

LA SINCERITÀ DEGLI AFFETTI: SULLE *RIME VARIE* DI CARLO MARIA MAGGI*

SOMMARIO: Nelle *Rime Varie* (Firenze 1688) Carlo Maria Maggi intende dar vita ad una poesia che, in quanto fedele trascrizione di una Verità anteriore, proclama di non curarsi dei lenocini stilistici. In realtà, egli fa ricorso ad una strumentazione retorica non meno curata, ma certamente diversa da quella del concettismo a lui precedente e contemporaneo: alle figure «ingegnose» subentrano quelle «patetiche», al rapporto intellettualistico tra l'«ingegno» dell'autore e quello del lettore la corrispondenza tra i rispettivi «affetti». Sulla scorta della retorica cristiana delineata da Agostino, il Maggi ristabilisce il nesso tra *sapientia* ed *eloquentia* e mira alla ri-conversione del proprio lettore.

Vale la pena di cominciare questa nostra conversazione replicando, una volta di più, il noto giudizio del Muratori sulla poesia (lirica e italiana) di Carlo Maria Maggi: «Il Maggi specialmente verso il 1670 cominciò a ravvedersi del suo, e dell'altrui traviare, e a riconoscere, che i Concetti da lui amati, gli Equivochi, le Argutezze sono fioretti, che scossi cadono a terra, né possono sperar durata¹. Si fece dunque egli a coltivar lo stile del Petrarca; e tanto adoperò in questa impresa, che il solo suo esempio bastò per disingannar molte Città non solamente di Lombardia, ma d'Italia ancora. E ben fu facile ad un Filosofo par suo, poetando, di piacere a i saggi, e al volgo stesso, più che non piacque per l'addietro lo stil Marinresco. Imperciocché laddove lo Stile d'alcuni Petrarchisti, anche rinomati, sembra (ed in effetto è ancor tale alle volte) secco, smunto, e privo di forza: il Maggi riempì, ed impinguò il suo di sugo, e di vigore. E più ancora sarebbe piaciuta la sua scuola, s'egli alla forza de' suoi versi avesse talora, alquanto più, congiunto il dir sollevato, e i colori poetici, e si fosse maggiormente della sua Fantasia voluto valere. A memoria mia le Rime di questo poeta capitate a Modena e a Bologna fecero per così dire il medesimo effetto, che lo scudo luminoso, sfoderato in faccia all'effeminato Rinaldo ne' giardini di Armida²».

* Il presente saggio riprende ed amplia la relazione presentata al Convegno *Mecenatismo culturale e spettacolo al tempo dei conti Bartolomeo Arese e Vitaliano Borromeo, sullo sfondo della dominazione spagnola nella Milano secentesca* (Cesano Maderno, 13-13 giugno 1998), i cui atti appariranno nel 1999. Ringrazio gli organizzatori per avermene consentito l'anticipazione in questa sede.

¹ Si noti la consonanza pressoché letterale con il passo della lettera a p. Camillo Etorri (di poco anteriore ad una successiva, datata 13 aprile 1689) in cui il Maggi delinea le caratteristiche del poetare petrarchesco: «Quindi [Petrarca] portò quel sommo pregio di fabbricar le sue sentenze sempre sul vero, che è ciò che sommamente appaga l'uditore, come per lo contrario molto poco soddisfano quelle che si fondano sul falso, allitterazioni, equivoci, argomentazioni prese da metafore, somiglianze prese per sostanza, scherzi di paralogismi e somiglianti *fioretti, che, a dir di Seneca, scossi cadono*, e appunto come berilli, che appena splendono dall'un de' lati» (corsivo mio). La lettera fu riprodotta dallo stesso Etorri nel proprio trattato *Del buon gusto ne' componimenti poetici*, Eredi del Sarti, Bologna 1696, pp. 584-96 e dal Muratori nella sua edizione delle *Rime varie [...] sacre, morali, eroiche* del Maggi, 4 voll., Malatesta, Milano 1700, vol. III, pp. 186-200. La si trova anche in *Scelta di poesie edite ed inedite di Carlo Maria Maggi*, a cura di A. CIPOLLINI, Hoepli, Milano 1900, pp. 310-20 (da cui cito): pp. 314-15.

² L. A. MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, a cura di A. RUSCHIONI, Marzorati, Milano 1971, l. I, cap. III, p. 71 (Cfr. anche l. III, cap. VI, dove però si parla delle commedie). La stessa ammirata stupefazione si coglie nello scritto autobiografico *Intorno al metodo seguito ne' suoi studi. Lettera all'illustrissimo signore Giovanni Artico Conte di Porcia*: «Capitarono in quella raunanza [di illustri ingegni modenesi] le rime frescamente stampate di Carlo Maria Maggi e poscia quelle di Francesco de Lemene. Restammo ammirati e storditi alla pienezza e forza del primo e all'amenità e grandiosità del secondo, e, gustati quei sani stili, non ci volle molto a farci abiurare il vano ed affettato di prima e a regolar meglio il gusto di tutti noi da lì innanzi» (*Dal Muratori al Cesarotti. Tomo I. Opere di Ludovico Antonio Muratori*, a cura di G. FALCO e F. FORTI, Ricciardi, Milano-Napoli 1964, p. 10-11). Queste righe sono commentate con finezza e precisione da M. CAPUCCI, *Biografie lombarde*, in *Il soggetto e la storia. Biografia e autobiografia in L. A. Muratori. Atti della II giornata di studi muratoriani (Vignola, 23 ottobre 1993)*, Olschki, Firenze 1994, pp. 115-30.

Publicato nel 1706 (ma l'opera era compiuta nel 1703), cioè quasi un ventennio dopo l'uscita delle *Rime varie* del Maggi (1688), e temperato da una non lieve riserva, questo giudizio critico conserva tuttavia l'eco dell'entusiasmo che l'opera del poeta milanese suscitò, e che è ben testimoniato dalle cinque riedizioni che se ne procurarono nel breve giro di nove anni³. Il paragone, poi, con la 'conversione' (cioè il ritorno a sé stesso) di Rinaldo, che grazie allo scudo incantato torna dal lascivo amore di Armida alla santa missione che lo attende, ci certifica che al Muratori interessava soprattutto sottolineare la natura etica del «ravvedimento» maggiano; anche il richiamo al Petrarca, allora, non andrà limitato al solo ambito stilistico, poiché il poeta di Arquà è qui convocato sul doppio versante, quello morale e quello retorico-stilistico⁴. Del resto, era lo stesso Maggi a porre l'accento, nella dedica dell'opera, esclusivamente sul piano del contenuto: «ad impulso loro [dei Gesuiti, suoi maestri di scuola e suoi consiglieri spirituali] io fui ritratto da que' soggetti pericolosi, dietro a' quali miseramente mi andava a perdere, e fui più tosto fatto a questi altri applicare della Gloria di Dio e della Virtù, ne' quali spero che non m'abbiano finalmente a dolere altri mancamenti, che quelli dell'intelletto. Essi mi discopersero (oltre all'eterno bene dell'Anima, che è il massimo) come in queste materie morali, e pie, molto più nuovo, più largo, e più nobil campo si apre a chi sappia scorrrerlo. Così parmi aver ben chiaramente compreso poi da me stesso: e se io da me non posso comprovarlo ad altrui per la infelicità dei miei tentativi, spero che molti lo scorgeranno da i propri, e da quelli di tanti altri più fortunati, che oggi di con alta gloria del Cielo, e della Terra, hanno santificate le Muse italiane»⁵. Il brano contiene anche una parallela svalutazione del piano espressivo («la infelicità dei miei tentativi»), che dipende, come vedremo, oltre che dalla (topica?) modestia d'autore, da una precisa scelta di poetica.

Restiamo, per ora, ai contenuti: i 149 componimenti trattano quasi tutti materie morali, e più esattamente le diverse e inesauribili modalità dell'«Amor Santo» (*Proemio*, v. 53)⁶, molto superiore agli amori

³ *Rime varie*, Stamperia di S[ua] A[ltezza] S[erenissima], Firenze 1688; *Rime varie [...] ristampate con giunta del medesimo*, erede del Colonna, Torino 1688; *Rime varie*, Carlo Giuseppe Quinto, Milano 1688; *Rime varie [...] ristampate con altre del medesimo or aggiunte*, eredi del Sarti, dal Monte delle Scuole, Bologna 1689; *Rime varie [...] ristampate con altre del medesimo or aggiunte*, Longhi, Bologna 1696. Se ne veda la descrizione in E. FOGLIO, *Otto poesie inedite in lingua di Carlo Maria Maggi*, «Studi secenteschi», XVII (1976), pp. 161-70.

⁴ Diverso il parere di F. FORTI, *Il Maggi e la riforma letteraria del Muratori*, in AA. VV., *Ludovico Antonio Muratori e la cultura contemporanea*. Atti del Convegno internazionale di studi muratoriani (Modena, 1972), Olschki, Firenze 1975, pp. 25-47; poi in ID., *Lo stile della meditazione. Dante Muratori Manzoni*, Zanichelli, Bologna 1981, pp. 83-108 (da cui cito), che insiste invece sul «significato [...] stilistico della demistificazione», forse nell'intento di opporlo al significato «moralistico» (p. 100). Più opportunamente Capucci ricorda che «il concetto di stile [...] attiene a strutture morali piuttosto che formali ed è la via che consente di giungere al "midollo delle cose" (le "coss de sustanzia" di Baltramina)» (*Biografie lombarde*, cit., p. 127).

Sul petrarchismo del Maggi (e dei suoi sodali tra Milano e Bologna) sono indispensabili le pagine di E. GRAZIOSI, *Vent'anni di petrarchismo (1690-1710)*, in *La Colonia Renia. Profilo documentario e critico dell'Arcadia bolognese. II. Momenti e problemi*, a cura di M. SACCENTI, Mucchi, Modena 1998, pp. 71-220: 83-96. Si aggiungano le brevi ma succose osservazioni di F. TATEO, *La retorica del petrarchismo in Arcadia*, in «*Per dire d'amore*». *Reimpiego della retorica antica da Dante agli Arcadi*, E.S.I., Napoli 1995, pp. 241-42.

⁵ *Rime Varie di Carlo Maria Maggi Accademico della Crusca*, Firenze, Nella Stamperia di S[ua] A[ltezza] S[erenissima], 1688, pp. 2-3 (numerazione mia). D'ora in avanti, riporterò le citazioni nel testo, seguite dal titolo, dal numero d'ordine (in cifre romane) del componimento e (poiché il libro presenta doppia numerazione, una per i sonetti, l'altra per le «canzoni»), dall'indicazione della pagina.

⁶ Argomento che il Maggi riteneva di aver approfondito, ma non esaurito, almeno stando alla seguente dichiarazione consegnataci dal Muratori: «sperava e credeva dovervi aver altre persone, che più oltre avanzassero tal sorta di Poesia; sé aver in essa leggermente toccato alcune poche cose, ed esser tuttavia rimasti da trattar gli altri affetti, fuor che il solo Amore, di cui aveva ben egli trattato alquanto, ma non ancora essersi giunto al fondo dell'ampio argomento»: *Vita di Carlo Maria Maggi scritta da LODOVICO ANTONIO MURATORI*, Malatesta, Milano 1700, p. 114. Anche la citata lettera all'Ettori è ripe-

terreni, cui il poeta si pente di avere in precedenza dedicato tanto tempo ed energie. Anche le pochissime eccezioni, per lo più centrate sull'unione del motivo encomiastico con quello politico, non perdono l'occasione di sottometerli entrambi all'etica cristiana, propugnando una ragion di stato conforme alle leggi religiose e invitando le corti profane a modellarsi su quella celeste⁷. Non ne risulta quindi intaccata la compattezza tematica della raccolta, compattezza sempre pericolosamente sul punto di trasformarsi in monotonia, come avvertiva lo stesso Maggi: «Direte, Eurilla mia, che sempre torna / a batter la mia Clio gli stessi chiodi»: *Ad Eurilla, uscita a villeggiare, che donisi tutta a Dio*, XX, p. 123, vv. 89-90). Le *Rime varie* delineano dunque la vicenda di un'anima nel suo rapporto con Dio, secondo un percorso non rettilineo, ma continuamente altalenante. Infatti, il protagonista Alcindo si presenta in scena già convertito da un periodo di travimento che - in nome del rifiuto della dissociazione tra vita e pagina riproposta dall'esperienza concettista - è tanto esistenziale quanto poetico: a romanzo finito, quindi, in un certo senso, se non fosse che parte da qui una storia di pentimenti recidive conversioni, di dialoghi con Dio alternati a fasi di aridità di spirito, di fiduciosi abbandoni alla volontà e all'amore di Dio seguiti da ricadute nella disperazione per i propri peccati, motivo a loro volta di contrizione e di affidamento alla volontà divina. Gli ultimi due componimenti pongono termine a questa vicenda: il primo ribadisce l'intento parenetico dell'intera raccolta (sperimentato soprattutto nei confronti del destinatario privilegiato, cioè l'Eurilla amata da Alcindo di un amor santo), che mira a riprodurre in altre anime il medesimo affidamento a Dio sperimentato dall'io poetico (*All'Anime irrisolute di darsi a Dio*, XLVIII, p. 299); il secondo (e ultimo) constata la povertà dei meriti umani rimasti *in limine vitae* al poeta, il quale, tuttavia, fa della speranza in Dio il suo bagaglio più importante e decisivo (*Si consola con la speranza del Paradiso*, C, p. 300).

Le *Rime varie* del Maggi sono poi percorse da altri due filoni tematici fondamentali e collegati tra di loro. Il primo, quello della sincerità dell'ispirazione, ci viene presentato nei seguenti versi del *Proemio*: «Mal si può dir l'affetto, / se non lo tratta il sen, pria che la rima: / e 'l divino anche più, che 'l basso e 'l vile. / Di Dio che sa, chi non lo gusta in prima? / Tolto il sapor di lui, tolto è lo stile» (vv. 58-62)⁸. Si ha dunque una diretta consequenzialità tra piano del contenuto e piano dell'espressione, consequenzialità,

tutamente percorsa dal rimpianto che sia mancato alla letteratura italiana un poeta capace di trattare «gli amori divini, i quali d'ogni altro amore sono i più puri e i più gentili» e che inoltre costituirebbero un campo molto «più bello e più fertile» di quelli profani (*Scelta di poesie edite ed inedite* cit., pp. 312, 314 e 315).

⁷ *Nelle vittorie della Serenissima Repubblica di Venezia contra i Turchi* (XVI, p. 35); *L'Autore alla sua favola della Griselda* (XX, p. 39); *Sotto il ritratto dell'Illustriss. Sig. Co. Reggente D. Luca Pertusati, Presidente dell'Ecc. Senato di Milano* (XXXVIII, p. 102); *Al Serenissimo Cosimo TERZO Gran Duca di Toscana* (XL, p. 119); *A Madama Reale di Savoia nella sua Reggenza* (LII, p. 156); *Alla Maestà dell'Imperatrice Teresa d'Austria, nell'inviarle la Lucrina, Favola dell'Autore* (LIX, p. 167); *All'inclita Città di Bologna, dove l'Autore fece i suoi primi studi* (LXIV, p. 194); *Al Serenissimo Arciduca Gioseffo d'Austria dopo la presa di Buda* (XXXII, p. 205); *Sotto il ritratto della Sig. Elena Proscopia, Vergine Dama Veneziana, prodigiosa nel sapere* (LXXI, p. 211); *Nell'Accademia de' Signori Faticosi di Milano, in presenza dell'Emin. Arcivesc. Federigo Visconti* (LXXVII, p. 221); *All'Eccellentissimo Signor Conte di Melgar, nel tempo del suo Governo di Milano* (XXXVII, p. 233); *All'Eminentissimo e Reverendissimo Signor Cardinal Federigo Visconti Arcivescovo di Milano* (XCIV, p. 264); *Essendo, in un'Accademia di Letterati, sorta contesa di maggioranza tra la Poesia Latina, e la Toscana, rimproverata latinamente da quella, qual Figlia ingrata, la Toscana alla fine, in discolpa propria, toscanamente arringò, dinanzi al trono di Apollo, nella maniera che dall'Autor viene espressa* (XLVI, p. 286); *Al Serenissimo Gran Duca di Toscana COSIMO TERZO* (XLVII, p. 292, da cui estraggo due versi emblematici: «ivi è saggio il regnare, ivi è beato, / ov'è la Carità Ragion di Stato», vv. 12-3). Sull'organicità del Maggi all'ideologia politica dell'antico regime cfr. D. ZARDIN, *Carlo Maria Maggi e la tradizione culturale milanese tra sei e settecento*, «Annali di storia moderna e contemporanea», III 3 (1997), pp. 9-50: 35-36.

⁸ Cfr. la citata lettera all'Ettorri: «[...] affinché si vegga quanto per questa via s'accrescerebbe di nuovo e altissimo pregio alle muse particolarmente italiane, trattando gli amori divini, i quali d'ogni altro amore sono i più puri e i più gentili. Il punto è che, per farlo, conviene ben innamorarsi d'Iddio» (*Scelta di poesie edite ed inedite* cit., p. 312).

ovviamente, non reversibile: lo stile discende dal contenuto e non lo può né influenzare né - tanto meno - costituire, mentre ne è costituito. Con il che siamo introdotti nel cuore del secondo tema: la priorità del significato (anzi, del Significato) rispetto ai significanti. Essa verrà ribadita frequentemente nel corso dell'opera, accompagnata dall'inevitabile corollario della riduzione del poeta a semplice strumento, a trascrittore di verità dettate dall'alto, da quella *Voce Divina* cui è dedicata la prima canzone della raccolta, dalla quale traggo i seguenti versi: «Stia l'Alma cheta / alla gran Voce in umiltà profonda. / Lasci operar la Grazia, e poi risponda / a dolce forza Ubbidienza lieta» (I, p. 19, vv. 100-104). Questa disponibilità, che è innanzitutto scelta esistenziale, all'ascolto della Grazia divina dichiara, nel corso del libro, la propria validità anche come indicazione di poetica. Tra i numerosi esempi, trascelgo quello fornito dal sonetto *Furore di Poesia divina*: «Ecco Dio nel mio seno, ecco il mio Dio, / che di sacro furor m'incende e move. / Venite, o Genti, all'alte rime e nove: / ben le posso vantare: più non son io. [...]. Ben'ì sacri concetti io mi consolo / che risuonino in me, ma tanto suoi, / ch'io sembro di cantarli, e gli odo solo» (XLIV, p. 136, vv. 1-4, 9-11). Gli stessi concetti sono frequentemente ribaditi altrove, anche se depurati dall'invasamento poetico, caratteristica che non pare convenirsi alla poesia del Maggi, per quanto *divinitus* ispirata: «Questi pensieri stessi ah non son miei. / Egli li detta, io lo scrittor ne fui» (*In Desolazione di Spirito*, XIII, p. 89, vv. 58-59); «Udiste Eurilla mia? Dal Sacro Pindo / vengono i versi, e non li detta Alcindo» (*Ad Eurilla, che tolta ogni fede al mondo, la ponga in Dio*, XXV, p. 148, vv. 102-3); «Sento che questi / nuovi pensieri, ond'or sorpreso io fui, / son più, che miei pensier, empito altrui» (*Ad Eurilla, quanto Dio goda vederci forti ne' mali*, XXXIX, p. 242, vv. 85-7), etc.. Sono temi che non mancano neppure nel teatro dialettale: «chi paerla par amor, l'amor gh'insegna»; «Meneghin, queste cose / non son da te. Te le fa dir chi vuole⁹».

Si tratta di una convinzione di poetica che determina almeno un paio di corollari, il primo dei quali è la già vista riduzione del poeta a trascrittore, a puro strumento di una volontà superiore, come il Maggi non manca infatti di dichiarare esplicitamente nel sonetto *A Sonator modestissimo* (LXVIII, p. 198), in cui invita Tirsi ad essere contento delle lodi che gli vengono rivolte, perché esse vanno in realtà a Dio, del quale egli è solo lo «strumento». In secondo luogo, perché la trascrizione della verità rivelata possa essere fedele, occorre che lo strumento - umano e linguistico - a ciò prescelto non interferisca con la propria materialità, occorre che esso consenta, come un vetro, la trasparenza totale del contenuto che lo informa: tra apparenza e realtà non deve esserci diaframma né differenza, anzi, la prima è solo l'aderentissima e impalpabile veste della seconda, che ne viene quindi non deformata ma semplicemente evidenziata. Si tratta di una legge che vale innanzitutto per il poeta stesso: poiché egli è 'persona' nel significato cristiano del termine (cioè sinolo di anima e di corpo) e non in quello classico (cioè modo di apparire in pubblico), il suo corpo dovrà trasmetterne l'anima¹⁰. Infatti, *Nel mandare a Firenze il ritratto di sé, richiestogli dall'Illustriss. Sig. Francesco Redi*, l'autore sottolinea l'accordo tra veste corporea ed interiorità: «Ecco ciò che di me dice il colore / su quest'orrida tela, o gentil Redi. / Dal rozzo albergo lor convinti vedi / della lor povertà l'Ingegno e 'l Core» (XXIII, p. 55, vv. 1-4); la medesima corrispondenza tra esteriorità ed interiorità vale non solo per altri interlocutori (quali il presidente del Senato di Milano Luca Pertusati¹¹) ma soprattutto per Eurilla, che quindi si rivela anche per ciò degno termina-

⁹ *I consigli di Meneghino*, I ii 179 e II iii 138-39, in C. M. MAGGI, *Il teatro milanese. I. Testi, traduzione e note. II. Apparati critici e glossario*, a c. di D. ISELLA, Einaudi, Torino 1964.

¹⁰ Cfr. L. DERLA, *Francesca, una Beatrice incompiuta* (INF. V 73-143), «Italian Quarterly», XXXIV, 133-34 (Summer-Fall 1997), pp. 5-20: 13-14. L'avversione alla mascherate carnevalesche non è dunque dettata da moralistico terrore per lo sfrenamento festivo, ma dal rifiuto della «maschera» che si fa «persona», in quanto essa fa perdere all'uomo la propria somiglianza ontologica con Dio, che al momento del giudizio non potrà quindi riconoscerlo (cfr. *Rimprovera l'uso folle di andare in maschera*, XIX, p. 38). Un passo altrettanto significativo nell'*Intermezzo primo* (tra Apparenza e Povertà) del *Barone di Birbanza* (MAGGI, *Il teatro milanese*, cit., I, p. 320): «Io la maschera guardando / ho perduta la persona».

¹¹ «Non si dovea, / per far coraggio al Giusto, orrore all'Empio, / d'altra luce vestir l'interna Idea. / Splende il gran cuore nell'esterno esempio: / e farsi venerar già non potea / la Mente del Senato in più bel Tempio» (*Sotto il ritratto dell'Illustriss. Sig. Co. Reggente D. Luca Pertusati, Presidente dell'Ecc. Senato di Milano*, XXXVIII, p. 102, vv. 9-14).

le del santo amore di Alcindo. Attraverso l'immagine esterna dell'amata, infatti, lo «spirto gentil» che la informa «mostra suoi pregi interni al senso ancora» e l'«alma immortal, nella mortal bellezza, / sparge con lo splendor della sua fede / idee di puritate, e di grandezza» (*Sotto un quadro di Eurilla, ritratta al vivo*, XXX, p. 81, vv. 1, 4, 9-11). Il modello della totale conformità tra esterno e interno (tra apparenza e realtà), della trasparenza del corpo rispetto all'anima, del corpo-vetro o della finestra nel petto è costituito da Gesù, come ci è spiegato nel sonetto *Peccati nostri tormentosi a GIESÙ*: «Anco in terra ha GIESÙ l'alma sì pura, / che il grand'Esser Divin senz'ombra intende. / Dal Senso, che la veste, e non l'oscura, / tormento sì, ma cecità non prende» (XXV, p. 63, vv. 1-4)¹².

La forma, dunque, giusta l'insegnamento platonico (che il Maggi, ovviamente, rilegge alla luce del cristianesimo)¹³ non ha rilevanza, non ha esistenza per se stessa, ma solo in relazione ad un contenuto che la trascende; essa va attraversata dal lettore e deve opporre il minimo di resistenza a questo attraversamento, per consentirgli di giungere all'essenza, all'idea, all'anima. In termini di scrittura, ciò significa che non ha alcuna importanza che lo stile (e anche il poeta, del resto) sia povero o rozzo o semplice (o meglio, ne ha in quanto la negazione dello spessore del significante consente al significato di trasparire meglio): non da quello dipende l'efficacia, ma dalle verità che esso trasmette¹⁴. È convinzione che il Maggi ribadisce spesso, rilegandola, ovviamente, all'altra dell'ispirazione divina (nella prima citazione, ad esempio, è evidente il modello della discesa dello Spirito Santo nel Cenacolo): «Eurilla, il canto mio, benché sia roco, / che per tanto non basti, in van presumi. / Per lingue balbettanti, il Dio che invoco, / dell'eloquenza sua ci spande i fiumi. / Per poco ch'io vi spiri, il divin foco / spargerà nel tuo sen le vampe, e i lumi» (*Brama accendere Eurilla di Amor celeste*, XIV, p. 92, vv. 25-30); «Direte, Eurilla mia, che sempre torna / a batter la mia Clio gli stessi chiodi. / Ma finché di quaggiù non vi distorna, / non cangerà della sua cetra i modi. / Certa d'esser verace e non adorna, / vuol che il suo dir si creda, e non

¹² Sul *topos* della finestra nel petto - «metafora della metaforicità come compimento e negazione di sé nella verità assoluta» - cfr. M. A. RIGONI, *Una finestra aperta sul cuore (Note sulla metaforica della 'Sinceritas' nella tradizione occidentale)*, «Lettere italiane», XXVI 4 (ott.-dic. 1974), pp. 434-58. Si veda anche P. FRARE, *Retorica e verità. Le tragedie di Emanuele Tesauro*, E.S.I., Napoli 1998, pp. 82-101. Più che l'idea - segnalata da Isella - di leggere il carattere degli uomini nei loro modi di ridere (*I consigli di Meneghino, Intermezzo secondo*) mi sembra notevole la variazione comica del *topos* presente nel *Manco male*: «E grang, e piscinin, / e pù sé quij, che neghen [annegano] in la robba, / se i avrissev par mezz comè on porcell, / in su la coradella [precordi], e in su 'l pardé [stomaco] / se ghe vederaevv scrigg: dané, dané» (III, xii; MAGGI, *Il teatro milanese*, cit., I, p. 183).

¹³ Sulla formazione platonica del Maggi ci informa Muratori, che ricorda (siamo intorno al 1660) «la sua strettissima familiarità col Marchese di Cassano, uno de' più vivaci ingegni che avesse allora la città di Milano [...]. Appresso adunque di lui solevano raunarsi alcuni letterati, e fra questi erano il Marchese Vercellino Maria Visconti, Raimondo Della Torre gentiluomo modonese, il Bignami, il Maggi, e Pietro Paolo Caravaggio valente matematico [...]. Pascevasi la loro conversazione con la lettura e con l'esame de gli Scrittori antichi di maggior credito, e massimamente di Platone [...]. Egli da lì avanti fu amantissimo della Filosofia Morale, i cui primi principi bevve prima dal mentovato Platone, e poi studiosi di meglio possedere con la scorta più sicura e chiara d'Aristotele». Ai nomi appena elencati, vanno aggiunti quelli del cavaliere romano Stefano Pignatelli («autore del Trattato Platonico intitolato: *Quanto più alletti la bellezza dell'animo, che la bellezza del corpo*) e di Vitaliano Borromeo, mecenate e amico del Maggi, egli pure «amantissimo delle dottrine Platoniche, dietro alle quali spendeva non poco tempo, e di cui lasciò un pregiatissimo saggio in una operetta intitolata *L'arte d'oprire a fine*» (MURATORI, *Vita di Carlo Maria Maggi...*, cit., pp. 14, 157, 38).

Numerose le edizioni delle opere di Platone presenti nel tardo catalogo della biblioteca dei Maggi (padre e figlio): *Catalogus Bibliothecae Maddianae seu index librorum olim spectantium clarissimis viris Carolo Mariae Maddio a secretis excellentissimi Senatus Mediolanensis, et Michaeli filio literarum humanarum, et graecae linguae in Scholis Palatinis publico professori*, Mediolani 1726.

¹⁴ Ricevono così anticipata confutazione le critiche di Scipione Maffei allo stile «prosaico» e «invenusto» del Maggi: cito dal *Giudicio sopra le poesie liriche del Signor Carlo Maria Maggi, steso in una lettera al Signor conte Antonio Garzadoro* [1706]. *Aggiuntavi una Risposta fatta in una lettera dall'Accademico Sincero ad un suo amico, nella quale si esamina detto Giudicio*, s.l., s.d., s.e.

si lodi. / E a consacrar le fide rime or viene, / più che alla propria Fama, al vostro bene» (*Ad Eurilla, uscita a villeggiare, che donisi tutta a Dio*, XX, p. 123, vv. 89-96¹⁵); «Dunque si pianga, e tu Canzone incolta / la tua rozzezza alle gran menti ascondi: / e se t'accusan pur, cheta rispondi / che non lice nel pianto andar sì colta: / che duolo che s'adorna, è duol mendace, / e non si va con pompa a chieder pace» (*Primi gradi di Conversione a Dio*, XXVI, p. 160, vv. 91-96). E Meneghin Cappascia riceverà il primo premio nel concorso dei Meneghini perché «Anch che no l'avess dij, comè va dij, / l'ha dij quel, che va dij, e che va fàe»; del resto, ci ricorda Beltramina, «Diga chi voeur, l'è questa / l'art vera del parlà; / l'eloquenza da i coss, e no da i sciansc la ven: / desí del bon, che dirí semper ben»¹⁶.

Queste ed altre citazioni insistono a disegnare una poesia «roca», monotona, «non adorna», «rozza», incolta, e tuttavia - anzi: e proprio per questo - «verace», «fida» ed efficace sia nel raccontare gli «affetti» provati dal poeta sia nel farli provare al lettore. Poiché quella del Maggi è ed intende essere una poesia di «affetti», come videro subito i primi lettori, compreso il critico Maffei¹⁷: è questa la base sulla quale si situa il rinnovamento della poesia italiana di cui essa stessa si vanta nella canzone XLVI (*Essendo, in un'Accademia di Letterati, sorta contesa di maggioranza tra la Poesia Latina, e la Toscana, rimproverata latinamente da quella, qual Figlia ingrata, la Toscana alla fine, in discolpa propria, toscanamente arringò, dinanzi al trono di Apollo, nella maniera che dall'Autor viene espressa*, p. 286): dopo aver proclamato la propria superiorità rispetto alla poesia latina sia nell'epica sia nella tragedia sia nella lirica, la poesia italiana (anzi, «toscana») rivendica il merito di aver scelto a soggetto gli amori «innocenti» (v. 76), in una poesia che ha per tema gli «affetti» e per fine la loro mozione: «Dolci da' Versi miei forze ha l'affetto, / o pianga, o sdegni, o ingelosisca, o speri. / Per addolcire i lor furori, io detto / a' commossi appetiti i bei pensieri. / Li fo cantando armoniosi al petto, / e di feccia brutal scevri, e sinceri: / né sa mostrare il Cuor con altro stile, / quanto sappia pensando esser gentile» (vv. 81-88).

Piuttosto che moltiplicare le citazioni in proposito (basti qui elencare tre titoli: *Affetti di cuor pentito*, VII, p. 50; *Affetto di Pentimento*, XXXIII, p. 209; *Affetto a Giesù penante*, XCVI, p. 282), credo più opportuno, anche per gli spostamenti semantici che il termine «affetto» ha subito da allora, cedere la parola, per una più chiara definizione, al Muratori, il quale ci ricorda che per «affetti» (o «movimenti e moti dell'animo») non intende solo quelli «de' quali partitamente favellano i Filosofi Morali, come l'Amore, lo Sdegno, il Dolore e simili; ma ancora tutti gli altri movimenti interni; come la Stima, il Dispregio, lo Stupore, il Diletto, la Compassione»¹⁸. Nel trattato del Muratori trova definitiva sanzione la richiesta teorica di una poesia più attenta agli «affetti», richiesta che aveva percorso tutto il Seicento, accanto alla linea, maggioritaria e fino ad un certo punto vincente, della poesia concettista e arguta. È agevole verificare questa perdurante domanda seguendo la polemica sull'*Adone*: uno dei punti controversi era proprio la capacità di quella poesia (e della poesia arguta in generale) di muovere gli affetti¹⁹. Le critiche dello Stigliani e del Villani, controbattute dall'Errico, verranno riprese, in forma più generale, dal Bartoli²⁰: in discussione non è più solo la poesia del Marino (anche se, ovviamente, l'opera del Napoletano si

¹⁵ Si direbbe, quindi, che se Eurilla ha saputo ispirare al Maggi «purissimo affetto verso la bontà non caduca dell'animo» suo (MURATORI, *Vita di Carlo Maria Maggi*, cit., p. 52), è poi il poeta (almeno nel romanzo autobiografico qui delineato) a convertire l'amata all'amor divino. «Io v'amo Eurilla [...] / ma con l'Amor di quel celeste amico, / che mi vuol seco al vostro ben concorde» (*Ad Eurilla, uscita a villeggiare, che donisi tutta a Dio*, XX, p. 123, vv. 97-100).

¹⁶ Le citazioni dal *Concorso dei Meneghini*, vv. 849-50 e 916-20, in MAGGI, *Il teatro milanese*, cit., I, pp. 818 e 821.

¹⁷ «Fu suo principale intento di rappresentare gl'interni movimenti delle umane affezioni»: *Giudicio sopra le poesie liriche del Signor Carlo Maria Maggi*, cit., p. 3.

¹⁸ MURATORI, *Della perfetta poesia*, cit., I, XVII, p. 221.

¹⁹ Cfr. F. CROCE, *La critica dei barocchi moderati*, in *Tre momenti del barocco letterario italiano*, Sansoni, Firenze 1966, pp. 93-220 e P. FRARE, *La «nuova critica» della meravigliosa acutezza*, in *Storia della critica letteraria in Italia*, a cura di G. BARONI, Utet Libreria, Torino 1997, pp. 223-77.

²⁰ T. STIGLIANI, *Dello Occhiale. Opera difensiva scritta in risposta al Cavaliere Gio. Battista Marini*, Carampello, Venezia 1627; Nicola VILLANI, *Uccellatura di Vincenzo Foresi all'Occhiale del cav. Fra Tomaso Stigliani contro l'Adone del cav. G. B. Marino e sopra la seconda Difesa di G. Aleandro*, Pinelli, Venezia 1630, p. 199ss; Scipione ERRICO, *Le rivolte di Parnaso*, a cura di G. SANTANGELO, So-

staglia sempre sullo sfondo come idolo polemico), ma proprio l'adeguatezza o meno della poesia concettista in genere alla espressione degli affetti. Non sorprende che la risposta sia negativa, in nome di una «naturalzza», di una «verosimiglianza» che affondano le loro radici nel classicismo e che paiono rinforzate dall'incipiente razionalismo cartesiano.

Il Maggi pare dunque trovarsi al culmine di una richiesta, che muoveva soprattutto (ma non solo) dagli ambienti gesuitici, di una poesia che assumesse come proprio contenuto gli affetti e li presentasse in uno stile «naturale», facendo ricorso ad una retorica «discreta, fine, di buon gusto», come si sarebbe detto più avanti, nel medesimo ambiente lombardo²¹. Questo nel convincimento che la mozione degli affetti avvenga direttamente da cuore a cuore, per così dire, *bypassando* il «senso» e l'«intelletto». «Senso», «affetto», «intelletto» sono le tre facoltà dell'uomo a partire dalle quali Emanuele Tesauro, una trentina d'anni prima, aveva riclassificato l'intero ambito retorico, distinguendo tre tipi di figure: le figure «armoniche», «indirizzate a lusingare il *Senso* dell'Udito, con l'Armonica soavità della Periodo [femminile, alla latina]»; le figure «patetiche», intese «a commuover l'*Affetto* con la Energia delle Forme vivaci»; infine, le figure «ingegnose», finalizzate «a compiacer l'*Intelletto* con la Significazione ingegnosa»²². Non stupisce che la preferenza del letterato torinese andasse alle figure ingegnose, cui infatti dedica gran parte del proprio trattato; anche esaminando le figure patetiche, tuttavia, egli pone l'accento sull'artificio, sullo straniamento, sulla necessità di un intervento «arguto» sia del produttore sia del fruitore. Esse, infatti, sono particolarmente efficaci non solo grazie a «quel simpatico nodo»²³, onde gli Animi umani son così vincolati fra loro; che, in guisa delle corde accordate su le medesime tempre; l'un non si move, che l'altro non si commova»; ma, soprattutto, in virtù di un «fallace paralogismo», quello che «siccome le vere e importanti ragioni si soglion dire pateticamente: così tutto ciò che pateticamente si dice, quantunque falso; di prima veduta passa per vero»; tanto è vero, soggiunge non senza malizia, «che i Dicatori abbandonati dalle ragioni, abbondano di *Esclamazioni*»²⁴.

Se il Tesauro insiste sull'artificio, il Maggi punta invece sulla simpatetica consonanza tra gli animi umani, basandosi sulla quale dovrebbe non risultare più necessario il ricorso alle trovate dell'ingegno,

cietà di storia patria per la Sicilia, Catania 1974 [1626¹], p. 69; Daniello BARTOLI, *L'uomo di lettere difeso ed emendato*, Corbelletti, Roma 1645. Mi limito ad estrarre qualche citazione da quest'ultima opera: «Negli affetti poi, o si prenda ad imitarli o ad eccitarli o ad acquetarli, ch'è la parte più difficile della professione del dire, perché un'esquisita arte di finissimo giudizio conviene nascondere sotto tanta naturalzza che quanto si dice non paia dettatura dell'ingegno ma sfogamento del cuore, non lavorato ma nato da sé, non portato dallo studio ma trovato nell'atto stesso del dire; qual uso può avere uno stile che sia lambiccato a goccia a goccia allo stentatissimo lume d'una lucerna, con parole tormentate ne' traslati, doppie nelle allusioni, con sensi spiritosi e vivi, più abili a pizzicare il cervello che a muovere il cuore? [...]».

Così tanto è più vero quanto è più naturale lo stile degli affetti; né è possibile che, mentre corrono tutti i pensieri a' movimenti dell'animo, l'ingegno abbia ozio d'essere studiosamente ingegnoso, né che, mentre è portata dal cuore alla lingua un'impetuosa e torbida piena di mille sensi, s'abbia tempo di scegliere le parole, di travestirle, portandole dal naturale al traslato, e d'infiorirle con abbellimenti e concetti» (cito da *Trattatisti e narratori del Seicento*, a cura di E. RAIMONDI, Ricciardi, Milano-Napoli 1960, pp. 354-55). Sulla «naturalzza» come ricerca di poetica e come effetto di stile nel Bartoli insiste L. ANCESCHI, *La poetica del Bartoli* [1943], in *L'idea del barocco. Un problema estetico*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1984, pp. 193-219.

²¹ Una prima ricostruzione dell'ambiente culturale milanese, con particolare riferimento all'Accademia dei Faticosi, cui il Maggi appartenne, si deve a R. CARPANI, *La drammaturgia del comico nei libretti per musica di Carlo Maria Maggi*, Tesi di dottorato, VII ciclo (1991-1994), di prossima pubblicazione presso Vita e pensiero col titolo *Drammaturgia del comico. I libretti per musica di Carlo Maria Maggi nei «teatri di Lombardia»*. Sul ruolo dei gesuiti nel «rinnovamento del buon gusto» e sui rapporti con il «barocco», si veda W. BINNI, *L'Arcadia e il Metastasio*, La nuova Italia, Firenze 1963, pp. 47-60.

²² E. TESAURO, *Il Cannocchiale Aristotelico*, Zavatta, Torino 1670 [1654¹], p. 124.

²³ Sulla forza di attrazione simpatetica tra gli animi (e non solo) si legga il capitolo 16. *Sulla Polvere di Simpatia* dell'*Isola del giorno prima* di Umberto Eco (Bompiani, Milano 1994).

²⁴ TESAURO, *Il Cannocchiale Aristotelico*, cit., p. 207.

tanto più in una poesia che si presume *divinitus* ispirata. Tuttavia, anche supposto che esista un pensiero prelinguistico che si possa calare nello stampo della lingua, questa 'incarnazione' non può non avvenire in modi e forme che la retorica si è incaricata fin dalle sue origini di censire; come ben sappiamo, anche grazie a Paulhan, il pensiero che proclama di non essere costruito secondo le regole della retorica fa in realtà ricorso ad una retorica più raffinata o nuova o meno evidente²⁵. Questo è il caso della poesia di Maggi: rozza, incolta, non curata, come abbiamo visto e come probabilmente è, se misurata su una retorica dell'arguzia, ma in realtà pronta a ricorrere alla strumentazione retorica che le consente di fornire al lettore questa impressione di semplicità e naturalezza. Del resto, l'espressione degli affetti non passa attraverso la rinuncia alle figure, nemmeno a quelle più frequentate, anzi: è lo stesso Maggi a dichiarare che le «Figure [...] altro non sono che il vario linguaggio degli affetti»²⁶. Lungo questa rotta egli conduce la sua non facile navigazione tra gli opposti scogli del concettismo nostrano e del razionalismo d'oltralpe: a differenza del secondo sancisce la necessità delle figure, il cui uso, però, rispetto al primo, è ridotto e depurato e, soprattutto, conseguenza, non causa, della verità degli affetti.

Non resta, dunque, che provare ad inseguire e rintracciare le figure di questa retorica destinata, in un certo senso, a cancellarsi mentre si manifesta, per lasciare il posto ad una impressione di 'naturalezza', di 'sincerità', di invisibile cinghia di trasmissione degli affetti tra autore e lettore. Andrà allora notato, innanzitutto, che l'intera struttura dell'opera è concepita in modo da dare al lettore l'impressione di qualcosa di poco costruito, di un organismo in un certo senso 'naturale' più che di un edificio opera dell'arte: l'andamento non rettilineo ma alternante, con ripresa a distanze (apparentemente?) casuali dei medesimi temi, non costretti in una cornice narrativa vettoriale, danno l'idea di una scrittura arrendevole alla piena di questo o di quell'affetto che di volta in volta ha il sopravvento nel cuore dell'autore. Anche la gamma tematica, considerevolmente amputata rispetto alle contemporanee raccolte concettiste (si pensi, per un confronto, alla varietà delle *Scintille poetiche* [1691] del Lubrano) e attenta «ai moti del cor» (anche questi profondi, sia pure in altra direzione), dichiara trattarsi di una poesia al fedele e umile servizio di un amor sacro che ditta dentro. Allo stesso modo, appena abbozzata è la struttura numerologica: cento sonetti e quarantotto «canzoni», più una di proemio, intervallati tra loro in modo apparentemente casuale. Non diverso l'effetto delle scelte metriche, poiché il testo presenta una prima 'rozza' bipartizione, resa più evidente in Firenze 1688 dall'adozione di una numerazione autonoma e di un diverso carattere tipografico: da una parte, in corsivo, i cento sonetti, dall'altra, in tondo, le quarantanove «canzoni». Tuttavia, mentre i sonetti confermano anche al loro interno il rifiuto della complessità, articolandosi in due soli schemi, scelti tra i più usuali e meno appariscenti (ABAB ABAB CDC DCD; ABBA ABBA CDC DCD²⁷), le «canzoni» accolgono al loro interno una notevole varietà di componimenti diversi, dalle serie di quartine e di ottave alle canzoni vere e proprie a polimetri irriducibili a qualsiasi schematizzazione. A ulteriore conferma, credo, che la superficie «naturale» del testo è il frutto proprio della complessità che nasconde.

Passando dalla *dispositio* all'*inventio*, è stata acutamente notata dal Capucci la bellezza di molti degli esordi delle rime del Maggi, a rovesciamento del «tipo barocco che ha nella clausola il suo punto focale»²⁸. In tal modo, viene rafforzata l'impressione della dipendenza dell'effato poetico da un contenuto preesistente, la fedeltà del poeta al «dittatore»: laddove il sonetto barocco punta sulla collaborazione tra

²⁵ J. PAULHAN, «*La Rhétorique, ou la terreur parfaite*, in *Les fleurs de Tarbes, ou la Terreur dans les Lettres*, Gallimard, Paris 1973 (1941¹), pp. 141-47.

²⁶ Lettera all'Ettori, in *Scelta di poesie e prose* cit., p. 317. Si tratta di una convinzione non inedita, ma che in quegli anni andava conoscendo una rinnovata fortuna: secondo Bernard Lamy, «Les expression qui sont les caractères des passions sont appellées Figures» (*La Rhétorique ou l'art de parler*, Pralard, Paris 1677, ch. III. I, pp. 76-82); per il Muratori «le Figure Oratorie, e Poetiche» non sono altro «se non il linguaggio naturale di questi affetti in noi risvegliati. Senza questa interna agitazione sarebbero inverosimili, e poco lodate le sopraddette Figure» (*Della perfetta poesia* cit., pp. 220-21).

²⁷ Il primo schema vanta 60 attestazioni, il secondo 39; al totale di cento si arriva sommando l'unica eccezione, il sonetto LXIII (ABBA ABBA CDE CDE). A proposito delle «canzoni», varrebbe invece la pena di impostare una ricerca metrica, stante la grande ricchezza di schemi differenti sperimentata dal Maggi.

²⁸ M. CAPUCCI, *Lettura del Maggi lirico*, «Studi secenteschi», III (1962), pp. 65-87: p. 79.

l'ingegno dell'autore e quello del lettore per costruire un sillogismo che approdi ad una conclusione arguta raggiunta per forza d'ingegno, il Maggi offre il meglio nel punto di emersione della lingua dalla zona prelinguistica della verità degli affetti. Il modello dichiarato è Petrarca: «Grande è la sua varietà, proprietà, forza, dolcezza e leggiadria nelle figure affettuose. Alcune ve ne sono, che non si possono dire esclamazioni, non interrogazioni, non epifonemi, non alcuna delle annoverate da' maestri; e ad ogni modo vi si sente l'animo dolcemente commosso, di maniera che il lettore, senza avvedersene, si trova co' medesimi movimenti. Quindi è che tal poesia è sempre viva, e sempre illuminando l'ingegno ancor muove il core. Ciò è più manifesto nell'entrate de' suoi componimenti, nelle quali par che si scorga da quali affetti venga tocco quell'animo»²⁹.

Naturalmente, è nell'*elocutio* che si raccoglie la maggior messe di dati, innanzitutto in negativo: sono pressoché assenti non solo le metafore che non siano, per dirla con il Pallavicino del *Trattato del dialogo e dello stile*, «minute» e «spiegate» (cioè le più adatte - e la cosa non può sorprendere - allo stile «insegnativo»³⁰, ma anche le arguzie in generale ed in particolare quelle fondate sull'equivoco, sulla decezione, sull'opposizione. Il motivo di fondo di questa scelta mi pare evidente: una poesia che trasmette la verità dell'amor divino non può certo fare ricorso a figure «fondate in falso» (per dirla di nuovo con il Pallavicino), che puntino quindi la loro efficacia sull'inganno (sia pure momentaneo e sia pure «urbano», cioè senza «dolo malo», come vuole il Tesauro).

Non paiono sfruttate appieno neppure quelle che il Tesauro chiama «figure armoniche», che «variano la periodo cotidiana; facendola pellegrina, col vezzo dell'Armonia, nascente da tre proporzioni, che sommamente consolano l'orecchia: EQUALITÀ delle membra; CONTRAPOSIZION de' Termini; e SIMIGLIANZA delle Consonanze»³¹. In queste figure rientrano la contrapposizione, la rima, ma soprattutto una accorta divisione e collocazione delle parti del periodo in modo che i singoli membretti si corrispondano e leghino tra loro in vari modi. Già si è visto come la rima stessa non riceva dal Maggi una attenzione particolare (ci sono anzi alcuni componimenti che oggi diremmo a schema libero); si aggiunga che nemmeno la sintassi si struttura secondo le norme della «periodo composita», quella preferita dal Tesauro in quanto unisce i pregi degli altri due tipi, la «concisa» e la «rotonda». Anzi, caratteristica precipua del verseggiare del Maggi è il ricorso alle sentenze, il che sbilancia ovviamente la sua sintassi sul versante della concisione. Fra le molte testimonianze a disposizione, si alleggi agli atti almeno quella fornita dal sonetto XXXIX (p. 103), in cui la condanna dell'inganno si esprime in forme sentenziose, come se questo tipo di stile fosse il più consono all'espressione del vero:

In biasimo della Frode

Valor del Saggio è profittar col Vero.
L'avanzarsi col Falso è debolezza.
La più sana condotta è del Sincero;
e il più bello del Rio, la limpidezza.
Più sciocco dell'Errante è il Menzognero.
Fallir più volontario è più stoltezza.
Lieve nebbia è l'error del sol pensiero:
alta notte del Cuore è la Doppiezza.
Tutto all'Astuzia ria, che finge, e mente,
fa dissonanza, e la converte in danno:
e a salda Verità tutto consente.

²⁹ Lettera all'Ettorri, in *Scelta di poesie e prose* cit., pp. 317-18.

³⁰ S. PALLAVICINO, *Trattato dello stile e del dialogo*, Mascardi, Roma 1662, p. 63. Mentre è riconosciuta, sulla scorta di una indicazione del Muratori (*Vita di Carlo Maria Maggi* cit., p. 119), l'influenza del *Del bene* sul Maggi, non si insiste altrettanto sull'importanza del *Trattato dello stile e del dialogo* (che pure il Maggi conosceva, come ora sappiamo con certezza grazie a CARPANI, *Drammaturgia del comico* cit, cap. I n. 84 e cap. II n. 48): l'impressione di chi scrive è che una approfondita ricerca in questo ambito darebbe notevoli risultati.

³¹ TESAURO, *Il Cannocchiale Aristotelico*, cit., p. 127.

Le frodi usar, che poi durar non sanno,
nasce da povertà di corta mente,
che fa supplire alla Ragion l'Inganno.

È impossibile ripercorrere in questa sede il vivace dibattito secentesco sulla prosa, comunque magistralmente ricostruito dal Raimondi³²; per il nostro più limitato assunto, sarà tuttavia utile segnalare innanzitutto che il Maggi inserisce l'«epifonema», come abbiamo visto poco sopra, tra le figure «affettuose»; in secondo luogo che, pur in un contesto sostanzialmente sfavorevole all'uso delle sentenze, il Pallavicino ne consente lo spesseggiare nelle materie morali (aprendo evidentemente la strada ad un analogo giudizio del Muratori, che nella *Perfetta poesia* approva la farcitura sentenziosa dello stile di Maggi proprio in nome del legame tra contenuto etico e ricorso alla massima)³³.

Il rifiuto delle «figure armoniche», di cui la varietà metrica e la frequenza delle sentenze costituiscono due esempi facilmente verificabili, ha il proprio fondamento in una delle convinzioni più salde – o, perlomeno, più frequentemente espresse – del Maggi poeta: quella della fallibilità del «senso», facoltà umana della quale non ci si può fidare, legata com'è all'inganno, all'illusione, al tradimento, alla menzogna («il Senso rio»: *Alla saggia Eurilla dà conto dell'amor suo*, XVIII, p. 37, vv. 5-6; «Senso rubello»: *Nella tentazione*, IX, p. 67, v. 39), alla incapacità di oltrepassare la superficie, le belle e ingannevoli sembianze del mondo («Senso errante, / avvezzo a non mirare oltre la scorza»: *ibidem*, vv. 92-3); e, quindi, nemico da debellare, in vista del raggiungimento della comunione con Dio («Questo è il Senso restio, che ognor mi torse / dal diritto cammino, e il Ciel non mira»: *Dama inferma di corpo, inquieta di Cuore*, XVI, p. 97, vv. 26-7), non certo elemento da risvegliare nel lettore con lenocinii retorici. Non a caso il «senso» entra molto spesso in contrapposizione con la «ragione», come si vede in più casi («Quindi a far forza io torno, / che negli usati lor contrari modi, / il Senso pianga e la Ragion vi lodi»: *Per conformarsi al divino Voler nelle avversità*, III, p. 29, vv. 99-100; «Quel che fa il Senso mio contrasto e danno / all'offesa Ragion, tutto è impotenza: / e vien da debolezza esser Tiranno»: *Si confonde in vedersi si fiacco al bene*, XLIII, p. 122, vv. 12-4), e soprattutto nel sonetto LXII (p. 175), che mette a tema proprio questo contrasto, e che val la pena di rileggere per intero:

Quanto meglio ubbidire alla Ragione, che al Senso:

Ci tien Ragion col suo materno impero
la mente in libertà, gli affetti in pace,
e solo intende al ben di chi soggiace,
guidandolo a goder l'Ottimo, e il Vero.
Ma il Senso, empio Signor, non che severo,
sol cerca in danno altrui quel che a lui piace.
Quindi sempre in tumulto, e contumace,
vuole al pari esser fello, ed esser fiero.
Per servire a Ragione il Senso è dato:
onde, s'ei giunge a soggiogar l'Ingegno,
penoso all'alma è il violento stato.
Dura è la servitù sotto l'indegno.
Non sa ben dominar, chi Servo è nato.

³² E. RAIMONDI, *Polemica intorno alla prosa barocca*, in *Letteratura barocca. Studi sul Seicento italiano*, Olschki, Firenze 1982 (ristampa aggiornata; 1961¹), pp. 175-248.

³³ S. PALLAVICINO, *Trattato dello stile e del dialogo*, cit., cap. VI: *Dell'uso delle Sentenze ne' libri Scientifici*; MURATORI, *Della perfetta poesia* cit., p. 318. Di tutt'altro parere il Maffei, secondo il quale il Maggi « fu troppo amante di quella specie di sentimenti o acuti, o sentenziosi, o riflessivi, che con moderno, e straniero vocabolo vengon detti Pensieri, e che occupano il Mondo » e, « non aspettando che questi sentenziosi detti venissero come spontaneamente dal soggetto stesso prodotti; pose studio in tirar ad ogni tratto la materia all'universal per far sentenza; e spesso non contento d'una, più, e più ne ragunò insieme » (*Giudicio sopra le poesie liriche del Signor Carlo Maria Maggi*, cit., pp. 18-20).

Barbaro sempre è de' Rubelli il Regno.

Il senso è nemico non solo della ragione ma anche della fede, come si sarà già potuto intuire grazie ad alcune delle citazioni precedenti e come ci è confermato anche da altri passi («Ben tenerezza folle è lo star io / sempre fisso al Senso, ov'è la doglia, / non con la Fede, ove si dolce è Dio»: *Conosce esser sua colpa, se le Tribolazioni riescano a lui pesanti*, XCI, p. 259, vv. 12-4), che approdano infine ad un rapporto di mutua esclusione tra l'uno e l'altro: «Della Fede io mi contenti, / e dei Sensi non mi curi» (*Sospiri all'Amor Divino*, XLV, p. 278, vv. 83-4). Fede e ragione si trovano così alleate nella lotta contro il nemico comune, proponendo al lettore al lettore non solo una «regolata devozione», ma anche una conversione da conseguire attraverso la retorica cristiana della trascrizione di una Verità preesistente e dell'uso di figure verosimili che stiamo qui tentando di delineare.

Ad essa concorrono in misura rilevante, come già si è accennato, le figure che il Tesauro chiama «patetiche» e il Maggi «affettuose», e a cui anche i moderni manuali assegnano il fine di suscitare una partecipazione emotiva del lettore. Per raggiungere questo fine, non c'è di meglio che chiamare direttamente in causa uno dei partecipanti alla situazione di discorso cioè, per dirla in termini linguistici, fare largo uso della funzione conativa³⁴, che infatti il Maggi sfrutta largamente: per limitarci ai primi cinquanta componimenti (proemio compreso), ben trentuno sono quelli che sfruttano questa risorsa del linguaggio.

Accanto all'apostrofe, sotto la medesima categoria dell'*aversio*, si colloca la figura che consiste nel cedere la parola ad uno degli interlocutori, cioè la *sermocinatio*, cui pure il Maggi ricorre molto spesso, specialmente (ma non solo) nei componimenti per musica, che presentano di frequente un embrione di struttura drammatica. Esemplichiamo con la canzone XXXIV (p. 217), rivolta a consolare *Eurilla, dolente più dell'usato*, che propongo nella sua interezza, per la ricca campionatura che offre alle nostre analisi:

Ad Eurilla, dolente più dell'usato

Momentaneo torrente
 tue sventure non son, ma stabil fiume,
 benché dovrian sfogate esser più lente.
 Pensa, chi è sfortunato, e pargli strano
 come il Caso per lui prenda costume.
 Dopo cotanti invano
 giusti sospiri al sordo vento sparsi,
 il peggio del destino è l'ostinarsi.

8

Troppo suol tormentarci,
 se avvien, che i labbri molli, e mal congiunti
 della piaga primiera, un'altra squarci.
 Troppo è rigor della fortuna atroce,
 che per tanto ferir dardo non spunti.
 Il secondo più nuoce
 a chi languia del primo: e più ne punge,
 se in tempo di riposo il dolor giunge.

16

Come potete, o Stelle,
 se un infinito Amor vi temprà, e gira,
 a pregi sì gentili esser sì felle?
 Com'esser può, che tragga un cuor sì pio
 da celeste cagion rigore, ed ira?
 Che armando il destin rio,

³⁴ B. MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano 1988, p. 269.

contra un'alma sì dolce aspri decreti,
se non Giustizia, almen Pietà nol vieti? 24

In quell'età, che suole
amar le sue follie l'Ingegno, e il Core,
piansi le angosce tue con queste fole.
Ma se il delirio è del dolor finezza,
era a' deliri miei scusa il dolore.
Per altro empia sciocchezza
fu tentar mai di far rimorso al Cielo.
Eran pazzi ardimenti, e parean zelo. 32

Piena d'aspri martiri,
io già nol niego, è tua Fortuna orrenda,
se all'umano confine oltre non miri.
Ma non ti diè quel cor l'eterno Amante
perché nel basso Mondo ei si comprenda.
Saria consiglio errante
il dedicar con infelici studi
a sì scarso Signor tante virtudi. 40

A più bel fine intenta
offri al tuo Dio le pene, e con la scena
di tue virtù gli amori suoi contenta.
Vittima sovra l'altre al Ciel gradita
è fra' disastri un'umiltà serena:
questa al suo Nume unita,
con lieta ubbidienza il duol corregge:
che il voler di chi s'ama, è dolce legge. 48

Alza il guardo, e le brame
al tuo Re sommo, e lo vedrai confitto
da' Figli (ingrati Figli) in legno infame.
Pure assai più, che d'empia lancia ei porta
delle nostre miserie il cuor trafitto.
Odo, che ti conforta.
Vo' provar di ridirne alcun accento.
Deh m'abbia egli pietà s'io male il sento! 56

Cara (che assai men caro
mi fu il mio sangue) e duolti il gustar meco
dell'umane miserie il sorso amaro?
Mira s'io ne sofferi: e al grand'esempio
avrai cuor di lagnarti al Mondo bieco?
Io, che mai feci all'Empio?
Ma più mi duol, che sua fierezza sfami
con l'impietà di non curar ch'io l'ami. 64

Ma pur tu, che agli ardenti
amori miei più pronta hai l'esca,
d'immitarmi nel duol gioia non senti?
Dolce mia figlia, di: come s'intende
che amor mi porti, e che penar t'incresca?

L'alma ancor non apprende
 l'alte leggi d'Amor, fin che si lagna
 d'esser ne' mali al suo Signor compagna. 72

Questo a' miei fidi Amanti
 è il cammin, che segnai fra stenti, e morti.
 Ma coraggio lor fia, ch'io sono avanti.
 In gioia eterna a terminar n'andranno
 di tristezze fugaci i giorni corti.
 La stagion dell'affanno
 ti preparai ne' dì, che son baleno;
 e ti serbai l'eterno entro 'l mio seno. 80

Qualor nel tuo martoro
 parti che lungi io sia, con forza amica
 io più son teco, e tua virtù ristoro.
 Ah fa pur cuore, e non attender sempre,
 che a te nostri conforti il Senso dica.
 Delle pure lor tempore
 con umiltà costante il gusto attendi
 infin che amando il lor soave intendi. 88

Tal consolarti ei parmi.
 S'io ben l'oda, nol so, so ben che poi
 rispondi (e l'udii spesso) in questi carmi:
 Signor de' miei tormenti è il più penoso,
 ch'io li senta sì vivi, e non per Voi:
 che il mio stato affannoso
 a Voi non si consacri; e mal sofferto
 mi accresca il peso, e mi contrasti il merto. 96

Qui dal tuo cuor si scioglie
 un bel sospiro, e al sommo Bene in faccia
 quel gran Coro di Amor lieto lo accoglie.
 O chi comprenda un dì, quel dolor santo
 di non piacere a lui, quanto a lui piaccia!
 Brama soffrir poi tanto,
 che disio di penar non sente pene;
 e sol dal non doler, doglia sostiene. 104

Canzon nata fra i Boschi, e più selvaggia
 per durezza, ed ardire;
 ben dir potrà quella dolente, e saggia,
 che dai, con l'aspro dire,
 non sollievo, ma stento al suo patire. 109

In poco più di cento versi, il poeta-narratore cede tre volte la parola, prima al se stesso del passato (vv. 17-24), poi a Dio (vv. 57-88, racchiusi tra le due didascalie dei versi 55 e 89), infine, più brevemente (e *pour cause*), ad Eurilla (vv. 93-96). L'esigenza di coinvolgere emotivamente il lettore si sposa con quella di garantire la veridicità delle parole riportate: essa è ovvia nel primo caso, mentre la risposta di Eurilla poggia sulla garanzia del sentito dire personalmente («e l'udii spesso», v. 91); l'intervento divino, invece, sconta in partenza la propria ineffabilità, che non va però a scapito della verità del contenuto («Vo' provar di ridirne alcun accento. /Deh m'abbia egli pietà se mal il sento!», vv. 55-6).

La canzone ad Eurilla è ricca, oltre che di quelle sentenze che ormai sappiamo rientrare nelle figure patetiche ed essere adatte alle materie morali (si vedano i vv. 3, 7, 12-3, 28, 32, ecc.), di altre figure retoriche particolarmente acconce all'espressione degli affetti: tanto per cominciare, essa è tutta costruita sulla funzione conativa, con cambi di destinatario che rendono ancora più significativo il costante ricorso ad essa. Inoltre, va segnalata la frequenza di interrogazioni (più spesso in serie compatte) ed esclamazioni, figure centrate sulla funzione emotiva del linguaggio³⁵ ed inserite dallo stesso Maggi, come si è visto, tra le figure «affettuose» (vv. 17-24, 56-62, 65-69, 84, 102).

Naturalmente, non è possibile, né avrebbe molto senso, rintracciare le altre figure «patetiche» (il Tesauro, ad esempio, ne elenca ben 77³⁶) presenti nel testo in esame, né scrutinare puntigliosamente tutti gli altri componimenti alla ricerca delle medesime forme del dire; del resto rispettosi, in ciò, proprio di una indicazione del Maggi, che pare precedere lo sdegno romantico per le minuziose classificazioni di ciò che è inclassificabile: poiché le figure «altro non sono che il vario linguaggio degli affetti [...] invano, per mio credere, si sono affaticati Cicerone, Quintiliano e gli altri nel numerare e definire queste varie maniere d'ornare, perciocché essendo quasi che non dissì, innumerabili i vari movimenti degli affetti umani, quasi innumerabili pur sono le varie guise, con cui parla un animo appassionato. Chi attentamente leggerà il Petrarca, moltissime di queste figure affettuose vi osserverà non definite, né espressamente osservate da alcuno de' rettorici antichi»³⁷. I cenni che abbiamo dato consentiranno al lettore volenteroso una verifica tanto agevole quanto ricca di risultati.

Mi sembra più importante individuare il fine di questa retorica degli affetti e della sincerità (le due cose, come abbiamo visto, vanno di pari passo, sul presupposto della sincerità degli affetti, rispetto alla ingannevolezza sia del senso sia dell'ingegno). È noto che la retorica classica postulava una triplice corrispondenza: il *genus humile*, caratterizzato dalla scarsità di *ornatus*, si propone il *docere*; il *genus medium* intende *delectare* tramite un *ornatus* grazioso, cui corrisponde il grado di commozione moderata dell'*ethos*; infine, il *genus sublime* ricorre ad un *ornatus* frequente, grazie al quale si propone di *movere*, raggiungendo la commozione intensa del *pathos*³⁸. Questa tripartizione viene ripresa, e nel contempo modificata, dall'autore della prima grande retorica cristiana, cioè sant'Agostino: egli, nel quarto libro del *De doctrina christiana*, dopo aver sottolineato che il piacere e il convincere sono subordinati all'istruire, compito primario dell'oratore cristiano (IV 12, 28), collega questi tre fini ai tre *genera elocutionis* sulla scorta di Cicerone: «Ad haec enim tria, id est ut doceat, ut delectet, ut flectat, etiam illa tria videtur pertinere voluisse idem ipse Romani auctor eloquii, cum itidem dixit: *Is erit igitur eloquens, qui poterit parva summis, modica temperate, magna granditer dicere* [De oratore, I 101], tamquam si adderet illa etiam tria, et sic explicaret unam eandemque sententiam, dicens: *Is erit igitur eloquens, qui ut doceat poterit parva summis, ut delectet modica temperate, ut flectat magna granditer dicere*»³⁹ (IV 17,34). Anche se il fine principale resta il *docere* - affermazione che, presa rigorosamente, avrebbe come conseguenza il ricorso al solo stile umile - ciò non toglie che la gravità dei temi religiosi esiga di per sé un dire elevato (IV 18,35), specialmente in particolari circostanze e a seconda dei fini: «Et tamen cum doctor iste debeat rerum dictor esse magnarum, non semper eas debet granditer dicere, sed summis cum aliquid docetur, temperate cum aliquid vituperatur sive laudatur. Cum vero ali-

³⁵ *Ibi*, p. 271.

³⁶ Cfr. TESAURO, *Il Cannocchiale Aristotelico* cit., pp. 230-33.

³⁷ Lettera all'Ettorri, in *Scelta di poesie e prose* cit., p. 317.

³⁸ Cfr. H. LAUSBERG, *Elementi di retorica*, il Mulino, Bologna 1969, pp. 261-62.

³⁹ *Opere di sant'Agostino. Edizione latino-italiana. Parte I. Opere esegetiche. Volume VIII. La dottrina cristiana*, Introduzione generale di M. NALDINI, L. ALICI, A. QUACQUARELLI, P. GRECH, traduzione di V. TARULLI, Indici di F. MONTEVERDE, Città Nuova, Roma 1992, IV 17,34, p. 240 («Sembra inoltre che a queste tre finalità, cioè insegnare, piacere e convincere, si riallaccino anche le altre tre elencate da quel celebre autore di eloquenza romana quando diceva: *Sarà dunque eloquente colui che saprà dire le cose piccole in tono dimesso, le cose modeste in tono moderato, le cose grandi con eloquenza solenne*. È come se volesse aggiungere anche le altre tre cose e così spiegasse la stessa e identica massima dicendo: *Sarà dunque eloquente colui che nell'insegnare sa dire le cose piccole in stile dimesso, per piacere sa dire le cose di media levatura in tono moderato, per convincere sa dire le cose grandi con eloquenza solenne*»).

quid agendum est, et ad eos loquimur, qui hoc agere debent nec tamen volunt, tunc ea quae magna sunt, dicenda sunt granditer, et ad flectendos animos congruenter. Et aliquando de una eademque re magna et summissse dicitur si docetur, et temperate si praedicatur, et granditer si aversus inde animus ut convertatur impellitur»⁴⁰.

Far tornare indietro un animo traviato, ricondurlo all'amore di Dio: questo è il compito che si propone Maggi con il suo canzoniere, poiché è il compito che dovrebbe assumersi ogni poeta ed il fine ultimo cui deve tendere ogni poesia: «Non è egli certissimo, che un solo sospiro divoto, che s'avesse a scoccare verso Dio da un lettore, da oggi fino all'ultimo giorno del mondo elementare, vale infinitamente più per l'autore del libro, che non vagliono quanti allori, quanti applausi, quante statue e quante ricchezze e glorie gli possano mai esser versate dagli uomini?»⁴¹. L'esperienza di conversione - sia pure sempre da riconquistare - sperimentata dall'io poetico serve come modello al duplice destinatario iscritto nell'opera: da una parte Eurilla, la beneficiaria privilegiata delle attenzioni del poeta, dall'altra la generalità dei lettori, cui viene rivolta una parea non meno insistente, che si conclude solo con l'ultima canzone del libro (*All'anime irresolute di darsi a Dio*, XLVIII, p. 299). Il rapporto tra i due destinatari non è, ovviamente, di contrapposizione, ma semmai di maggiore e minore prossimità all'io poetico; ancor più importa il fatto che essi non vadano istruiti (*docere*) nella dottrina cristiana, che ben conoscono, ma ri-convertiti (*convertere, flectere*) ad essa. Si tratta, quindi, per il Maggi, di scegliere uno stile sublime (anche se, a volte, l'attrazione della predica - e del conseguente stile medio - si fa irresistibile); e il sublime cristiano ha delle caratteristiche sue proprie, che Agostino non manca di segnalare, e semplificando successivamente con passi della lettera ai Romani (8, 28-39), di quella ai Galati (4, 10-20) e del *De disciplina et habitu virginum* di Cipriano (15ss): «Grande autem dicendi genus hoc maxime distat ab isto genere temperato, quod non tam verborum ornatis comptum est, quam violentum animi affectibus. Nam capit etiam illa ornamenta paene omnia, sed ea si non habuerit, non requirit. Fertur quippe impetu suo et elocutionis pulchritudinem, si occurrerit, vi rerum rapit, non cura decoris assumit. Satis enim est ei propter quod agitur ut verba congruentia non oris eligantur industria, sed pectoris sequantur ardorem»⁴² (IV 20,42).

Una eloquenza che non va in cerca di ornamenti, ma ne è in un certo senso cercata, in quanto essi sono gli effetti naturali di una forte affezione dell'animo, la naturale espressione dell'ardore del cuore: questa la scelta stilistica di Maggi, fedele al nesso tra *eloquentia* e *sapientia* affermata con vigore dallo stesso Agostino, il quale ribadisce in più occasioni che l'oratore cristiano deve essere sapiente, prima che eloquente (IV 5,7), giusta l'insegnamento evangelico: «Nolite cogitare quomodo aut quid loquamini; dabitur enim vobis in illa hora quid loquamini. Non enim vos estis qui loquimini, sed Spiritus Patris vestri qui loquitur in vobis»⁴³. Non occorre, credo, sottolineare che la seconda parte della citazione da Matteo costituisce la fonte della poesia ispirata del Maggi; torno, invece, sul nesso *eloquentia-sapientia*, alla luce del quale assume particolare significato il fatto che il primo sonetto (cioè il primo componi-

⁴⁰ *Ibi*, IV 19,38, p. 244-46 («Sebbene il nostro dottore debba parlare di cose grandi, non sempre deve dirle con eloquenza solenne, ma con stile dimesso quando insegna, e con tono temperato quando rimprovera o elogia alcunché. Quando invece si tratta di cose da farsi e il discorso è rivolto a persone che dovrebbero farle ma non vogliono, allora dette cose, che sono grandi, le si deve dire con eloquenza solenne, capace di piegare gli animi. Capita a volte che di un identico argomento, di per sé elevato, si debba parlare con stile dimesso, se lo si insegna; in tono temperato, se lo si predica; e con eloquenza solenne se si tratta di far tornare indietro un animo traviato»).

⁴¹ Lettera all'Ettori, in *Scelta di poesie e prose* cit., p. 317.

⁴² *Ibi*, IV 20,42, p. 252 («Vi è poi lo stile solenne, che dista da quello temperato non tanto per il fatto che si adorna di parole eleganti ma perché esprime violenti affetti dell'animo. Accoglie, è vero, in sé quasi tutti gli abbellimenti formali, ma se non li ha, non ne va in cerca. È mosso infatti dal suo stesso impeto e, se assume eventualmente la bellezza dello stile, la assume perché sospinto dalla sua veemenza intrinseca, non perché vada in cerca di abbellimenti. Per ciò che tratta gli è sufficiente che le parole opportune non vengano scelte come esigenza di espressione ma conseguano l'ardore del cuore»).

⁴³ Mt 10, 19-20, citato in IV 15,32, p. 238 («Non pensate a cosa o a come dovrete parlare; vi sarà dato infatti in quel momento ciò che dovete dire, poiché non siete voi a parlare ma parla in voi lo Spirito del Padre»).

mento dell'opera dopo il *Proemio*) ponga a tema la domanda *Il vero saggio qual sia*: il tono socratico della risposta («Chi sa di non saper, quegli è più saggio», v. 14) non inganni, poiché il termine di paragone è l'infinità del sapere umano non in generale, ma in relazione a Dio («Dio, gran padre de' lumi, anco al più colto / spirto, nel tenebroso uman viaggio, / mostrò il tergo talor, ma non il volto»: 9-11)⁴⁴. Il concetto è ribadito nel componimento *Per l'Accademia de i Signori Faticosi di Milano*: «Quindi il zelo d'esser pio / è il principio d'esser saggio» (XIX, p. 117, vv. 17-18), vera e propria traduzione del biblico «Principium sapientiae timor Domini» (*Prov.* 9,10; «No gh'è savè senza el timor del Ciel», sentenzierà Meneghino chiudendo *Il falso filosofo*).

L'uso dello stile sublime consente anche una immediata verifica della propria efficacia sul destinatario: Agostino racconta che a Cesarea di Mauritania predicò contro l'usanza delle «catervae», sorta di duelli tra fazioni che spesso sfociavano nel sangue. «Egi quidem granditer - prosegue - quantum valui, ut tam crudele atque inveteratum malum de cordibus et moribus eorum avellerem pelleremque dicendo. Non tamen egisse aliquid me putavi, cum eos audirem acclamantes, sed cum flentes viderem. Acclamationibus quippe se doceri et delectari, flecti autem lacrimis indicabant». Infatti, prosegue Agostino, il pianto è spesso la manifestazione prima dell'effetto di un discorso sublime e sapiente⁴⁵. Esso, quindi, non dovrebbe mancare nemmeno nelle poesie del Maggi, esempio di discorso sublime, di una eloquenza che nasce dalla sapienza del cuore, che è direttamente ispirato da Dio e che si rivolge al cuore dell'interlocutore, in base alla comunione di affetti che stringe tra loro gli essere umani. In effetti, l'attesa non va delusa: il pianto è stato frequentissimo di queste poesie, sia esso ispirato direttamente da Dio (come in *Solitudine divota*, X, p. 71) o sia appunto frutto dell'eloquenza (del resto, sappiamo che la parola di Dio e quella del poeta tendono a coincidere, ad abolire il diaframma corporeo che le separa e che provocherebbe l'inevitabile degradazione della prima nella seconda), come in *Brama accendere Eurilla di Amor celeste*: «Ma già l'Angelo mio, che i versi ispira, / con lieto cenno il canto mio sospende; / mentre il consiglio pio della mia Lira / al calor degli affetti in te s'apprende. / Odo che dolcemente il cuor sospira: / veggio che 'l pianto in tue pupille splende. / E un pallor, di pietade, e d'amor tinto, / dice al caro Giesù: Vieni, c'hai vinto» (XIV, p. 92, vv. 81-88). Il primo passo verso la conversione, la prima prova dell'abbandono a Dio è il pianto generato dal sublime cristiano.

Nell'analisi che abbiamo ora tentata, sono ovviamente implicite delle conclusioni di carattere sintetico che varrà dunque la pena di esplicitare e di riordinare. Non è certo il caso di insistere sulla netta contrapposizione, vulgata già a partire dal Muratori, tra le *Rime varie* e la poesia concettista; più importa, credo, segnalare che la lirica toscana del Maggi è ben inserita in una delle linee di poetica proprie del secolo da cui si tende invece a distaccarla. Essa, infatti, cerca di dar voce alle istanze teoriche del cosiddetto classicismo barocco: nelle *Rime varie* pare prendere finalmente corpo una lirica - proposta e inseguita dai vari Villani, Peregrini, Pallavicino, Bartoli - che abbandona l'amor profano per l'amor sacro e che dà voce al vario mondo degli affetti, con le conseguenze concettuali e stilistiche che questo importa. Infatti, la priorità ontologica del contenuto postula, come si è visto, la trasparenza del *medium* linguistico e la narcotizzazione dell'«ingegno», sia dell'autore sia del lettore; la comunicazione tra emittente e destinatario avviene attraverso la sincerità degli affetti, non attraverso le elaborazioni concettuali

⁴⁴ Allo stesso modo, «saggia» è Eurilla: cfr. *Amor sano dall'Autore portato alla saggia Eurilla* (XIV, p. 18) e *Alla saggia Eurilla dà conto dell'amor suo* (XVIII, p. 37).

⁴⁵ SANT'AGOSTINO, *De doctrina christiana*, cit., IV 24,53, pp. 266-68: «Sunt et alia multa experimenta quibus didicimus homines, quid in eis fecerit sapientis granditas dictionis, non clamore potius quam gemitu, aliquando etiam lacrimis, postremo vitae mutatione monstrasse» («Feci naturalmente ricorso allo stile solenne, come ne ero capace, per sradicare dai loro cuori e costumi un male così crudele e così inveterato, sperando di estinguerlo con la mia parola. Non ritenni tuttavia d'essere riuscito a concludere qualcosa finché non li vidi piangere, non già quando li avevo sentiti applaudire. In effetti, con le acclamazioni mi indicavano che avevano capito e ne godevano, con le lacrime invece che si erano convinti [...] Ci sono molti altri esempi da cui impariamo che gli uomini non mediante grida ma gemiti o, talvolta, con lacrime o, finalmente, col cambiamento dei costumi danno a divedere ciò che ha operato in loro la sublimità di un discorso sapiente»).

dell'ingegno. Il fatto che un tale tipo di lirica fosse attesa da lungo ed ormai auspicata da molti (che anche concorrevano attivamente a promuoverla) non toglie che la sua apparizione costituisse (o fosse sentita costituire) una vera e propria rivoluzione per la poesia italiana, da tempo per lo più adagiata in una stanca ripetizione dei moduli concettisti (per quanto corretti e incanalati in direzione morale e rinnovati in forza immaginosa, lungo la linea che dal teorico e prosatore Frugoni arriva fino al Lubrano delle *Scintille poetiche*): proprio il terreno favorevole che si era ormai preparato in zone quali la Toscana, Roma, Bologna, aiutò il Muratori ed altri spiriti sodali a riconoscerla per tale, anche al di sopra dei propri effettivi meriti estetici, ben presto ridimensionati già a partire dal Maffei.

I più recenti interventi critici non hanno sostanzialmente corretto il giudizio negativo dell'erudito veronese, servendosi anzi della mediocrità delle *Rime varie* per esaltare, al confronto, il valore della produzione dialettale, alla quale si riconosce una sincerità di motivazione etica e religiosa che mancherebbe ai testi in lingua (per di più - e questo agli occhi laici, e non solo, è peccato che non si condona facilmente - insidiati dalla direzione spirituale dei padri gesuiti). Ci si riferisce, ovviamente, ai fondamentali lavori di Isella, che hanno potenziato e motivato le precedenti riserve ed hanno tracciato il solco nel quale si sono mossi i successivi (per la verità, scarsissimi) interventi; ciò anche grazie ad una entusiastica recensione-discussione di Mengaldo, consenziente tanto sulle scelte filologiche quanto sull'impostazione e interpretazione ideologica⁴⁶. Così non è facile, per chi, come il Gibellini, pure coglie l'«ambiguo rapporto di continuità/discontinuità» tra «il Maggi italiano e quello milanese», evitare di insistere sul secondo termine della polarità (né va dimenticato che siamo in una voce di dizionario, per quanto prestigioso)⁴⁷. Si deve dunque ad uno storico, Daniele Zardin, forte della conoscenza della recente storiografia sul Seicento milanese, che ha ribaltato molti pregiudizi e luoghi comuni, il merito di avere rimescolato le carte in tavola, segnalando da un lato l'adesione del Maggi (anche del Maggi poeta in milanese) alla società *ancien régime* in cui era perfettamente inserito, dall'altra l'inidoneità di alcune delle categorie ideologiche usate dai lettori della sua poesia⁴⁸.

È mancato, qui, lo spazio per un minuzioso confronto tra la produzione in italiano e quella in milanese del nostro autore: non credo manchino, però, gli elementi per affermare che le *Rime varie* contengono qualcosa di più che non un umbrifero prefazio delle convinzioni di morale e di poetica (di una poetica moralistica, poiché tale è quella del Maggi, una volta che si abbia il coraggio di depurare l'aggettivo dalle risonanze negative che a volte lo circondano) dispiegate dal Maggi nella poesia dialettale. Resta, certamente (certamente?) il fatto della differenza di valore estetico tra le due produzioni (con le conseguenze che ciò comporta anche sull'etica, stante l'unità dei trascendentali): ma mi pare difficile motivarla con un mutamento religioso-ideologico a mio giudizio irrintracciabile nei testi (e che è anche difficile supporre, stando a quel che conosciamo del poeta) o con il ricorso ad un'altra lingua (tanto è vero che al soliloquio - in italiano - di Anselmo nei *Consigli di Meneghino* l'Isella stesso riconosce «un accento toccante di intima confessione, dal quale, al di là del suo povero ruolo teatrale, gli viene un particolare rilievo lirico. Così anche nella scena successiva. L'italiano stesso, di solito generico, acquista sulla sua bocca una intensità riflessiva che si traduce in una fitta maglia di modi sentenziosi, in un denso tessuto di moralità»⁴⁹: parole che si potrebbero benissimo applicare a tante delle *Rime varie*).

⁴⁶ MAGGI, *Il teatro milanese*, cit. (l'*Introduzione*, col nuovo titolo *Il teatro milanese del Maggi o la verità del dialetto*, costituisce ora il secondo capitolo de *I Lombardi in rivolta. Da Carla Maria Maggi a Carlo Emilio Gadda*, Einaudi, Torino 1984, pp. 25-47); recensito da P. V. MENGALDO, *La «scoperta» del Maggi*, «Belfagor», XXI (30 sett. 1966), pp. 563-92. Si vedano anche, dell'Isella studioso di Maggi, *I volgari milanesi di Carlo Maria Maggi*, «Studi di filologia italiana», XX (1962), pp. 315-63; C. M. MAGGI, *I consigli di Meneghino*, a cura di D. ISELLA, Einaudi, Torino 1965; C. M. MAGGI, *Le rime milanesi*, a cura di D. ISELLA, Fondazione Pietro Bembo/Ugo Guanda editore, Parma 1994 (già in «Studi secenteschi» VI [1965], pp. 67-264; poi, riveduta e arricchita, per le Edizioni Can Bianco, Pistoia 1985).

⁴⁷ P. GIBELLINI, *Maggi, Carlo Maria*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, diretto da V. BRANCA, Utet, Torino 1986 [1973¹], III, pp. 17-20: 18.

⁴⁸ D. ZARDIN, *Carlo Maria Maggi e la tradizione culturale milanese tra sei e settecento*, «Annali di storia moderna e contemporanea», III 3 (1997), pp. 9-50.

⁴⁹ MAGGI, *Il teatro milanese*, cit., I, pp. 455-56n.

D'altro canto, se il progresso estetico dalla produzione in italiano a quella in milanese va individuato, come pare, nel passaggio da un astratto sentenziare intellettualistico (quello già rimproverato dal Maffei) ad una concreta adesione alla realtà, ciò non si può certo attribuire al passaggio da una teologia di sapore libresco ad una sorta di teologia della liberazione *avant-lettre*. La scelta del milanese, ovviamente carente di termini astratti, avrà certo aiutato; ma almeno altrettanto avranno contribuito le leggi e le convenzioni del genere teatrale e dello stile comico, e, soprattutto, la sempre più fedele adesione ad un programma di poetica che può ben essere definito «realistico» e che risale, nell'enunciazione, qui citata, al 1689 (cioè a ben prima dei testi teatrali in milanese cui è affidata la fortuna del Maggi): «è certo che niun poeta potrà mai ben trattare di virtù, di beltà, d'affetti, se di queste cose non ha piena dottrina; ma pure un tale studio scolastico non basta. Convieni che il poeta ragguagli la dottrina appresa con le esperienze e con le osservazioni del proprio cuore, o dell'altrui, notando ciò che di più nuovo, cioè non si volgarmente osservato, di più leggiadro e gentile ne avviene in tali e tali circostanze, e insieme ne vada speculando le cagioni, che con la studiata dottrina agevolmente le troverà»⁵⁰.

Pierantonio Frare
via Giotto 1
20030 Seveso (MI)
0362/54.11.54
pfrare@mi.unicatt.it
<http://members.tripod.com/~gimondi>

⁵⁰ Lettera all'Ettorri, in *Scelta di poesie e prose* cit., p. 312.