tratta di ottonari:

Salve, pois, Estação linda,
Que alma nova dás ao mundo!

---

(2) — Francisco Vilella Barbosa — **Poemas**. Real Imprensa da Universidade, Coimbra, 1794. Pag. 11.
(3) — Idem — **A Primavera**, in **Florilégio da Poesia Brasileira**, de F. A. de Varnhagen. Publicação da Academia Brasileira, Rio de Janeiro, 1946. Pag. 319.

Tua vinda,
Teu jucundo
Riso alegra a terra e ar — (4)

o in due di tre, se il verso dell'aria è un senario:

E tu, eco, as frases
Que escutas,
Às grutas
Ensinas loquazes. (5)

E qui credo ci dovremmo fermare, se vogliamo attestare un riflesso di Metastasio su Vilella Barbosa. Di sensibilità profondamente differente, i due si avvicinano nella tecnica della composizione per allontanarsi esprimendo, in una stesso schema, sentimento e sensazioni, ben diversi, anche se alle volte partono da una stessa ispirazione. È il caso della "Primavera", se si desidera paragonarla alla "Primavera" metastasiana. Dice Metastasio, con la sua caratteristica grazia:

Febo col puro raggio
Su i monti il gel discioglie,
E quei le verdi spoglie
Veggonsi rivestir.
E il fiumicel che placido
Fra le sue sponde mormora
Fa col disciolto umor
Il margine fiorir.

Pesantamente fa eco Vilella Barbosa:

Quão doce é vê-la do sanhudo inverno
Triunfante correr em róseo carro
Os tapizados campos! Vão ante ela
Os caprípedes sátiros dançando:
Fazem-lhe côrte as graças prazenteiras:
Namorados de vê-la os bosques cantam:
Os arbustos, os plátanos florescem
Com seu hálito doce perfumados;
E os virgíneos botões, abrindo os lábios,
Com pudibundo riso se franqueiam
Ao pranto criador da madre aurora. (6)

(4) — Villela Barbosa — **A Primavera**, in **op. cit.**, pag. 318.
(5) — Idem — **A Primavera**, in **op. cit.**, pag. 322.
(6) — Idem — **A Primavera**, in **op. cit.**, pag. 316.

Però nelle arie si riprende; e se tutta la Cantata non ha lo svolgimento allegro e civettuolo della Canzonetta metastasiana, riesce a raggiungere momenti di discreta poesia:

Fervem mil lumes
No céu sereno.
Que ao brilho ameno
Fazem ciúmes
Do verde prado,
Também bordado
De seus fulgores:
São estrêlas no céu, no campo flôres. (7)

Ma, ripetiamo, i due poeti pensano e sentono differentemente, e una linea che vada dall'uno all'altro si potrà tracciare se si consideri solamente la tecnica poetica, i versi usati da Metastasio e ripresi da Vilella Barbosa, lo schema della Cantata, la rima interna dai due usata. E non è neppure una linea nitidamente tracciata; manca, a questo fine, il sapore di Metastasio che non si ritrova nei versi di Vilella Barbosa.

DOMINGOS BORGES DE BARROS

Alla luce delle traduzioni metastasiane che Borges de Barros ci ha lasciate, un problema si presenta e importante: quello della posizione del poeta relativamente agli altri arcadi. Se a un Cláudio Manuel da Costa, a un Silva Alvarenga, o a un Basílio da Gama riconosciamo, oltre a una perfetta dimestichezza della poetica del tempo, un gusto personale e, perciò, li riteniamo di una individualità ben delineata, la stessa osservazione non si addice a Borges de Barros che rivela, nelle traduzioni, un continuo vacillare delle sue tendenze poetiche, e, conseguentemente, una quasi totale incomprensione di un poeta che fu l'arcade modello. Staccato nel tempo dal grosso gruppo degli arcadi settencenteschi brasiliani, si risente pienamente di questo distacco e non riesce a dominare, come quelli, l'estetica dell'Arcadia, ma allo stesso tempo da essa non sa allontanarsi, come non sa lanciarsi alla ricerca di un'estetica che sia l'eco

(7) — Vilella Barbosa — **A Primavera**, in **op. cit.**, pag. 323.

delle inclinazioni in lui predominanti. Pre-romantico lo vogliono chiamare alcuni (8); e appunto pre-romantico sta ad indicare l'impossibilità di stare alla pari di una poetica che cominciava ad essere sorpassata e l'incapacità di superare questa stessa poetica: un poeta non realizzato è quanto ne risulta; non realizzato verso un passato da cui non sa svincolarsi; non realizzato verso un avvenire che non sa raggiungere: un insieme di arcade-romantico e, perciò, nè arcade, nè romantico.

Questa sua incomprensione di un poeta essenzialmente arcade, quale fu Metastasio, si rispecchia nelle traduzioni della "Partenza", dell' "Amor Timido" e del "Ritorno".

A queste aggiunge un'altra traduzione che indica vagamente come "Tradução improvisada de uns versos de Metastasio" E comincia questa poesia:

Solitário bosque umbroso,
Vem aflito o coração,
Procurar triste repouso,
Na tristonha solidão.

Non doveva conoscere molto bene l'opera di Metastasio se ha potuto credere che questa lirica le appartenesse; e neppur doveva conoscere Paolo Rolli se non vi ha riconosciuto la sua "Lontananza". Con molta leggerezza traduce pensando (ma senza certificarsi) che fosse di Metastasio.

Pur considerando che sia "A Partida" come "O Adeus" (sono le due traduzioni della "Partenza") vengono ritenute una "imitação", sempre vi si può riscontrare la mancata traduzione dello spirito metastasiano della canzonetta: la nostalgia di un passato felice e l'ansia per un avvenire incerto, forse di dolore, vengono ridotti a sentimenti volgari e volgarmente alterati in versi, alle volte, puerili:

Lembra-te aquela noite?
Como na luz macia,
A Lua parecia
Vestida de cetim!

Terníssimos abraços
Gozei entre teus braços

(8) — José Aderaldo Castello — **A Introdução do Romantismo no Brasil.** Tese de doutoramento apresentada à Cadeira de Literatura Brasileira da FFCL, USP. 1950, pag. 59.

E quem sabe se mais
Te lembrarás de mim —

(A Partida)

o a certi che più si direbbero prosa:

Eis o fatal tormento,
Minha Marília adeus,
Longe dos mimos teus
Oh! que existência ruim.
Mais bem não hei de ter,
Vou triste padecer,
E quem sabe se mais
Te lembrarás de mim.

(A Partida)

Mentre Metastasio teme che Nice, dimentica di lui, dedichi il suo amore ad altri, Borges de Barros non solo ne è sicuro, ma con rabbia e con molto cattivo gusto la sfida:

Enquanto nos tormentos,
De minha infausta sorte,
Das dores só na morte
Espero alívio e fim.
A nova chama cede,
E a meu rival concede
Quanto... ai! que nunca mais
Te lembrarás de mim.

(A Partida)

Ma nella seconda traduzione, fatta nel 1814, due anni più tardi della prima — e pur sempre alterandone il contenuto — diventa inaspettatamente ottimista e attribuendo a Marília (la sua Nice) sentimenti che Metastasio non si era permesso di attribuirle, prorompe Borges de Barros:

Ah! lembrem-te os momentos
Queridos dos Amores,
Lembrem-te... tu bem sabes...
Lembrem-te os teus favores.
De ti já não duvido
Sim, tu me amas, sim,
E qual de ti me lembro
Te lembrarás de mim.

(O Adeus)

Sono imitazioni, sì, queste versioni, ma imitazioni di chi non sa leggere un poeta e ne falsa ogni espressione con la mala grazia e il cattivo gusto di cui è dotato. Insensibile ai sentimenti altrui e incapace di tradurre i suoi in versi, cattivo poeta e cattivo traduttore, rende ai suoi lettori una idea sfigurata di quello che realmente la poesia originale ci trasfonde, quel gioco d'amore e di dubbio che ha la leggerezza dei ventagli che nascondevano il sorriso al secolo di Metastasio.

Ancora questa incomprensione, e la stessa tragicità le ritroviamo nella traduzione dell'**Amor Timido,** quando dai versi italiani, che sussurrano all'intimo, nel pudore dell'amore

Ah lo so: mi rammento
Quel giorno, quel momento
Ch'io vidi incauto in un leggiadro ciglio
Scintillar quella face ond'or m'accendo.
Ah pur troppo lo so: cor mio, t'intendo.
T'intendo sì, mio cor;
Con tanto palpitar
So che ti vuoi lagnar
Che amante sei.
Ah taci il tuo dolor;
Ah soffri il tuo martir:
Tacilo, e non tradir
Gli affetti miei —

stride in un'eloquenzza esteriore, cadendo in un melenso sentimentalismo, punteggiato di esclamazioni, di reticenze, di "ah!" e di puntini di sospensione:

Desde o dia, o momento... ah! bem me lembra,
Via-a... imprudente... amor! quanto era bela!
Desde êsse dia infausto, ardendo sempre
Nos fogos que seus olhos me lançaram,
Desde êsse dia, coração, te entendo,
Palpitas!... sim, dizer queres que sofres,
Cala, não digas o que em nós se passa,
Não me atraiçoes, se tu falas, morro.

E quando cerca di tradurre letteralmente, ricadrà nel difetto opposto, nella mancanza di interesse, nella monotonia:

Ah! recorda Irene bela,
Que me juraste constância,

Amado bem volta a aquela,
Antiga, terna afeição.

Céus? que confôrto me dais?
Que esperanças me dá ela?
De que val viver, se mais,
Não é meu, seu coração? —

(A Volta)

vogliono essere la traduzione, e lo sono in un senso letterale, dei versi:

Ah rammenta, o bella Irene,
Che giurasti a me costanza:
Ah ritorna, amato bene,
Ah ritorna al primo amor.

Qual conforto, oh Dio, m'avanza!
Chi sarà la mia speranza?
Per chi viver più degg'io,
Se più mio non è quel cor?

Ma, sia traduzione letterale, sia imitazione libera, Borges de Barros non convincerà perchè non è un vero poeta, e se traduce o imita le parole non potrà mai tradurre o imitare la poesia che contengono. Se non sa tradurre un poeta non saprà neppure imitarlo: nulla si è fissato, nella sua opera, di Metastasio, che egli recevette come eredità di un'epoca che veramente lo amò; Borges de Barros non l'intese come non intese l'Arcadia: egli sta, ripetiamo, fra un'epoca agonizzante ed un'altra che sta per nascere senz'essere capace o di morire con l'una o di rinascere con l'altra.

JOSÉ ELÓI OTTONI

Ricordando l'ascendenza italiana di Ottoni e gli studi da lui seguiti in Italia, non ci deve parere strano che in un certo periodo della sua vita egli abbia letto le poesie di Metastasio e che queste gli siano rimaste nella memoria, specialmente certi loro ritmi che poi Elói Ottoni adottò quando si trattò a sua volta di poetare. E, forse, il fatto che più conta è l'essere stato segretario della Marquesa de Alorna, ammiratrice di Metastasio e sua corrispondente. D'altra parte non si può assolutamente

affermare un'influenza evidente e immediatamente riconoscibile di Metastasio sul poeta brasiliano essendo possibile considerare che questi ritmi, che ricordano quelli metastasiani, potrebbero sì rappresentare una lettura diretta dei testi italiani, ma potrebbero anche essere una continuazione, una adozione dei ritmi usati da chi veramente ha seguito Metastasio.

E soltanto il verso usato da Elói Ottoni potrebbe approssimarlo al poeta cesareo; tematicamente sono ben lontani l'uno dall'altro. Basta ricordare certe descrizioni metastasiane e fare un paragone con certe altre di Ottoni; questa, per esempio:

A Musgosa cabeça sacudindo
De verdes espanadas coroada
Ergue os ombros de úmida morada
O pátrio Tejo, de prazer sorrindo.

(Soneto) (9)

A questa pesante ed enfatica descrizione fanno riscontro le parole chiare dell'amore anche se ben diverse da quelle che Metastasio ha cantato alla sua Nice:

Formosa Anália, se profano eu beijo
Os altares de estranha Divindade,
Não é o incauto ardor da Mocidade,
Quem me conduz a sensual cortejo.

(Soneto) (10)

Ma l'ispirazione è distinta per questi due poeti; si ritrovano solamente in un ritmo in particolare, l'ottonario, che se perfetto fu in Metastasio e sempre uniforme, in Elói Ottoni è ritornato alle varianti di accentuazione che si riscontravano in autori precedenti a Metastasio. Difficilmente si trova nelle "Liras" l'ottonario accentuato sempre sulla 3a. e 7a. sillaba. Preferisce l'alterazione del ritmo in uno o più versi:

Imortal filha de Jove
Para que me deste a Lira?

---

(9) — José Elói Ottoni — **Anália de Jozino.** Na Ofic. Patr. de João Procópio Correa da Silva, Lisboa, 1802. Pag. 28.
(10) — Idem — **Op. cit.,** pag. 29.

Se o teu Vate as cordas fere,
Em vez de cantar suspira —

(Lira IV) (11)

o anche:

Anália tu és formosa:
Tu és o mimo das Graças.
Tu encantas os Amores,
Quando os prazeres enlaças.

(Lira V) (12)

Di ritmo variato è anche quest'altra strofa:

Mas porque o peito orgulhoso
Lhe rói abutre esfaimado,
Vomita negro veneno
Da vil calúnia gerado.

(Lira V)

Ma nella seguente accetta la tonica costante sulla 2a sillaba e sulla 7a.:

De aroma os ares se toldam
Retumbam hinos suaves;
E a ouvir-lhe o nome, estremecem
De gôsto os peixes, e as aves.

(Lira IV) (13)

Gli altri versi usati da José Elói Ottoni non si possono ricordare e riportare come esempi perchè usati in strofe che non trovano parallelo in Metastasio. Impiega il settenario unito all'endecasillabo, intercalandolo, nella 2a. e 3a. "Liras", ma è questo un tipo di strofa che mai fu usata dal poeta italiano. Il senario, forse, può, come l'ottonario, rifarsi a Metastasio:

Jozino, a Pastora,
Que adoras é bela?
Não é tão formosa
De Vênus a Estrela.

(Lira I) (14)

---

(11) — Elói Ottoni — **Op. cit.**, pag. 19.
(12) — Idem — **Op. cit.**, pag. 25.
(13) — Idem — **Op. cit.**, pag. 23.
(14) — Idem — **Op. cit.**, pag. 5.

Ma, come nell'ottonario, non si ritrova Metastasio nella poesia. E José Elói Ottoni rimane il poeta che ha avuto tutte le possibilità di conoscere Metastasio, e chissà l'abbia conosciuto, che avrebbe potuto avvicinarsi grandemente alla sua poesia durante il soggiorno europeo, ma la cui dipendenza dall'autore romano non si può provare perchè i fili che possono unire i due poeti non resisterebbero altro che al peso di una supposizione.

* *
*

Caldas Barbosa e Borges de Barros; Vilella Barbosa e Elói Ottoni; così si accoppiano questi poeti del tardo arcadismo che riflettono, seppur debolmente, la luce del grande Metastasio. E questa luce riflessa ci sembra poco limpida, impedendoci di riconoscere se essa è genuina o doppiamente riflessa. Non possiamo affermare, infatti, che questi quattro poeti abbiano subito una influenza netta e diretta del poeta italiano. Educati tutti in Europa, in Portogallo tre e Elói Ottoni in Italia, devono aver conosciuto nelle corti e nei teatri i drammi metastasiani, ma ciò che è rimasto in loro di questa conoscenza la loro poesia non è sufficientemente capace di trasmettercelo. Vilella Barbosa e Elói Ottoni rispecchiano una tecnica che potrebbe chiamarsi metastasiana, ma più che una tecnica derivata da uno studio di Metastasio più si direbbe adesione a una maniera metastasiana di poetare che già era un gusto della poesia brasiliana di un'epoca a loro immediatamente precedente. Caldas Barbosa e Borges de Barros, invece, traducono Metastasio, ma anche per loro sussiste il dubbio se queste traduzioni furono il frutto diretto di una loro predilezione per il poeta cesareo o riflesso di una predilezione marcata e perfettamente riconoscibile della stessa epoca anteriore. Ma, sia di riflesso che direttamente, per tutti e quattro resta valido quel tenue barlume che vaga nelle loro poesie, a incerto sapore metastasiano.

CONCLUSIONE

Le rappresentazioni di Metastasio in Brasile — sia quella a cui assistette Bougainville; quella di Cuiabá, come quelle promosse da Marcos Portugal a Rio de Janeiro — sono importanti all'analisi e all'interpretazione della presenza di Metastasio in Brasile, ma possono non essere indispensabili. Infatti, queste messe in scena dei drammi di Metastasio obbediscono piuttosto a un imperativo della fama e gloria da essi godute in Europa che a una speciale predilezione per il poeta, a un gusto del popolo per il teatro metastasiano. Rappresentati, codesti drammi, nella stragrande maggioranza dei teatri europei, nulla di straordinario se essi venivano incorporati al repertorio dei teatri brasiliani, tanto più se si considerano gli anni che stanno tra il furoreggiare del teatro metastasiano in Europa e la sua rappresentazione in Brasile. Con Bougainville siamo nel 1766; in Cuiabá nel 1790, quando l'autore era morto già da otto anni; con Marcos Portugal, nei primi decenni del secolo scorso e la sua attività non è altro che la continuazione del suo teatro alla Corte portoghese.

Senza altra possibile finalità che quella di portare sulle scene brasiliane drammi che entusiasmarono le platee d'Europa, queste rappresentazioni sono una linea che corre parallela a quella della vera introduzione di Metastasio in Brasile.

Tocca ai poeti arcadi questa introduzione, quando essi lo conobbero in Europa come il rappresentante più autorevole nel loro genere, come il poeta che seppe adoperare le teorie dell'Arcadia facendole aderire al suo gusto di artista, tralasciando regole non corrispondenti alla realtà poetica, creando un'opera che per la sua fusione di leggi e sentimento sarà l'esempio per la poesia che questi poeti a loro volta creeranno. Cláudio, Silva Alvarenga, seguendo Metastasio e facendo di lui un maestro, lo faranno rivivere nei loro scritti, tanto in un senso più profondo

di fusione di sentimenti, come in un senso più esterno, formale, adottando una tecnica metastasiana.

E anche le traduzioni di alcuni drammi fatte da Cláudio Manuel da Costa possono essere intese come legate a criteri non più di fortuna di questi drammi in altre platee, ma di un interesse più particolare di estensione del teatro metastasiano a un pubblico maggiore. Il merito, però, più valido dei poeti arcadi brasiliani, che rispecchiavano una influenza marcata di Metastasio — specialmente Cláudio e Silva Alvarenga — sarà la formazione, nella poesia, di un gusto metastasiano, gusto che durerà parecchi anni e raggiungerà poeti a loro già di molto posteriori.

Quando Caldas Barbosa, Elói Ottoni, Vilella Barbosa e Borges de Barros traducono Metastasio e adottano una tecnica che a lui si può ricollegare, traduzioni e tecnica sono così lontane dall'originale che più fanno pensare a una eredità lasciata loro da un'epoca anteriore che a una conoscenza diretta dell'autore. Questi poeti non afferrano più il significato della poesia di Metastasio, come non sanno più piegare le forme così caratteristiche del suo stile: sono molto lontani per spirito e per tempo al poeta cesareo e alla poesia dei pastori dell'Arcadia. Per loro egli non può più essere guida e maestro, ma a lui si rifanno ancora per quell'aura metastasiana che pur respirano e che svanisce a poco a poco per spegnersi nelle ultime epigrafi al sorgere del romanticismo.

Circa mezzo secolo durò la fortuna e la presenza di Metastasio in Brasile: al teatro lasciò il ricordo della rappresentazione di drammi suoi; alla letteratura, una permanenza tenace che dai primi arcadi, che lo imitarono e lo sentirono, va degradando e si affievolisce fino al canto dello scordato strumento del tardo arcadismo.

APPENDICE

Per facilità di controllo, e per difficoltà di testi, aggiungiamo alle pagine seguenti alcune poesie di Metastasio, accompagnate dalle traduzioni.

FACULDADE DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS E LETRAS

LA LIBERTÀ

A Nice

Metastasio
Scritta in Vienna l'anno 1733

Grazie agl'inganni tuoi,
Al fin respiro, o Nice,
Al fin d'un infelice
Ebber gli dèi pietà:

Sento da' lacci suoi,
Sento che l'alma è sciolta;
Non sogno questa volta,
Non sogno libertà.

Mancò l'antico ardore,
E son traquillo a segno
Che in me non trova sdegno
Per mascherarsi Amor.

Non cangio più colore
Quando il tuo nome ascolto;
Quando ti miro in volto
Più non mi batte il cor.

Sogno, ma te non miro
Sempre ne' sogni miei:
Mi desto, e tu non sei
Il primo mio pensier.
Lungi da te m'aggiro
Senza bramarti mai;
Son teco, e non mi fai
Nè pena nè piacer.

Di tua beltà ragiono,
Nè intenerir mi sento;
I torti miei rammento,
E non mi so sdegnar.
Confuso più non sono
Quando mi vieni appresso;
Col mio rivale istesso
Posso di te parlar.

Volgimi il guardo altero,
Parlami in volto umano;
Il tuo disprezzo è vano,
È vano il tuo favor;
Chè più l'usato impero
Quei labbri in me non hanno;
Quegli occhi più non sanno
La via di questo cor.

Quel che or m'alletta o spiace,
Se lieto o mesto or sono,
Già non è più tuo dono,
Già colpa tua non è:
Chè senza te mi piace
La selva, il colle, il prato;
Ogni soggiorno ingrato
M'annoia ancor con te.

Odi s'io son sincero:
Ancor mi sembri bella,
Ma non mi sembri quella
Che paragon non ha.
E (non t'offenda il vero)
Nel tuo leggiadro aspetto
Or vedo alcun difetto
Che mi parea beltà.

Quando lo stral spezzai
(Confesso il mio rossore)
Spezzar m'intesi il core,
Mi parve di morir.
Ma per uscir di guai,
Per non vedersi oppresso,
Per racquistar se stesso
Tutto si può soffrir.

Nel visco in cui s'avvenne
Quell'augellin talora,
Lascia le penne ancora,
Ma torna in libertà:
Poi le perdute penne
In pochi dì rinnova;
Cauto divien per prova,
Nè più tradir si fa.

So che non credi estinto
In me l'incendio antico,
Perchè sì spesso il dico,
Perchè tacer non so:
Quel naturale istinto,
Nice, a parlar mi sprona,
Per cui ciascun ragiona
De' rischi che passò.

Dopo il crudel cimento
Narra i passati sdegni,
Di sue ferite i segni
Mostra il guerrier così.
Mostra così contento
Schiavo che uscì di pena
La barbara catena
Che trascinava un dì.

Parlo, ma sol parlando
Me soddisfar procuro;
Parlo, ma nulla io curo
Che tu mi presti fè:
Parlo, ma non dimando
Se approvi i detti miei,
Nè se tranquilla sei
Nel ragionar di me.

Io lascio un'incostante:
Tu perdi un cor sincero;
Non so di noi primiero
Chi s'abbia a consolar.
So che un sì fido amante
Non troverà più Nice;
Che un'altra ingannatrice
È facile a trovar.

A LIBERDADE

(Tradução)
Cançoneta de Metastasio

Basílio da Gama

Bem hajam teus enganos,
O' Nise, enfim respiro
No doce meu retiro,
Favor que o céu me fêz.
Tenho de todo livre
O império da vontade:
Não sonho liberdade,
Não sonho desta vez.

Cessou o ardor primeiro,
E agora sossegado
Para fingir-me irado
Nem acho em mim paixão.
Não mudo mais de côres,
Se ouço o teu nome ausente:
Nem mais se estou presente
Me bate o coração.

Se vive alegre ou triste
O gôsto ou pena sua,
Já não é culpa tua,
Já não é teu favor.
Também sem ti me agrada
O prado ou fonte pura;
Contigo a brenha escura
Também me causa horror.

Olha se eu sou sincero:
Ainda te acho bela;
Mas já não te acho aquela
Que é sem comparação.
E falo-te verdade,
No lindo rosto e peito
Já te acho algum defeito,
Que não te achava então.

Quando quebrei teus laços,
Olha a fraqueza minha:
Julguei que te convinha
De penas acabar.
Mas para ter descanço,
Para emendar tais erros,
Para fugir de ferros
Tudo se deve obrar.

Se acordo, o pensamento
Já hoje em ti não ponho;
Já cada vez que eu sonho
Não te costumo ver.
Ausente de teus olhos
Na idéia não te pinto;
Perto de ti não sinto
Nem pena, nem prazer.

Lembra-me o teu semblante
Dêle não faço conta;
Lembra-me a minha afronta;
E não me posso irar.
Confuso à tua vista
Não fico a cada instante;
Com o teu novo amante
Posso de ti falar.

Mostra-me agrado ou ira:
Mas vê que é neste estado
Perdido o teu agrado
Perdido o teu rigor.
Não fazem os teus olhos
Em mim o antigo efeito;
Não achas o meu peito
Disposto em teu favor.

O leve passarinho,
Que nas manhãs serenas
Deixa no visgo as penas,
E foge da prisão:
Depois que as penas tôdas
Renova em breve espaço
Brinca em redor do laço
Em outra ocasião.

Não julgas apagado
Em mim o incêndio antigo,
Porque a miúdo o digo,
Porque o não sei calar.
E' natural instinto
E nas tormentas duras
Suavisa as desventuras
O gôsto de as contar.

Da sorte que o guerreiro,
Se acaso sai com vida,
Mostra a cruel ferida
E conta o que passou.
Da sorte que o cativo,
Que estêve em grilhões prêso,
Mostra contente o pêso
Dos ferros que arrastou.

Suporto que em ti fale,
Não sei se és viva ou morta
Falo, mas não me importa
Se tu me crês ou não.
Falo, mas não pergunto
Se aprovas o que digo
Nem se ao falar comigo
Terás perturbação.

Perdes por inconstante
O amor mais verdadeiro;
Não sei de nós primeiro
Quem se há de consolar.
Eu sei que um firme amante
Não se acha a tôda a hora;
Uma alma enganadora
E' fácil de encontrar.

LA PARTENZA

Metastasio

Composta in Vienna l'anno 1746

Ecco quel fiero istante:
Nice, mia Nice, addio.
Come vivrò, ben mio,
Così lontan da te?
Io vivrò sempre in pene,
Io non avrò più bene;
E tu chi sa se mai
Ti sovverrai di me!

Soffri che in traccia almeno
Di mia perduta pace
Venga il pensier seguace
Su l'orme del tuo piè.
Sempre nel tuo cammino,
Sempre m'avrai vicino;
E tu chi sa se mai
Ti sovverrai di me!

Io fra remote sponde
Mesto volgendo i passi
Andrò chiedendo ai sassi:
"La Ninfa mia dov'è?"
Dall'una all'altra aurora
Te andrò chiamando ognora;
E tu chi sa se mai
Ti sovverrai di me!

Io rivedrò sovente
Le amene piagge, o Nice,
Dove vivea felice
Quando vivea con te.
A me saran tormento
Cento memorie e cento;
E tu chi sa se mai
Ti sovverrai di me!

"Ecco", dirò, "quel fonte
Dove avvampò di sdegno,
Ma poi di pace in pegno
La bella man mi diè.
Qui si vivea di speme;
Là si languiva insieme";
E tudo chi sa se mai
Ti sovverrai di me!

Quanti vedrai, giungendo
Al nuovo tuo soggiorno,
Quanti venirti intorno
A offrirti amore e fè!
Oh Dio! chi sa, fra tanti
Teneri omaggi e pianti,
Oh Dio! chi sa se mai
Ti sovverrai di me!

Pensa qual dolce strale,
Cara, mi lasci in seno:
Pensa che amò Fileno
Senza sperar mercè:
Pensa mia vita, a questo
Barbaro addio funesto:
Pensa... Ah chi sa se mai
Ti sovverrai di me!

PARTIDA

Tradução e glosa da **partenza** de Metastasio

Domingos Caldas Barbosa

Parto ó Nize, e êste adeus
Não sei se último será;
Ah! quem sabe se Lereno
Inda a ver-te tornará

Nize, ó Nize, adeus, adeus,
Teu Lereno parte já;
Quem lhe diz por piedade
S'inda a ver-te tornará.

O meu coração pressago
Não sei que anúncio me dá;
Vai Lereno, mas quem sabe
S'inda a ver-te tornará.

Frio susto prende o sangue
Sem que o triste peito vá;
Teu Lereno desconfia
S'inda a ver-te tornará.

Ah! quem sabe se o ciúme
Os meus dias turbará;
E se em braços de outro amante
Inda a ver-te tornará.

Ah! quem sabe linda Nize
Se a saudade o acabará;
Ou se a ela resistindo
Inda a ver-te tornará.

A PARTIDA

cançoneta imitada de Metastasio — 1812

Domingos Borges de Barros

Eis o fatal momento,
Minha Marília adeus,
Longe dos mimos teus
Oh! qu'existência ruim?

Mais bem não hei de ter,
Vou triste padecer,
E quem sabe se mais
Te lembrarás de mim.

Não verei mais o sítio,
Sítio onde a vez primeira
De amor, terna, e fagueira,
Ouvir-te as juras vim.

Meus gostos busco em vão,
Lá deixo o coração,
E quem sabe se mais
Te lembrarás de mim.

Quando me perguntaste
Os olhos abaixando,
Conheces... Suspirando,
Amor?... e eu disse, sim.

Nunca tão belo dia
Me sai da fantasia,
E quem sabe se mais
Te lembrarás de mim.

Lembra-te aquela noite?
Como na luz macia,
A lua parecia
Vestida de cetim!

Ternissimos abraços
Gozei entre os teus braços
E quem sabe se mais
Te lembrarás de mim.

Lembra-te quando em zelos
Teu peito lacerado.
Para aplacar-te o enfado
No êrro teu convim?

No pranto que vertias,
Mais linda parecias,
E quem sabe se mais
Te lembrarás de mim.

Quando afastando os zelos
Ferindo um tanto o pêjo,
Na tua face um bejo,
Deu aos enfados fim?

Jamais meu terno peito
Sentiu tão doce efeito.
E quem sabe se mais
Te lembrarás de mim.

Não subirei o monte
Donde, ó meu bem, te via,
Onde a Melancolia
Fugindo do motim;

Do peito os ais soltava,
E assim me consolava.
E quem sabe se mais
Te lembrarás de mim.

Lembra-me na doença,
Êsse ar todo ternura,
A tua formosura
Mais enlevava assim.

Com um bejo os teus cabelos
Me deste... instantes belos!
E quem sabe se mais
Te lembrarás de mim.

Mas porque os ares canso
Com meus inúteis ais!
Se algum dos meus rivais
D'Amor no galarim!...

Tem tanto de formosa,
Quanto de caprichosa,
E eu sei que nunca mais,
Te lembrarás de mim.

Em quanto nos tormentos
De minha infausta sorte,
Das dores só na morte
Espero alívio, e fim.

A nova chama cede,
E a meu rival concede
Quanto... ai! que nunca mais
Te lembrarás de mim.

Se um dia amor de instantes,
De amor puro, e celeste,
Como de mim tiveste
Souberes estremar;

Conhecerás o amante
A quem fôste inconstante,
E qual de ti me lembro,
De mim te hás de lembrar.

O ADEUS

imitação de Matastasio — 1814

Domingos Borges de Barros

Chegou do adeus o instante
Minha Marília, adeus,
Ai! que viver é morte
Longe dos mimos teus.

Meu coração! ai! triste!
Mais gôsto não terás
E tu de mim, quem sabe,
Se mais te lembrarás.

Só por agrestes selvas
Saudosos passos dando,
Irei por ti, Marília,
Aos montes perguntando:

Um dia, e outro dia
Irei passando assim
E quem sabe se tu
Te lembrarás de mim!

Verei, meu bem, mil vêzes
Aquêle sítio amigo,
Aonde, ó minha vida,
Fui tão feliz contigo.

Lembranças cento, a cento,
Hão de matar-me enfim;
E tu n'alguns instantes
Te lembrarás de mim?

Às margens do Jacuípe
Meus pés me hão de arrastar,
Por mais que fugir queira,
Sei que lá hei de ir dar.

Com suas mansas águas
Como hei de conversar?
Por ti, qu'hei de dizer-lhe,
Quando êle perguntar?

Sítio onde amor juramos
No mais ditoso abraço,
Onde o primeiro beijo
Firmou d'amor o laço,

Teu coração te explique
Seu doce palpitar,
E como bem me lembro,
Bem se há de ela lembrar.

Ah! lembrem-te os momentos
Queridos dos Amores,
Lembrem-te... tu bem sabes...
Lembrem-te os teus favores.

De ti já não duvido
Sim, tu me amas, sim,
E qual de ti me lembro
Te lembrarás de mim.

AMOR TIMIDO

Metastasio

Che vuoi, mio cor? Chi desta
In te questi fin ora
Tumulti ignoti? Or ti dilati, e angusto
Il sen non basta a contenerti appieno;
Or ti restringi, e non ti trovo in seno.
Or geli, or ardi, or provi
Mirabilmente uniti
Delle fiamme e del gel gli effetti estremi.
Ma che vuoi? Peni, o godi? Ardisci, o temi?
Ah lo so: mi rammento
Quel giorno, quel momento
Ch'io vidi incauto in un leggiadro ciglio
Scintillar quella face ond'or m'accendo.
Ah pur troppo lo so: cor mio, t'intendo.

T'intendo sì, mio cor;
Con tanto palpitar
So che ti vuoi lagnar
Che amante sei.
Ah taci il tuo dolor;
Ah soffri il tuo martir:
Tacilo, e non tradir
Gli affetti miei.

Ma che! Languir tacendo
Sempre così dovrassi? Ah no; gli audaci
Seconda Amor. Sappia il mio ben ch'io l'amo,
E lo sappia da me. Dirò che rei
Son gli occhi suoi dell'ardir mio; che legge
È di natura il dimandar pietade.
Dirò... Ma se l'altera
Con me si sdegna, e se mi scaccia? Oh dèi!
Vorrei dirle ch'io l'amo, e non vorrei.

Placido zefiretto,
Se trovi il caro oggetto,
Digli che sei sospiro;
Ma non gli dir di chi.
Limpido ruscelletto,
Se mai t'incontri in lei,
Dille che pianto sei;
Ma non le dir qual ciglio
Crescer ti fe' così.

Mad. de V. mostrando a tradução da Cantata de Metastasio "Amor Timido", em francês, o autor improvisou verso a verso a seguinte versão.

Domingos Borges de Barros

Que queres coração? a quem desperta
Tormentos que sofrer deveras mudo!
Suspiras, gemes, e apertado arquejas,
Ardes e gelas; e a ti mesmo oposto,
No peito ora te busco, e não te encontro,
Ora conter-te em vão procura o peito!
Céu! tudo prova o fogo que me abrasa!...
Eu sou todo ternura; que mais queres?
Sofrer, gozar, arder ao mesmo tempo,
Eis o estado a que amor levou minha alma:
Desde o dia, o momento... ah! bem me lembra,
Via-a... imprudente... amor! quanto era bela!
Desde êsse dia infausto, ardendo sempre
Nos fogos que seus olhos me lançaram,
Desde êsse dia, coração, te entendo,
Palpitas!... sim, dizer queres que sofres,
Cala, não digas o que em nós se passa,
Não me atraiçoes, se tu falas, morro.
Mas quê! minguar d'amor, amor calando?
Do temerário a audácia o amor protege:
Sim, aprende de mim, meu bem, eu te amo!...
Obedecer-te amando eis quanto eu quero;
Crimina os olhos teus, se crime julgas
Um fogo descobrir que em todos ardes;
Assim culpado eu sou, a natureza
Tudo que existe em mim, é réu comigo.
Sabe... mas céus!... se a confissão a irrita!
Se irada contra mim... não, ocultemos
O que alma sente! mas sofrer calado?...
Quero falar, calar, não sei que quero.

Ar, qu'em tôrno de mim giras.
Gira em tôrno do meu bem,
Dize-lhe que és um suspiro,
Mas não lhe digas de quem.
E tu, dize-lhe, ribeiro,
Que aumentado as águas tem
Lágrimas de um imprudente,
Mas não lhe digas de quem.

IL RITORNO

Metastasio

Qual nuova, Irene, è questa
Insolita freddezza? Il tuo Fileno
Dopo una tormentosa
Barbara lontananza a te ritorna,
E l'accogli così? L'istesso io sono,
Tu l'istessa non sei. Nel tuo sembiante
V'è un non so che di nuovo;
Pietosa ti lasciai, crudel ti trovo.
Che fu? Dubiti forse
Della mia fedeltà? Lingua mendace
Di maligno rivale
Forse a te m'accusò? Ma Irene ha tante
Prove della mia fede,
Irene mi conosce, e Irene il crede?
Ah no! Più che a' rivali,
Credi a' begli occhi tuoi. Son di quest'alma
Quegli occhi esploratori assai più fidi:
Fissali nel mio volto, e poi decidi.

Chi mai di questo core
Saprà le vie segrete,
Se voi non le sapete,
Begli occhi del mio ben?
Voi, che dal primo istante,
Quando divenni amante,
Il mio nascosto amore
Mi conosceste in sen?

Ah semplice ch'io sono! Io la cagione
Vado de' mali miei
Cercando in altri, e l'ho presente in lei.
Non è geloso sdegno,
È fasto il suo rigore. Era men bella
Irene al mio partir. Pensava allora
A custodir le sue conquiste: e forse
Non l'ultima fra quelle era Fileno.
Ora per mia sventura
Crebbe tanto in beltà, che degli amanti
La schiera diventò quasi infinita.
Chi suo ben, chi sua vita,
Chi suo nume la chiama. Altri che pena,
Altri dice che muor. Lodano a gara

Questo i labbri vermigli,
Quello il candido sen. Giri uno sguardo,
Mille costringe a impallidir; sorrida,
Sforza mill'altri a sospirar. S'avvede
Del suo poter, se ne compiace; e mentre
A dilatar l'impero
Attende, sol del fasto suo ripiena,
Il povero Filen rammenta appena.

Ah rammenta, o bella Irene,
Che giurasti a me costanza:
Ah ritorna, amato bene,
Ah ritorna al primo amor.
Qual conforto, oh Dio, m'avanza!
Chi sarà la mia speranza?
Per chi viver più degg'io,
Se più mio non è quel cor?

A VOLTA (RITORNO)

Cantata de Metastasio

Tradução igualmente improvisada

Domingos Borges de Barros

O linda Irene, que frieza é essa,
Tão nova, e desusada? o teu Fileno
Depois de tormentosa,
Bárbara ausência torna a ti, e os modos
São êsses de acolhê-lo? eu sou o mesmo,
Tu a mesma não és: vejo em teu rosto
Um novo não sei quê, quando o confronto,
Sensível te deixei, cruel t'encontro.
Que é isso? tu duvidas
Da minha fé talvez? Língua impostora
De maligno rival,
Acusou-me talvez, e tu com tantas,
Provas de minha fé...
Irene me conhece, e Irene crê?
Crê mais do qu'em rivais
Nos gentis olhos teus; do qu'em minha alma
Se passa, testemunha são mais fida,
Meus olhos fite Irene, e então decida.

Quem mais do meu coração
Pode os segredos saber,
Se nêle não sabeis ler,
Lindos olhos do meu bem?
Olhos que no mesmo instante
Em que me senti amante,
Meu amor que então nascia
Advinharam tão bem.

Ah! quão singelo sou, vou de meus males,
A causa procurando
Em outros, quando nela a estou notando!
Não é ira de zelos,
Orgulho é seu rigor: sim, menos bela,
Era quando eu parti: então pensava,
Em conservar conquistas, e Fileno
Talvez que entr'elas, última não fôsse.

Por minha desventura
Cresce tanto em beleza, que d'amantes
A cadeia se fêz quase infinita.
Qual seu bem, sua dita,
Qual o seu nume a chama; outro a pena
Lhe diz, outro que morre; êste lhe louva
Os nacarados lábios,
Outro o cândido seio: volve os olhos
Mil faz mudar de côr; sorri, mil outros
A suspirar obriga; a nada atende,
Certa de seu poder: sòmente cuida
Em aumentar-lhe o império.
E d'orgulho nadando na abastança,
Nem sequer, de Fileno tem lembrança.

Ah! recorda Irene bela,
Que me juraste constância,
Amado bem volta a aquela,
Antiga, terna afeição.
Céus! que confôrto me dais?
Que esperanças me dá ela?
Do que vai viver, se mais
Não é meu, seu coração?

BIBLIOGRAFIA

ALORNA, Marquesa de — **Poesias**. Seleção, prefácio e notas do Prof. Hernâni Cidade. Livraria Sá da Costa, Lisboa, 1941.

ALVARENGA PEIXOTO, Ignácio José — **Obras Poéticas**. Coligidas, anotadas; precedidas do juízo crítico dos escritores nacionais e estrangeiros e de uma notícia sôbre o autor e suas obras: com documentos históricos por J. Norberto de Souza S. Livraria Garnier, Rio de Janeiro, 1865.

APOLLONIO, Mario — **Metastasio**. Edizioni "Athena", Milano, 1930

—— **Storia del Teatro Italiano** (4 voll.). Sansoni, Firenze, 1950-53. 2a. ed.

AUTOS DE DEVASSA DA INCONFIDÊNCIA MINEIRA (7 voll.). Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro, 1936-37.

AZEVEDO, Dr. Moreira de — **Notícias e Variedades Históricas Brasileiras**. Garnier, Rio de Janeiro, 1873.

BARETTI, Giuseppe — **La Frusta Letteraria**. A cura di Luigi Piccioni. Laterza, Bari, 1932.

BETTINELLI, Saverio — **Lettere Virgiliane e Inglesi e altri scritti critici**. A cura di V. E. Alfieri. Laterza, Bari, 1930.

BLAKE, Sacramento — **Dicionário Bibliográfico Brasileiro**. Tip. Nacional, Rio de Janeiro, 1883.

BOUGAINVILLE, Louis Antoine de — **Voyage autour du Monde**. 2a. ed., Paris, 1772.

BRAGA Teófilo — **Filinto Elísio e os Dissidentes da Arcádia** — A Arcádia Brasileira: Francisco de Mello Franco, José Basílio da Gama, Frei José de Santa Rita Durão, Alvarenga Peixoto, Gonzaga. Livraria Chardron, Pôrto, 1901.

CALDAS BARBOSA, Domingos — **Viola de Lereno**. Pref. F. de Assis Barbosa (2 voll.). Instituto Nacional do Livro, Rio de Janeiro, 1944.

CANECA, Frei Joaquim do Amor Divino — **Obras Políticas e Literárias**, colecionadas pelo Comendador A. Joaquim de Mello (2 voll.). Tip. Mercantil, Recife, 1875.

CARDUCCI, Giosue — Pietro Metastasio in **Tutte le Opere**, vol. XV. Edizione Nazionale. Zanichelli, Bologna, 1939.

CARVALHAES, Manuel P. P. d'Almeida — **Marcos Portugal na sua Música Dramática**. Tip. Castro Irmãos Lisboa, 1910.

CASTELLO, José Aderaldo — **A Introdução do Romantismo no Brasil**. Tese de doutoramento apresentada à Cadeira de Literatura Brasileira da FFCL da USP. 1950.

CHAMBERLAIN, Lieutenant — **Views and costumes of the city and neighbourhood of Rio de Janeiro, Brazil, from drawings taken**

by L. Ch., Royal Artillery, during the years 1819 and 1820 with descriptive explanations. London, printed by Thomas M'Lean. Columbian Press, 1822.

CIDADE, Hernâni — **Lições de Cultura e Literatura Portuguêsas** (2 voll.). 2a. ed. ampliada e refundida. Coimbra Edit., Coimbra, 1940.

CLASSICI ITALIANI NELLA STORIA DELLA CRITICA, I — opera dir. da W. Binni (2 voll.). "La Nuova Italia", Firenze, 1955.

COLETÂNEA DE AUTORES MINEIROS — organizada por Mário de Lima. Imprensa Oficial, Belo Horizonte, 1922.

COSTA, Cláudio Manuel da — **Apontamentos para se unir ao Catálogo dos Acadêmicos da Academia Brasílica dos Renascidos.** Ms. n.º 3 "Coleção Lamego" Biblioteca Centrale della FFCL da USP.

—— **Obras Poéticas.** Nova ed. por João Ribeiro (2 voll.). Garnier, Rio de Janeiro, 1903.

CROCE, Benedetto — Aneddoti di Varia Letteratura (3 voll.). Riciardi, Napoli, 1942.

CRUZ E SILVA, Antônio Diniz da — **Poesias.** Tip. Lacerdina, Lisboa, 1811.

DE' MEDICI, Lorenzo — **Opere.** A cura di A. Simioni, 2a. ed. (2 voll.). Laterza, Bari, 1939.

DE SANCTIS, Francesco — **Storia della Letteratura Italiana.** Con Appendice Antologica di Gerolamo Lazzeri. Hoepli, Milano, 1940.

—— **Storia della Letteratura Italiana** (2 voll.), 4a. ed. Laterza, Bari, 1949.

DELLA CORTE, Andrea — Settecento Italiano — Paisiello — L'Estetica Musicale di Pietro Metastasio. Fratelli Bocca, Torino, 1922.

DESCRIÇÃO da Maneira Porque Foi Aplaudido na Capitania da Paraíba do Norte o Memorável dia 13 de maio de 1803, em que Fêz Anos o Sereníssimo Príncipe Regente de Portugal Nosso Senhor; Lisboa, ano 1803, na Impressão Régia.

EPANÁFORA FESTIVA, ou Relação Sumária das Festas, com que na Cidade do Rio de Janeiro Capital do Brasil se Celebrou o Feliz nascimento do Sereníssimo Príncipe da Beira Nosso Senhor. Lisboa, na tipografia de Miguel Rodrigues, 1763.

ESCHWEGE, Guilherme barão de — **Diário de uma Viagem do Rio de Janeiro a Vila Rica, na Capitania de Minas Gerais, no ano de 1811.** Trad. da Exma. Sra. D. L. F. Lahmeyer. Imprensa Oficial do Estado, São Paulo, 1936.

FARIA, Alberto — **Acendalhas — Literatura e Folklore.** Livraria Edit. de Leite Ribeiro e Maurillo, Rio de Janeiro, 1920.

FLORA, Francesco — **Storia della Letteratura Italiana** (5 voll.). Mondadori, Milano, 1950.

FLORILÉGIO DA POESIA BRASILEIRA, por F. A. de Varnhagen. Publicação da Academia Brasileira, Rio de Janeiro, 1946.

FOSCOLO, Ugo — **Saggio sopra la poesia del Petrarca.** Vol. X della Edizione Nazionale, a cura di Cesare Foligno. Felice Le Monnier, Firenze, 1953.

FREIRE, Francisco José (Cândido Lusitano) — **Arte Poética ou Regras da Verdadeira Poesia em geral, e de tôdas as suas espécies principais, tratadas com juízo crítico** (2 voll.), 2a. ed. Na Oficina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, Lisboa, 1759.

FRIEIRO, Eduardo — **O Diabo na Livraria do Cônego.** Livraria Cultura Brasileira Ltda., Belo Horizonte, 1945.

FUBINI Mario — Arcadia e Illuminismo in **Questioni e Correnti di Storia Letteraria** (3.° vol. della coll. Problemi ed Orientamenti Critici di Lingua e di Letteratura Italiana, diretta da A. Momigliano). Marzorati, Milano, 1949.

—— **Romanticismo Italiano — saggi di storia della critica e della letteratura.** Laterza, Bari, 1953.

GAMA, José Basílio da — **Obras Poéticas.** Livraria Garnier, Rio de Janeiro, s-d.

GARÇÃO, Pedro Antônio Corrêa — **Obras Poéticas e Oratórias,** com uma introdução e notas de J. A. de Azevedo Castro. Tip. Irmãos Centenari, Roma, 1888.

GIAZOTTO, Remo — **Poesia Melodrammatica e Pensiero Critico nel Settecento,** pref. di I. Pizzetti. Fratelli Bocca, Milano, 1952.

GONZAGA, Thomaz Antonio — **Marília de Dirceu e mais poesias,** pref. M. Rodrigues Lapa. Livraria Sá da Costa, Lisboa, 1937.

GRANDES POETAS ROMÂNTICOS DO BRASIL, por Antônio S. Amóra e Silva Ramos. Ed. LEP, São Paulo, s-d.

GRAVINA, Gianvincenzo — **Prose,** pubblicate per cura di P. Emiliani-Giudici. Barbera, Bianchi e Comp., Firenze, 1857.

GUANABARA — revista mensal, artística, científica e literária — redigida por uma associação de literatos e dirigida por Joaquim Manuel de Macedo, Antônio Gonçalves Dias e Manuel de Araújo Pôrto Alegre (2.° vol.). Rio de Janeiro, 1851.

GUIMARÃES, B. J. da Silva — **Poesias** (3.a ed.). Garnier, Rio de Janeiro.

HOLLANDA, Sérgio Buarque de — **Gôsto Arcádico,** in Revista Brasiliense n.° 3. São Paulo, 1956.

LAMEGO, Alberto — **Autobiografia e Inéditos de Cláudio Manuel da Costa.** L'Edition d'Art, Bruxelles, s-d.

LAZZERI, Gerolamo — **Antologia dei Primi Secoli della Letteratura Italiana.** Hoepli, Milano, 1954.

LEOPARDI, Giacomo — **Tutte le Opere** (5 voll.), a cura di F. Flora Mondadori, Milano, 1953. 4a. ed.

LUCCOCK, John — **Notas sôbre o Rio de Janeiro e Partes Meridionais do Brasil,** trad. de M. da Silva Rodrigues. Livraria Martins Editôra, São Paulo, 1951. 2a. ed.

MAWE, John — **Viagens ao Interior do Brasil principalmente aos Distritos do Ouro e dos Diamantes,** trad. de S. B. Viana, introd. de C. Ribeiro de Lessa. Zélio Valverde, Rio de Janeiro, 1944.

MELLO FRANCO, Caio de — **O Inconfidente Cláudio Manuel da Costa — O Parnaso Obsequioso e As Cartas Chilenas.** Schmidt, edit., Rio de Janeiro, 1931.

METASTASIO, Pietro — **Tutte le Opere** (5 voll.), a cura di Bruno Brunelli. Mondadori, Milano, 1947-1954.

MILA, Massimo — **Breve Storia della Musica.** Bianchi-Giovini, Milano, 1946 .

MOTTA, Arthur — **História da Literatura Brasileira.** Cia. Editôra Nacional, São Paulo, 1930.

MURATORI, Lodovico Antonio — **Della Perfetta Poesia Italiana** (4 voll.), spiegata e dimonstrata con varie osservazioni da L. A. M., con le annotazioni critiche di Anton Maria Salvini. Dalla Società tipografica dei Classici Italiani, Milano, 1821.

OTTONI, José Elói — **Anália de Jozino.** Na Oficina Patriarcal de João Procópio Corrêa da Silva, Lisboa, 1802.

—— **Poesia dedicada à Ilma. e Exma. Senhora Condêssa de Oeynhausen.** Na Ofic. Patr. de João Procópio Corrêa da Silva, Lisboa, 1801.

PAIXÃO, Múcio da — **O Teatro no Brasil** (obra póstuma). Brasília Editôra, Rio de Janeiro, s-d.

PANNAIN, Guido — **Lineamenti di Storia della Musica,** 6a. ed. riveduta e aggiornata. Edizioni Curci, Milano, 1948.

PARNASO LUSITANO ou **Poesias Seletas** (6 voll.), chez Aillaud, Paris, 1826-7.

PEREIRA DA SILVA, J. M. — **Varões Ilustres do Brasil durante os Tempos Coloniais.** Paris, 1858.

PERNICONE, Vincenzo — **Storia e Svolgimento della Metrica,** in **Tecnica e Teoria Letteraria** (2.° vol. della coll. Problemi ed Orientamenti Critici di Lingua e di Letteratura Italiana, diretta da A. Momigliano). Marzorati, Milano, 1948.

POESIAS OFERECIDAS ÀS SENHORAS BRASILEIRAS POR UM BAHIANO — 2 voll., Paris, chez Aillaud, 1825.

POHL, João Emanuel — **Viagem ao Interior do Brasil,** ecc., trad. do Instituto Nacional do Livro da Edição de Viena de 1837. 2 voll., Instituto Nacional do Livro, Rio de Janeiro, 1951.

RELAÇÃO das Faustíssimas Festas que Celebrou a Câmara da Vila de N. Senhora da Purificação, e Santo Amaro da Comarca da Bahia, pelos Augustíssimos Desponsórios da Serenissima Senhora D. Maria Princesa do Brasil com o Sereníssimo Senhor D. Pedro Infante de Portugal, ecc., Lisboa, na Oficina de Miguel Manescal da Costa, impressor do Santo Ofício, ano 1762

RELAÇÃO das Festas com Que o Senado da Câmara com Tôda a Nobreza da Vila de São João da Paraíba Celebrou no dia 13 de Maio de 1820 o Aniversário Natalício de Sua Majestade El-Rei Nosso Senhor ecc., Lisboa. Na nova Impressão da Viúva Neves e Filhos, ano 1820.

RELAÇÃO das Festas que se Fizeram no Rio de Janeiro Quando o Príncipe Regente N. S. e Tôda a sua Real Família Chegaram pela Primeira Vez Àquela Capital ecc., Lisboa, Na Impressão Régia, ano 1810.

RELAÇÃO dos Festejos que à Feliz Aclamação do Muito Alto, Muito Poderoso e Fidelíssimo Senhor D. João VI Rei do Reino Unido de Portugal Brasil e Algarves — Na Noite do Indelével. e Faustíssimo dia 6 de Fevereiro, e nas suas Subsequentes ecc., Rio de Janeiro, 1818, na Tipografia Real.

RELAÇÃO dos Sucessos do dia 26 de Fevereiro de 1821, na Côrte do Rio de Janeiro. Bahia, na tipografia da Viúva Serva. e Carvalho, s-d.

RELAÇÃO Fiel da Ação de Patriotismo e Fidelidade Que a Câmara e o Povo da Cidade de S. Luís do Maranhão Praticou, em Obséquio do Muito Alto e Poderoso Rei, o Senhor D João VI ecc., no ano de 1820; Lisboa, na Impressão de João Baptista Morando, ano 1824.

REVISTA do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro — tomo LV de 1892. Rio de Janeiro, Cia. Tipográfica do Brasil.

REVISTA do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo: Festejos Comemorativos do Aniversário de Diogo de Toledo Lara Or-

donhes, realizados em Cuiabá, em agôsto de 1790; vol. IV de 1898-99, São Paulo, Tip. And., Melo e Cia.

RONCAGLIA, Gino — **Il Melodioso Settecento**, con saggi musicali inediti o rari. Hoepli, Milano, 1935.

RUSSO, Luigi — **Metastasio**, 3a. ed. riv. Laterza, Bari, 1945

SAINT-HILAIRE, Augusto de — **Segunda Viagem do Rio de Janeiro a Minas Gerais e a São Paulo** (1822), trad. de A. de E. Taunay. Cia. Editôra Nacional, São Paulo, 1932.

—— **Viagem à Província de São Paulo e Resumo das Viagens ao Brasil, Província Cisplatina e Missões do Paraguai** (2a. ed.), trad. e pref. de R. B. de Morais. Livraria Martins Editôra, São Paulo, 1945.

SANTOS, Luiz Gonçalves dos (Padre Perereca) — **Memórias para servir à História do Reino do Brasil** (2 voll.), pref. e anotações de Noronha Santos. Livraria Zélio Valverde, Rio de Janeiro, 1943.

SCHLICHTHORST, C. — **O Rio de Janeiro como é — 1824-1826** (Uma vez e nunca mais) ecc., trad. de E. Dodt e G. Barroso, apresentada, anotada e comentada por êste. Edit. Getúlio Costa, Rio de Janeiro, 1943.

SILVA, Inocêncio F. da — **Dicionário Bibliográfico Português**. Na Imprensa Nacional, Lisboa, 1867.

SILVA, Lafayette — **História do Teatro Brasileiro**. Ministério da Educação, Rio de Janeiro, 1938.

SILVA ALVARENGA, Manuel Ignácio da — **Obras Poéticas**, coligidas e anotadas por J. Norberto de Souza Silva. Garnier, Rio de Janeiro, s-d.

SOUZA, Cláudio de — **O Teatro no Brasil**. Livraria J. Leite, Rio de Janeiro, s-d.

SOUZA E SILVA, Joaquim Norberto — **Modulações Poéticas**, precedidas de um bosquejo da História da Poesia Brasileira. Tip. Francesa, Rio de Janeiro, 1841.

SPIX, J. B. von e MARTIUS, C. F. P. von — **Viagem pelo Brasil**, ecc., trad. de L. F. Lahmeyer (2 voll.). Imprensa Nacional, Rio de Janeiro, 1938.

TOFFANIN, Giuseppe — **L'Arcadia, saggio storico**. Zanichelli, Bologna, 1946.

VARESE, Claudio — **Saggio sul Metastasio**. "La Nuova Italia", Firenze, 1950.

VERNEY, Luís António — **Verdadeiro Método de Estudar**, edição organizada pelo prof. A. Salgado Júnior (5 voll.). Livraria Sá da Costa, Lisboa, 1950.

VERSOS às faustíssimas núpcias de S. A. o Príncipe Real do Reino-Unido de Portugal, Brasil e Algarve, o Serenissimo Senhor D. Pedro de Alcântara com a Serenissima Senhora D. Leopoldina Carlota Josefa Arquiduquesa da Áustria ecc., Lisboa, na Impressão Régia, 1818.

VICO, Giambattista — **Versi d'Occasione**. Laterza, Bari, 1941.

VILELLA BARBOSA, Francisco — **Poemas de Francisco Vilella Barbosa, natural do Rio de Janeiro, e estudante de Matemática na Universidade de Coimbra**. Real Imprensa da Universidade, Coimbra, 1794.

VITA ITALIANA NEL SETTECENTO, La — Conferenze tenute a Firenze nel 1895 ecc. Fratelli Treves, Milano, 1930.

ÍNDICE

Introduzione 5

CAPITOLO I

LA TEORIA LETTERARIA DELL'ARCADIA ITALIANA . 19

CAPITOLO II

I TEORICI PORTOGHESI DELL'ARCADIA 27

CAPITOLO III

METASTASIO 39

CAPITOLO IV

INFLUENZA DI METASTASIO NEI POETI BRASILIANI:

I MAGGIORI 59

Cláudio Manuel da Costa 60

Silva Alvarenga 68

Basílio da Gama 77

CAPITOLO V

INFLUENZA DI METASTASIO NEI POETI BRASILIANI:

I MINORI 81

Domingos Caldas Barbosa 82

Francisco Vilella Barbosa 86

Domingos Borges de Barros 88

José Elói Ottoni 92

CONCLUSIONE 97

APPENDICE

La Libertá, Metastasio 101

A Liberdade, Basílio da Gama 105

La Partenza, Metastasio 109

Partida, Domingos Caldas Barbosa 111

A Partida, Domingos Borges de Barros 113

O Adeus, Domingos Borges de Barros 117

Amor Timido, Metastasio 119

Amor Tímido, Domingos Borges de Barros 121

Il Ritorno, Metastasio 123

A Volta, Domingos Borges de Barros 125

BIBLIOGRAFIA 127

COMPOSTO E IMPRESSO NA SECÇÃO GRAFICA DA
FACULDADE DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS E LETRAS
DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
1961