



«Alambicchi»

Collana di studi sul Settecento

«Cogli occhi della fronte»

Studi sulla letteratura del Settecento

a cura di

VALERIA MEROLA

Edizioni Sinestesia

«Alambicchi»

Collana di studi sul Settecento
diretta da Francesco S. Minervini

1

«Alambicchi»
Collana di studi sul Settecento
diretta da Francesco S. Minervini

Comitato scientifico

Beatrice Alfonzetti (Università Sapienza – Roma)
Alberto Beniscelli (Università di Genova)
Francesca Fedi (Università di Pisa)
Roberto Gigliucci (Università Sapienza – Roma)
Sebastiano Martelli (Università di Salerno)
Enrico Mattioda (Università di Torino)
Duccio Tongiorgi (Università di Modena e Reggio Emilia)

Comitato internazionale

Benedict Buono (Università di Santiago de Compostela)
Gianni Cicali (Georgetown University Washington)
Vincenza Perdichizzi (Università di Strasburgo)
Enrica Zanin (Università di Strasburgo)

Metodi e criteri di referaggio

La collana adotta un sistema di valutazione dei testi presentati basato sulla revisione paritaria e anonima (*peer review*) e sull'approvazione del comitato scientifico. Saranno oggetto di attenzione del comitato scientifico quei lavori che si segnalino per qualificazione scientifica, per originalità e rigore metodologico, per approccio interdisciplinare.

«Cogli occhi della fronte»

Studi sulla letteratura del Settecento

a cura di

VALERIA MEROLA

Edizioni Sinestesie

Proprietà letteraria riservata
2017 © Associazione Culturale Internazionale
Edizioni Sinestesie
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
www.edizionisinestesie.it – info@edizionisinestesie.it

Realizzazione grafica a cura di Francesca Cattina

ISBN 978-88-99541-76-7 *ebook*

Indice

Premessa, <i>di Valeria Merola</i>	p. 7
Newton, Locke, Algarotti e lo 'sguardo scritto', <i>di Daniela Mangione</i>	11
La narrativa inglese e l'opera di Antonio Piazza, <i>di Valeria Giulia Adriana Tavazzi</i>	23
Francesco Mario Pagano: <i>Discorso sull'origine e natura della poesia</i> e <i>Saggio sul gusto e sulle belle arti</i> , <i>di Daniela De Liso</i>	35
La maschera di Arlecchino tra Tristano Martinelli e Carlo Goldoni, <i>di Gabriella Capozza</i>	55
«Alla vedovella garbata si passano tutte le pazzie». <i>La donna di testa debole</i> di Goldoni, <i>di Annamaria Cotugno</i>	73
Il <i>Tasso</i> di Goldoni: una biografia controversa, <i>di Valentina Gallo</i>	83
Alfieri 1776-1777 tra Torino e la Toscana, <i>di Alviera Bussotti</i>	101
Nei dintorni del <i>Filippo</i> di Alfieri: prime note, <i>di Valeria Merola</i>	115
Indice dei nomi	121

Premessa

di Valeria Merola

Nei *Dialoghi sopra l'ottica newtoniana*, e prima ancora nel fortunatissimo *Newtonianismo per le dame*, Francesco Algarotti si avvale delle scoperte newtoniane sull'ottica per definire la nuova visione del mondo, ad esse collegata. Per misurare la portata di questa rivoluzione, lo scrittore veneziano ricorre all'immagine degli «occhi della fronte», senza i quali «gli occhi della mente» non potrebbero compiere il processo cognitivo. L'esperienza sensibile è complementare al ragionamento, che ne decodifica i significati, in una visione combinata. I saggi che qui si presentano prendono in esame vari modi di tener conto di questo principio, tratto dal pensiero scientifico e filosofico, ma valido come chiave interpretativa del clima culturale del Settecento nelle vicende di razionalismo e sensismo. Gli «occhi della fronte» rappresentano lo sguardo sul mondo esterno e la dimensione empirica, da cui gli occhi della mente possono ricavare le loro astrazioni universali. Ma la vista e i sensi rimandano anche a un livello di necessaria concretezza materiale, in base alla quale gli scrittori rivendicano l'autonoma dignità delle proprie opere rispetto alla conoscenza scientifica. È nell'utopia vichiana, ripresa da Francesco Mario Pagano, per esempio, che il poeta torna a essere demiurgo, recuperando una vicinanza ai sensi tipica della fanciullezza.

La questione è all'origine anche delle situazioni metaletterarie, in cui la letteratura rappresenta se stessa. La figura del lettore, presente in più di uno dei seguenti studi, consente agli scrittori di porsi in una prospettiva distaccata e di pronunciare giudizi sugli effetti dell'esperienza letteraria. Il coronamento di questo processo si trova nella posizione di Goldoni rispetto ai propri personaggi, che nascono anche dal confronto con la tradizione e con i modelli, ma per trovare una consistenza inedita.

Il rapporto tra riflessione scientifica e letteratura è al centro dell'analisi che Daniela Mangione dedica al pensiero di Francesco Algarotti. La curiosità settecentesca per gli studi di ottica e l'effetto sulla poesia, che dall'indagine scientifica e dal suo immaginario risulta plasmata, sono osservati in relazione alla divulgazione delle scoperte newtoniane. La grande fortuna del *Newtonianismo per le dame* di Algarotti coincide con il diffondersi della metafora della visione, che ottiene una nuova centralità anche nel linguaggio poetico. Con «gli occhi

della fronte» Newton compensa i limiti del senso della vista, in modo che il razionalismo empirista della visione scientifica e l'approccio sensista si combinino. Mangione rileva l'impiego retorico delle immagini relative all'ottica che nei trattati di Algarotti si traducono in figure del discorso. L'effetto sull'arte figurativa è una conseguenza della nuova concezione della luce, come risulta dal funzionamento della camera ottica.

Il dibattito settecentesco intorno al romanzo trova uno spazio considerevole nelle opere di Antonio Piazza, che ritrae i suoi personaggi intenti a leggere Richardson o Fielding. Valeria G.A. Tavazzi ne segue gli sviluppi per osservare il modo in cui lo scrittore si inserisce nella riflessione intorno al romanzo e ai suoi effetti morali, ma anche la sua particolare propensione per la letteratura inglese. La rete dei rimandi intertestuali è una delle prove dell'anglofilia di Piazza, in cui si potrebbero individuare segni di vicinanza agli ambienti massonici. Immaginando un interesse non solo letterario per la cultura inglese, la studiosa ravvisa infatti riferimenti alla cultura latomistica e «riflessioni all'avanguardia, rivolte [...] a un lettore "illuminato"».

Nella poliedrica figura di Francesco Mario Pagano, il saggio di Daniela De Liso sottolinea la combinazione della professione di avvocato e dell'impegno politico con la scrittura drammaturgica e l'interessamento per le questioni di poetica. Secondo la stessa indicazione dell'autore, che nei suoi *Saggi politici* chiede al lettore di voler essere giudicato solo da chi abbia una visione complessiva della sua opera, lo studio si sofferma a ricostruire l'organicità di un pensiero che «incarna lo spirito illuminista», nella sua visione totalizzante della cultura. Volti alla formazione di una coscienza civile, gli scritti politici di Pagano rivelano la loro dipendenza dall'opera di Vico, soprattutto nella concezione di un «*continuum* spazio-temporale» tra un'età primitiva e un presente colto e di buone maniere. Di matrice vichiana sono anche le riflessioni del *Discorso sulla poesia*, che individua nella lingua le ragioni principali dell'identità dell'uomo, e quelle del *Saggio del gusto, e delle belle arti*, in cui l'arte è considerata l'espressione più diretta della vita di un popolo. In questa prospettiva, la poesia si presenta come nutrimento per lo spirito, ma anche espressione morale. Pagano distingue la poesia antica, barbarica, che deriva da passioni prepotenti, da quella contemporanea, che ha perso immediatezza e naturalezza, perché appesantita dalla retorica. De Liso segue le tracce vichiane nel pensiero del drammaturgo, che propone un ritorno all'ingenuità dell'infanzia e alla possibilità di scrivere ciò che si sente, come soluzione alla corruzione della poesia.

La trasversalità della maschera di Arlecchino viene studiata da Gabriella Capozza, che ne ripercorre le trasformazioni anche indipendentemente dall'esperienza della Commedia dell'Arte. Nel delineare il cammino del personaggio, lo studio si sofferma su un confronto tra il primo Arlecchino della storia, creazione dell'attore Tristano Martinelli, e quello che Carlo Goldoni rappresenta nel *Servitore di due padroni*. L'acquisizione della figura nell'immaginario goldoniano avviene grazie alle sollecitazioni di Antonio Sacchi, che invita il

drammaturgo a trovarle spazio in una sua commedia. La nuova codificazione letteraria garantisce la fortuna successiva della maschera, cui Goldoni guarda con un «bonario sorriso», depurandola di ogni elemento eccessivo, caricaturale o volgare.

Uno sguardo critico è destinato invece a Violante, protagonista della commedia *La donna di testa debole*, in cui Goldoni offre un esempio di emancipazione femminile. Rappresentando con gli strumenti del comico la grottesca fiducia della donna nella propria bellezza, Goldoni prende le distanze dalla figura di una fanciulla letterata, ma di facili costumi, che nella cultura trova lo spazio di libertà che desidera. Anna Maria Cotugno ritiene che la commedia, condannando senza appello il personaggio, esprima una critica severa della società veneziana contemporanea.

La questione del modo di porsi nei confronti del protagonista è centrale nel *Torquato Tasso*, in cui Goldoni si misura con la ricostruzione di un momento essenziale della vita del grande poeta manierista. Come si evince dallo studio di Valentina Gallo, la commedia sembrerebbe rispondere alla tradizione del genere biografico, di cui offrirebbe una particolare «declinazione drammaturgica», pur essendo un testo «autoriflessivo», dove il commediografo rappresenta idealmente se stesso. Nel *Torquato Tasso* Gallo individua la particolare dimensione del ritratto animato, che nasce direttamente dalla *Liberata* e dalla *Conquistata*, presupponendo un lettore a proprio agio con le opere tassiane e con la loro fortuna critica. La commedia goldoniana nasce appunto dal confronto con le biografie di Tasso, sulle quali l'autore interviene con scrupolo filologico.

Nella sua *Vita*, Vittorio Alfieri attribuisce al biennio 1776-1777 il momento di passaggio all'epoca della *Virilità*, in coincidenza con il viaggio in Toscana e l'impegno a trovare familiarità con la lingua italiana. Alviera Bussotti ricostruisce l'intensa attività del futuro tragediografo, diviso tra Torino e la Toscana, e già circondato da nutriti gruppi di ammiratori e sodali, interessati a conoscerne l'opera.

A chiudere il volume, alcune note su alcuni testi ispirati al *Filippo* di Alfieri, nel tentativo di tracciare possibili percorsi di ricerca futuri.

Newton, Locke, Algarotti e lo ‘sguardo scritto’

di Daniela Mangione

1.

L’osmosi tra scienza e letteratura che si attua e sviluppa nel Settecento eredita dal secolo precedente la tensione e l’attenzione per l’ambito dello sguardo e del visibile. L’*ut pictura ita visio* dell’arte olandese, l’identità tra visione e immagine rappresentata, aveva infatti nel Seicento incarnato il nesso «immediato» tra «nuova tecnologia e il sapere che si deposita in un quadro»¹. Quella straordinaria adesione al ‘mondo visto’ aveva proceduto cioè parallelamente alle osservazioni di Keplero, che aveva descritto l’immagine retinica dicendola *pictura* e accostandosi al funzionamento dell’occhio come ad un assoluto, senza domandarsi della partenza e della sintesi finali.

Il Settecento vede continuare e ampliare la necessità e la portata della ‘visione’, la cui mescolanza della natura scientifica e artistica continua a pervadere lo spazio conoscitivo. Dopo essere stata recepita nell’arte figurativa nordica, l’indagine scientifica che riguarda l’ottica entra nella lirica e nella saggistica lunga e breve anche italiane, dove fa amalgamare arti liriche, retoriche e ambizione divulgativa. Gli studi sull’ottica giungono ad assumere una rilevanza che si impone quasi nella vita quotidiana. Ed è in particolare attraverso le teorie di Newton che la riflessione sulle scoperte della fisica assume, nel dibattito culturale, una centralità crescente². La nuova idea della visione raccontata da

¹ S. Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, University of Chicago Press, Chicago 1983; *L’arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*, trad. it. di F. Cuniberto, Torino, Bollati Boringhieri, 1984, p. 25.

² Sulla crescente e via via sempre più ampia diffusione delle teorie newtoniane si vedano: S. Rotta, *Francesco Bianchini in Inghilterra. Contributo alla storia del newtonianismo in Italia*, Paideia, Brescia 1966; U. Baldini, *L’attività scientifica nel primo Settecento*, in *Storia d’Italia. Annali. 3: dal primo Settecento all’Unità*, a cura di G. Micheli, Einaudi, Torino 1980b, pp. 469-529; P. Casini, *Newton in Italia, 1700-1740: note di ricerca*, in Id., *Newton e la coscienza europea*, il Mulino, Bologna 1983, pp. 173-227; M. Cavazza, *Settecento inquieto. Alle origini dell’Istituto delle Scienze di Bologna*, il Mulino, Bologna 1990; V. Ferrone, *The intellectual roots of the Italian Enlightenment. Newtonian Science, Religion and Politics in the Early Eighteenth Century*, Humanities Press, Atlantic Highlands 1995; M. Mazzotti, *Newton for ladies: gentility, gender and radical culture*, «The British journal for the history of science», 2004, 2, pp. 119-46.

Newton diventa argomento così frequentato da permettere a un testo che la divulga e ne parla diffusamente come *Il newtonianismo per le dame* di Francesco Algarotti di divenire in poco tempo un *best-seller* italiano ed europeo³. Il *Newtonianismo* si assunse dapprima l'irrinunciabile piacere e poi il peso e la responsabilità, nelle differenti quattro versioni attraverso cui diventò infine *Dialoghi sopra l'ottica newtoniana*⁴, di dare informazioni su come la nuova 'visione' scientifica della luce modificasse la conoscenza e l'idea stessa del mondo. Si assunse, così, il compito di attribuire alla metafora visiva un ruolo e un significato sempre più rilevanti e articolati. Il racconto algarottiano della nuova ottica – pur erroneamente considerato, posteriormente al XVIII secolo, *leggero*⁵ – fu rappresentativo della temperie ideologica italiana della metà del Settecento: indicativa fu la sua messa all'Indice⁶ – che lo ha confermato, a posteriori, come un gesto decisamente, profondamente inserito nella storia dello sviluppo delle idee nel Settecento italiano⁷.

Fondamentale il contributo riassuntivo di Id., *Il newtonianismo e la scienza del Settecento*, in A. Clericuzio, S. Ricci, *Il contributo italiano alla storia del pensiero*. Appendice VIII della *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*, vol. 4: Scienze, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2013, pp. 291-300.

³ F. Algarotti, *Il newtonianismo per le dame ovvero Dialoghi sopra la luce e i colori*, Napoli (ma Milano), 1737.

⁴ Id., *Dialoghi sopra la luce, i colori e l'attrazione*, Napoli (ma Venezia), Giambattista Pasquali, 1752, poi *Dialoghi sopra l'ottica newtoniana*, Coltellini, Livorno 1763-1764 (d'ora in poi C), tomo I, sulla quale si basa l'edizione moderna da cui si cita: Id., *Dialoghi sopra l'ottica newtoniana*, a cura di E. Bonora, Einaudi-Ricciardi, Torino-Milano-Napoli 1977.

⁵ Sul valore attribuito al *Newtonianismo*, opera dalla critica posteriore meno riconosciuta in Italia che all'estero, e sottovalutata dalla critica letteraria assai più che dalla storia del pensiero scientifico, rimando anche a D. Mangione, «Ma... i dialoghi scientifici sono tra le opere più difficili»: *retoriche della scienza divulgata nella saggistica di Francesco Algarotti*, in *Tropen und Metaphern im Gelehrten Diskurs des 18. Jahrhunderts*, a cura di E. Agazzi, Felix Meiner Verlag, Hamburg 2011, pp. 107-118: p. 107, nota 1.

⁶ M. De Zan, *La messa all'Indice del «Newtonianismo per le dame» di Francesco Algarotti*, in *Scienza e letteratura nella cultura italiana del Settecento*, a cura di R. Cremante e G. Gronda, il Mulino, Bologna 1984, pp. 133-147; W. Tega, *Mens agitat molem. L'Accademia delle Scienze di Bologna (1711-1904)*, ivi, pp. 65-108. Sul newtonianismo italiano si veda P. Casini, *Newton in Italia (1700-1740)*, in Id., *Newton e la coscienza europea*, il Mulino, Bologna 1983, pp. 173-227; M. Cavazza, *L'«aurata luce settemplice»*. *Algarotti, Laura Bassi e Newton*, in *Settecento inquieto. Alle origini dell'Istituto delle Scienze di Bologna*, il Mulino, Bologna 1990, pp. 237-256.

⁷ Anche l'analisi delle epistole dedicatorie che hanno accompagnato le differenti edizioni del *Newtonianismo* testimonia la portata e la pericolosità dei contenuti che vi sono espressi: le epistole variano a seconda della risposta da dare alla censura e ai rischi insiti nel contesto culturale. Si veda al proposito D. Mangione, *Artificio e senso nelle epistole dedicatorie di Francesco Algarotti: il caso del Newtonianismo*, in *Le carte false. Epistolarità fittizia nel Settecento italiano*, a cura di F. Forner, V. Gallo, S. Schwarze, C. Viola, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2017, pp. 664-671.

2.

Linguaggio e stile dei *Dialoghi* sono tramiti ultimi di una *visione* in senso letterale e lato, scientifico ed etico. L'accento sull'ottica newtoniana non rappresentava del resto per Algarotti una pura occasione di scrittura galante o roccocò, ma costituiva una necessità profonda, intellettuale ed epistemologica⁸. Egli era stato promotore, attorno al 1728, di esperimenti con i prismi – dopo alcuni falliti tentativi dell'Accademia delle Scienze che avevano rafforzato, momentaneamente, il versante dei detrattori di Newton, Giovanni Rizzetti in particolare⁹. Su esortazione del maestro Francesco Zanotti, che aveva ipotizzato che la scarsa qualità dei prismi fosse responsabile del fallimento degli esperimenti, Algarotti era giunto con nuovi prismi inglesi a dimostrare sperimentalmente la validità dei principi newtoniani di rifrazione e diffrazione dei raggi di luce. Una volta riuscito l'esperimento con il prisma, egli era stato tuttavia invitato a non pubblicizzare troppo l'evento: negli ambienti bolognesi anche i suoi padri scientifici lo accusavano infatti, paterni e preoccupati, di eccessivo 'lochismo'¹⁰. Per le proprie simpatie sensiste Algarotti era dunque stato allertato dai suoi maestri bolognesi, e invitato alla cautela da un ambiente in cui, come ha ricostruito Paolo Casini, anche la ricezione di Newton era ancora prudente, quasi clandestina¹¹. Algarotti volle tuttavia ugualmente, nel 1737, uscire allo scoperto raccontando la nuova ottica: e lo fece, dopo vari rifiuti degli editori veneziani e bolognesi, con un'edizione stampata a Milano e falsamente datata Napoli. La messa all'Indice fu del 1739. Locke lo era stato solo pochi anni prima, nel 1734. Del resto ancora si leggerà, in una lettera di Francesco Maria Zanotti ad

⁸ Si veda al proposito M. De Zan, *La messa all'Indice del «Newtonianismo per le dame» di Francesco Algarotti*, cit.; A. Rupert Hall, *La matematica, Newton e la letteratura*, ivi, p. 45; M. Mazzotti, *Newton for Ladies: gentility, gender and radical culture*, cit., p. 122, dove si legge: «Politics and subversion then, but always in the mode of the most genteel and rococo levity, between a charming smile of the marchioness and a self-deprecating joke of the chevalier».

⁹ Giovanni Rizzetti aveva confutato Newton nel proprio *De luminibus affectionibus specimen physico-mathematicum*, Treviso 1727, e Algarotti già negli anni di studi bolognesi aveva preso posizione contro di lui. Si legga al proposito la lettera ad Azzolino Malaspina del 4 febbraio 1764, in F. Algarotti, *Opere*, Palese, Venezia (d'ora in poi *P*) 1791-1794, tomo X, p. 200.

¹⁰ Lettera di Zanotti a Eustachio Manfredi del 7 febbraio 1733 in *Lettere familiari d'alcuni bolognesi del nostro secolo*, Bologna 1744, vol. II: citata da W. Tega, *Mens agitat molem. L'Accademia delle Scienze di Bologna (1711-1904)*, cit., p. 96. Si veda anche la lettera di F.M. Zanotti del 2 febbraio 1745: «[...] e quindi è che una certa compiacenza, che voi cominciavate ad avere nel Locke, parendomi che potesse indurvi a stimare questo filosofo fra tutti gli altri, [...] la chiamai *febbre lenta di lochismo*»: F. Algarotti, *P*, tomo XII, p. 224.

¹¹ P. Casini, *Newton in Italia (1700-1740)*, in Id., *Newton e la coscienza europea*, cit., p. 204. Si legga anche, dalla lettera sopra citata, «alla febbre congiunsi l'amore di certi autori, un de' quali dovette essere certamente il Newton, che voi avevate abbracciato così strettamente, ch'io non conosceva più in voi quell'indifferenza, la qual tanto mi sarebbe piaciuta, verso tutte le filosofie; e perciò non dubitai di chiamar *soverchio* quell'amore» (p. 225).

Algarotti di sei anni dopo, nel 1745: «Io temo che in alcuni paesi (e crederò non senza qualche ragione che Venezia sia un di questi) la filosofia del Locke abbia una cattivissima riputazione, e si riguardi come contraria alla religione, e il dirsi uno Lockista sia come il dirsi Ateo»¹².

3.

La centralità pervasiva della nuova idea della luce e dei colori emerge dalla stessa retorica relativa allo sguardo e alla vista di cui sono costellati i *Dialoghi*. La fusione fra letterario e scientifico¹³, che è argomento dell'opera stessa, mette in atto e quasi persegue l'integrazione fra le nuove teorie fisiche e la tradizione letteraria.

All'inizio dei *Dialoghi*, la Marchesa richiama alcuni versi che, in linea con le diffuse pratiche settecentesche di poesia scientifica in lode a Newton¹⁴, Algarotti aveva dedicato alla newtoniana «filosofessa di Bologna» Laura Bassi, insignita della laurea in Filosofia naturale nel 1732¹⁵. I versi evocati, con incipit *Non la Lesboa*, erano portatori ai vv. 46-47 di una inedita locuzione algarottiana che descriveva la nuova natura della luce: la dicevano «aurata / luce settemplice»¹⁶. Il *Dialogo primo* prende dunque le mosse da questo aggettivo ignoto alla Marchesa, la quale in modo diretto chiede conto al proprio interlocutore della novità:

¹² Lettera di F.M. Zanotti del 2 febbraio 1745, in F. Algarotti, *P*, tomo XII, p. 226. L'edizione del 1746 riuscirà a non essere messa all'Indice grazie alle modifiche inserite dall'autore in accordo con Zanotti stesso, Monsignor Leprotti, Monsignor Malvezzi, il Segretario della Congregazione dell'Indice padre Orsi: il titolo non sparirà dall'Indice, ma ne sospenderà la validità per la nuova edizione, con l'inserimento della dicitura «Di prima stampa» accanto al titolo del libro: si veda lettera di F.M. Zanotti del 9 maggio 1747, in F. Algarotti, *P*, tomo XII, pp. 249-252.

¹³ Cfr. anche W. Wetzels, *Newton for the ladies: Algarotti's popularisation of Newton's optics*, «Studies on Voltaire and the Eighteenth Century», 1992, 304, pp. 1152-55: «The point of departure for the entire enterprise that follows is, to the reader's surprise, poetry»: p. 1152.

¹⁴ Sui caratteri della poesia 'scientifica' in Algarotti e sui caratteri del suo verso sciolto si veda anche A.M. Salvadè, *Introduzione* a F. Algarotti, *Poesie*, a cura di A.M. Salvadè, Aragno, Torino 2009, pp. XXI-XXV.

¹⁵ Algarotti aveva dedicato a Laura Bassi, nelle *Rime per la famosa laurea ed acclamatissima aggregazione al Collegio filosofico della Illustrissima ed eccellentissima signora Laura Maria Caterina Bassi*, nella Stamperia di Lelio dalla Volpe, Bologna 1732, pp. 23-24 e 25 un componimento, *Non la Lesboa*, e un sonetto, *Ombra del gran britanno*. Si veda M. Cavazza, *L'«aurata luce settemplice»*. Algarotti, Laura Bassi e Newton, cit., p. 237 e M. Frize, *Laura Bassi and Science in 18th Century Europe. The Extraordinary Life and Role of Italy's Pioneering Female Professor*, Springer Verlag, Berlin Heidelberg 2013.

¹⁶ F. Algarotti, *Non la Lesboa*, in *Rime per la famosa laurea*, cit., p. 24: vv. 46-47. Si legge ora, con le indicazioni relative alle differenti edizioni, in Id., *Poesie*, cit., pp. 99-100.

E che vorremmo noi dire [...] di un settemplice aggiunto alla luce, che mi è occorso, non è molto, di leggere in una canzone fatta in lode della filosofessa di Bologna? [...] oscuro geroglifico riuscì a me, e a non so chi altri ancora, a cui ne chiesi la spiegazione¹⁷.

Il dialogo ha dunque un *movente di parola*: il linguaggio stesso si rende disponibile ad assumere e guidare svolte e ragioni del dibattito. A partire da questa nuova aggettivazione – cui nel sonetto *Ombra del gran britanno* che seguiva *Non la Lesboa* si aggiungeva «alma colorata / tua luce», poi divenuta anche «aureo colorata / tua luce»¹⁸ – inizia a snodarsi per tutta l'opera una interessante metaforica di pertinenza ottica.

I colori si presentano con la loro nuova natura e doppia natura, unitaria e molteplice: la luce è «la miniera dei sette colori primari», i colori sono «fiammeggianti»; il raggio di luce è il “bandolo bianco” della «matassa» di fili di diverso colore, viluppi della «schiera» dei colori¹⁹. La trasparenza diventa «Proteo dell'ottica»²⁰ perché capace di assumere il colore che le si accosta. E l'ottica procede “armata di vetri”: vetri che sono la lente che «intriga» e il prisma «striga», «disviluppa»²¹; quel prisma che, ben lontano dal confondere o offuscare il vero, assume una nuova valenza emblematica, conoscitiva: è «vero spirito» che «sa discernere, separare e distinguere»²².

La portata di tali novità scientifiche induce a ridefinire elementi tradizionalmente legati all'ambito umanistico; la potenza dei nuovi mezzi rivelatori della natura della luce si presta a creare immagini inedite, ‘fusioni’ della fantasia della Marchesa: le passioni in fondo sono come prismi, perché come loro mostrano le cose fuori dal loro debito luogo²³.

Ma è soprattutto la tradizionale equivalenza tra occhio e conoscenza a trasformarsi. La locuzione «adoperare gli occhi abbastanza»²⁴ diventa sinonimo dello sguardo scientifico, che vede oltre l'apparenza. Altrove la realtà oggettiva è «saper vedere»²⁵. Gli uomini prima del microscopio vedevano «non altro che la scorza, un barlume delle cose»²⁶, e la stessa funzione assume l'antitesi «occhi volgari» vs verità (cioè mondo scientificamente visto), confermata ancora da

¹⁷ F. Algarotti, *Dialoghi*, cit., p. 11.

¹⁸ Idem, *Ombra del Gran britanno* in *Rime, del signor Francesco Algarotti*, cit., p. 47. Si legge ora, nella lezione «aureocolorata / Tua luce» e con le indicazioni relative alle differenti edizioni, in Id., *Poesie*, cit., p. 71.

¹⁹ Id., *Dialoghi*, cit., rispettivamente pp. 54, 56, 74, 56.

²⁰ Ivi, p. 71.

²¹ Ivi, p. 75.

²² Ivi, p. 70.

²³ Ivi, p. 36.

²⁴ Ivi, p. 16.

²⁵ Ivi, p. 50.

²⁶ Ivi, p. 43.

«occhi del volgo» vs «occhi di lui» (Newton)²⁷. Compagno solo ora dunque «gli occhi scientifici»²⁸.

Ma non si pensi che la decodifica newtoniana e scientifica del mondo corrisponda agli «occhi della mente»; al contrario, un livello ulteriore si aggiunge alla complessità dello sguardo. Gli «occhi della mente», infatti, da soli non sono nulla: «La osservazione soltanto e la esperienza ne ha fatti chiari di ciò che veramente avviene; né mai cogli occhi della mente l'avremmo conosciuto, se veduto non l'avessimo cogli occhi della fronte»²⁹. L'«occhio della fronte» è dunque essenziale: «sembra [...] che il raziocinio del Neutono abbia supplito in certa maniera a' sensi, che mancar potrebbero all'uomo»³⁰. Sguardo scientifico, empirista e sensista si intrecciano.

4.

La fascinazione per la scoperta della natura della luce non può non toccare anche lo studioso e l'esperto di arte: e le teorie newtoniane a buon diritto entrano dunque anche nel *Saggio sopra la pittura*³¹. Pubblicato come *Discorso* nel 1755 insieme ad altri scritti, fu reso autonomo nel 1756 come *Saggio* e ampliato poi attraverso cinque riscritture in meno di 10 anni³² – fino all'ultima, datata 1764, nell'edizione Coltellini. È a partire dall'edizione 1756 che i principi newtoniani vi vengono inseriti³³:

Quando poi verrà il tempo da incominciare a maneggiare il pennello, non potrà essere se non utilissimo al pittore ch'egli abbia contezza anche di quella parte di ottica che è intorno alla natura della luce e dei colori. La luce, per quanto purissima cosa ne appaia, è un composto di differenti materie; e dal Neutono si è scoperto il numero, la dose degl'ingredienti che la compongono³⁴.

I principi dell'ottica possono servire da viatico al pittore: «la vera teoria dell'ottica potrà mai essergli una guida fallace per la Cromatica; o vogliam

²⁷ Ivi, p. 12.

²⁸ Ivi, p. 108.

²⁹ Ivi, p. 95.

³⁰ Ivi, p. 126.

³¹ Ora si legge in F. Algarotti, *Saggio sopra la pittura*, a cura di W. Spaggiari, Archivio Guido Izzi, Roma 2000.

³² Il saggio passerà dalle 44 pagine iniziali a 157; le note da 23 a 117; cfr. W. Spaggiari, *Introduzione*, in *Saggio sopra la pittura*, cit., pp. 12-18.

³³ Ivi, p. 15.

³⁴ F. Algarotti, *Saggio sopra la pittura*, cit., p. 49. Simile la lettera del testo anche nell'edizione 1764, dove tuttavia Newton comparirà nella pagina solo una volta anziché due, e come colui che ha confermato Leonardo da Vinci (cfr. Id., *C*, tomo II, p. 143).

dire musica del colorito»³⁵; dai nuovi principi discende il consiglio di dipingere sopra un mezzo che sfrutti al meglio le nuove qualità della luce: «Dietro a' veri principj dell'ottica si verrà ancora a rimetter la pratica del dipingere sopra imprimiture bianche»³⁶. Lo studio dell'ottica, quindi, sarà necessario quanto quello della prospettiva³⁷. Nell'edizione definitiva del 1764, quello che nelle versioni precedenti era solo un accenno alla Camera ottica si amplia: viene dedicato un intero capitolo all'argomento – *Dell'uso della camera ottica* –, che si chiude con una esortazione: «Quell'uso che fanno gli Astronomi del cannocchiale, i Fisici del microscopio, quel medesimo dovrebbero fare della Camera ottica i pittori»³⁸.

In questa crescente osmosi tra teorie scientifiche e pratica pittorica, l'ottica newtoniana non sembra tuttavia intaccare la sostanza del *Saggio sopra la pittura*, non modifica lo sguardo che determina il tipo di rapporto tra mondo osservato e mondo dipinto. Troppo forte è, probabilmente, la tradizione pittorica italiana, che gli fa dire ancora che il pittore rappresenta le cose «quali esser dovrebbero»: «il naturalista, come lo Storico, rappresenta le cose quali esse sono; il pittore le rappresenta come il poeta»³⁹;

Il pittore idealista, che è il vero pittore, è simile al poeta, imita non ritrae; vale a dire dipinge con la fantasia, e rappresenta gli obietti quali esser dovrebbero con quella perfezione, che conviene all'universale e all'archetipo⁴⁰.

Se per la pittura olandese la scoperta delle lenti, del microscopio, della Camera ottica erano state integrate nella visione che determinava la rappresentazione pittorica, per Algarotti, per la pittura italiana, nonostante le premesse non accada ancora che lo sguardo scientifico influenzi lo sguardo sulle cose.

5.

La sovrapposizione fra ottica newtoniana e sensismo che si intravede nei *Dialoghi* non è che il lascito della contaminazione che aveva caratterizzato le prime edizioni dell'opera. Le successive edizioni del *Newtonianismo*, poi, avevano cercato programmaticamente, come ha osservato Mauro De Zan⁴¹, di

³⁵ Id., *Saggio sopra la pittura*, cit., p. 50.

³⁶ Ivi, p. 51.

³⁷ Similmente nell'edizione definitiva: «deve proceder del par con quello della prospettiva»: Id., *C*, tomo II, p. 132.

³⁸ Ivi pp. 66-71: 71.

³⁹ Id., *Saggio sopra la pittura*, Pasquali, Venezia 1757, tomo II, p. 269.

⁴⁰ F. Algarotti, *C*, tomo II, p. 86.

⁴¹ M. De Zan, *La messa all'Indice del «Newtonianismo per le dame» di Francesco Algarotti*, in *Scienza e letteratura nella cultura italiana del Settecento*, cit., pp. 133-147.

depurarsi dall'aspetto che nel contesto italiano risultava più pericoloso, il lockismo, potenziando le teorie newtoniane e mettendo in ombra la più rischiosa parte relativa al pensiero sensista.

Algarotti, tuttavia, solo apparentemente abbassò la guardia remissivo, epurando gli scritti dalla loro carica sensista. In quello che sarebbe stato il suo ultimo anno di vita – o penultimo, se all'edizione Coltellini del 1764 lavorò l'anno precedente – non rinunciò a pubblicare, di seguito ai *Dialoghi* e per la prima volta proprio in quell'edizione Coltellini, il breve scritto *Caritea*⁴², dialogo indiscutibilmente sensista, nel quale confluiva una parte cassata dalle prime edizioni del *Newtonianismo*, rielaborata⁴³. Lo scritto, che Ettore Bonora scelse di non unire alla propria edizione dei *Dialoghi*, era del tutto «estraneo all'occasionalità»⁴⁴ e abilmente legato, *narrativamente* legato ai *Dialoghi* stessi⁴⁵, giacché ad essi la Dama si richiamava immediatamente, in apertura.

In *Caritea*, dunque, una Dama, curiosa come nel primo, censurato, *Newtonianismo*, “confessava” di interrogarsi, dopo aver letto i *Dialoghi*, su due questioni: 1) come sia possibile raddrizzare le immagini che giungono alla retina capovolte e 2) come sia possibile che da due occhi si veda una sola immagine⁴⁶. La risposta immediata anticipa le conclusioni: «Ma se io vi dicessi, Madama, che il maggior lume in tali materie ce lo han dato non i filosofi, ma gl'idioti; e quello che più maraviglioso ancora, non i meglio veggenti, ma i ciechi?»⁴⁷.

Per rispondere alla prima questione, davanti alla quale Keplero e Huygens si erano fermati, Algarotti si richiama ad un intervento del «Chesseldenio», cioè del medico inglese William Cheselden, che nel 1728 con una operazione aveva ‘risposto’ ad un problema che un trentennio prima, nel 1688, lo scienziato irlandese William Molyneux aveva posto a John Locke: se un cieco dalla nascita capace di riconoscere al tatto un cubo avesse potuto riconoscere il

⁴² Cfr. B. Basile, *Un dialogo scientifico di Algarotti: Caritea*, in Id., *L'invenzione del vero. La letteratura scientifica da Galileo ad Algarotti*, Roma, Salerno, 1987, pp. 211-234; prima (con lo stesso titolo) in Id., «Filologia e critica», 9, 1984, pp. 254-273.

⁴³ «The continuity between the First version of the *Newtonianism for Ladies and Caritea* is indeed clear, and there is no need to postulate a ‘conversion’ of Algarotti, or his missing the political and religious implications of his epistemological position. The First version of *Newtonianism for Ladies* already contained a detailed discussion of the problem of vision, and even a reference to the surgical intervention that had provided empirical answers to these philosophical questions»: M. Mazzotti, *Newton for ladies: gentility, gender and radical culture*, cit., p. 141; B. Basile, *Un dialogo scientifico di Algarotti: Caritea*, cit., p. 224. Si legga, in particolare, il *Dialogo terzo* di F. Algarotti, *Il newtonianismo per le dame*, Napoli, cit., pp. 91-107.

⁴⁴ B. Basile, *Un dialogo scientifico di Algarotti: Caritea*, cit., p. 211.

⁴⁵ «Naturalmente Algarotti è abilissimo a legare, in una vera serie narrativa, *Caritea* ai suoi precedenti lavori»: ivi, p. 212. Il corsivo è mio.

⁴⁶ F. Algarotti, *Caritea*, in C, tomo I, p. 289.

⁴⁷ *Ibidem*.

cubo come tale senza il tatto, una volta riacquistata la vista. L'operazione di Cheselden aveva risposto negativamente al quesito, dando quindi ragione a Locke:

Madama [...] piacciavi sapere che delle cose egli non può avere altre idee salvo quelle, che gli hanno fornito il gusto, l'odorato, l'udito, il tatto di tutti i sentimenti il più gagliardo esso in noi, per cui i ciechi conoscono le qualità degli oggetti [...]. Né egli può altrimenti sapere qual corrispondenza, qual parentela vi abbia tra le idee del tatto, e le novelle che gli entrano in folla per la vista⁴⁸.

Chiarito questo, ad attribuire i concetti di 'alto' e 'basso' basterà il riconoscimento dell'opposizione, e automaticamente 'basso' sarà tutto ciò che è verso la base della terra e 'alto' ciò che gli si oppone, perché «la sensazione, che essa abbiamo delle cose, è raddrizzata dal concetto, che intorno alla situazione di esse ne fa formare il tatto, il più valido cioè ed essenziale de' nostri sentimenti, e che, sparso per tutta la nostra persona, è quasi la misura, e il paragone degli altri»⁴⁹. Il tatto risolve così anche il secondo quesito: è infatti l'abitudine tattile a decidere, perché «ne ha tante volte e tante volte certificato uno solo esser l'oggetto da noi veduto e non due [...] che lo vediamo uno solo»; cosicché «il giudicare, e il vedere diviene una cosa»⁵⁰. Riportando l'avvenimento, Algarotti conviene dunque sul fatto che «la vista è come una lingua che si apprende con l'uso»⁵¹.

In *Caritea* si compie un passo avanti anche sul giudizio relativo alla pittura, che ne viene illuminata. Dal rapporto fra percezione sensoriale, abitudine e idee si evince dunque il meccanismo mentale e percettivo che non si era svelato nel *Saggio sulla pittura*:

Fece qui bocca da ridere Caritea, indi riprese a dire. Da quanto voi dite mi è ora chiaro in che cosa consista l'inganno, o sia la perfezione della pittura: in virtù della esatta rappresentazione di ciò che appartiene a un senso solo, ella ha potere di farne conoscere, e ne richiama tosto alla mente anche quello, che è la ragione degli altri sensi⁵².

⁴⁸ Ivi, p. 292.

⁴⁹ Ivi, p. 297.

⁵⁰ Ivi, p. 298.

⁵¹ B. Basile, *Un dialogo scientifico di Algarotti: Caritea*, cit., p. 219.

⁵² F. Algarotti, *Caritea*, in *C*, tomo I, p. 294.

6.

Con *Caritea* il nodo dello sguardo in Algarotti si complica, articolandosi liberamente secondo diverse componenti: diviene un nodo che lega fisica, sensismo, pittura e conoscenza. Nella visione che filtra dalle scritture algarottiane l'idea dei sensi come mezzo imprescindibile del sapere si integra con quella del loro stesso limite. Alla centralità di una mediazione dell'intelletto in cui non è irrilevante il tendere a «regole generali dove altri non vede che casi particolari»⁵³, si accompagna il contributo dell'esperienza. Da una parte i sensi sono 'grossolani', 'pochi', e Newton li «perfeziona», a loro supplisce⁵⁴; dall'altra essenziale è il loro contributo. I due aspetti, scientifico e sensista, convivono; ed è significativo egli voglia isolare e ribadire la posizione del dialogo *Caritea*, «passaggio dalla fisica pura newtoniana [...] alla fisiologia dell'apparato visivo»⁵⁵.

Altrettanto significativo è che, in questa risoluzione verso il sensismo, anziché una metaforica tradizionale che ha ampiamente, nelle proprie possibilità, l'utilizzare l'occhio come fonte indagatrice, o da cui parte qualcosa⁵⁶, nei *Dialoghi* a prevalere siano immagini della luce come elemento che si imprime nell'individuo – o con lui si scontra. La luce 'ferisce l'occhio', l'azzurro ferisce⁵⁷; non gli occhi sono fiammeggianti, in uscita, ma i colori lo sono. Connessa a tale metaforica emerge, interessante, l'uso della locuzione 'a occhio nudo', che è utilizzata in coppia e antitesi semantica con 'armarsi l'occhio'. La locuzione 'a occhio nudo' è strettamente legata, nella propria nascita, al contesto dei nuovi mezzi scientifici legati all'ottica. E la si trova forse anche prima di quanto indicato dal tradizionalmente⁵⁸, negli ultimi anni del XVII secolo: compare già nel 1670 – in uno scritto di Francesco Lana Terzi, *Prodromo ovvero saggi di alcune invenzioni nuove premesso all'Arte maestra*⁵⁹, in cui si tratta della differenza fra la grandezza percepita con il cannocchiale e quella vista ad occhio nudo (Galileo usava «occhio naturale», già dal 1610⁶⁰). La locuzione si

⁵³ F. Algarotti, *Saggio sopra la pittura*, cit., p. 51.

⁵⁴ F. Algarotti, *Dialoghi*, cit., p. 126.

⁵⁵ B. Basile, *Un dialogo scientifico di Algarotti: Caritea*, cit., p. 213.

⁵⁶ Si legga W. Deonna, *Il simbolismo dell'occhio*, a cura di S. Stroppa, Torino, Bollati Boringhieri, 2008, *passim*.

⁵⁷ F. Algarotti, *Dialoghi*, cit., p. 35 e p. 66.

⁵⁸ La locuzione è attestata dal *Grande dizionario della lingua italiana* diretto da S. Battaglia (p. 638, alla voce 'nudo'), in M. Malpighi, dove pare sia testimoniata in uno scritto postumo, uscito nel 1698, *Marcelli Malpighi Philosophi et medici Bononiensis e Societate regia Londinensi Opera Posthuma*, Amstelodami apud Donatum Donati, 1698, p. 282.

⁵⁹ F. Lana Terzi, *Prodromo ovvero saggi di alcune invenzioni nuove premesso all'Arte maestra*, Rizzardi, Brescia 1670, p. 196.

⁶⁰ Si veda per esempio Galileo Galilei, Lettera al Padre Benedetto Castelli del 30 dicembre 1610.

ritroverà poi nelle *Nuove osservazioni fisiche e mediche fatte dal signor Antonio Vallisneri*, in cui comparirà 'occhio nudo' vs 'occhio armato', dove occhio armato è sempre «di microscopio» o di lenti: «d'una semplice ordinarissima lente [...] d'un finissimo, e perfettissimo microscopio»⁶¹.

L'occhio già da tempo armato di lenti, dunque, e ora dei nuovi principi dell'ottica, insieme alle teorie sensiste, può stare nel mondo con vista nuova, la cui forza e combattività crescono con l'avanzare delle edizioni del *Newtonianismo*. La prima edizione dell'opera infatti, quella del 1737, non recava una tale dose di metafore forti e combattive. E dunque gli astronomi 'armati' di lenti, così come i nuovi occhi degli artisti ora 'armati' di dottrina, permettono di vedere per la prima volta colori 'invincibili', una luce che 'si scontra' nel prisma, un'ottica che procede 'armata' di vetri. La «scorta del Neutono» con la quale, secondo la Marchesa, non si corre alcun pericolo⁶² è difesa e metodo per affermare e ricercare una nuova verità ed esercitarsi in un nuovo sguardo sulle cose: Galileo linceo «rese lincei gli occhi degli uomini»⁶³; l'ottica è «brando»⁶⁴ per anteporre «a tutti i discorsi le sensate esperienze». Che la battaglia fosse per la verità, come nella tradizione galileiana⁶⁵, e per una nuova visione dei sensi e dell'uomo, è chiaro: il nuovo sguardo, che presiedeva alla fisica, alla conoscenza e all'arte, portava al pubblico «pensieri nuovi e pericolosi»⁶⁶ travestiti da dame, marchese e conversazioni galanti.

⁶¹ «... quelli si veggono anche coll'occhio nudo [...] ma questi sono invisibili, e solo visibili con gran pazienza coll'occhio armato d'un finissimo e perfettissimo microscopio»: A. Vallisneri, *Nuove osservazioni fisiche, e mediche*, Gio. Gabriello Ertz, 1715, p. 80; e ancora p. 75.

⁶² F. Algarotti, *Dialoghi*, cit., p. 113.

⁶³ Ivi, p. 41.

⁶⁴ Ivi, p. 140.

⁶⁵ Sul risvolto epistemologico e relativo alla lotta per la verità nella temperie italiana della metà del Settecento rappresentato dalla retorica della metafora nei *Dialoghi* si veda D. Mangione, «Ma... i dialoghi scientifici sono tra le opere più difficili»: *retoriche della scienza divulgata nella saggistica di Francesco Algarotti*, cit., pp. 117-118.

⁶⁶ «Possiamo così concludere, in modo abbastanza stupefacente, che la Letteratura affrontò una sfida che la Matematica evitò; pensieri nuovi e pericolosi vennero presentati al pubblico italiano attraverso conversazioni leggere e spiritose, non potendo essere espressi mediante teoremi geometrici»: A. Rupert Hall, *La matematica, Newton e la letteratura in Scienza e letteratura nella cultura italiana del Settecento*, cit., p. 45.

La narrativa inglese e l'opera di Antonio Piazza*

di Valeria Giulia Adriana Tavazzi

Studi recenti hanno sottolineato il fondamentale rapporto che il romanzo italiano del Settecento intrattiene con la contemporanea narrativa europea: già Tatiana Crivelli esortava anni fa a integrare «vuoti» e «salti evolutivi» della nostra storia letteraria con le traduzioni straniere¹; il suggerimento è stato poi colto da Ilenia De Bernardis, che ha indagato il caso particolare di *Pamela* nel suo passaggio dal testo di Richardson alle versioni nostrane²; Daniela Mangione si è infine interrogata su «come i romanzi italiani abbiano accolto le novità appartenenti al genere»³ importate dall'Europa. Siamo dunque in presenza di una nuova attenzione verso la narrativa italiana settecentesca e le sue origini estere che, se non approda a una rivalutazione estetica, mira a un deciso riposizionamento critico, fornendo una più accorta percezione di questo snodo trascurato della nostra storia letteraria.

Nell'ottica aperta da questi studi e in dialogo con essi, si propone una rapida ricognizione sulla presenza del romanzo inglese nella narrativa di Antonio Piazza, con particolare attenzione ai passi in cui i capolavori di Richardson e di Fielding vengono direttamente evocati nelle sue opere, e sul ruolo dunque che essi ricoprono nella vita dei suoi personaggi. Rispetto a un'analisi tematica di più vasto respiro – senz'altro interessante, ma resa sdrucchiolevole dall'alto tasso di stereotipia del romanzo italiano e dalla maggiore incidenza in esso di intrecci legati al *romance* – questo approccio presenta infatti un doppio vantaggio: permette da un lato di considerare anche da questo particolare punto di vista la concezione della lettura sottesa al nuovo genere narrativo⁴; dall'altro

* L'intervento riprende quanto esposto al convegno internazionale *Comparing Eighteenth-Century British and Italian Narratives / Narrare nel Settecento: Italia e Inghilterra a confronto*, Viterbo, 5-6 settembre 2013.

¹ Cfr. T. Crivelli, «Né Arturo né Turpino né la Tavola Rotonda». *Romanzi del secondo Settecento italiano*, Salerno editrice, Roma 2002, p. 91.

² Cfr. I. De Bernardis, «L'illuminata imitazione». *Le origini del romanzo moderno in Italia: dalle traduzioni all'emulazione*, Palomar, Bari 2007.

³ D. Mangione, *Prima di Manzoni. Autore e lettore nel romanzo del Settecento*, Salerno editrice, Roma 2012, p. 13.

⁴ Su cui cfr. ad esempio R. Loretelli, *L'invenzione del romanzo. Dall'oralità alla lettura silenziosa*, Laterza, Roma-Bari 2010.

consente di osservare, attraverso la specola romanzesca, la propensione fortemente anglofila di Piazza, riprendendo quanto espresso in uno studio ancora oggi fondamentale di Rosa Maria Colombo⁵ e permettendoci di riflettere meglio su alcuni snodi ancora oscuri della biografia piazziana.

1.

In Italia il dibattito settecentesco sul romanzo pone al centro il problema morale e l'effetto che la narrativa ha su tipologie di lettori ritenute impreparate ad accoglierlo. Nelle accuse dei suoi detrattori – da Baretti a Roberti, a Carlo Gozzi – il nuovo genere stimolerebbe categorie di persone solitamente escluse dalla fruizione del libro – prive dunque degli strumenti per metabolizzarne correttamente la lettura distinguendo fra verità e finzione – a immedesimarsi nei personaggi romanzeschi e a volerne condividere le vicende avventurose. E questo comporterebbe un rischio sociale, riempiendo le teste di «donne vane» e «garzoni festevoli»⁶ di inverosimili immaginazioni da romanzo e spingendoli a ribellarsi alle famiglie e all'ordine costituito.

Alla base di questo approccio, diffuso più o meno consapevolmente a tutti i livelli del dibattito (e le cui propaggini arriveranno fino al *Fermo e Lucia*), c'è la netta percezione delle capacità fascinatrici della narrativa moderna, anche al di là del messaggio che essa veicola: prima ancora di chiedersi quale morale rappresenti e come gestisca argomenti spinosi, i contemporanei si scagliano insomma sulla stessa liceità di una storia che sia così vicina alla vita quotidiana dei lettori da risultare perturbante e allo stesso tempo conservi dei tratti di eccezionalità, nell'evoluzione del *plot* avventuroso, necessari a destare interesse e piacere⁷. Non conta tanto allora che le emancipate eroine di Chiari risolvano le

⁵ R.M. Colombo, *Lo «Spectator» e i giornali veneziani del Settecento*, Adriatica, Bari 1966.

⁶ G.B. Roberti, *Del leggere i libri di metafisica e di divertimento*, in *Opere dell'abate Giambattista Roberti di Bassano*, Nuova edizione, 19 voll., Antonelli, Venezia 1830-1831, V-VI, pp. 53-54. Sul problema del lettore settecentesco, oltre al citato volume di Tatiana Crivelli, si vedano C.A. Madrignani, *All'origine del romanzo in Italia. Il «celebre Abate Chiari»*, Liguori, Napoli 2000 e le considerazioni in merito di P. Delpiano, *Sulla riscoperta del romanzo italiano del Settecento. Note a margine degli studi di Madrignani e Crivelli*, «Rivista storica italiana», CXVI (2004), num. 2, pp. 556-576. In particolare sulla posizione di Roberti cfr. E. Guagnini, *Rifiuto e apologia del romanzo nel secondo Settecento italiano. Note su due «manifesti» (Roberti e Galanti)*, in *Letteratura e società. Scritti di italianistica e critica letteraria per il XXV anniversario dell'insegnamento universitario di Giuseppe Petronio*, Palumbo, Palermo 1980, I, pp. 291-309.

⁷ Da questo punto di vista l'avversione al realismo romanzesco è sorella di quella manifestata nei confronti dell'adesione goldoniana al vero. Si vedano ad esempio le riserve in merito di Carlo Gozzi nel *Teatro comico all'osteria del Pellegrino* (in *La guerra dei due Carli*, a cura di S. Bajini, Accademia Olimpica, Vicenza 2000, pp. 147-214). Del resto, trame e spunti del romanzo europeo, oltre che attraverso le traduzioni, arrivano in Italia grazie a precoci trasposizioni sceni-

loro peripezie in un rassicurante matrimonio, magari nobilitate da improbabili agnizioni, o che al contrario sostengano i principi di un blando illuminismo⁸; a colpire i censori è il fatto stesso che le loro avventure infiammino la fantasia dei «servitori in livrea» e delle «plebee nostre donnicciuole»⁹. Come ha efficacemente notato Daniela Mangione, i nostri stessi romanzieri percepiscono così una dicotomia fra un lettore colto, e quindi critico, e uno invece «bassamente plebeo, e moralmente influenzabile»¹⁰, che li rende incapaci di rapportarsi con un fruitore individuale allo stesso tempo consapevole e adulto e li induce a interloquire piuttosto con una generica e collettiva categoria di “pubblico”.

Se, alla luce di questi fattori, osserviamo un primo esempio di comparsa di un romanzo inglese nella narrativa di Piazza, possiamo subito notare una consonanza fra il trattamento narrativo del tema e la visione critica dei contemporanei. All'inizio dell'*Ebrea, istoria galante scritta da lei medesima*, la protagonista Giuditta, figlia di un padre avaro e di una donna prodiga e leggera, si lamenta che la sua educazione venga affidata a un vecchio e disgustoso rabbino, mentre lei preferisce abbandonarsi alle letture piacevoli che compongono la biblioteca della madre. La distanza fra questi due modelli educativi produce presto uno scontro:

Era inoltrata di qualch'ora la notte quando colla sola compagnia d'una mia Cagnolina, nella mia camera io mi stava leggendo la *Pamela*. Giunta al segno più interessante dell'Opera e co' sensi impegnati interamente in quell'occupazione piacevole non m'accorsi che passo passo e sulle punte de' piedi mi s'accostava il Rabbino. Egli mi sorprese in modo che non potei celargli il Libro. Me lo strappò di mano, lesse il suo titolo, mi diè una torva occhiata, e senza dirmi neppure una sillaba lo lacerò in molti pezzi. Non so descrivere al leggitore il dispiacere, lo sdegno la disperazione, a cui m'abbandonai in quegl'istanti. Mi si diffuse un vivo foco nelle guancie, mi corse qualche lagrima agli occhi, e fatta ebra e tremante dall'ira presi la fiaccola ch'aveva appresso, e la scagliai in faccia al mio rabbuffato Maestro, gridando dolentemente: povera la mia Pamela!¹¹

Alla scena di lettura segue un'azione piuttosto concitata – raffigurata anche nell'incisione del romanzo per la sua importanza – in cui Giuditta incendia la

che. Sull'importanza di questo passaggio cfr. P. Vescovo, *Pietro Chiari. Il teatro romanzesco e il romanzo teatrale*, «Studi goldoniani», num. 5 (2016), pp. 83-95.

⁸ Cfr. C.A. Madrignani, *All'origine del romanzo in Italia*, cit., che sostiene, in numerosi passi, l'attitudine del romanzo di Chiari a divulgare tematiche filosofiche presso un pubblico molto ampio (cfr. pp. 115-150) e mostra come esso «coniugò con disinvoltura trattenimento e propositi illuminati» (p. 218).

⁹ G. Baretta, recensione a *Pamela fanciulla* (1 giugno 1764), in *La frusta letteraria*, a cura di L. Piccioni, 2 voll., Laterza, Bari 1932, II, p. 31.

¹⁰ D. Mangione, *Prima di Manzoni*, cit., p. 127.

¹¹ *Ebrea, istoria galante scritta da lei medesima*, Venezia, 2 voll., s.e., 1769, I, pp. 5-6.

barba del rabbino, destando l'ilarità materna e lo sdegno del padre che deciderà di maritarla contro voglia e darà così inizio alle sue avventure. Il romanzo di Richardson è dunque al centro di uno scontro fra due diverse tipologie di educazione – quella chiusa e retriva dei padri, qui legata alla tradizione ebraica, e quella più libera e aperta incarnata dalla madre – diventando simbolo di modernità e *casus belli* su cui avviare le peripezie dell'eroina¹².

Utili a comprendere il ruolo di *Pamela* all'interno del testo sono poi alcuni passaggi del successivo discorso del padre di Giuditta, che prima lo definisce «un di que' Libri che girar ti fanno il cervello ed esser sorda»¹³ ai consigli degli educatori e poi, alle risposte piccate della figlia, fa risalire all'influenza romanzesca non solo il suo spirito di ribellione, ma la retorica stessa sottesa alle sue parole:

Sentite che stile da libro stampato, che parità da Romanzo, che dialogare da Scena! Ecco il frutto di que' buoni libri che furtivamente leggevate! Chi mai supporterebbe che in quell'età ci fosse tant'accortezza, tanta presunzione, tant'ardire?¹⁴

Viene qui ribadita l'accusa per cui il romanzo avrebbe, parallelamente alla scena, un effetto corruttore della morale e inciterebbe al disordine sociale. La stessa protagonista ammetteva del resto di aver imparato a scrivere attraverso la lettura dei romanzi, nella migliore tradizione emulatrice instaurata già dalle eroine di Chiari¹⁵, e di aver invidiato la libertà delle protagoniste, riconoscendosi, in una sorta di bovarismo *ante litteram*, abbastanza bella da poter condire la loro sorte:

Mia Madre era una Donna di buon gusto e dilettevasi di certe Operette piacevoli, scritte nell'Italiana favella, le quali sono riputate da certi Moralisti scru-

¹² Sul ruolo del romanzo di Richardson in questo episodio cfr. R.M. Colombo, *Lo «Spectator» e i giornali veneziani del Settecento*, cit., pp. 70-71 e A.M. Morace, *Il prisma dell'apparenza. La narrativa di Antonio Piazza*, Liguori, Napoli 2002, p. 68: «Contravvenendo ad ogni divieto [...] Giuditta si educa al culto dell'amore attraverso la lettura dei romanzi; è resa matura dalla passione per la letteratura, che la sottrae al giogo del padre [...] e – di contro alla «dottrina noiosa» – la rende capace di districarsi lucidamente nella vita».

¹³ *Ebrezza*, cit., p. 7.

¹⁴ Ivi, pp. 10-11.

¹⁵ Cfr. ad esempio P. Chiari, *La ballerina onorata o sia memorie d'una figlia naturale del duca N.V. scritte da lei medesima*, 2 voll., Pasinelli, Venezia 1754, II, p. 170: «Essendomi capitato alle mani un Libro, intitolato *la Filosofessa italiana: o sia le Avventure della Marchesa N.N., scritte da lei medesima*, m'invogliai d'imitarne l'esempio, e scrivere anch'io queste brevi memorie della mia vita»; o ancora id., *La commediante in fortuna*, a cura di V. Tavazzi, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2012, p. 8. «Ho detto di voler scrivere io pure le mie avventure, perocché l'esito favorevole avuto nell'Italia nostra, e fuori della medesima dalle Memorie della *Filosofessa Italiana*, della *Ballerina onorata*, e della *Cantatrice per disgrazia*, mi hanno fatto invidiarne la lode invogliandomi a non esser da meno di loro nella memoria de' Poster».

polosi il veleno dell'innocenza, quando al contrario le Persone spregiudicate le giudicano convenevoli impulsi alla virtù e all'onore e mezzi ch'aggradevolmente conducono al conoscimento del core umano. [...] A' medesimi debitrice io mi chiamo di quella qualunque abilità con cui scrivo al presente i miei casi, anzi confesso che a destarmi nell'animo un vivo desiderio di gloria, e a farmi stimare più della vita l'onore valse l'esempio di quell'immaginarie Eroine che ne' migliori Romanzi fanno una sì buona figura. A poco a poco mi formai, scrivendo, lo stile presente. Arricchii di giorno in giorno la fantasia d'immagini spiritose. M'accese la brama ardentissima di vedere quel Mondo ch'io trovava descritto nel leggere. Invidiava la felicità di quelle Donne che godono il caro dono della libertà e passando d'uno nell'altro Paese veggono tributarsi gl'incensi alla loro bellezza. Esaminandomi tratto tratto allo specchio giudicava me pure degna di tanto¹⁶.

Il passo risulta particolarmente significativo se si tiene conto del percorso da autodidatta compiuto dallo stesso Piazza, raccontato nelle prime pagine del suo romanzo d'esordio, *L'omicida irreprensibile* (1762-63). Giocando a sovrapporre il racconto della sua educazione irregolare, affidato alla prosa introduttiva *A' signori associati*, e la topica giustificazione autobiografica da parte del protagonista-narratore, egli riconosceva il debito contratto nei confronti della narrativa di Pietro Chiari, sulle cui pagine dichiarava di essersi formato¹⁷. Come la giovane Giuditta afferma di aver imparato lo «stile presente» dalle «operette piacevoli» che componevano la biblioteca della madre, così il romanziere rivendicava, fin dalla sua prima opera a stampa, l'effetto stimolante con cui la lettura in generale – e quella di Chiari in particolare – lo aveva indotto a superare le lacune della sua formazione. Anche al di là di possibili risvolti autobiografici, poi, il passo citato si rivela interessante perché conferma indirettamente quello che gli stessi romanziere si affannano tanto a negare: l'effetto pernicioso della lettura sul comportamento muliebre. Ribaltato di segno, in un'ottica ostile all'approccio chiuso e autoritario dell'educazione paterna, troviamo qui infatti lo stesso meccanismo di identificazione e di stimolo alla ribellione sventolato dai detrattori contro il genere.

Di nuovo un romanzo inglese è all'origine di un episodio analogo in un altro testo di Piazza, *Le avventure dell'uomo sincero*, un'opera incompiuta fino a poco tempo fa del tutto sfuggita alle ricognizioni sulla narrativa piazziana perché apparsa a puntate sulle pagine della «Gazzetta urbana veneta» e poi ri-

¹⁶ *Ebrea*, cit., pp. 4-5.

¹⁷ Il gioco si mostra in un passaggio in cui il paratesto cita il «celebre poeta di cui [...] farà menzione il Capitolo Primo di questo tomo», creando un corto circuito fra realtà e finzione e mostrando la sovrapposizione fra autore reale e pseudo-autobiografo: se il primo dichiara gratitudine nei confronti di Chiari, il secondo arriva addirittura a temere di averlo inconsapevolmente plagiato, tanto assiduo è stato lo studio delle sue opere.

scoperta da Aldo Maria Morace¹⁸. Anche in questo caso, come nell'*Ebrea*, una particolare attenzione è dedicata all'educazione del protagonista che, orfano di padre e costretto a servire, supplisce con pertinacia da autodidatta alle lacune dei suoi cattivi maestri. Un ruolo fondamentale hanno nel suo personale percorso di formazione le opere inglesi, fra cui i romanzi:

Tutte l'ore delle quali disporre io poteva erano da me passate leggendo: tutti i soldi del mio salario, e quelli che a forza di preghi mi dava mia Madre li impiegava in Libri. Il mio genio era per i Romanzi, ma aveva cominciato a gustare i buoni, che insegnano la virtù, ed alimentano la sensibilità dell'anime ben fatte, ed a scartare le inezie, e il meraviglioso spropositato. Nutrendo il mio talento con simil lettura imparava a parlar bene, e mi valeva talvolta acconciamente degli altrui sentimenti, che in bocca mia prendevano l'aria d'originale scioltezza. [...] Un [...] Cavaliere giovine [...] mi trovò da lì a poco nell'anticamera inteso alla lettura di *Tom Jones*. Perché non fui pronto a rispondergli mi caricò di villane ingiurie, mi strappò il Libro di mano, lo gettò da una finestra, e disse che i Servitori non hanno da leggere ma da servire, che i Libri guastano la fantasia, distolgono da' proprj doveri, e che s'ei fosse Principe, per bene della Società, vorrebbe ne' suoi Stati proibire la stampa, e le Librerie¹⁹.

Ancora un romanzo, ancora inglese, è al centro di uno scontro di mentalità fra vecchio e nuovo, qui però raffigurato non all'interno di una soggezione familiare o di genere sessuale (nel rapporto padre/figlia, uomo/donna), bensì in un'altrettanto codificata relazione gerarchica fra padrone e sottoposto. Mentre l'anello debole della catena trova nella lettura un mezzo di emancipazione, impara grazie ad essa a parlare correttamente e a esprimere i sentimenti in modo acconcio e naturale (sebbene in realtà preso in prestito dai libri), il difensore dell'ordine costituito reagisce violentemente ribadendo argomenti molto diffusi contro il genere. Anche qui l'effetto prodotto dal gesto è dirompente:

Insuperbito dal favore dell'altro Cavaliere, ch'era in camera colla mia Padrona, e caldo dall'entusiasmo in cui posto avevami un passo interessante del *Tom Jones*, gli risposi in atto di rispetto, che le sue espressioni lo dimostravano degno di servire, come la mia inclinazione degno rendevami di comandare. S'ac-

¹⁸ A.M. Morace, *Il prisma dell'apparenza*, cit., p. 222. Varie le ragioni di interesse di questo testo, dalla periodicità della pubblicazione, avvenuta dall'8 ottobre 1788 al 20 dicembre dello stesso anno, – che lo accomuna al tanto diverso *Mondo morale* di Gasparo Gozzi e ne fa un antesignano del feuilleton ottocentesco – fino alle numerose oscillazioni dovute alla composizione a puntate. Ad esempio, il titolo passa dall'iniziale *I pregiudizj della sincerità, ossia l'uomo sincero a suo danno* alle *Avventure dell'uomo sincero*; o, ancora, assumono un rilievo particolare i titoli posti in calce ad alcuni articoli per favorire una lettura parcellizzata da parte di un lettore occasionale. Ciò nonostante, nel numero del 31 dicembre se ne annuncia l'interruzione perché la storia sarebbe incomprensibile ai nuovi associati.

¹⁹ «Gazzetta urbana veneta» num. 86 del 25 ottobre 1788, p. 684.

cese di sdegno al rimprovero, entrò in camera della mia Padrona, la informò caldamente dell'offesa ricevuta, e le chiese in soddisfazione il mio discacciamento dalla sua Casa²⁰.

Come nel passo corrispondente dell'*Ebrea*, un romanzo inglese incita alla reazione attivando l'entusiasmo del lettore attraverso l'interesse: ancora una volta la modalità stessa della lettura, silenziosa e solitaria, ha l'effetto di astrarre chi legge dal mondo circostante (ricordiamo che Giuditta non sentiva avvicinarsi il rabbino perché completamente assorta nella lettura di *Pamela*) impedendogli di rispondere adeguatamente agli stimoli esterni e inducendolo invece ad abbassare le difese, sensoriali ed emotive, necessarie per non farsi cogliere in fallo.

Attraverso la narrativa inglese abbiamo dunque una rappresentazione del potere della letteratura d'intrattenimento, tanto più curiosa perché posta all'interno di opere che a rigor di logica dovrebbero mostrare diversi, correttamente metabolizzati, effetti della lettura. Sebbene da un punto di vista opposto, Piazza sembra infatti confermare con questi esempi i timori di quanti sono restii a mettere simili libri nelle mani delle proprie figlie o dei propri servitori, illustrando come alla prima occasione potrebbero per questa via dover fare fronte all'insubordinazione di un sottoposto o, peggio, ritrovarsi con la barba abbrustolita.

2.

Gli esempi citati ci restituiscono dunque abitudini ed effetti della lettura così in linea con quanto emerge da altre fonti da risultare quasi topici. Resta da chiedersi se in essi acquisti un significato particolare il ricorso alla narrativa inglese, se insomma sia indicativo il fatto che nell'*Ebrea* pietra dello scandalo sia *Pamela* e non, ad esempio, la *Filosofessa italiana* di Chiari, o che il protagonista delle *Avventure dell'uomo sincero* si astragga grazie al *Tom Jones*. Di certo a influire su queste scelte è l'ampia diffusione della narrativa inglese, che nella seconda metà del secolo ruba la palma a quella francese nelle librerie e nei salotti delle signore, come testimoniano Denina e lo stesso Piazza²¹. Non è da escludere poi che intervengano altre ragioni. Nel caso di *Pamela* ad esempio

²⁰ Ivi, p. 684-685.

²¹ «I Romanzi, che occupano una sì notabil parte o delle biblioteche, o de' gabinetti, sono da cinquant'anni in qua di gusto Inglese; Robinson, Cleveland, Clarissa bandirono non pur l'Astrea, ma la Principessa di Clèves. Pochi sono i libri di questa classe, che o non siano tradotti dall'Inglese, o non spirino genio Inglese». C. Denina, *Discorso sopra le vicende della letteratura*, 2 voll., Palese, Venezia 1788, II, p. 239. «La *Clarissa*, il *Grandisson*, la *Pamela*, il *Sidney*, dopo aver per un momento bilanciata la riputazione della *Nuova Eloisa*, ed ottenuta in seguito la palma, sono poi divenuti l'idolo delle colte nazioni europee». A. Piazza, «Gazzetta urbana veneta», num. 46 del 10 giugno 1789, p. 366; il passo è tratto da una recensione a una nuova raccolta di

può aver contribuito il suo portato socialmente rivoluzionario, nella difesa di una nobiltà della virtù da contrapporre a quella di sangue: sebbene nelle trasposizioni italiane del romanzo il nodo sociale della serva-padrona venga visibilmente mitigato – ad esempio da Goldoni²² – poteva far comodo infatti a Piazza rievocare l'uguaglianza nella virtù in un testo che, sebbene non sia imperniato sulla condizione ebraica, affrontava comunque, nella scelta della protagonista, alcuni punti spinosi del rapporto fra le religioni, e che proprio per questo causerà all'autore spiacevoli inconvenienti²³.

Nel chiedersi cosa induca Piazza a far dialogare questi testi con *Pamela* o *Tom Jones*, bisogna però tener conto anche di altri fattori, e prima di tutto della sua attenzione verso la cultura inglese. Sebbene osservi con smagata consapevolezza la moda dell'anglomania, al punto da satireggiarla nelle stesse *Avventure dell'uomo sincero*, egli mostra un costante interesse per tutto ciò che viene dall'Inghilterra, dagli usi e costumi su cui fornisce ampi ragguagli nei suoi periodici, alla sua storia, fino alla letteratura appunto. Come ha mostrato Rosa Maria Colombo²⁴ e come emerge anche dall'unico studio dedicato al teatro piazziano di Paola Tomba²⁵ e dalla ricognizione di Aldo Maria Morace, la presenza della letteratura inglese nelle produzioni piazziane è infatti ampia e variegata, mostra influenze niente affatto scontate e rivela nette predilezioni (ad esempio quella più volte ribadita per la poesia sepolcrale di Young). Ne troviamo traccia anche nei romanzi, in particolare in quelli le cui avventure prevedono viaggi oltremarica. Per fare solo qualche esempio, l'emancipazione dell'*Uomo sincero* avviene attraverso la lettura di un classico del Settecento inglese, l'*Essay on man* di Pope:

opere di Richardson. Cfr. in proposito R.M. Colombo, *Lo «Spectator» e i giornali veneziani del Settecento*, cit., pp. 68-69.

²² Cfr. I. Crotti, *Introduzione*, in C. Goldoni, *Pamela fanciulla. Pamela maritata*, Marsilio, Venezia 1995, pp. 9-47; A. Beniscelli, *Forza e delicatezza delle passioni. Le metamorfosi di Pamela*, «Studi goldoniani», num. 8 (1988), pp. 85-105.

²³ Piazza aveva dedicato il primo tomo dell'opera all'esponente di una ricca famiglia ebraica, Benedetta Clava Bonfil, che però dopo aver accettato la dedica si era rifiutata di incontrarlo probabilmente perché il testo veniva ritenuto offensivo per la "nazione" ebraica. A rivelarci la vicenda è la dedica alla seconda edizione dell'*Amante disgraziato* (Pasinelli, Venezia 1770), indirizzata ad un altro Bonfil, Daniele, figlio di Benedetta, che in quella occasione era corso in aiuto del poeta, tentando di ovviare al danno economico con qualche elargizione personale.

²⁴ «L'atteggiamento costante del Piazza verso la letteratura inglese è caratterizzato dal fatto che egli non ne parla solo teoricamente, ma cerca di divulgarla il più direttamente possibile, istituendo così un rapporto concreto tra il lettore del suo giornale e l'autore in questione. Come egli cercherà sempre di dare una rappresentazione oggettiva di usi e costumi inglesi attraverso dei fatti, anche nel campo letterario non si accontenta di dare giudizi astratti, ma pubblica pagine e passi delle opere discusse». R.M. Colombo, *Lo «Spectator» e i giornali veneziani del Settecento*, cit., p. 28.

²⁵ P. Tomba, *Il teatro di Antonio Piazza*, in «Quaderni veneti», num. 26 (1997), pp. 125-178.

La Traduzione in versi del *Saggio sopra l'Uomo* del Pope fatta dal Cav. Adami fu il primo Libro che presi a leggere. Ho capito quel che poteva capire. Precisamente ricordomi che mi fece una viva impressione la sentenza, che l'uomo s'avvezzò a lordarsi le mani del sangue de' suoi simili coll'uccisione delle bestie; e ciò perché io aveva un forte ribrezzo alla distruzione d'ogni individuo della natura animata²⁶.

Allo stesso modo, quando il protagonista arriva a Londra, la descrizione della città si accompagna all'elogio della civiltà anglosassone, dei suoi commerci, della «libertà» e dell'«amor patrio» che «hanno sempre operato nel giro de' Governi», e si chiude con i versi di un epigramma di Mary Wortley Montagu «felicamente tradotti dall'illustre Veneto Patrizio Abbate Conti»²⁷.

O ancora in un romanzo di ambientazione inglese *Narcisa o la virtù coronata dal premio* – che ricalca il titolo di *Pamela*, presenta nel nome della protagonista una possibile derivazione younghiana²⁸ ed è dedicata al Pari della Gran Bretagna Lord Cowper – viene citato il celebre pittore e architetto Inigo Jones ed è così descritta la piccola biblioteca che l'eroina porta con sé in un viaggio per mare:

Alcune Tragedie di *Shakespear* conoscer mi fecero la forza, e la fecondità del suo genio. In mezzo al falso lume delle sue brillanti mostruosità, io scopriva un talento sublime, ed era penetrata da certe situazioni, le più tragiche che siano mai state inventate. Pindaro tradotto in gran parte dal nostro *Cowley* mi sorprese colla felice arditezza de' voli suoi. L'elogio funebre di *Cromwell*, ammirare mi fece la vigorosa fantasia di *Waller, Milton, Rochester, Dryden, Prior, Swift, Addison, Pope, Myladi Montague, Gay*, formavano il resto dell'inglese portatile mia Biblioteca. Non mi mancava da leggere nemmeno se far doveva il viaggio d'America²⁹.

Come emerge da questa carrellata di autori – presenti del resto anche sulle pagine dei due esperimenti giornalistici di Piazza l'*Ozio ingannato fra le gare*

²⁶ «Gazzetta urbana veneta», num. 85 del 26 ottobre 1788, p. 675.

²⁷ «Gazzetta urbana veneta», num. 101 del 17 dicembre 1788, p. 803: «I nostri Padri nati schiavi, a forza / Di contrasti, di sangue, e di fatiche / Comprar la cara libertade; e noi / Posterità degenerata, tutto / Per schiavi ritornar, mettiamo in opra». Il testo riportato da Piazza proviene dalle *Poesie di Mary Wortley Montagu*, tradotte da Antonio Conti (ora in A. Conti, *Versioni poetiche*, a cura di G. Gronda, Gius. Laterza & Figli, Bari 1966, p. 101).

²⁸ *Narcisa* è infatti la giovane donna pianta da Young nei *Night Thoughts*, forse figliastra del poeta. Cfr. in proposito R.M. Colombo, *Lo «Spectator» e i giornali veneziani del Settecento*, cit., p. 59. Il titolo rimanda poi chiaramente al testo di Richardson, sebbene Piazza si allontani dal modello della *Pamela* non solo nell'intreccio, ma anche «nel trattamento del tema chiave della “virtù ricompensata”». I. De Bernardis, *L'illuminata imitazione*, cit., p. 142.

²⁹ *Narcisa o la virtù coronata dal premio, operetta tratta dall'inglese, e resa pubblica da Antonio Piazza veneziano*, Fenza, Venezia 1780, pp. 102-103.

del diletto e dell'utile e *La tacita società dello spirito* –, la conoscenza del mondo inglese da parte di Piazza appare dunque ampia e ben fondata, tanto che Rosa Maria Colombo ha ipotizzato un suo soggiorno a Londra e la sua conoscenza, per quanto imperfetta, della lingua inglese. Se non possiamo per il momento dirimere la questione, il quadro dell'anglofilia piazziana di cui qui abbiamo fornito qualche rapido esempio, anche al di fuori dei rapporti diretti con la narrativa, potrebbe presentare però nuovi elementi in favore di un'altra ipotesi, formulata alcuni anni fa sulla base di uno spoglio delle notizie teatrali apparse nei primi anni della «Gazzetta urbana veneta»³⁰: quella che Piazza fosse in contatto con ambienti massonici o ne subisse comunque il fascino. Allora, mi limitavo a suggerire che Piazza intrattenesse rapporti o mostrasse stima nei confronti di personalità legate alla massoneria (da Bertola, conosciuto personalmente, al barone Gemmingen) e mettevo questo dato in relazione con l'unica traccia documentaria in merito, ovvero la notizia, riportata da Michele Gottardi, che nella casa del romanziere sarebbero stati trovati materiali riconducibili alle logge durante una perquisizione di polizia avvenuta nel 1800³¹. In assenza di altre più cospicue testimonianze, non rimane per il momento che notare come alcune delle opere fin qui considerate mostrino un quadro altrettanto interessante da questo punto di vista. Se proviamo a rileggere la *Narcisa* (1780) e le *Avventure dell'uomo sincero* (1789), possiamo scorgervi infatti le tracce di interessi almeno vagamente latomistici: la menzione delle traduzioni di Antonio Conti, il riferimento al massone Inigo Jones, forse persino il rilievo dato alla traduzione di Pope condotta da Anton Filippo Adami potrebbero appartenere allo stesso contesto notato a proposito della «Gazzetta urbana veneta»³². Non a caso proprio nella *Narcisa* compare, in piena rivoluzione americana, un episodio di vibrata denuncia dell'operato dei *conquistadores* spagnoli nel nuovo mondo, che una nota dell'autore specifica destinata ai «leggitori illumi-

³⁰ Cfr. V. Tavazzi, «Un foglio difensore de' diritti del pubblico»: la «Gazzetta urbana veneta» di Antonio Piazza archivio del teatro del Settecento, in *Memoria della modernità. Archivi ideali e archivi reali*. Atti del XIII Convegno internazionale della MOD, 7-10 giugno 2011, a cura di C. Borrelli, E. Candela, A.R. Pupino, 3 tomi, ETS, Pisa 2013, III, pp. 625-636. Sulla massoneria settecentesca è d'obbligo il rimando a C. Francovich, *Storia della massoneria in Italia dalle origini alla rivoluzione francese*, La Nuova Italia, Firenze 1975 e G. Giarrizzo, *Massoneria e illuminismo nell'Europa del Settecento*, Marsilio, Venezia 1994.

³¹ Cfr. M. Gottardi, *L'Austria a Venezia. Società e istituzioni nella prima dominazione austriaca 1798-1806*, Franco Angeli, Milano 1983, p. 194. Claudio Chiancone riprende questa informazione in chiave dubitativa, affermando che «la presunta vicinanza del Piazza alle logge non è altrimenti documentata» (C. Chiancone, *Antonio Piazza. Una vita attraverso le lettere*, in «Archivio veneto», CXXXX, 2009, pp. 19-58: 37).

³² Sulla figura di Anton Filippo Adami cfr. A. Di Ricco, *L'amaro ghigno di Talia. Saggi sulla poesia satirica*, Pacini Fazzi, Lucca 2009, pp. 43-51 e B. Alfonzetti, *Dramma e storia da Trissino a Pellico*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2013, in partic. alle pp. 83-87.

nati» e in cui Ilenia De Bernardis ha ravvisato la presenza di un «umanitarismo illuminista»³³.

Sebbene non sia possibile per il momento definire meglio la questione, occorre però notare come in quest'ottica la promozione della cultura inglese da parte di Piazza potrebbe rivelare sfumature estranee al mero interesse letterario. Come ha dimostrato Duccio Tongiorgi attraverso lo studio delle traduzioni dell'*Elegy* di Thomas Gray, nella cultura italiana dell'epoca, infatti, la diffusione di testi inglesi poteva celare un interesse filosofico di stampo massonico, visibile oggi solo attraverso la ricostruzione puntuale di un contesto sfuggente per definizione³⁴.

Non si intende con questo sostenere, ovviamente, che la citazione di *Pamela* o del *Tom Jones* nei romanzi di Piazza comporti la sua adesione alla massoneria e nasconda un esplicito intento politico, anche perché le sue predilezioni anglofile non sembrano del tutto riconducibili al quadro di riferimento emerso dagli studi recenti sul tema (che non prevedono ad esempio Young); ma solo far notare come, soprattutto a partire dagli anni settanta, in cui si manifesta in modo più netto la sua anglofilia, i romanzi piazziani si arricchiscano di armoniche molto più complesse che in passato, alternando le sempre inverosimili vicende narrate a citazioni colte e riflessioni all'avanguardia, rivolte questa volta a un lettore "illuminato".

³³ I. De Bernardis, «*L'illuminata imitazione*», cit., p. 143. Cfr. anche A.M. Morace, *Il prisma dell'apparenza*, cit., pp. 208-209. Nella *Narcisa* vengono anche citati, probabilmente attraverso il trattato sulla pittura di Algarotti, alcuni versi di Federico II di Prussia.

³⁴ D. Tongiorgi, *Committenze inglesi nel Settecento veneto: il 'caso Gray' e la traduzione dell'"Elegy" di Cesarotti*, in idem, «*Nelle grinfie della storia*». *Letteratura e letterati fra Sette e Ottocento*, Edizioni ETS, Pisa 2003, pp. 25-54. Su questi temi cfr. anche il volume *Diplomazia e comunicazione letteraria nel secolo XVIII: Gran Bretagna e Italia / Diplomacy and Literary Exchange: Great Britain and Italy in the long 18th Century*, a cura di F. Fedi e D. Tongiorgi, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2017.

Francesco Mario Pagano:
*Discorso sull'origine e natura della poesia
e Saggio sul gusto e sulle belle arti*

di Daniela De Liso

Io non ardisco di pretendere di essere letto. Posso pregare di essere compatito. Ma ho il dritto, che niuno giudichi delle mie cose, se pria non abbia tutte le mie idee presenti¹.

Questa affermazione chiude il capitolo I della prima edizione dei *Saggi Politici* di Francesco Mario Pagano². Dopo un'ampia *Introduzione* che passa in

¹ F.M. Pagano, *De' Saggi Politici*. Ristampa anastatica della prima edizione (1783-1785), a cura di F. Lomonaco, Presentazione di F. Tessitore, Fridericiana Editrice Universitaria, Napoli 2000, p. 31 (D'ora in poi si citerà *Saggi*).

² Francesco Mario Pagano, primogenito di sei figli, nasce l'8 dicembre 1748, a Brienza, da Tommaso Pagano ed Anna Pastore. La famiglia era distinta ed agiata, ma non nobile. Trascorre i primi dieci anni di vita a Brienza, dove compie i primi studi. Nel 1758 si trasferisce a Napoli, presso lo zio Nicola, fratello del padre, sacerdote. Qui studia dal 1758 al 1768, per poter intraprendere la carriera forense. I suoi primi maestri sono Don Giovanni Spena ed Antonio Genovesi. Da Don Giovanni Spena, valentissimo grecista, apprende le lingue classiche, con le quali acquista familiarità anche grazie alla frequentazione e sincera amicizia con don Giuseppe Glinni, importante filologo napoletano. Durante e dopo gli anni dell'Università è discepolo di Antonio Genovesi, da cui apprenderà l'etica, la politica e l'economia. Nel 1768 consegue la laurea in Giurisprudenza e pubblica il *Politicum universae Romanorum nomothesiae examen*, dedicato al Granduca Leopoldo di Toscana e all'amico Giuseppe Glinni. Nel 1769 pubblica il Disegno del sistema della scienza degli uffizi, per concorrere all'assegnazione della cattedra di Etica nel Regio Collegio della Nunziatella. Il concorso si conclude senza un vincitore. Nel 1770 vince un concorso pubblico per lettore straordinario di Etica nella Regia Università. Viene ammesso al circolo letterario ed artistico dell'erudito Francescantonio Grimaldi, qui conosce anche Gaetano Filangieri e stringe amicizia con Padre Gherardo De Angelis, che era stato amico del Vico. Nel 1775, costretto dalle difficoltà economiche, deve intraprendere la carriera forense, poco consona al suo spirito meditativo ed alle sue aspirazioni universitarie. Si occupa esclusivamente di giurisprudenza criminale e matura una notevole esperienza in materia, che utilizzerà nelle sue opere giuridiche. Dell'attività forense sono testimonianza le quattro Allegazioni penali, pubblicate dal 1777 al 1781. Nel 1782 dedica al Filangieri la tragedia *Gli esuli tebani*. Tra il 1783 ed il 1785 sono pubblicati il I ed il II volume dei *Saggi Politici*. L'opera riceve tantissime critiche e gli attira le accuse di panteismo, materialismo ed immoralità. Alla fine del 1785, per difendersi da queste accuse, pubblica la *Lettera apologetica avverso le imputazioni fatte a' Saggi Politici*, indirizzata ai revisori di corte. Nel 1787 pubblica le *Considerazioni sul processo criminale*. Nello stesso anno dedica alla Regina Maria Carolina le tragedie *Gerbino* e *Agamennone* e il 17 marzo ottiene la cattedra di Diritto criminale nella Regia Università. Nel 1788 scrive l'epicedio *In morte del*

rassegna le ragioni dell'opera, l'autore, consapevole di cimentarsi in un campo ampiamente battuto da contemporanei e predecessori illustri, chiarisce di non ambire a stabilire una verità che risolva i problemi delle società contemporanee, ma chiede al suo «cortese» lettore la pazienza di valutare l'opera solo dopo averla interamente letta. Si tratta di un'affermazione che può apparire banale e di prammatica al «cortese» lettore, ma lo è poi veramente? Nel profluvio di trattati e saggi del Settecento illuminista³, tra i nomi di Boulanger e Locke e Vico, il brillante avvocato Mario Pagano può veramente esser certo che la sua opera sia letta da una mente capace di affrancarsi dalla tentazione di smascherare dietro ogni angolo quell'«angoscia dell'influenza», che non è solo preoccupazione moderna? Che non sia affermazione di prammatica lo svelerà presto l'acco-

Cavaliere Gaetano Filangieri, a cui era legato da profonda amicizia ed affinità intellettuale. Nel 1789 il 17 luglio diviene avvocato dei poveri presso il Tribunale dell'Ammiragliato e Consolato di mare. Nello stesso anno pubblica il *Ragionamento sulla libertà del commercio del pesce* e la tragedia *Corradino*. Tra il 1791 ed il 1792 viene pubblicata la seconda edizione dei *Saggi Politici*, in tre volumi, con le note del revisore ecclesiastico. Nel 1792 scrive la commedia *Emilia*. Nel 1794 assume la difesa dei giovani Vitaliani, De Deo e Galiani, rei di stato per aver partecipato alla congiura giacobina. Gli accusati vengono condannati a morte. Il 26 gennaio 1795, a causa dei sospetti di sovversivismo nei confronti di Pagano, i suoi *Saggi* sono posti all'Indice dall'autorità ecclesiastica e proibiti dal Governo. Il 26 febbraio 1796 viene arrestato, quale "seduttore e consigliere" di giacobini, e rinchiuso nelle carceri di S. Maria a Pareto e poi nel Castello di Sant'Elmo. Vi resterà ventinove mesi, per riavere la libertà il 25 luglio 1798. Destituito dai suoi incarichi professionali, è costretto all'esilio a Roma. Il governo repubblicano di Roma istituisce per lui la cattedra di Diritto pubblico presso il Collegio romano; accetta la cattedra, ma rifiuta l'onorario. Il 27 novembre il Re di Napoli entra a Roma, ponendo fine alla Repubblica. Pagano è costretto a rifugiarsi a Milano. Qui gli viene, però, notificato, in seguito ad un equivoco, un decreto di estradizione. Scrive una rimostranza al Governo Cisalpino, che gli concede, attraverso il Consiglio dei Juniori, la cittadinanza onoraria. Il 29 gennaio 1799 a Napoli viene proclamata la Repubblica e Pagano torna in patria in qualità di Rappresentante Nazionale nel Comitato di Legislazione. Lavora intensamente alla codificazione delle leggi repubblicane ed al Progetto di Costituzione della Repubblica. Il 5 giugno dello stesso anno partecipa alla difesa della Repubblica, combattendo a Castel Sant'Elmo, dove viene fatto prigioniero. Il 29 ottobre, condannato all'impiccagione, viene giustiziato, insieme all'amico Domenico Cirillo, ad Ignazio Ciaia e Giorgio Pignatelli, in piazza Mercato dagli uomini del Re (Cfr. G. Solari, *Studi su Francesco Mario Pagano*, a cura di L. Firpo, Giappichelli, Torino 1963; N. Campagna, *Potere legalità libertà. Il pensiero di F.M. Pagano*, presentazione di A. Negri, Calice Editori, Rionero in Vulture 1992; L. Firpo, *Francesco Mario Pagano*, La città del sole, Napoli 1998; A. Granese, *Divina libertà. La rivoluzione della tragedia. La tragedia della Rivoluzione. Pagano, Galdi, Salfi*, Edisud, Salerno 1999, pp. 9-69; M. Jacoviello, *Storia della Rivoluzione Napoletana del 1799. La vita dei rivoluzionari meridionali per un ideale*, Liguori, Napoli 1998, pp. 160-183; D. Ippolito, *Repubblica e Monarchia nel pensiero politico di Mario Pagano*, Olschki, Firenze 2007; F. Berti, *L'uovo e la fenice: Mario Pagano e il problema della rivoluzione*, Cedam, Assago 2012; D. De Liso, *Francesco Mario Pagano*, in Ead., *Da Masaniello a Eleonora Pimentel. Napoli tra storia e letteratura*, Loffredo Iniziative Editoriali, Napoli 2016, pp. 211-231).

³ Cfr. E. Mattioda, *Teorie della tragedia nel Settecento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2016.

glienza ricevuta dalla prima edizione dell'opera che, uscita per i tipi di Gennaro Verriente e Vincenzo Flauto a Napoli tra il 1783 e il 1785, complice il giudizio entusiasta del Revisore di Corte Luigi Serio, tra mille polemiche, sarà, infatti, posta all'Indice il 26 gennaio 1795⁴. Subito dopo l'uscita del primo volume, una recensione anonima pubblicata sul «Giornale enciclopedico» di Napoli stroncava l'opera, accusando l'autore d'essersi ispirato a Vico, d'averne sviluppato il pensiero, ma di avere poi affrancato il suo sistema filosofico da quella provvidenza divina che nell'opera vichiana riusciva a dare unità al tutto. Il risultato era perciò «un edificio incompleto», in cui mancava «un principio unitario intorno a cui organizzare il vario e il molteplice della vita storica dell'umanità»⁵. La recensione attirò l'attenzione delle autorità ecclesiastiche che nominarono un revisore, don Andrea Farina, il quale, solo nel 1785, avrebbe acconsentito alla pubblicazione del secondo volume dei *Saggi*, perché, nel frattempo, erano state estrapolate dall'opera quaranta proposizioni, giudicate empie, materialiste e panteiste, sulle quali avrebbe dovuto esprimersi il Cappellano Maggiore, don Isidoro Sanchez de Luna, che, ammiratore del Pagano, volle trarsi d'impaccio e demandare l'*affaire* ai due revisori teologi di corte, fra' Diodato Marone e l'abate Francesco Conforti. La spinosa vicenda amareggiò profondamente il Pagano che difese la sua opera in una *Lettera apologetica*, probabilmente ascrivibile al finire del 1785⁶. Ma quanto le accuse rivolte al Pagano e alla sua opera erano

⁴ La licenza del Revisore Luigi Serio, era, in realtà, giunta, solo quando la prima parte dell'opera era già stata data alle stampe, il 20 giugno 1783 e, dunque, sul suo frontespizio non figuravano le licenze ottenute; per questo, contravvenendo alle leggi de' Superiori, il Verriente aveva dovuto pagare una multa. Le polemiche formali che seguirono l'episodio ritardarono notevolmente la pubblicazione del II volume ed attirarono nuovi problemi giudiziari all'editore Verriente, come risulta da una relazione del cappellano Maggiore, in data 19 giugno 1784 (Napoli, Archivio di Stato, *Relazione del Cappellano Maggiore*, vol. XX, 775, p. 137). La ricostruzione della vicenda dei guai giudiziari di questa prima parte dell'opera si può leggere in G. Solari, *Studi su Francesco Mario Pagano*, cit., pp. 60-63.

⁵ Ivi, p. 62.

⁶ La *Lettera* ci è giunta, in realtà, senza data. Ma, con il Solari (ivi, p. 63), siamo indotti a credere che debba essere stata scritta alla fine del 1785; infatti si fa riferimento alla cattedra di Diritto criminale, che Pagano ottenne solo nell'ottobre 1785. Il *terminus post quem* la lettera non può essere stata scritta è, invece, l'ottobre 1786, poiché essa è indirizzata ai due revisori teologi di corte e il Marone morì appunto nell'ottobre 1786. Il tono della *Lettera* è amareggiato e la difesa del proprio sistema passa in secondo piano rispetto alla necessità di sottolineare la pusillanimità di accuse ed accusatori: «[...] i quali servendo all'interesse con sopraffina malignità hanno agitato le deboli menti degli imbecilli, traendoli nel lor partito, dispendendo per la città un numeroso vespaio, che sotto fallaci sembianze di pietà va lacerando il mio nome e diffamandomi presso gli ordini tutti, spacciando per mie le più nere bestemmie, che nell'animo mio, della più pura cristiana dottrina tenace custode, non ho annidate giammai» (F.M. Pagano, *Lettera a' dottissimi Signori Padre M. Fr. Diodato Marone primario lettore di teologia e D. Francesco Conforto, primario lettore di Storia Sacra e profana nell'Università de' Regi Studj e Teologi di S.M. avverso le imputazioni fatte a' Saggi Politici*, Napoli, s.n.t., p. 4).

fondate? Nella premessa ai *Saggi* l'autore sembrava già prevedere e rispondere, con una sorta di *excusatio non ancora petita*, all'accusa di asistematicità del suo pensiero e dell'opera che lo esprimeva:

Io non mi proposi di compire un sì vasto e gran disegno, e di dar fuori perfetta e compiuta la scienza della storia. Di molto supera le mie forze una tanta impresa. Il tempo e l'ozio mi mancano altresì, per fare un'opera che ricerca l'intera occupazione dello spirito. Ed io alle forensi cure posso rapire appena poche ore per coltivare questi sacri studi, che sono l'oggetto del mio più vivo piacere. [...] Quindi l'intendimento mio non già fu di comporre un'opera, ma di scrivere in più *Saggi* que' pochi pensieri e considerazioni, che su tal soggetto nella mia memoria serbava, acciocché se per avventura qualche utile verità contenessero, non mi scappassero di mente⁷.

A leggere questa premessa, che con qualche piccola variazione ritroveremo anche nella seconda edizione, si capisce che l'intento del Pagano sia contribuire a costruire l'edificio della modernità, fornendo, sulla scorta del suo gusto e della sua sensibilità, la *summa* del pensiero illuminista settecentesco.

Mario Pagano era uno *studiosus*, cioè un uomo d'azione, l'avvocato difensore dei rei di Stato, e al contempo un pensatore attraversato da suggestioni centrifughe che donano ai suoi *Saggi* un polimorfismo che ancora oggi impedisce ai critici di ascrivere ad un genere piuttosto che ad un altro l'opera intera.

A leggere i *Saggi* sono stati soprattutto i filosofi contemporanei e successivi, ai quali ben presto fu difficile accedere alla prima edizione del testo, che dobbiamo considerare, invece, la *lectio* più completa dell'opera⁸, visto che molti stralci, vere epurazioni, furono effettuati dall'autore nell'allestimento della seconda edizione napoletana del 1791-1792, al punto che, ad esempio, non compaiono più il *Discorso sull'origine e natura della poesia* e il Saggio «del gusto e delle belle arti» che nella prima edizione erano collocati rispettivamente in *Appendice al Saggio I* e nel *Saggio VI*⁹. Erano stati evidentemente sacrificati all'orientamento storico-politico che Pagano intendeva dare alla seconda edizione della sua ope-

⁷ *Saggi*, pp. 9-10.

⁸ Sull'argomento si veda la posizione di Fabrizio Lomonaco in F. Lomonaco, *Introduzione* a F.M. Pagano, *De' Saggi Politici*. Ristampa anastatica della prima edizione (1783-1785), cit., pp. XIV-XVI.

⁹ La scarsa accessibilità della prima edizione dei *Saggi* paganiani ha anche alimentato, nel corso del Novecento, la convinzione che i due *Discorsi* fossero stati scritti negli ultimi anni della vita dell'autore, come si legge nelle *Notizie intorno alla vita e alle opere di Francesco Mario Pagano tratte dalla raccolta di operette d'istruzione e di piacere dei celebri italiani, scelte e pubblicate per cura di Bartolomeo Gamba*, in *Opere filosofico-politiche ed estetiche di Francesco Mario Pagano* coll'elogio storico dell'Autore scritto dal cittadino Massa, G. Rondinella, Napoli 1848, p. 2. Cfr. anche M. D'Ayala, *Vite degl'Italiani benemeriti della libertà e della patria*, Bocca, Torino-Roma-Firenze 1883, p. 468 e G. Gentile, *Dal Genovesi al Galluppi. Ricerche storiche*, edizioni della «Critica», Napoli 1903, pp. 21 e 72.

ra¹⁰. La loro lettura critica è stata, poi, a lungo rimandata perché ai lettori ottocenteschi del Pagano non era nota la prima edizione dell'opera; tuttavia, i due testi, variamente e diversamente "assorbiti", rispettivamente nel II e nel VI *Saggio*, sono importanti per un'epoca "teatrale", come quella in cui l'autore visse ed operò, un'epoca in cui «finanche le donne furono affette da questa mania, e non ci fu letterato, pure mediocre, che non si potesse dire padre o di un *Giulio Cesare* o d'una *Sofonisba*»¹¹. I due *discorsi* restano indispensabili per chiarire la vocazione enciclopedica dell'opera paganiana e la versatilità di un avvocato-filosofo che si occupa di letteratura, arte e politica, come ogni intellettuale illuminista che si rispetti, ma sono importanti anche per comprendere la natura ed il valore dell'impegno teatrale di Pagano, che a partire dal 1777, con *Gli Esuli tebani*, fu autore di tre tragedie, un monodramma lirico e due commedie¹².

Nell'ambito dei *Saggi Politici* all'autore interessava raccontare l'uomo che si trasforma in cittadino, la sua vita nelle società che costruisce ed attraversa nel corso dei secoli, in un *continuum* spazio-temporale che, partendo dalle origini selvatiche dei bestioni vichiani, raggiunge le società «colte e polite» della contemporaneità settecentesca. Nell'edizione del 1783 Pagano accentua la sua attenzione sull'origine fisico-naturale della storia primitiva e sulle origini del linguaggio e della poesia, intesi vichianamente come «un genere d'istoria ossia un'istoria universale»¹³, scritto dall'uomo «poeta» e «cantore» delle origini come reazione quasi fisica ed istintiva all'«esterne circostanze così fisiche come morali»¹⁴. Così, il *Discorso sulla poesia* diventava studio della lingua in cui, sin dalle origini, l'uomo ha scelto di raccontare la propria esistenza. Nella medesima prospettiva – (il racconto dell'essere uomo) – si collocava il *Saggio del gusto, e delle belle arti*, che, espressione di un classicismo di matrice platonico-oraziana, esaminava la composizione artistica, cogliendo i suoi debiti ineludibili con bellezza e armonia e facendo dell'arte l'espressione autentica della vita collettiva di un popolo¹⁵.

¹⁰ In un'avvertenza dello «stampatore al lettore» del volume terzo della seconda edizione (1792) si sottolineava il «nuovo ordine dato per l'autore a' Saggi» preannunciando la confluenza in un successivo volume, pubblicato poi postumo nel 1806, di «que' discorsi, che non formano il corpo dell'opera, ma bensì servono ad illustrare i precedenti Saggi. E così fatti sono il discorso sulla poesia, sul gusto ed altro» (F.M. Pagano, *Saggi Politici. De' principii, progressi e decadenza delle società*. Edizione seconda, corretta ed accresciuta (1791-1792), a cura di L. Firpo e L. Salvetti Firpo, Vivarium, Napoli 1993, p. 253).

¹¹ D. Cassino, *Il teatro di Mario Pagano e la critica di Signorelli*, Morano, Napoli 1907, p. 8.

¹² Per un'analisi della produzione teatrale paganiana mi sia consentito rimandare a D. De Liso, *Il teatro di Francesco Mario Pagano*, in F.M. Pagano, *La Mengrelliana. Abbozzo inedito di commedia*, a cura di D. De Liso, Phoebus edizioni, Casalnuovo di Napoli 2004, pp. 23-48.

¹³ *Saggi*, p. 63.

¹⁴ Ivi, p. 30.

¹⁵ Cfr. A. Quondam, *Dal «piacevole» all'«ordine»: sensismo e classicismo negli scritti estetici di Mario Pagano*, in *Nuove idee e nuova arte nel '700 italiano*. Atti del Convegno

Il *Discorso sull'origine e natura della poesia*, pubblicato, come si è detto, in appendice al *Primo Saggio*, si apriva con un'affermazione lapidaria e quasi apoftegma:

La noja e la svogliatezza è il carattere del secolo: ossia perché si è scritto e letto assai, o che siesi la delicatezza del gusto raffinata, o che una debolezza degli spiriti nata dalla presente fisica e morale educazione, sia nemica di una penosa e lunga attenzione, e della curiosità delle solide e forti cognizioni. Quando lo stomaco è pieno, o è sazio, o languisce per debolezza. Cioch'è fuori d'ogni dubbio, ei fa d'uopo a chi brama di esser letto irritare la languente attenzione, e i nauseanti spiriti colla novità. Ma se a far ciò basta dar nuovi titoli, e nuovi aspetti alle vecchie cose, questa tal nausea addita pienezza d'idee, o infermità di spirito? La novità in un vecchio soggetto non può esser che l'effetto della penetrazione. Ma una nuova veste non rende nuova una persona¹⁶.

Pagano sa di avventurarsi in un terreno già ampiamente battuto da una tradizione trattatistica e da una volontà tassonomica che avevano animato il dibattito critico a partire dal Cinquecento, quando i *Discorsi dell'arte poetica* di Tasso avevano dialogato con quelli del Giralaldi e del Pigna, per approdare ad una critica militante, enunciata, con dovizia d'erudizione e d'esempi, nei *Discorsi del poema eroico* del periodo successivo alla reclusione a Sant'Anna¹⁷. Né il Seicento aveva abbandonato la critica dell'*ars poetica*, codificandola, da Camillo Pellegrino ad Agostino Mascardi, dal Bartoli al Pallavicino, al Marino, al Tesauo, solo per citarne alcuni¹⁸. Ai teorici dei due secoli precedenti si aggiungevano quelli del Settecento, sui quali, in Italia, si era imposto Vico, di cui Pagano è attento lettore¹⁹. È, perciò, evidente che il *discorso sull'origine e natura della poesia* non ambisca a proporre tesi innovative, ma sia funzionale, come asserisce l'autore, ad esemplificare alcuni luoghi e completare enunciati teorici espressi nel *Primo Saggio*, che si chiudeva con la necessità di comprendere le origini delle prime civiltà, i cui «ordinatori» erano stati poeti e teologi²⁰.

internazionale (Roma, 19-23 maggio 1975), Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1977, p. 321 e sgg.

¹⁶ *Saggi*, p. 159.

¹⁷ Sull'argomento cfr. C. Gigante, *Tasso*, Salerno editrice, Roma 2007, pp. 76-94 e pp. 334-345.

¹⁸ Cfr. sull'argomento almeno: *Trattatisti e narratori del Seicento*, a cura di E. Raimondi, Ricciardi, Milano-Napoli 1960 (riedito a cura di E. Ardissino, Res, Torino 1990); M. Fumaroli, *La scuola del silenzio: il senso delle immagini nel 17° secolo*, Adelphi, Milano 1995; P. Guaragnella, *Gli occhi della mente. Stili nel Seicento italiano*, Palomar, Bari 1997; E. Bellini, *Agostino Mascardi tra "ars poetica" e "ars historica"*, Vita e pensiero, Milano 2002; A. Battistini, *Il Barocco*, Salerno editrice, Roma 2012.

¹⁹ Sul pensiero vichiano in Pagano si legga N. Campagna, *Potere, legalità, libertà. Il pensiero di F.M. Pagano*, Calice editori, Rionero in Vulture 1992 (in particolare pp. 23-29).

²⁰ *Saggi*, p. 156. Il concetto era già stato espresso da Vico: «[...] tutte le storie delle nazioni gentili hanno avuto favolosi principi, e [...] appo i greci (da' quali abbiamo tutto ciò ch'abbiamo

Il *discorso*, dopo una giustificazione introduttiva, si apre con la definizione delle origini della poesia:

Nacque la poesia dal naturale e necessario sviluppo delle ingenite facultà dello spirito umano. Quindi è ch'ella, come addiviene di tutte le arti le quali nascono dal fondo dell'umana natura, si ravvisa presso le nazioni tutte, pria che l'una dall'altra avesse ricevuto i lumi delle scienze e delle arti. Tutte le barbare nazioni ebbero i loro poeti e cantori: avvegnacché contengano elle in se quei semi di politezza e di coltura, che fecondati poi col regolar corso de' tempi debbono schiudere, e cangiare il barbaro stato nel colto e civile, in cui vengono le società alla di loro perfezione, e 'l gusto aggiunge alla più gran delicatezza e raffinamento²¹.

La poesia è, sin da queste battute incipitali, nutrimento dello spirito poiché educa l'uomo ed il cittadino ed è la lingua dell'arte, intesa come τέκνη, atta alla riproduzione del vero naturale e storico, capace di destare piacere e di determinare le azioni degli uomini. Sottoposti a violente passioni, suscitate dai grandi fenomeni naturali, come dalle sciagure che non hanno spiegazione razionale, gli uomini delle origini, nell'idea paganiana, che arriva a Vico, dopo aver attinto a Platone²², raccontano se stessi attraverso la poesia:

L'uomo nelle violente passioni è poeta e cantore. La sua macchina considerarsi può come un istrumento da corde. Le sensazioni son simili a' tuoni. Quando le corde son tese, e le vibrazioni più forti, riescon più acuti i tuoni. Così del pari le fibre più tese e gagliardamente vibrato generano le più vive sensazioni. E queste per l'opposto quando sien vivaci, irritano e tendono le fibre, e quindi producono spesse oscillazioni e acuti movimenti²³.

L'uomo «nelle violente passioni è poeta e cantore»: la poesia appare, perciò, come espressione morale di un evento fisiologico ed è, insieme al canto, una forma non mediata dalla volontà o dalla riflessione, ma scaturisce dalle passioni. La passione di cui parla Pagano non è causata da una sorta d'invasamento misterico, né è una pulsione che aliena l'uomo al mondo delle cose per condurlo in quello dei *simulacra* della fantasia. È passione corposa della macchina animale che reagisce agli stimoli esterni con la tensione delle fibre,

dell'antichità gentilesche) i primi sapienti furon i poeti teologi, e la natura delle cose che sono mai nate o fatte porta che sieno rozze le lor origini; tali e non altrimenti si deono stimare quelle della sapienza poetica» (G.B. Vico, *Principi di Scienza nuova* (1744), in Id., *Opere*, a cura di A. Battistini, Mondadori (I Meridiani), Milano 2007, p. 559).

²¹ *Saggi*, p. 160.

²² Cfr. G. Solari, *Studi su Francesco Mario Pagano*, a cura di L. Firpo, Giappichelli, Torino 1963, p. 191.

²³ *Saggi*, p. 161.

le quali, in base alla loro qualità, producono diversificate sensazioni di dolore o piacere. Per Pagano le sensazioni non scaturiscono dai cinque sensi, ma dalle fibre, che rispondono all'urto degli oggetti che lo provocano. Si tratta di una posizione lontana da quella dei filosofi sensisti come Condillac, per il quale i sensi sono strumenti dell'anima che da sola agisce e sente²⁴. In Pagano l'anima, infatti, non è soggetto senziente ed è senza dubbio soppiantata dallo spirito, che è una sorta di sensazione interiorizzata o di interiorizzazione della corporeità, se provassimo a leggere la posizione paganiana alla luce della filosofia hegeliana dello spirito oggettivo²⁵. Lo spirito sensiente viene certamente a Pagano da Helvetius, che nel 1758, nel suo *De l'esprit*, interpretava la vita spirituale come estensione della sensibilità²⁶.

Attività irrazionale dello spirito è per Pagano la poesia, naturale forma d'espressione per quei barbari primitivi che, vivendo «in un continuo stato di violente passioni»²⁷, provando stupore e terrore di fronte ai misteri della natura, parlavano «cantando». Il suono precede la parola e la poesia precede il discorso, proprio come i sensi precedono la ragione. La poesia è il primo vero linguaggio dell'uomo; le parole, «raggi delle cose», ne riprodussero, dapprima, le immagini ed i suoni:

I Platonici han detto, che le parole sien raggi delle cose. Una tal proposizione al primo aspetto oscura, quando ben s'intenda, si ritroverà verissima. Le prime parole delle lingue originarie esprimono per lo più i naturali suoni delle cose; poiché que' primi selvaggi dotati di un'estrema sensibilità e di una vivace immaginazione, ricevendo per l'organo dell'udito i suoni de' corpi, per additare que' tali oggetti rendevano colla voce i suoni medesimi: non altrimenti, che i fanciulli mostrano le cose, esprimendo colla bocca i suoni e gli strepiti, ch'elle fanno²⁸.

Ad esemplificare questa teoria, di ispirazione platonica, Pagano propone l'esempio dell'etimologia della parola *psiche*, riconducendola al *psy*, che imiterebbe il soffio del vento. Si tratta di un'immagine suggestiva dell'origine dei linguaggi, formati da parole che non sarebbero altro che simboli delle cose. Gli antichi osservano la natura, ne ascoltano la voce e la traducono in parole, perché vogliono riprodurla, dividerla, comunicarla. La poesia è lo strumento che consente agli antichi di raccontare il mondo, di dividerlo, comunicarlo, per confrontarsi, per sentirsi meno soli, meno inermi rispetto alle forze insondabili di una natura, che è, in quanto insondabile, presto divinizzata. Il senso di

²⁴ Cfr. E. de Condillac, *Trattato delle sensazioni*, a cura di P. Salvucci, Laterza, Bari 1970.

²⁵ Cfr. G.W. Hegel, *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, a cura di B. Croce, Laterza, Bari 1989, p. 374.

²⁶ Cfr. C.A. Helvetius, *De l'esprit*, Pgreco, Milano 2012, Disc. 1, p. 11.

²⁷ *Saggi*, p. 168.

²⁸ *Ivi*, p. 169.

smarrimento, la semplicità, l'immediatezza dei primitivi, ignari della corruttela delle moderne «società colte e polite», producono una poesia immediata che è pittura del mondo, come aveva annunciato, nella sua *Ars poetica*, Orazio²⁹:

Le poesie di Omero son veraci pitture. Ma i poeti dei tempi più colti, ne' quali quella forza imitativa e pittoresca era già mancata, altro non han fatto che ripetere e ridirci le prime immagini de' primi pittori della natura. Ma nella corruzione poi della poesia e dell'eloquenza non si ebbe più la natura davanti agli occhi. Le immagini non si ritraggono da quel puro e vero fonte, ma dalle idee fattizie degli uomini. Quindi quei tropi non naturali, que' mostri di dire, quello scientifico gergone, che altamente trionfa nel secolo nostro in bocca di coloro che vogliono farsi grandi collo strepito delle gigantesche non intese parole, e che scrivono al suono di violini e gravicembalo. Ma a cotesti romanzeschi dotti e giganti osian mostri del secolo corruttori del buono stile, fa una ostinata e dotta guerra il nostro amico Luigi Serio, regio professore di eloquenza, che per l'italiche contrade fa risonare le muse argive³⁰.

La poesia antica, nel suo configurarsi come pittura «verace» della natura, è anche storia. Non a caso l'esempio, già oggetto del terzo libro dei *Principi di Scienza Nuova*, scelto da Pagano è la poesia epica di Omero³¹. Il racconto di Omero è pre-razionale. Il poeta guarda e sente la natura e la racconta («Le prime operazioni della mente furono tutte poetiche»). Il linguaggio formulare e gli epiteti esornativi sono modi immediati per rappresentare e tramandare il reale e diventano, perciò, «base e fondamento del magnifico e superbo edificio della sapienza umana»³². Questa immediatezza dà alla poesia quel respiro, che essa inevitabilmente smarrisce, quando, lungi dal nascere dall'imitazione del mondo circostante, si forma invece dall'idea che di quel mondo hanno già codificato altri poeti. Alla luce di queste osservazioni la poesia contemporanea è, per Pagano, irrimediabilmente corrotta, perché non è naturale, perché è infarcita ed appesantita dalla retorica, che veste la realtà di maschere e finisce per annullarne il potere emozionale. Tuttavia la posizione polemica dell'autore contempla

²⁹ Cfr. A. Manieri, *Pittura e poesia in Hor. Ars poetica 361-365*, in «Quaderni urbinati di Cultura classica», Nuova serie 47, n. 2 (1994), vol. 76, pp. 105-114; V. Luise e S. Luise, *Poesia e Pittura*, Valtrend, Napoli 2002; J.B. Du Bos, *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, a cura di M. Mazzocut-Mis e P. Vincenzi, Aesthetica, Palermo 2005; C. Bologna, *Orazio e l'Ars poetica dei primi trovatori*, in «Critica del testo», n. 3, a. X (2007), pp. 173-199; A. Caputo, *L'arte, nonostante tutto: ricerche sulla musica, la pittura e la poesia: tra estetica ed ermeneutica*, CVS, Roma 2012; R. Giglio, *Ut pictura poësis. Scritti su poeti e pittori. Salvatore Di Giacomo ed altri*, Phoebus edizioni, Casalnuovo di Napoli 2013; R. Regina, *Orizzonti in divenire: La pittura è poesia silenziosa, e la poesia è pittura che parla*, Lepisma, Roma 2013.

³⁰ *Saggi*, p. 174.

³¹ Cfr. G.B. Vico, *Principi di Scienza nuova* (1744), in Id., *Opere*, cit., pp. 811-849.

³² *Saggi*, p. 175.

la possibilità di un ritorno alla rappresentazione, pura e quasi sacra³³ perciò, di quel «mondo ancor fanciullo», che solo il volgo sa vedere, insieme a quei poeti contemporanei che non hanno bisogno dello «strepito delle gigantesche non intese parole»³⁴ per far poesia, poeti che hanno trovato un convinto alfiere nell'amico Luigi Serio³⁵, efficace riformatore della prassi poetica e teatrale del regno di Napoli, nel suo ruolo di Regio Revisore di Corte durante il regno di Maria Carolina e Ferdinando IV³⁶. Per restituire alla poesia contemporanea il ruolo creativo di quella antica occorrerebbe recuperarne il senso, riaffermando la funzione, tradita dalla degenerazione contemporanea dei costumi, di filosofia, che è non altro che «la cognizione dell'uomo», e di filologia, che «dev'esser la storia delle umane idee, ossia delle modificazioni del nostro spirito»³⁷. Pagano attribuisce, insomma, alla poesia, sin dalle origini l'ambizioso compito di spiegare l'uomo, attraverso un perfetto sinolo di filosofia e filologia. Quando, infatti, alla maniera vichiana, si avventura tra i barbari primitivi, cerca di dimostrare che la poesia, in quanto naturale espressione dello spirito pre-razionale, ispirata «non già» dall'«arte» e dallo «studio», come invece la prosa, fu un «parlar per tropi, per allegorie e per esempj»³⁸ e per metafore, fu cioè il modo per avere «la cognizione dell'uomo» che è poi far filosofia. L'intera impostazione del luogo paganiiano attinge al secondo libro della *Scienza vichiana*, dedicato alla sapienza poetica. In quel libro, Vico, critico della boria e della vana erudizione di tanti dotti moderni, sosteneva la necessità di un ritorno allo spirito della poesia delle

³³ «Le prime cognizioni dei mortali, come si dirà in appresso, e le prime cose tramandate per mezzo di quei simbolici segni alla memoria degli uomini avvenire furono le religiose e sacre. Quindi la lingua e la scrittura poetica fu la sacra e teologica. Onde è palese che tutti coloro, che hanno cercato lo sviluppo dello spirito umano, non avendo intesi tai principj, hanno errato assai lungi dal vero, e ci hanno presentata una incompiuta analisi e mancante storia dello spirito umano» (Ivi, p. 189).

³⁴ Ivi, p. 178.

³⁵ Sul Serio i principali contributi critici si devono a Raffaele Giglio: R. Giglio, *Frammenti di inediti. Studi di letteratura meridionale: Gervasio, Salfi, Serio, Rossetti*, Loffredo, Napoli 1984; Id., *Luigi Serio. Un letterato per la rivoluzione*, Loffredo, Napoli 1999.

³⁶ Cfr. sull'argomento: D. De Liso, *La passione di un'epoca. Teatro a Napoli*, in Ead., *Da Masaniello a Eleonora Pimentel. Napoli tra storia e letteratura*, cit., pp. 159-180.

³⁷ «La vera filosofia è la cognizione dell'uomo. La filologia dev'esser la storia delle umane idee, ossia delle modificazioni del nostro spirito; ed un essere non può altrimenti conoscersi che osservandone i suoi modi e i suoi fenomeni. Quindi o la filosofia è una ragionata filologia, ovvero son queste due germane sorelle, come opinò Senofonte, che chiamò questa seconda il manico della filosofia. Ma un tal metodo di filosofare per mezzo della storia dell'idee dell'uomo fu abbandonato affatto. [...] la filologia divenne vano e fanciullesco studio di parole, e la filosofia romanzo e poesia. Piaccia al cielo, che servano almeno questi miei Saggi a destare il gusto di accoppiare queste due disperate sorelle, e render l'una all'altra, per formare dalla storia dell'idee ed affetti umani l'universale scienza dell'umanità, e la sola vera e interessante filosofia» (*Saggi*, p. 180).

³⁸ Ivi, p. 184.

origini, in cui le passioni dei sensi avevano un dominio incondizionato³⁹. Anche Pagano attribuisce alla capacità di sentire degli antichi poeti un'importanza determinante: la poesia non nasce nella tranquillità, ma nel violento tumulto delle passioni. Le passioni sono legate ai sensi, alle fibre della macchina umana i sensi, che, nei primitivi, «ne' quali è fanciulla ancora la ragione», sollecitati dal moto dei corpi, «generano le idee». Il poeta è colui che riesce a trasformare le idee in parola poetica, perché possiede la «divina facoltà di creare e produrre nuove cose, se non fuori e realmente, cioè a Dio solo è riserbato, almeno entro la propria mente»⁴⁰:

Iddio forma l'idee e produce un universo di cose. Il poeta cria le sue immagini e genera un mondo di suoni e parole⁴¹.

Il poeta è, perciò, sin dalle origini, una sorta di demiurgo, come del resto aveva scritto anche Vico⁴², ma il suo ruolo nel mondo contemporaneo è ben più complesso. Egli deve, infatti, riuscire a lasciarsi travolgere da quello spirito pre-razionale che gli consenta di provare rinnovato stupore di fronte al mondo; questa capacità di emozionarsi potrà consentirgli di affrancarsi dagli argini che la società civile ha costruito contro l'irrompere di passioni tumultuose:

Ed or che le nazioni son colte e polite, e la ragione ha rovesciato l'impero della fantasia, se per una forza di temperamento in taluno non si desti e rinnovelli quel fantastico furore, che provarono naturalmente le prime nazioni, avremo versificatori e non poeti, copie e non originali⁴³.

Ecco individuate, con semplicità, le ragioni della decadenza della poesia nel Settecento. Troppa cultura, troppa erudizione avevano tarpato le ali della poesia, non più "naturale", ma dotta elaborazione intellettuale. Il poeta moderno è un versificatore, produce copie e non originali, perché ha perso la capacità

³⁹ Su queste basi Vico inoltre aggiungeva che «[...] quanto prima avevano sentito d'intorno alla sapienza volgare i poeti, tanto intesero poi d'intorbo alla sapienza riposta i filosofi; talchè si possono quelli dire essere stati il senso e questi l'intelletto del genere umano» (G.B. Vico, *Principi di Scienza nuova* (1744), in Id., *Opere*, cit., p. 494).

⁴⁰ *Saggi*, p. 190.

⁴¹ Ivi, p. 191.

⁴² «In cotal guisa i primi uomini delle nazioni gentili, come fanciulli del nascente gener umano, quali gli abbiamo pure nelle *Degnità* divisato, dalla lor idea criavan essi le cose, ma con infinita differenza però dal criare che fa Iddio: perocché Iddio, nel suo purissimo intendimento, conosce e, conoscendole, cria le cose; essi, per la loro robusta ignoranza, il facevano in forza d'una corpulentissima fantasia, e, perch'era corpulentissima, il facevano con una maravigliosa sublimità, tal e tanta che perturbava all'eccesso essi medesimi che fingendo le si criavano, onde furon detti «poeti», che lo stesso in greco suona che «criatori»» (G.B. Vico, *Principi di Scienza nuova* (1744), in Id., *Opere*, cit., pp. 570-571).

⁴³ *Saggi*, p. 198.

di sentire. In un luogo successivo del *Discorso*, Pagano chiarisce che il poeta scrive quando il suo animo è colpito dalle «passioni» «eccitate da quegli oggetti, o che ci arrecano un male, od un bene»⁴⁴ o che siano capaci di suscitare paure e speranze. Insomma il poeta deve sentire la vita, deve provare emozioni, non copiarle. Deve scrivere di ciò che sente, non di ciò che è ritenuto utile dalle corti. Solo in questo modo avrà un pubblico solidale con le sue passioni, perché si riconoscerà nelle «medesime tempeste del cuore»⁴⁵. Questa visione emotiva e sensistica della poesia interessa particolarmente al Pagano, che, in questo *Discorso*, è non solo il filosofo autore dei *Saggi politici*, ma anche il poeta tragico e comico, che evidentemente attribuisce alla poesia drammatica non una mera funzione di intrattenimento e neanche ne risolve il senso in esercizio didascalico⁴⁶. Lo spirito del poeta è come «uno stomaco gagliardo e digiuno» che, per non ammalarsi, «dee avere un cibo per essercitar la propria azione»; «vuole anch'egli un oggetto, una materia che lo riempia e l'occupi». Questo esercizio di ricerca di piaceri e passioni, cioè di sentimenti forti, terrà il poeta e la sua opera lontani dall'incombere di «noja e tedio», definiti «dolore sovente più molesto de' positivi dolori»:

Questa noja e questo tedio è il più gran nemico della nostra felicità, è un secreto veleno distruttore della vita, è un lento male più nocivo delle più violente infermità⁴⁷.

Le asserzioni del discorso paganiano non sono lontane, nella loro moderna enunciazione, dalle numerose affermazioni preromantiche di uguale intonazione e poi di maggiore intensità che invaderanno l'Europa con la crisi dei Lumi. Quello che nello *Zibaldone* leopardiano sarà esaminato filosoficamente come il male incurabile dell'uomo, il tedio, e che nei versi maledetti di fine Ottocento, sotto il nome di *ennui* e di *spleen*, diverrà il male di vivere, per cui l'uomo moderno sembra ancora non aver trovato cura, può essere curato dalla poesia. Ad essa Pagano attribuisce perciò il compito di «miscere utile dolci», allo scopo di rendere migliore la vita dell'uomo e di affrancarlo dal peggiore dei mali, il tedio. Le forme di poesia concorrono tutte ugualmente all'obiettivo indicato, almeno nei primi tempi della storia delle civiltà. Epica e satira non furono mai veramente distanti: gli eroi stavano accanto ai satiri e ai fauni; i primi dovevano suscitare nel pubblico desiderio di emulazione, i secondi dovevano smorzare la

⁴⁴ Ivi, p. 201.

⁴⁵ Ivi, p. 202.

⁴⁶ Nella prefazione al *Gerbino*, tragedia del 1787, Pagano scriveva: «Una tragedia è per avventura un'offerta non indegna di porsi al piè del trono. Poiché a giudizio dei più dotti antichi e moderni ella si è l'apice della poesia, lo sforzo dell'ingegno, la più profonda filosofia recata sulle scene» (F.M. Pagano, *Gerbino*, Raimondi, Napoli 1787, p. 3).

⁴⁷ *Saggi*, pp. 216-217.

tensione drammatica e «muover riso»⁴⁸. È, tuttavia, evidente, che alla tragedia, e non alla satira, spetti, secondo la lezione di Aristotele, la palma della più elevata tra le forme poetiche, quella sublime, che, guidando il suo pubblico alla catarsi, mediante il forte coinvolgimento emotivo nella *καταστροφή*, Pagano definisce «una dipintura del grande e dello straordinario»⁴⁹, di cui anticipa che tratterà in maniera più ampia e diffusa in una *Prefazione* premessa ad un'edizione nuova di tragedie mai poi edita. Evidentemente il problema teorico interessa a Pagano meno della pratica drammaturgica, nella quale non smette di cimentarsi, senza, però, inseguire l'approvazione di un pubblico vasto, visto che sembra che buona parte delle sue opere sia stata rappresentata unicamente nel teatrino che aveva fatto allestire nella villa dell'Arenella. Il discorso teorico può, quindi, concludersi, dopo aver ripercorso a grandi linee la storia della civiltà, in cui la poesia ha evidentemente avuto una indispensabile funzione civilizzatrice; il discorso si chiude, infatti, proprio con la definizione di quella «sapienza poetica», cui Vico aveva dedicato il secondo libro dei suoi *Principi di Scienza Nuova*:

Egli si è veduta in abbozzo almeno la natura della poesia. Ma quale n'è l'oggetto? Il piacere fu il primiero: ma quando poi la filosofia ne prese il governo, ella al pubblico giovamento fu diretta, eccitando quelle passioni, che al comune bene eran più conformi, ed ispirando orrore per le torte e nocive. Così ella divenne ministra della civile sapienza, e fu la base e fondamento delle società⁵⁰.

La teoria estetica, che il *discorso* aveva enunciato nelle sue pagine, finiva per farsi etico. La poesia è, dunque, utile, anche perché è storia dell'uomo, «una storia generale che contiene i particolari avvenimenti che si osservano nella natura, e si rinchiude tutti i possibili fatti, onde è il vero specchio dell'umana vita»⁵¹. Del resto, in linea con il progressismo illuminista, il bello non deve essere disgiunto dall'utile. Il poeta ha, perciò, un ruolo civile, che Pagano sente a tal punto con forza da scrivere, nel secondo volume dei suoi *Saggi*, edito nel 1785, un VI saggio intitolato *Del gusto e delle belle arti*. Tuttavia il saggio *del gusto e delle belle arti* non si richiamava esplicitamente al *Discorso sull'origine e natura della poesia*; non voleva essere, infatti, il racconto dell'evoluzione storica della poesia in arte e della passione violenta delle origini in gusto raffinato delle «società colte e polite». Intendeva, piuttosto, «affrontare il problema della composizione artistica dal punto di vista della bellezza»⁵², in una prospettiva classicistica di matrice platonico oraziana. La sua eliminazione,

⁴⁸ Ivi, p. 228.

⁴⁹ Ivi, p. 237.

⁵⁰ Ivi, p. 238.

⁵¹ Ivi, p. 199.

⁵² N. Campagna, *Potere legalità libertà*, cit., p. 231.

nell'edizione dei *Saggi* del 1792 fu dettata dall'improponibilità del problema estetico nel contesto storico-politico di quegli anni: le «anime dilicate e belle», cui il saggio sul gusto era dedicato nel 1785, nel 1792 avevano fatto i conti con il mutamento dell'indirizzo di governo del Regno di Napoli, dopo la rivoluzione francese, che proprio allora faceva, non metaforicamente, saltare la testa della sorella di Maria Carolina. Nel 1785 Napoli è, ancora per la sua *intelligentia*, un'isola felice e a quel «tribunale de' begli spiriti», cui Pagano faceva riferimento nell'*incipit* del testo, poteva essere ascritta a buon diritto la stessa Regina:

O Gusto, o divino senso dell'uomo, senso del bello, e dell'armonia, o tu che delle belle opre conosci solo e discerni il valore e 'l pregio, padre e creatore delle belle arti, diriggi la mia ragione, anima la mia fantasia, acciocché scrivendo io del gusto non ne scriva senza gusto alcuno. A voi, anime dilicate e belle, a voi, cui la natura amica e cortese donò armoniosi e facili gli organi, vivace e vaga fantasia, sopraffino tatto, a voi diriggo cotesti miei pochi pensieri sul gusto. [...] Non vò giudici delle mie idee que' consumati dotti, che di maravigliosa erudizione soltanto faccino pompa, o di greche, fenicie, arabe autorità riempiano le carte; non quegli acuti, ma sterili e nudi pensatori, che colla forza di profondi ragionamenti sorprendono l'intelletto. [...] Al tribunale de' begli spiriti, delle persone di gusto, e di sentimento. Queste io fo giudici del presente mio Saggio⁵³.

Destinataria del *Saggio* è evidentemente la colta società settecentesca, che, mediante la ragione, ha compiuto progressi considerevoli in ambito scientifico e filosofico ed in questi termini esso s'inserisce nell'omologo e fervido dibattito europeo di quelle opere francesi, inglesi e tedesche, di cui forse non avrà il respiro, ma che mostra di utilizzare in maniera non pedissequa⁵⁴. Dopo l'iniziale introduzione, che, in realtà, rivela al contempo l'urgenza di scrittura del testo e la sua possibile autonomia rispetto al resto dell'opera, da cui, infatti, sarà espunto, Pagano si dedica alla definizione del gusto, il senso «che conosce e discerne la verità, e la bellezza delle produzioni dell'arte imitatrice della natura». L'arte è imitazione, ma anche creazione. Ogni poeta, scrittore, scultore, pittore è un demiurgo, ma occorre ribadire che, se «il gusto discerne e conosce», è «l'ingegno» dell'artista che «crea e produce»⁵⁵:

E le nuove figure delle sue produzioni nascono dalla composizione di quelle ch'egli nella natura osservò; e la bellezza, l'ordine, l'armonia che ei lor dona, è il componimento di quelle diverse bellezze ed armonie che in varie cose ei di-

⁵³ *Saggi*, p. 579.

⁵⁴ Cfr. A. Negri, *Le dottrine estetiche nei secoli XVII e XVIII in Europa*, in *Grande Antologia Filosofica*, Milano, Marzorati, 1973, vol. XVI, pp. 375-538.

⁵⁵ *Saggi*, p. 583.

scorse e insieme raccolse; di sorte che il lavoro del nobile artefice in altro non si aggiri che nell'unire le bellezze nella natura sparse e divise⁵⁶.

L'artista non è mero imitatore della natura, ma potenza creatrice. Riesce a cogliere il fremito vitale dell'universo e, al disordine di questo mondo, contrappone un ordine superiore, che sembra essergli ispirato direttamente da Dio. L'artista, scintilla del divino perciò, lega il finito all'infinito. Si distingue dagli altri uomini perché in lui è vivo il senso del gusto, capace di discernere la bellezza nella natura e di riprodurla, mediante l'ingegno, che, tuttavia, non è sufficiente:

Freddi e gelati critici, infelici censori, plebei artigiani, che nell'arte sola confidando ricercate in quella le bellezze, privi di quell'entusiasmo, che creatore e divino rende lo spirito, e fecondo padre di nobili produzioni, sforniti di quella viva, grande animata fantasia, la quale, come la madre, raccoglie i semi di quei nobili parti, che feconda quel fuoco celeste, che avvampa le anime grandi; senza il gusto, il quale, come levatrice agli spiritosi e vivaci parti dà la forma e la compostezza, voi non produrrete mai, che studiate e limitate opere, le quali senz'anima e senza genio saranno divorate dal tempo e condannate all'oblio. I vostri libri viveranno appena la vostra età. Ma l'opre figlie del genio, l'Iliade, l'Eneide, l'Orlando furioso per tutte l'età saranno nelle mani di tutti⁵⁷.

Le «opere del genio» sono le uniche destinate alla sopravvivenza, perché esse nascono dall'imitazione della natura e non da quella delle altrui opere; nascono dal «gusto» del creatore e non dalla sua erudizione⁵⁸. Questa imitazione può rivolgersi alla natura fisica ed a quella morale. Se l'imitazione della natura fisica è occupazione di pittori, scultori ed architetti, volti all'osservazione ed alla riproduzione del «visibile mondo», i poeti devono misurarsi nell'imitazione della «natura morale»:

I pittori, scultori, architetti non hanno per di loro oggetto principale, che l'imitazione del visibile mondo. I poeti per l'opposto, e i drammatici soprattutto all'imitazione della morale natura, delle passioni, e de' costumi degli uomini sono all'intutto intenti. Ma dapoiché per un'analogia di natura risentiamo noi gli affetti, che provano gli altri uomini nostri simili (secondoché si è dimostrato altrove) le passioni tutte da' poeti bene espresse ed imitate si fanno sentire da noi, come se fossero reali e vere: esse ne scotono, e ne commovono a segno, che in que' finti avvenimenti prendiamo parte, e c'interessiamo davvero⁵⁹.

⁵⁶ Ivi, p. 582.

⁵⁷ Ivi, p. 584.

⁵⁸ «Il poeta non scruta primieramente nel proprio cuore, non esprime la propria anima o il proprio umore [...] piuttosto, riproduce con la sua arte la realtà» (R. Wellek, *Storia della critica moderna*, Il Mulino, Bologna 1958, vol. I, pp. 182-184).

⁵⁹ *Saggi*, p. 588.

L'arte poetica ha, dunque, un'evidente funzione etica, il cui successo è garantito dalla capacità del «genio» artistico di scegliere un argomento ed uno stile che possano coinvolgere il fruitore dell'opera; l'azione narrata, per quanto ambientata in luoghi e tempi diversi, dovrà essere popolare, coinvolgere il lettore, ottenendone la compartecipazione emotiva. Del resto, Pagano chiarisce, nel corso del saggio, in vari luoghi, che l'imitazione poetica è il grado più alto di *mimesis*, poiché è mediata attraverso il gusto e il consapevole senso della bellezza. È caratteristica della natura, secondo questa concezione vitalistica, «lasciarsi imitare»; il poeta è, però, l'unico capace di rappresentarla, non solo nei suoi aspetti armonici e dilettevoli, come accade nella semplice rappresentazione artistica, ma soprattutto nella sua essenza vitalistica e dionisiaca. Appare, in tal modo, evidente che Pagano cerchi, nel *Saggio del gusto*, di conciliare, nella rappresentazione poetica della natura, il dionisiaco e l'apollineo e, dunque, per questa via, la visione rinascimentale, e diremmo bruniana della natura, con quella apollinea, suggeritagli dalla sensibilità estetica illuministica. Il risultato non è, tuttavia, convincente. Il tentativo di conciliazione dovrebbe condurre l'autore a rendere l'arte una forma di conoscenza parallela alla scienza, secondo l'impostazione razionalistica propria dell'estetica francese, enunciata da Boileau nella sua *Art poétique* (1711), citata da Pagano in relazione alle regole della composizione⁶⁰. Ma nel *Saggio del gusto* appare chiaro che, sebbene l'arte racconti la verità, nel momento in cui riproduce immagini della natura, essa, tuttavia, non la racconta tutta: ne racconta la bellezza. A raccontare la verità è, piuttosto, la filosofia, che si pone con atteggiamento intellettualistico ed indagatore di fronte alla natura, per coglierne l'aspetto normativo, mentre la poesia che, nel *feri* delle pagine, diventa l'unica «bella arte» oggetto d'analisi, si fa presto «drammatica». La predilezione per l'arte drammatica nel saggio paganiano non è solo pedissequa riproposizione della ripresa tragica che nel Seicento e nel Settecento, sulla scorta dell'egemonia tassonomica della *Poetica* di Aristotele, aveva dominato i salotti ed i teatri delle *intelligentiae* italiane ed europee⁶¹. Pagano crede, infatti, nell'utilità della poesia tragica, come di quella comica; gli interessa il δράμα nella sua accezione etimologica classica, gli interessa l'azione scenica. Non a caso sarà scrittore di tragedie, ma anche

⁶⁰ Cfr. E. Cassirer, *La filosofia dell'Illuminismo*, La Nuova Italia, Firenze 1973, p. 386.

⁶¹ Sull'argomento si vedano almeno: A. Quondam, *Dal piacevole all'ordine. Sensismo e classicismo negli scritti estetici di Mario Pagano*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1977; S. Ferrone, *Il teatro*, in *Storia della Letteratura italiana*, diretta da E. Malato, Salerno Editrice, Roma 2000, vol. 10, pp. 1057-1110; L. Mariti, *Valore e coscienza del teatro in età barocca*, in *I capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del barocco*, Salerno editrice, Roma 2002, pp. 419-455; V. Giannantonio, *Lo spettacolo tra scena e testo*, in Ead., *L'ombra di Narciso*, Argo, Roma 2006, pp. 171-198; C. Alberti, *Le meraviglie dell'arte scenica tra Settecento e Ottocento*, Bulzoni, Roma 2016; E. Mattioda, *Teorie della tragedia nel Settecento*, cit.

di commedie⁶², nelle quali la fede nel *miscere utile dulci* è continuamente confermata:

L'ordine dell'azione o epica, o drammatica non è il naturale ordine del tempo. Il poeta, che di quell'avvenimento ne vuole formare un tutto, che serva al suo fine, l'ordina e dispone in modo, che le azioni diverse sieno in un punto ed in un centro unite per produrre l'effetto della commozione, che egli si ha proposta. Quindi il principio, il mezzo, e 'l fine è quello, che si confà a quella macchina da lui formata per adempiere al suo progetto. Il racconto non è, che l'organo e la molle del suo disegno. L'essere, che la sua fantasia crea, l'opera, che il suo genio produce, il tutto, che l'arte forma, è quello involuppo di passioni, costumi, e operazioni, che col racconto della favola cove e veste. Onde Aristotele precettò al poeta, che prima di porre i nomi e specificare gli accidenti, in astratto la sua favola formasse. Da cotesti ampi principj esposti finora si possono dedurre le vere regole dell'unità del tempo, dell'azione, e del luogo, e farne il giusto e regolato uso⁶³.

È evidente che l'interesse normativo, che entra nello specifico del tempo della *fabula* e di quello dell'intreccio e si esprime sulla necessità del rispetto delle unità pseudoaristoteliche, non sia funzionale al contesto dei *Saggi politici* in cui è inserito; è necessario al drammaturgo Pagano, non al filosofo. Non a caso, dalla seconda edizione della sua opera, egli escluderà il *Saggio del gusto* come il *Discorso sulla poesia*, inserendo, all'interno dei vari saggi, le riflessioni necessarie a definire il ruolo delle arti e della poesia nella vita delle civiltà «colte e polite». Nel *Saggio del gusto* aveva, del resto, tentato di dimostrare l'imprescindibile rapporto dell'arte con la società, in particolare dell'arte drammatica, «la più nobile, grande ed utile poesia, la più imitativa delle belle arti», «l'ultima luce che brilla nelle colte nazioni»:

L'imitazione drammatica è la più perfetta, quindi la più difficile. Essa tanto alla verità si accosta, che ripete l'azione stessa, introducendo attori, che s'investono del carattere e delle passioni di coloro, i quali esprimono. Il solo effetto reale ed esecuzione vera manca: comeché riguardo agli animi degli spettatori gli effetti sieno quasi così reali come nell'azione vera.

Dovendo poi così la tragedia come la commedia esser diretta alla ripurgazione del costume, conviene che posseda il poeta una profonda notizia di essi costumi, de' vizj, e delle virtù vere, che ispirare al popolo si devono. Conviene, dico, che sia filosofo. Quindi l'età dei drammatici esser altra non può, che quella de' filosofi, cioè a dire, che l'ultimo periodo della coltura⁶⁴.

⁶² La prima commedia paganianiana, l'*Emilia*, fu scritta, in endecasillabi, nel 1792. La seconda commedia è, in realtà, un abbozzo di commedia, in prosa, composta nel 1786 (Cfr. F.M. Pagano, *La Mengrelliana*, cit.).

⁶³ *Saggi*, pp. 596-597.

⁶⁴ Ivi, p. 628.

L'arte drammatica, dunque, non precede, come le altre arti, il tempo della filosofia, ma lo racconta, ne è parte ed, in tal modo, caratterizza l'età che, secondo la concezione vichiana, cui la visione paganiana resta ancorata, nonostante le suggestioni dell'*Encyclopédie*, anticipa la decadenza. Portando in teatro la filosofia, che per Pagano coincide con la sapienza civile, l'arte drammatica è l'unica capace di educare il popolo ed incontra anche il gusto delle classi più raffinate, cui non interessa più il racconto epico, ma la rappresentazione realistica dei fatti, in tragedie e commedie, nelle quali le azioni riprodotte sono vere, fatta salva la finzione sostitutiva dei personaggi, capaci, però, di sortire sul pubblico il medesimo effetto emotivo che avrebbe suscitato il fatto rappresentato nel suo reale svolgimento. Il drammaturgo che aspiri ad ottenere la «ripurgazione del costume» – obiettivo, vedremo, irraggiungibile –, mediante la sua opera, deve avere una precisa conoscenza della società nella sua dimensione “politica” e dell'animo umano, con le sue aspirazioni ed i suoi sentimenti e deve conoscere le regole del “buono” e dell’“onesto”: deve essere, cioè, poeta-filosofo. Questo non significa che Pagano creda nell'impegno civile dell'arte, ne recupera, secondo un'estetica neoclassica, la funzione edonistica, proponendola come *medicamentum* all'ozio e alla «divorante noia», sentimento di cui è malato il suo tempo agiato, privo di stimoli reali. Il pubblico, incapace d'impegnarsi in azioni reali sceglie l'infingimento della scena, dove vuole vedere rappresentate azioni che suscitino sentimenti forti e quella compartecipazione emotiva che la quiete della vita reale non consente. Insomma l'arte drammatica sembra risolversi in una sorta di surrogato di passioni fittizie nel languire di quelle reali e diventa, per questa strada, arte della crisi dei valori, arte che cela la decadenza, arte che racconta l'alienazione dello spirito. Pagano sta sfiorando, senza tuttavia proporre una soluzione, il problema del rapporto arte-potere nella società a lui contemporanea:

Poche Corti d'Italia più polite e colte aveano il passeggero gusto di una tragedia, o di una commedia, che, ritraendo costumi di due mila anni addietro, poco effetto faceano sul cuore. Una repubblica potente, ricca, il cui governo era attivo, regolare, e illuminato, polita altresì, alla superstizione sempre avversa poteva aver degli spettacoli. Ma il suo rigido aristocratico severo governo seppelliva le scintille della libertà d'ingegno, e ne ritardava i nobili voli⁶⁵.

«Dopo la seconda barbarie», l'Italia era stata la «cuna e la nutrice delle belle arti», fungendo da esempio per l'Europa intera, ma in epoche più recenti «poche corti» e «una repubblica potente» avevano avuto il «passeggero gusto» dell'arte drammatica. Tragedie e commedie rappresentavano rigorosamente, però, personaggi e vicende «di due mila anni addietro», anche nei governi il-

⁶⁵ Ivi, p. 634.

luminati, perché essi erano aristocratici e l'aristocrazia, arroccata fedelmente intorno ai propri inalienabili privilegi, temeva «le scintille della libertà d'ingegno» e si preoccupava di circoscriverle nello spazio dell'infingimento scenico. La contemporaneità è solo pallido simulacro, appena scrutabile in controluce, dietro le maschere: del resto era così anche negli *Esuli Tebani* che Pagano aveva scritto nel 1777⁶⁶. La tragedia, in endecasillabi e settenari, secondo la soluzione graviniana, era ambientata a Tebe, durante la tirannide di Leontida, cui gli esuli, guidati da Pelopida, intendevano porre fine. Amor di patria e di libertà forniscono, dunque, l'*argumentum*, ma la società raccontata è lontanissima da quella contemporanea. La tragedia è poi cronologicamente riferibile al tempo illuminato del regno di Ferdinando e Carolina e, dunque, completamente aliena al reale nell'immaginario dell'aristocratico possibile spettatore contemporaneo. L'alienazione dal reale degli *Esuli*, la cui correzione l'autore aveva affidato all'amico Filangieri, fu forse tra i motivi principali della scelta paganiana di rinnegare la prima tragedia. Quasi dieci anni più tardi, quando la sua produzione drammatica era ormai completa, l'autore del *Saggio del gusto* confermava la convinzione che l'arte, anche quella drammatica, fosse espressione autentica della crisi e decadenza della società contemporanea, piuttosto che strumento per migliorarla, educarla, salvarla. Il tempo gli avrebbe dato ragione. La feconda stagione teatrale che aveva caratterizzato il Settecento italiano⁶⁷ non aveva modificato le coscienze, non aveva guarito le febbri di decadenza che avrebbero incendiato i lumi della ragione sugli altari delle rivoluzioni. Ma i governi che da quelle rivoluzioni nascevano avrebbero dovuto e potuto giovarsi del teatro per costruire la storia che con loro ricominciava. Nel *Discorso sull'origine e natura della poesia*, in merito alle dimensioni dei teatri, Pagano aveva scritto:

Nelle repubbliche il teatro dee capire il popolo intero; nelle monarchie la sola gente colta e polita. In quelle il teatro ed il foro sono la scuola di un popolo, il quale convien che sia erudito e colto, siccome quello, che ha da governar se stesso. Ma nelle monarchie il volgo può esser ignorante e rozzo come lo è. I lumi e la coltura non gli fanno di mestieri⁶⁸.

⁶⁶ Secondo il Napoli Signorelli la tragedia, mai rappresentata, fu scritta nel 1780, insieme all'*Oratio ad Alexium Orlow*. In realtà questa cronologia appare improbabile per entrambe le opere. Infatti sarebbe strano che Pagano avesse scritto l'*Oratio*, riferita ad avvenimenti del 1770, solo dieci anni più tardi, quando il ricordo di Orlow era ormai sbiadito (P. Napoli Signorelli, *Opuscoli vari*, vol. IV, Tipografia Orsiniana, Napoli 1795, p. 120).

⁶⁷ «[...] finanche le donne furono affette da questa mania, e non ci fu letterato, pure mediocre, che non si potesse dire padre o di un Giulio Cesare, o d'una Sofonisba, o di un Baiazette o d'un Orazio. Allora quel componimento dava il battesimo letterario a chi voleva entrare in qualche ritrovo di dotti, o in qualche salotto aristocratico» (D. Cassino, *Il teatro di Mario Pagano e la critica di Signorelli*, Morano, Napoli 1907, p. 8).

⁶⁸ *Saggi*, p. 236.

Gli aristocratici hanno bisogno di spettacoli di gusto, che suscitino in loro quelle emozioni sopite dall'inanità dell'agiatezza; il popolo sarà coinvolto dal teatro solo nei regimi repubblicani, in cui all'arte drammatica, per la sua capacità di sollecitare diversi livelli di sensibilità e cultura, per quella lingua universale delle passioni che le appartiene, sarà affidato il compito di educare a «governar se stesso». Queste idee pagane permeeranno lo spirito repubblicano del 1799, così che l'amico Conforti, sul «Monitore napoletano» del 12 marzo 1799, scriverà:

Il Teatro, onde si propaga egualmente il vizio che la virtù a misura della direzione che gli si dà, deve formare uno degli oggetti più gelosi della cura e vigilanza delle amministrazioni, per non soffrire che il popolo venga da altri sentimenti animato che da quelli del patriottismo, della virtù e della sana morale⁶⁹.

L'impresa era ben ardua e, dunque, miseramente fallì. Le ragioni le aveva, in fondo, già indicate Pagano, nel suo *Saggio del Gusto*, in cui, forse inconsapevolmente, descriveva la natura trista del Bel Paese:

L'Italia fu simile a quel giardino, nel quale i fiori spuntano prima, che non sorgano le fruttifere piante, destinate a nutrire quel giardiniere, che dee coltivare i fiori, i quali ben tosto mancano senza quella provvida mano, che per la debolezza languisce, né innaffiar gli può, e per accidente solo, e per bontà del suolo nativo ne può talora schiuder qualcuno⁷⁰.

Fortuna, *vox media*, aveva schiuso quel manipolo di fiori patriottici, che, sulle piazze di Napoli, nel 1799, morirono insieme ai loro alberi della libertà.

⁶⁹ *Il «Monitore napoletano»*, a cura di M. Battaglini, Guida, Napoli 1974, p. 63.

⁷⁰ *Saggi*, p. 655.

La maschera di Arlecchino tra Tristano Martinelli e Carlo Goldoni

di Gabriella Capozza

Arlecchino, figura antica, maschera teatrale per eccellenza, non appartiene unicamente al patrimonio della Commedia dell'Arte, che pure l'ha inventata e creata, ma è un personaggio che attraversa la storia, le diverse epoche, assumendo di volta in volta vesti nuove e caratteri propri del tempo di appartenenza, mantenendo comunque inalterati elementi e peculiarità che lo caratterizzano e ne definiscono la particolare identità. Personaggio camaleontico, dunque, multiforme, come il suo abito più famoso, capace di cambiare, trasformarsi, rinascere e apparire ogni volta più vivo che mai.

La longevità eccezionale della maschera ci impedisce di annoverare tutti gli Arlecchino della nostra storia letterario-teatrale, ma ci permette, invece, di individuarne alcuni emblematici esempi che hanno segnato il percorso di un personaggio che ha fatto propri linguaggi, stili e forme delle diverse epoche, senza smarrire mai la sua profonda individualità.

Così risulta interessante confrontare il primo Arlecchino della storia, quello di Tristano Martinelli, nato e definitosi sul palcoscenico attraverso l'estemporaneità dell'improvvisazione e caratterizzato da eccessi e trasgressioni con l'Arlecchino di Carlo Goldoni, codificato, cristallizzato, filtrato dalla forma letteraria e privato, ormai, dell'aspetto più propriamente caricaturale e scurrile per assumerne uno più realistico, forgiato sui libri del *Mondo* e del *Teatro*.

Apparso nei teatri di strada e sulle scene parigine ad opera del mantovano Tristano Martinelli, quale evoluzione del secondo zanni di matrice medievale, continua a calcare i più disparati palcoscenici europei attraverso il lavoro di valenti comici dell'Arte, quali Domenico Biancolelli, Angelo Costantini, Evaristo Gherardi, Antonio Sacchi. Sarà proprio quest'ultimo a legare indissolubilmente il destino di Arlecchino alla figura di Carlo Goldoni: Antonio Sacchi, difatti, conosciuto con il nome d'arte di Truffaldino, chiederà al grande commediografo di definire uno scenario sulla falsariga del canovaccio parigino *Arlequin valet de deux maîtres*, elaborato da Jean Pierre des Ours de Mandajors e recitato a Parigi dall'italiano Luigi Riccoboni. Goldoni risponderà con grande entusiasmo all'invito di Sacchi scrivendo uno scenario che ben presto, in linea con la sua Riforma, diverrà una commedia distesa, attraverso la quale Arlecchino compirà il passaggio da una dimensione eminentemente teatrale, legata all'improvvisazione scenica, ad una dimensione prettamente letteraria, se pur

destinata alle scene. L'Arlecchino di Goldoni, dunque, un Arlecchino nuovo, definito in una forma letteraria, che diviene modello e punto di riferimento assoluto per tutti quegli scrittori che, da quel momento in poi, vorranno dar vita al loro Arlecchino.

Nato nel Cinquecento, giungerà sino al Novecento e alla contemporaneità, passando per le avanguardie primo-novecentesche: pensiamo alle operazioni di rifondazione teatrale compiute da Craig e Mejerchol'd attraverso la figura della Supermarionetta e dell'Attore Biomeccanico, proprio a partire da un recupero del corposo patrimonio della Commedia dell'Arte. Si pensi, tra gli altri, alla rielaborazione di quel personaggio negli anni Venti e Trenta del Novecento nelle commedie di Cavacchioli, De Stefani e Toselli¹, e a tutto il teatro italiano del Novecento che si è rifatto, in maniera più o meno evidente, alle maschere della Commedia dell'Arte. Come non menzionare, a tal proposito, il teatro di Eduardo, che ha costruito le sue indimenticabili maschere facendo tesoro proprio di quel corposo patrimonio artistico? Si pensi, ancora, al cinema muto di Chaplin che ha rielaborato lazzi, temi, tecniche, abilità gestuali e mimiche, proprie della maschera di Arlecchino e dei personaggi di quella particolare forma d'arte. O si pensi, ancora, tra gli altri, a uno degli ultimi Arlecchino della storia, quello di Dario Fo, scritto e rappresentato nel 1985, in occasione dei quattrocento anni dalla nascita della maschera.

Nel Cinquecento, dunque, nasce Arlecchino, quale erede ed evoluzione degli zanni di matrice medievale. Lo stesso Andrea Perrucci nel suo famoso trattato ci riferisce che vi erano due zanni, a cui venivano affidate le parti ridicole: «Il primo hà da essere astuto, pronto, faceto, arguto, che vaglia ad intricare, deludere, beffare, ed ingannare il mondo [...] il secondo servo [...] deve essere sciocco, balordo, infestato, che non sappia qual sia la destra, o la sinistra»².

Arlecchino è una variante del secondo zanni che, nella Commedia dell'Arte, si va definendo proprio a partire dall'archetipica e antitetica coppia popolare, profondamente comica, costituita dal vecchio ridicolo e dal servo astuto. Le figure della coppia Magnifico-Zanni si pongono, difatti, ai poli opposti: lo

¹ Cfr. C. Bronowski, *La riapparizione di Arlecchino sul palcoscenico italiano negli anni Venti e Trenta del Novecento*, in «Scaffale aperto», anno 5/2014, in cui vengono analizzate le commedie *La danza del ventre* e *Pierrot impiegato del lotto* di E. Cavacchioli, *I pazzi sulla montagna* di A. De Stefani e *Arlecchino in Africa* di R. Toselli, nelle quali viene riproposto il personaggio di Arlecchino, espressione di quel determinato contesto storico, e capace di rivelare, secondo la sua profonda natura camaleontica, ora l'elemento della dabbenaggine, ora quello dell'intraprendenza, ora quello del candore.

² A. Perrucci, *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso. Parti due. Giovevole non solo a chi si diletta di rappresentare, ma ai predicatori, oratori, accademici e curiosi*, M.L. Mutio, Napoli 1699, pp. 282-283, Coedizione in facsimile dell'edizione bilingue (Scarecrow Press 2007), con commento italiano a cura di Francesco Cotticelli, oppure *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso* (1699), introduzione, bibliografia e cura di A.G. Bragaglia; Sansoni Antiquariato, Firenze 1961.

Zanni è un montanaro, nativo di Bergamo, analfabeta, sporco e povero, ma robusto di corporatura, sano e resistente, il secondo, originario di Venezia, è il padrone del primo, vive in città, ha un aspetto gradevole, è ricco ma avaro, anziano e cagionevole. L'accostamento di due figure così diverse e prive di punti di contatto costituisce il motore del meccanismo comico, utilizzato dai primi comici dell'Arte per la sua interna semplicità, su cui successivamente si sono innestate una serie di varianti e variazioni via via più elaborate e complesse³.

A Mantova, ad opera di Tristano Martinelli nella maschera di Arlecchino, nasce una nuova versione dello Zanni bergamasco, che si andrà definendo in una dimensione sempre più cosmopolita, determinata dalla condizione di 'girovaghi', propria degli attori professionisti del tempo, continuamente alla ricerca di piazze, teatri e palcoscenici dove mettere in scena i loro apprezzatissimi spettacoli.

Né bergamasco né francese, mantovano solo per l'anagrafe, fu soprattutto uno straniero, colui che veniva da fuori. Quando a Lione dovette firmare l'unico libro che diede alle stampe, sottolineò che l'opuscolo era stato 'imprimè de là le bout du monde' e che lui (in un franco-latino sgrammaticato) doveva essere chiamato 'Monsieur Don Arlequin comicorum de civitate novalensis' e la Novalesa era la stazione di posta che immetteva i viaggiatori verso il territorio dei re di Francia attraverso il ducato di Savoia. Assegnandosi quel luogo di nascita, Arlecchino assumeva, da vero uomo di spettacolo il punto di vista degli spettatori lionesi e francesi. Il grembo da cui nasceva era il viaggio stesso⁴.

L'Arlecchino martinelliano, nato sul finire del Cinquecento in seno al 'viaggio', mantiene un retaggio dell'originario elemento demoniaco, proprio degli istrioni e di quegli attori di età medievale, cui venivano affidate parti comico-demoniache. Così si rintraccia in un *pamphlet* in lingua francese, risalente al 1585, in cui si racconta di un viaggio di Arlecchino negli inferi, scritto da un poetastro francese, invidioso del successo di Tristano Martinelli e teso a screditare l'attore agli occhi del pubblico. Arlecchino, infatti, pur essendo originariamente un personaggio di secondo piano, raggiunse un successo sensazionale grazie ad un'irruenza e ad una carica di novità sorprendenti.

³ Cfr. M. Apollonio, *Il duetto di Magnifico e Zanni alle origini dell'Arte*, in *Studi sul teatro veneto fra Rinascimento ed età barocca*, a cura di M.T. Muraro, Olschki, Firenze 1971, pp. 193-220, in cui viene messo in evidenza come nello sviluppo della Commedia dell'Arte abbia avuto un ruolo centrale la coppia costituita dalle figure antitetiche 'Magnifico-Zanni'. In Arlecchino ritroviamo integralmente i caratteri di questo zanni, anche in relazione alla prestanta fisica e alle agilità e resistenza corporea.

⁴ S. Ferrone, *La Commedia dell'Arte, Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Einaudi, Torino 2014, pp. 68-69.

Arrivava dentro a spaccare lo stesso assetto della commedia, non aveva un ruolo fisso e aveva un antiruolo, come si può dire ancora oggi, e soprattutto faceva delle cose di una scurrilità ed una grevezza incredibili. [...] Provocava nel modo più osceno, scurrile, anche con delle battute, anche con delle situazioni legate alla sessualità, legate al problema del cibo, della fame, al problema della morte, al problema dei cadaveri⁵.

Il libello francese, in verità, nel tentativo di mettere in cattiva luce l'immagine dell'attore, ne mette inconsapevolmente in mostra le grandi doti acrobatiche e gestuali e la grande *vis comica se*, come vien detto, Arlecchino riesce a conquistare con le risate e con le sue acrobazie finanche la crudele corte di Plutone, re degli inferi.

Harlequin s'en allant luy fait mille gambades
Mille saults, mille bons, & mille bonnetades,
En reculant tousjours; Charon voyant cecy,
L'admire en ses façons, & le salue aussi,
Riant si haultement que la rive resonne,
Ce qui feit qu'en l'enfer une alarme se donne⁶.

Tale libretto, cui faranno seguito la risposta di Martinelli e le scuse del poetaastro, costituisce una testimonianza del successo che all'epoca riscosse Martinelli tra pubblico e regnanti. A tale successo, da addebitare tanto alle abilità gestuali-acrobatiche e recitative dell'attore, quanto al carattere eccessivo, trasgressivo, sopra le righe di quella maschera che conquistava massimamente il pubblico, corrisposero anche feroci critiche da parte di moralisti e benpensanti, scandalizzati per la scurrilità e l'indecenza di un teatro che offendeva il comun senso del pudore e della decenza. Tuttavia Martinelli anziché smussare e contenere quanto di sconcio e volgare vi era nella sua arte, intraprese la strada dell'enfatizzazione, dell'estremizzazione, dell'eccesso caricaturale, del paradosso comico, dando vita, così, a un personaggio caratterizzato da una comicità irresistibile e travolgente che finì con il conquistare in Francia non soltanto il consenso dell'ampio pubblico ma anche quello dei regnanti. Diverse sono le lettere pervenute con cui Maria de' Medici ed Enrico IV invitavano in maniera accorata Martinelli a tenere i suoi divertentissimi spettacoli presso la loro corte.

Personaggio comico, molto apprezzato e amato dal pubblico era anche circondato da un alone di mistero e diffidenza, riconducibile in parte alla presen-

⁵ D. Fo, *Hellequin Harlekin Arlekin Arlecchino*, Einaudi, Torino 2011, pp. 1 e 8.

⁶ D. Gambelli, *Arlecchino a Parigi*, Bulzoni, Roma 1993, vol. I, p. 393. Nell'opera vengono riportati, oltre al libello, gli altri testi relativi al contrasto arlecchinesco tra Martinelli e il poeta accusatore.

za, nella sua maschera, di elementi demoniaci, retaggio degli antichi zanni, in parte alla sua condizione di straniero, di migrante, di eterno viaggiatore, privo di una dimora stabile e di una collocazione chiara all'interno della società del tempo, in parte, ancora, riconducibile alla sua esistenza, che potremmo definire, 'bohémien' e che generava sospetti, diffidenze ma anche un fascino e un'attrattiva irresistibili.

Il mondo di Arlecchino e dei comic dell'Arte, in generale, era in contatto e si confondeva con quel mondo malfamato, tipico delle zone poste ai margini delle città, popolate da derelitti e miserabili. A loro spesso si univano quei teatranti irriverenti, che venivano guardati con sospetto e diffidenza dalle istituzioni e da quei moralisti che dal quel teatro vedevano oltraggiato il comun senso del pudore e della rispettabilità⁷. Tutto ciò trova corrispondenza nel personaggio di Cardine, la tenutaria di un famoso bordello parigino, protagonista del *pamphlet* francese del 1585. Si racconta, infatti, che Cardine apparsa in sogno a Tristano-Arlecchino, gli chiede di aiutarla a scappare dall'inferno, in cambio sia dello svelamento del nome del padre di Arlecchino, frequentatore del bordello, che della sua nomina a Signore di tutti i Ruffiani. Arlecchino, grazie alle sue doti di virtuosismo acrobatico e alle sue maniere paradossali, riesce a divertire Plutone e l'intera sua corte e così ad ottenere la liberazione di Cardine. Una liberazione in pieno stile arlecchinesco visto che durante la traversata nell'Acheronte si rovescia la barca di Caronte e la *maîtresse* Cardine finisce sulle sponde dei dannati.

All'*Histoire* segue la *Response* di Martinelli in cui questi si difende dalle accuse del collega affermando di non essere un buffone ma piuttosto un attore e chiede all'accusatore di confessare di aver scritto quelle pagine infamanti soltanto per racimolare qualche denaro. Lo scontro tra i due proseguirà a suon di botta e risposta caratterizzate da un lessico estremamente volgare e da allusioni tutt'altro che edificanti. D'altronde la scurrilità era l'elemento che caratterizzava in maniera preponderante questa prima maschera di Arlecchino, nei gesti, negli atteggiamenti, nel linguaggio. Un linguaggio al di fuori di ogni canone, originale, bizzarro, costituito da una struttura prevalente di matrice mantovana, su cui si innestavano vocaboli veneziani, francesi, termini provenienti da diversi idiomi, espressioni in latino maccheronico, neologismi, suoni onomatopeici, pure invenzioni, allitterazioni, iperboli: un *pastiche* iperbolico, estremamente comunicativo, che si avvaleva di una gestualità e di una mimica sorprendenti.

⁷ S. Ferrone nei testi *Arlecchino. Vita e avventure di Tristano Martinelli*, Laterza, Roma-Bari 2006 e in *La Commedia dell'Arte, Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, cit., mette in evidenza come una condizione, che potremmo definire, 'di frontiera', caratterizzasse gli attori professionisti del tempo e la loro arte considerata dalle istituzioni una sorta di «male ineliminabile» da tollerare, sorvegliare, ma mai da accettare profondamente.

Furono proprio questi ingredienti che decretarono il successo di quel teatro irriverente, innovativo e irruento che sfuggiva a controlli preventivi perché privo di testi scritti, se non di canovacci, e basato sull'improvvisazione di una maschera tutta italiana, ma che, paradossalmente, rimase quasi sconosciuta in Italia fino al Settecento quando, soprattutto grazie a Carlo Goldoni e Antonio Sacchi, anche da noi Arlecchino conobbe le luci della ribalta.

Per definire la figura martinelliana di Arlecchino, non disponiamo di molti testi, essendo il repertorio della Commedia dell'Arte affidato *in primis* alla rappresentazione scenica e all'improvvisazione, ma ci vengono in aiuto scritti, lettere, commenti e una serie di immagini che ritraggono Arlecchino in pose tipiche, immortalandone caratteri essenziali e predominanti. Così una serie di immagini e stampe d'epoca di grande efficacia ritraggono ora Arlecchino intento a fare piroette e volate, ora a cantare leggendo spartiti musicali, ora in scene di sconcia seduzione, o di forte attaccamento al cibo. Insomma un Arlecchino-acrobata, sempre alla ricerca di cibo, attratto dalle donne e amante dei piaceri della vita, perseguiti con una tale infantile e spiccata caparbieta da indurlo a escogitare stratagemmi, sotterfugi e macchinazioni di ogni sorta che finivano, il più delle volte, con il renderlo vittima di bastonate e rimproveri. Personaggio sciocco, perché incapace di agire con lucidità e buon senso e, insieme, furbo, in quanto capace di risolvere situazioni anche estremamente ingarbugliate.

A questo Arlecchino martinelliano di grande successo ne seguiranno altri, quali quello di Biancolelli, di Gherardi, che pian piano smusseranno i caratteri più evidentemente indecenti della maschera innescando un percorso di devolgarizzazione, fino a giungere al Truffaldino di Sacchi, il cui destino sarà strettamente legato alla versione che ne costruì Carlo Goldoni, assai diversa da quella martinelliana.

Goldoni, come leggiamo nei *Mémoires*, scrisse, su richiesta del comico Antonio Sacchi, conosciuto all'ampio pubblico come Truffaldino, un canovaccio dal titolo *Il servitore di due padroni*, a partire da un preesistente scenario francese, *Arlequin valet de deux maîtres* sottoscritto da Mandajors e recitato a Parigi dal capocomico italiano Luigi Riccoboni. Goldoni, affascinato dalle doti attoriali di Antonio Sacchi, aveva già scritto per lui due scenari, *Cento e quattro accidenti in una notte* e *Le trentadue disgrazie di Arlecchino*, basati su intrighi, equivoci e tesi a esaltare le capacità improvvisative e le abilità recitative degli attori. Il nuovo scenario *Il servitore di due padroni* e la commedia che ne seguì vennero modellati da Goldoni proprio a partire dallo stile di Sacchi e dalla sua particolare e mirabile maniera di stare sulla scena. «Questa commedia l'ho disegnata espressamente per lui», scriverà in *L'autore a chi legge* che introduce la commedia. Come è noto, quando Goldoni scrisse tale lavoro portava avanti la professione forense, per cui, come egli stesso ci racconta, fu costretto a lavorarvi di notte con grandi fatica e patimento, sostenuti unicamente da quell'acceso entusiasmo e da quella forte passione per il teatro che mai lo abbandonarono: «Che tentazione per me! Il Sacchi era attore eccellente, la Commedia era sem-

pre stata la mia passione. Sentii rinascere in me il gusto antico, lo stesso fuoco, lo stesso entusiasmo. [...] e morivo dalla voglia di fare ancora prova di me»⁸.

Il canovaccio definito da Goldoni e rappresentato da Antonio Sacchi, riscosse un grande successo di pubblico, anche per merito delle pregevoli doti attoriali di Sacchi e del suo personalissimo stile, raffinato e immediato al tempo stesso, fresco e originale, capace di conquistare tanto un pubblico d'*élite* quanto un pubblico di massa:

Antonio Sacchi aveva immaginazione viva e versatile; interpretava le commedie a soggetto; ma, mentre gli altri Arlecchini non facevano altro che ripetersi, egli, pur mantenendosi sempre fedele alla sostanza della scena, con le sue arguzie di nuovo conio e con delle risposte inaspettate dava un'aria di freschezza alla produzione; e gli spettatori in folla non andavano a vedere altri che lui.

I suoi tratti comici, le sue spiritosaggini non erano attinte al linguaggio del popolo né a quello dei commedianti. Egli aveva messo a profitto gli autori comici, i poeti, gli oratori, i filosofi. Nelle sue battute si riconoscevano sentenze di Seneca, di Cicerone, di Montaigne; ma egli possedeva l'arte di adeguare le massime di questi grandi alla semplicità del balordo; e la stessa espressione che nell'autore serio destava ammirazione, faceva ridere uscendo dalla bocca di questo attore eccellente.

Io parlo del Sacchi come d'un uomo di ieri, perché, per la sua età molto avanzata, non resta all'Italia se non il rimpianto d'averlo perduto senza speranza di vederlo sostituito⁹.

Goldoni, dunque, ammirava in Sacchi quel suo saper proporre al grande pubblico una maschera antica in una maniera nuova e originale che non si risolveva mai, come accadeva per molti attori comici del tempo, in una riproposizione meccanica e sclerotizzata di battute, movimenti e gesti ormai esautorati e privi di linfa vitale e in una volgarità sconcia, tesa unicamente a strappare consensi e qualche facile risata. Così, in Sacchi e nel suo Truffaldino, elementi colti e linguaggio colloquiale, dimensione letteraria e maniera popolare convivevano e si intrecciavano in nuove contaminazioni, impreziosite da singolari capacità funamboliche che facevano dell'attore il protagonista assoluto della scena, capace di dominare lo spazio con una gestualità prorompente e un dinamismo iperbolico che catturavano il pubblico.

Quando Goldoni vide il suo canovaccio messo in scena da comici dell'Arte, che non fossero Antonio Sacchi, comici, dunque, non della stessa statura di quel valente attore, ne rimase così deluso dall'essere indotto a dare al canovaccio una stesura in forma di commedia. È pleonastico sottolineare che l'idea di trasformare lo scenario in commedia scritta non fosse dettata unicamente

⁸ C. Goldoni, *Memorie*, a cura di G. Davico Bonino, Einaudi, Torino 1993, cap. XLIX, p. 223.

⁹ Ivi, cap. XLI, pp. 190-191.

dall'intenzione di sottrarre il suo scritto ad interpretazioni, improvvisazioni e inserimenti poco graditi e per nulla condivisi dal drammaturgo stesso, ma che rientrasse in quel ben più ampio progetto che risiedeva nella Riforma goldoniana, tesa a rinnovare il patrimonio della Commedia dell'Arte in preda a una involuzione degenerativa e a un impoverimento creativo ormai cronico. Il canovaccio, come Goldoni stesso ci spiega nella prefazione *L'autore a chi legge* che introduce la commedia, consisteva in «tre o quattro scene per atto, le più interessanti per le parti serie, tutto il resto della Commedia era accennato soltanto, in quella maniera che i Commedianti sogliono denominare a soggetto: cioè uno Scenario disteso in cui accennando il proposito, le tracce e la condotta e il fine de' ragionamenti, che dagli Attori dovevano farsi, era poi in libertà dei medesimi supplire all'improvviso, con adatte parole e acconci lazzi e spiritosi concetti»¹⁰. Peraltro, soltanto gli attori brillanti e capaci erano in grado di improvvisare in maniera originale e autentica, i più recuperavano un repertorio di tiritere e battute trite e ritrite, imparate a memoria, espressione di una sclerotizzazione di un patrimonio che riproponeva per inerzia continuamente se stesso. Finché, dunque, lo scenario fu messo in scena da Sacchi con la sua prodigiosa capacità comica, (tale per cui Goldoni, nella stessa prefazione, giungerà a dire che «volendo io provvedermi per le parti buffe delle mie commedie, non saprei meglio farlo che studiando sopra di lui»), il drammaturgo fu soddisfatto. Ben diversa la situazione quando a recitare si trovarono altri comici che arbitrariamente interpretavano, inserivano, colorivano, completavano lo scenario attraverso moduli stereotipati e caratterizzati da volgarità di ogni sorta che apparivano pura e vacua riproposizione di stilemi, chiavi, tecniche, gestualità, propri di una maniera di fare teatro che si era affermata alle origini della Commedia dell'Arte e che a quel tempo aveva avuto un senso profondo, ma che oggi, ai tempi di Goldoni, non aveva alcuna ragione di esistere.

Quando la Commedia dell'Arte cominciò ad affermarsi, difatti, i forti contrasti e le grandi contrapposizioni che attraversavano il tessuto storico, sociale, politico, economico, ideologico del tempo ricaddero inevitabilmente sui destini di quegli attori professionisti, soggetti a sospetti, censure, allontanamenti e peregrinazione. In un contesto siffatto assumevano un particolare significato e avevano ragione di esistere eccessi, trasgressioni, sconcezze afferenti all'ambito contenutistico, verbale, gestuale e mimico. Non così per il teatro ai tempi di Goldoni, quando qualsiasi trasgressione, non in sintonia con l'egemonia della logica e della misura, appariva nella sua pura nudità, quale volgarità gratuita e fine a se stessa, sconcia banalizzazione priva di alcun recondito valore o significato. Di qui il legittimo invito di Goldoni, rivolto a chi volesse mettere in scena la commedia, di «astenersi dalle parole sconce, da lazzi sporchi».

¹⁰ C. Goldoni, *L'autore a chi legge (Il Servitore di due padroni)*, in *Commedie* a cura di G. Petronio, vol. I, Rizzoli, Milano, 1958, pp. 53-54.

Nulla ci rimane dell'originario scenario *Il servitore di due padroni* che Goldoni si preoccupò di completare in tutte le sue parti, trascrivendo ogni battuta e riempiendo sulla pagina ogni spazio vuoto così da sottrarlo alle improvvisazioni altrui. Goldoni, come è noto, per il suo scenario si era rifatto ad un canovaccio francese *Arlequin valet de deux Maîtres*, di cui abbiamo una dettagliata descrizione in un articolo apparso nell'agosto del 1718 sul giornale «Le Nouveau Mercure», relativo allo spettacolo allestito nel mese di luglio dello stesso anno da *Les Comédiens Italiens*, e nel quale Luigi Riccoboni aveva ricoperto il ruolo di Arlecchino. L'articolo riporta, attraverso una suddivisione in tre atti, le vicende messe in scena dagli attori. Flaminia, figlia di un ricco commerciante torinese, rimasta figlia unica a causa della morte del fratello Federico, travestita da uomo, sotto le mentite spoglie del fratello, si reca a Venezia da Pantalone, socio in affari di suo padre, per tutelare gli interessi economici della propria famiglia. Dorante, l'amante di Flaminia, sulle sue tracce, giunge a Venezia e alloggia per puro caso nella stessa locanda dell'amata, senza che né lui né Flaminia si accorgano l'uno della presenza dell'altra, e senza che nessuno dei due si accorga di avere come servitore lo stesso uomo, Arlecchino. Il difficile compito di Arlecchino lo conduce ad inevitabili confusioni, errori, equivoci.

Nel secondo atto l'amore tra Silvia, figlia di Pantalone, e Lelio è messo in serio pericolo dalla ricomparsa, attraverso il travestimento di Flaminia, del creduto morto Federico, a cui Pantalone aveva promesso in sposa la propria figlia Silvia. Il terzo atto vede il reciproco riconoscimento di Flaminia e Dorante nella locanda e un lieto fine che sancisce tanto il matrimonio tra Flaminia e Dorante, quanto quello tra Silvia e Lelio. Arlecchino, licenziato da Flaminia, chiede di esser assunto da Lelio, con la promessa di servire un solo padrone¹¹.

Lo scenario goldoniano, sulla falsariga di quello di Manjadors, pur con sostanziali modifiche, e la commedia che ne segue, nascono da una viva volontà realistica, da un'autentica esigenza di rappresentare sulla scena, anche criticamente, la realtà viva del tempo, con le sue molteplici sfaccettature, sfumature, con le unicità dei personaggi che, pur nascendo da un'antica tradizione con propri canoni e caratteristiche, sapessero essere espressione di una precisa realtà sociale e di un determinato contesto storico.

Dirò con ingenuità, che sebben non ho trascurata la lettura de' più venerabili e celebri Autori, da' quali come da ottimi maestri non possono trarsi, che utilissimi documenti ed esempli, contuttociò i due libri su' quali ho più meditato, e di cui non mi pentirò mai d'essermi servito, furono il *Mondo* e 'l *Teatro*. Il primo mi mostra tanti e poi tanti vari caratteri di persone, me li dipinge così al naturale, che paion fatti apposta per somministrarmi abbondantissimi argomenti di graziose ed istruttive Commedie [...]: mi rappresenta i segni, la forza, gli effetti

¹¹ «Le Nouveau Mercure», août 1718, pp. 67-76.

di tutte le umane passioni [...]. Il secondo poi, cioè il libro del *Teatro*, mentre io lo vo maneggiando, mi fa conoscere con quali colori si debban rappresentar sulle scene i caratteri, le passioni, gli avvenimenti, che nel libro del *Mondo* si leggono; come si debba ombreggiarli, per dar loro il maggior rilievo, e quali sien quelle tinte, che più li rendon agli occhi delicati de spettatori. Imparo, insomma dal teatro a distinguere ciò, ch'è più atto a far impressione sugli animi, a destar la meraviglia, o il riso, o quel tal dilettevole solletico nell'uman cuore, che nasce principalmente nel trovar nella Commedia che ascoltasi, effigiati al naturale, e posti con buon garbo nel lor punto di vista, i difetti e il ridicolo che trovasi in chi continuamente si pratica, in modo però, che non urti troppo offendendo¹².

Anche per la costruzione di Arlecchino Goldoni si rifà ai libri del *Mondo* e del *Teatro*, forse in maggior misura al libro del *Teatro*, se nella commedia in oggetto rintracciamo una certa semplicità psicologica nei personaggi, pur in un ampio anelito di realismo, se in talune situazioni comiche riscontriamo una certa assurdità negli esiti o se ancora cogliamo importanti retaggi propri delle maschere della Commedia dell'Arte, come nel caso di Truffaldino. Per quanto la commedia *Il Servitore di due padroni* non appartenga alla fase più matura della Riforma goldoniana e non raggiunga quella complessità che caratterizza le commedie successive, nelle quali si assiste ad una vera e propria trasformazione delle maschere in personaggi, dotati di una complessità psicologica e di una carica realistica preponderante, tuttavia anche in questa commedia si collegano una forte cifra realistica e un legame con la realtà dei tempi che ne fanno un'opera nuova e profondamente rinnovata. Nuova, difatti, appare la delinea-zione dei personaggi, non più maschere, tipi fissi, ma 'soggetti' di rappresentazione, esponenti delle classi sociali del tempo. A tal proposito, interessante appare vedere, attraverso la coppia Pantalone/Dottore, il contrasto vivissimo nella società del tempo tra una borghesia emergente e una nobiltà decaduta che parla ancora il latino e che reclama una rispettosa considerazione in virtù di una centralità e di un prestigio sociale avuti un tempo, ma ormai inesorabilmente sbiaditi e destinati alla scomparsa. Lo stesso contrasto lo si rintraccia nella coppia Federico (in realtà Beatrice) Rasponi/Silvio Lombardi, pretendenti della stessa donna, (contrasto, in realtà, apparente in quanto Federico altri non è se non la sorella Beatrice che, sotto le vesti del fratello defunto, spera, facendo credere che egli sia ancora in vita, di poter recuperare i danari che Pantalone deve a Federico). A questi contrasti Goldoni pare guardare, almeno in questa commedia, con estrema pacatezza e senza parteggiamenti, quasi a registrare mimeticamente e imparzialmente quella che è una specificità della società del tempo. Al contrario, appare vivissima e sincera la sua simpatia per gli umili, per coloro i quali ogni giorno devono inventarsi qualcosa pur di non morire di

¹² C. Goldoni, *Prefazione a Commedie*, Giambattista Pasquali, Venezia 1761, vol. I, pp. XVI-XVII.

fame, ingegnarsi ed escogitare continue macchinazioni pur di racimolare qualche danaro e metter qualcosa sotto i denti. Di qui, la grande e bonaria simpatia per Truffaldino, erede degli Zanni di antica memoria, e sempre impegnato a lottare contro una fame atavica, a trovare soluzioni e inventare stratagemmi pur di guadagnare qualcosa e sfuggire a bastonate e punizioni. Così, cogliamo nitido il bonario sorriso goldoniano verso quel personaggio sciocco, folle, strampalato, eppure scaltro e prontissimo di spirito quando deve ingegnarsi per procurarsi cibo, denaro, conquistare una donna, o cavarsi da impicci. E sarà proprio grazie alla sua follia e al quel suo candore primigenio se alla fine tutto si risolverà nel migliore dei modi e se si realizzerà un grande e collettivo lieto fine.

La figura di Truffaldino, se pur risente di tratti caricaturali ereditati dal passato, come è ovvio che sia, in quanto Goldoni recupera una maschera preesistente sulla quale innesta poi il suo rinnovamento, tuttavia appare figlia dei suoi tempi e caratterizzata da una freschezza e da un ottimismo che ne fa un personaggio tutto settecentesco: così la sua energia vitale e il suo dinamismo, così la sua predisposizione a non demoralizzarsi mai, a non darsi mai per vinto e a cercare incessantemente e con le sole sue forze soluzioni a situazioni ingarbugliate, create paradossalmente il più delle volte da lui stesso, così il suo porre grande fiducia nelle proprie capacità al punto dal voler assolvere anche a compiti assai difficili, quali servire contemporaneamente due padroni. Tutto questo non può che fare di Truffaldino un figlio dell'Illuminismo. Dunque Goldoni, recuperando la vecchia struttura della Commedia dell'Arte, la rinnova profondamente.

D'altronde, il suo personale rapporto con la Commedia dell'Arte non era univoco, né senza contraddizioni. Da un lato, lo infastidiva la monotonia esasperante dei tipi [...], dall'altro, si sentiva affascinato dalla meccanica perfetta dell'ingranaggio teatrale, che, per quanto povero nel disegno, si rivelava poi mirabilmente congegnato, per rapidità di trapassi, per il gioco delle interiori risposdenze¹³.

Ne *L'Autore a chi legge* Goldoni ci presenta Arlecchino, un personaggio in linea con la tradizione, se pur rinnovato: «Un servitore sciocco ed astuto nel medesimo tempo [...] sciocco in quelle cose le quali impensatamente e senza studio egli opera, ma accortissimo allora quando l'interesse e la malizia l'addestrano, che è il vero carattere del Villano»¹⁴. E Goldoni prosegue affermando che la commedia in oggetto può essere definita «Commedia giocosa, perché di essa il giuoco di Truffaldino forma la maggior parte. Rassomiglia moltissimo alle Commedie usuali degli'Istrioni, se non che scevra mi pare ella sia da tutte

¹³ G. Davico Bonino, *Nota introduttiva a Goldoni. Il servitore di due padroni, La famiglia dell'antiquario, La bottega del caffè*, Garzanti, Milano, 2001, p. XVI.

¹⁴ C. Goldoni, *L'autore a chi legge (Il servitore di due padroni)*, in *Commedie*, cit., p. 52.

quelle improprietà grossolane, che nel mio Teatro Comico ho condannate, e che dal Mondo sono oramai generalmente aborrite»¹⁵.

Alcuni elementi del rinnovamento operato da Goldoni appaiono evidenti se si pongono a confronto l'Arlecchino dello scenario di *Manjadors* con quello di Goldoni. Nello scenario di *Manjadors*, o meglio nell'articolo del giornale «Le Nouveau Mercure», in cui viene elaborato un resoconto dello spettacolo tenuto da *Les Comediens Italiens*, si individua un Arlecchino incapace di assolvere l'arduo compito di servire due padroni: infatti viene scoperto, bastonato e licenziato da Flaminia. Tornerà a lavorare come servitore di un altro padrone, Lelio, con l'impegno di servire un solo padrone perché servirne due è troppo difficile («à condition de ne servir que lui; parce que, dit-il, il est trop difficile, & même impossible, de servir deux Maîtres à la fois»¹⁶). Quindi un Arlecchino perdente, quello di *Manjadors*, nel quale tra i due caratteri ossimorici, la stoltezza e la scaltrezza, presenti nel personaggio, prevale il primo. Un Arlecchino scoperto, rimproverato e 'educato' dai suoi padroni, perché incapace di gestire da solo la propria esistenza. Inoltre lo scenario di *Manjadors* si conclude con un doppio matrimonio, e non triplo come in Goldoni, tra Flaminia e Dorante e tra Silvia e Lelio.

In Goldoni Arlecchino non soltanto riesce ad assolvere il suo compito, servire due padroni, ma anche ad assicurarsi il matrimonio con Smeraldina, personaggio peraltro inesistente nello scenario francese. Dunque la commedia di Goldoni si conclude con un triplo matrimonio, che giunge a mettere sullo stesso piano tanto il matrimonio dei padroni quanto quello dei servi, secondo un'ottica tutta illuministica di egualitarismo sociale, in nome di quei sentimenti che attraversano trasversalmente la società. Un Arlecchino, dunque, in cui si mescola ingenuità e furbizia, pigrizia e frenesia, ma in cui prevale la scaltrezza, l'intraprendenza, la tenacia, la fiducia in se stesso, il desiderio di mettersi alla prova.

«Goldoni fa tesoro della grande lezione della Commedia dell'Arte. Assume e assimila le cadenze e i ritmi scenici dello spettacolo dei comici di professione, ma, per un verso, depurandolo di ogni volgarità più superficiale e farsesca, e, per un altro, arricchendo la maschera centrale di Truffaldino di uno spessore umano e sociale che è lontano mille miglia dai profili burattineschi e lignei della commedia dell'arte»¹⁷. Così Goldoni, pur recuperando la tipica struttura della Commedia dell'Arte, costituita da elementi tradizionali della maschera di Arlecchino, da una complessità dell'intreccio segnato da ritmi serrati, equivoci, colpi di scena, travestimenti, la rinnova dall'interno e le conferisce nuova linfa.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ «Le Nouveau Mercure», cit., p. 76.

¹⁷ R. Alonge, *Goldoni, dalla commedia dell'arte al dramma borghese*, Garzanti, Milano 2004, p. 24.

La prima apparizione di Truffaldino (variante settecentesca del nome di Arlecchino) sulla scena ripropone tratti tradizionali, quali la ‘reverenza’, movenza tipica della maschera, sin dalle origini. «Fazz umilissima reverenza»¹⁸, esordisce Truffaldino entrato in casa di Pantalone. E subito dopo, anziché portare l’ambasciata del suo padrone, che costituisce il motivo della sua presenza in quella casa, secondo un’altra tipicità del personaggio, viene distratto dalla presenza delle donne in sala, a cui si rivolge direttamente, prendendosi una confidenza gratuita, cercando di carpirne informazioni: «Chi ela sta garbata signora?» – riferendosi a Clarice – e poi rivolgendosi a Smeraldina: «E ella chi ela?»¹⁹. Immediatamente Pantalone, il padrone di casa, infastidito da tale invadenza, taglia corto chiedendo a Truffaldino che cosa voglia, chi sia e chi lo mandi. Truffaldino nella risposta evidenzia immediatamente la sua dabbenaggine: «Adasio, adasio; colle bone. Tre interrogazion in t’una volta l’è troppo per un poveromo». Ecco che già tre semplici domande creano in Arlecchino quella confusione, che sarà, per l’intera commedia, il tratto distintivo del personaggio, perennemente ‘imbrogliato’ e in preda a pasticci, il più delle volte da lui stesso creati. È come se le vicende di Truffaldino si svolgessero secondo un ripetitivo meccanismo di creazione di situazioni assurde, a causa della sua dabbenaggine, e risoluzione di esse, attraverso la sua scaltrezza. E quando nessuna soluzione appare possibile, e nessuna spiegazione da dare ai suoi padroni appare plausibile, ecco che Truffaldino scarica le colpe dei suoi pasticci su un fantomatico Pasqual, un servitore suo amico. Dagli interlocutori presenti in casa di Pantalone Truffaldino viene immediatamente etichettato come «sempio», sciocco appunto, «burlevole». E, in linea con tale atteggiamento, è la successiva e vacua risposta di Truffaldino: «Son servitor del me padron», in realtà una ‘non risposta’.

Dopo una serie di parole e frasi espresse in maniera tautologica e incapaci di comunicare un qualche concetto, secondo la tipicità tutta arlecchinesca di parlare, in realtà, senza trasmettere alcun contenuto, ecco finalmente giungere, quasi con orgoglio ed enfasi, la sua presentazione, del tutto rispettosa della tradizione: «E se la vol saver chi son mi, mi son Truffaldin Batocchio, dalle vallade de Bergamo». Arlecchino nel Settecento era solito chiamarsi Batocchio, quale cognome affiancato al nome Zan, appunto uno zanni²⁰. Qui abbiamo oltre che il recupero della figura dello Zanni, di antica memoria, anche quello del luogo di origine, ossia le vallate di Bergamo. Lo stesso

¹⁸ C. Goldoni, *Il servitore di due padroni*, in *Commedie*, cit., I, 2, p. 60.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Come ci fa notare F. Nicolini, già nei *Balli di Sfessania* di Callot, una delle più antiche raccolte di immagini degli zanni, vi era un «Gian Frittello» o «Zan Frittello», ed essendo Arlecchino un’evoluzione di quegli antichi Zanni, ecco che nel Settecento, vediamo ritornare proprio quel nome. Cfr. F. Nicolini, *Vita di Arlecchino*, Il Mulino, Bologna 1993, p. 13.

Andrea Perrucci nel suo trattato ci spiega che il secondo zanni era di origine bergamasca.

Dopo questa presentazione, potremmo dire di carattere anagrafico, ne abbiamo una seconda, più intima, realizzata dallo stesso Truffaldino (nella scena sesta del primo atto) quando, durante la lunga attesa di Beatrice fuori la locanda, rimuginando tra sé sulla difficile condizione in cui si trova, rievoca caratteri e tratti canonici del personaggio. È, infatti, in linea con la tradizione, un poveraccio attanagliato da una fame atavica («qua se magna poco»), da una miseria insopportabile («non ho gnanca un quattrin») e privo di alcuna competenza lavorativa («Non so far niente»). Sarà proprio questa sua condizione di difficoltà e l'incapacità a svolgere qualsiasi mansione, che lo porterà ad imbattersi e a cogliere al volo tutte le occasioni che si presenteranno sul suo cammino e che appariranno foriere di un qualche guadagno o vantaggio. Ecco che la sua situazione disperata, il rischio di morire di fame e la necessità di cavarsi da impicci divengono motori della scena, elementi che innescano le azioni e determinano il dipanarsi delle vicende.

Un'intraprendenza e una prontezza di spirito del personaggio che rintracciamo immediatamente dopo quando Truffaldino, vedendo arrivare un signore a lui sconosciuto, Florindo, (che diverrà il suo secondo padrone), accompagnato da un facchino assai debole e del tutto incapace di portare il pesante baule, si offrirà come aiutante nel trasporto. In un lampo di genio, Truffaldino ha previsto, in maniera del tutto intuitiva, quanto sarebbe accaduto, ossia che quel signore lo avrebbe ingaggiato come suo servitore. Difatti, lo scaltro Truffaldino saprà colpire positivamente Florindo quando, sistemato il baule sulle spalle con grande facilità e abilità, affermerà: «se nol pesa gnente!»²¹. La prestantza fisica di Truffaldino è un elemento di antica memoria e tipica del secondo zanni che, di origine montanara e contadina, appare sempre caratterizzato da una ferrea salute e da una corporatura agile, resistente e snella.

Florindo, colpito positivamente da Truffaldino, che assicura di non aver padrone, lo assolda come suo servitore. Da questo momento Truffaldino ha due padroni, senza che l'uno sappia dell'altro. «Saria una bella cossa servirli tutti do, e guadagnar do salari, e magnar al doppio»²². Colpisce la spicciola saggezza con cui Truffaldino analizza la situazione, giungendo alla conclusione che non ha motivo per non lavorare per due padroni: nel caso in cui, difatti, uno dei due dovesse accorgersi dell'inganno, gli rimarrebbe l'altro padrone; qualora, invece, nessuno dei due dovesse scoprire l'inganno avrebbe due salari, mangerebbe al doppio e si misurerebbe con un'ardua prova, che in fondo lo attrae e che è convinto di superare.

²¹ Ivi, I, 7, p. 72.

²² Ivi, I, 10, p. 76.

Avere due padroni non è impresa facile e genera inevitabilmente equivoci, confusioni, difficoltà, errori nello sciocco Truffaldino che, pure, paradossalmente, riesce sempre a risolvere grazie alla sua grande prontezza di spirito. Emblematiche le continue espressioni «Son imbroidado», «L'imbroido cresce», «Io sono in un mare di confusioni», quando confonde lettere, vestiti, borse piene di danari appartenenti ai due padroni. E quando l'imbroglio cresce e diviene ingestibile e le accuse dei padroni sempre più serrate e incalzanti, eccolo uscire da quelle situazioni claustrofobiche scaricando tutte le colpe su Pasqual, un misterioso servitore suo amico, causa di quei pasticci.

La confusione raggiunge i massimi livelli quando Truffaldino si trova a dover servire contemporaneamente i tavoli dei due padroni. Nell'organizzazione del pranzo intavola un'impegnata discussione con Brighella, il padrone della locanda, sul giusto ordine con cui sistemare le pietanze in tavola («val più una bella disposizion, che no val una montagna de piatti»²³), con tanto di esempi e dimostrazioni su come si debbano disporre le vivande. Tale questione lo appassiona così tanto che non si rende conto che per simulare alcune disposizioni si avvale di pezzetti di carta che strappa dalla lettera di cambio di quattromila scudi consegnatagli in custodia da Federico-Beatrice. La dabbenaggine del personaggio raggiunge esiti paradossali quando, alla rabbia e ai rimproveri di Beatrice che al suo ritorno vede la lettera di cambio ridotta in brandelli, Truffaldino risponde con un infantile candore e una stupidità disarmante, affermando che «Tutto el mal l'è vegnù, perché Brighella non sa metter i piatti in tola»²⁴. Brighella, di fronte a quella risposta replicherà «No lo capisco quell'omo: qualche volta l'è furbo, e qualche l'è alocco», sintetizzando, così, quella che è la profonda indole del personaggio. A sottolineare la sua fame proverbiale e l'irresistibile attrazione per il cibo è un cucchiaino che Truffaldino porta sempre in tasca e con cui puntualmente assaggia, prima di portarle in tavola, le pietanze dei suoi padroni («Mi gh'ho sempre le mie arme in scarsella»²⁵).

A espressioni di grande stupidità del personaggio si affiancano manifestazioni di grande prontezza di spirito. Difatti, quando Florindo rientra nella locanda e si stupisce nel vedere il suo servitore essere già con le portate in mano, e peraltro con il bollito che non è il primo piatto, Truffaldino, che in verità era intento a servire Beatrice, gli risponde con grande furbizia e velocità, che ha le portate in mano perché lo ha visto arrivare dalla finestra e che ha in mano il bollito perché a Venezia la zuppa si serve per ultima. Il momento del pranzo costituisce per Truffaldino la prova di maggiore difficoltà, che esige doti quasi eroiche e capacità acrobatiche per la necessità di dover essere contemporaneamente in due sale e di dover battere sul tempo i camerieri che gli porgono i piat-

²³ Ivi, II, 11, p. 105.

²⁴ Ivi, II, 13, p. 108.

²⁵ Ivi, II, 14, p. 110.

ti da portare nelle due sale. Si assiste ad un Truffaldino frenetico, che si muove in maniera concitata, costretto a barcamenarsi tra tavoli, pietanze, richieste, e a gestire il suo irrefrenabile desiderio di assaporare quei gustosi piatti. Tra ritmi serrati, gesti funambolici, acrobazie, capriole e salti («Salta di qua, salta di là; è un diavolo costui»²⁶, dirà il cameriere della locanda) vengono raggiunti esiti parossistici di grande e irresistibile comicità, in cui Truffaldino risulterà eroico nel riuscire a gestire una così complessa situazione.

Finalmente il pranzo è terminato e Truffaldino è stato all'altezza della situazione: «Evviva, l'ho superada, tutti i è contenti, no i vol alter, i è stadi servidi. Ho servido a tavola do padroni, e un non ha savudo dell'altro. Ma se ho servito per do, adess voio andar a magnar per quattro»²⁷.

Truffaldino non è riuscito unicamente, pur tra mille equivoci, imbrogli, confusioni, errori, difficoltà, e con le sole sue forze, a raggiungere il risultato che si era prefissato, ma anche ad avere la mano di Smeraldina e, paradossalmente, attraverso i suoi folli e strampalati gesti, anche a far incontrare, dopo tante peripezie, Beatrice e Florindo.

Proprio Truffaldino, il più sciocco degli uomini, un bugiardo, un mascalzone, con la sua follia e con le sue azioni strampalate ha contribuito fortemente alla realizzazione di un grande e lieto fine: dopo la ricomposizione della coppia Beatrice-Florindo, a casa di Pantalone si ricompono la coppia Clarice-Silvio, Pantalone perdona Brighella riguardo la bugia sull'identità di Federico, si definisce il matrimonio tra Beatrice e Florindo, di cui Pantalone sarà il testimone, e si sancisce il nuovo legame, già intravisto in controluce, tra Smeradina e Truffaldino. E anche se alla fine l'intrigo di Truffaldino, quello di servire due padroni, viene scoperto, ciò avviene unicamente per sua ammissione, in quanto pur di ricevere la mano di Smeraldina, si vede costretto a spezzare il gioco degli equivoci, divenuto ormai insostenibile.

In Truffaldino il problema della miseria e della fame è così pressante da indurlo a compiere azioni paradossali che sovvertono tutte le regole del buon senso e del comune vivere civile, e a tenere un comportamento che è l'opposto di quello proprio di un uomo rispettabile. Eppure quel mascalzone, quel furbo è caratterizzato da un'ingenuità fanciullesca e da un candore primigenio, che determinano spontaneamente in chi lo guarda un atteggiamento di bonaria assoluzione e sotterranea simpatia. Personaggio ambivalente, dunque, riesce a gestire il problema tragico della miseria e della sopravvivenza con l'arma potentissima dello sberleffo e del paradosso comico, con quella stessa follia e infantile incoscienza, avrebbe detto Dario Fo, che ha il *clown* quando gioca con la bomba innescata.

²⁶ Ivi, II, 15, p. 116.

²⁷ *Ibidem*.

Un personaggio ingenuo ma anche furbo e intraprendente è il Truffaldino goldoniano, che si è lasciato alle spalle qualsiasi elemento scurrile, qualsiasi allusione sconcia alla sessualità e che ha saputo trasformarsi da ‘maschera’ in ‘personaggio’ con i suoi bisogni, i suoi desideri, le sue capacità, con i suoi vizi e le sue virtù. Così, se Tristano Martinelli ha inventato una maschera che faceva dell’eccesso e della trasgressione la sua cifra stilistica connotativa, e che prendeva forma sulle scene grazie ad una gestualità prorompente e ad una capacità comunicativa iperbolica e sboccata, Goldoni ne ha dato un’originale versione scritta, se pur destinata alle scene, che ha eliminato quanto di eccessivo, caricaturale e volgare veniva rifiutato da quell’anelito realistico che così profondamente animava la sua arte. Nasce con Goldoni un Arlecchino che diviene modello letterario e un punto di riferimento assoluto per gli scrittori a venire.

Due volti essenziali, e per alcuni versi antitetici, di un personaggio immortale, che sa cambiare pelle, attraversare i secoli, riuscendo sempre a rinnovarsi e reinventarsi. Padre di tante famosissime figure comiche anche della contemporaneità, come quelle di Chaplin, Eduardo, Totò, continua nel tempo a farci sorridere per quella sua maniera unica, disarmante e «burlevole» di affrontare la vita.

«Alla vedovella garbata si passano tutte le pazzie»

La donna di testa debole di Goldoni

di Annamaria Cotugno

Un curioso cambio di rotta contraddistingue *La donna di testa debole*, la prima commedia goldoniana scritta per il teatro San Luca. Stremato dalla fatica della composizione di ben sedici commedie nell'arco di una sola stagione e provato da una cupa depressione, Goldoni mette in scena questa *pièce* a Livorno nel 1753¹; vero è che essa “cadde alla prima rappresentazione”² – tale presagio era stato lo stesso autore a immaginarselo – ma, nondimeno, la vivacità delle situazioni che si intersecano in uno smerigliato gioco di specchi e le molteplici tematiche affrontate (la condizione della vedova³, la brama di matrimonio, la vanità di un tronfio sapere, le questioni giuridiche legate all'eredità, l'adulazione e la sincerità) contribuiscono a rendere particolarmente variegata quest'opera, come del resto pare suggerire la stessa confusione dei titoli⁴. Questioni drammaturgiche, inoltre, sono tirate in ballo dall'autore per chiarire la

¹ Cfr. S. Ferrone, *Carlo Goldoni. Vita, opere, critica, messinscena*, Sansoni, Firenze 1990, in particolare il capitolo *Sperimentalismo e moda culturale (1753-1760)*, pp. 72-78.

² C. Goldoni, *Memorie*, a cura di P. Bosisio, Mondadori, Milano 1993, p. 393 (II, XVII). Nell'autunno dello stesso anno, tuttavia, lo straordinario successo de *La sposa persiana* compensò la caduta de *La donna di testa debole* (cfr. C. Goldoni, *Tutte le opere*, a cura di G. Ortolani, vol. IX, Mondadori, Milano 1960, p. 1333).

³ Sulla tipologia della vedova cfr. L. Ricaldone, *Vecchie e vedove nel teatro di Goldoni*, «Problemi di critica goldoniana», XVI, 2009, pp. 25-37 e la campionatura che fa M. Olsen, *Goldoni et le drame bourgeois*, L'Erma di Bretschneider, Rome 1995, pp. 219-224. Per un'analisi ad ampio spettro della tipologia femminile cfr. K. Hecker, *Le donne in Goldoni ovvero: trappole da evitare. Considerazioni sul personaggio femminile nelle commedie goldoniane. Appunti per una ricerca*, in *Carlo Goldoni 1793-1993. Atti del Convegno del Bicentenario* (Venezia, 11-13 aprile 1994), a cura di C. Alberti e G. Pizzamiglio, Regione del Veneto, Venezia 1995, pp. 341-355. Tra le numerose opere che hanno per protagonista una vedova si veda per tutte, a mo' di esempio, *Le donne gelose*, la *pièce* che segue di due anni *La donna di testa debole*, in cui la protagonista Lugrezia, vedova, è definita addirittura una «donna del diavolo» (atto secondo, scena quattordicesima).

⁴ L'opera è nota anche con il titolo *La vedova infatuata* e addirittura con tutt'altro titolo, *L'uomo sincero*. *La donna di testa debole* è anche il sottotitolo della più tarda opera *Il cavaliere di spirito* del 1757. Lo stesso Goldoni precisa in «L'autore a chi legge» dell'opera presa in esame che «non è stravagante che una Commedia abbia due titoli»: del resto proprio lui sa quante insidie e ambiguità si possono nascondere tra il titolo e l'intreccio. Sulla questione dei titoli e, inoltre, sulla *querelle* tra le 'primedonne' Teresa Gandini e Caterina Bresciani cfr. C. Goldoni, *Le*

tipologia delle azioni, se è vero che esse sono condizionate «dalla qualità del Teatro, cioè alla sua grandezza»⁵, motivo per cui «in un teatro picciolo riescono bene alcune azioni leggere, familiari, o critiche»⁶.

Acquisiti questi dati di partenza – e con buona pace di un altro paradosso, ove si consideri che la commedia che vede protagonista una donna di ‘testa debole’ è dedicata nientemeno che a un «eroe militare»⁷ – ci sia consentito scandagliare l’universo della protagonista. La vedova Violante, donna infatuata della sua bellezza e della presunta intelligenza, si ostina a darsi alle lettere e a comporre versi che la rendono ridicola agli occhi di tutti. Poco accorta nel capire quanto danno le arrechi il nipote ‘pedagogo’ Pirolino che ai suoi occhi, antifrasticamente, «sputa perle»⁸, cade nella trappola dell’adulazione di spasimanti interessati alla sua dote, peraltro oggetto di una contesa giudiziaria; solo alla fine la donna capirà che è lo schietto e sincero don Fausto l’unico uomo di cui fidarsi. Per arrivare al lieto fine, tuttavia, la strada da percorrere è tortuosa: già il numero consistente dei personaggi, ben sedici, la dice lunga non solo sugli ostacoli che si frappongono alla conoscenza della verità, amorosa non meno che giuridica, ma anche sugli universi contrapposti, quello maschile e quello femminile. Da una parte interagiscono i tre pretendenti, gli adulatori Gismondo e Roberto e il sincero Fausto; dall’altra la protagonista Violante e le altre due donne antagoniste, la cognata Elvira e l’amica Aurelia. Con la prima soprattutto, Violante instaura un vero e proprio rapporto competitivo: neanche troppo in filigrana si comprende che il suo desiderio di rimaritarsi è dettato non già da un amore reale – del defunto marito, ovvero il nipote del mercante veneziano Pantalone, non vi è alcuna traccia emotiva; al contrario, per sua stessa ammissione, i suoi occhi non hanno patito per le lacrime⁹ – quanto piuttosto dal puntiglio spasmodico di arrivare al matrimonio prima che lo faccia Elvira. L’impazienza di maritarsi, insomma, finisce con il diventare un tratto precipuo della protago-

femmine puntigliose, La donna volubile, La donna di testa debole, a cura di G. Geron, Mursia, Milano 1993, pp. 28-29.

⁵ *La donna di testa debole*, «L’autore a chi legge». Le citazioni della commedia sono tratte da C. Goldoni, *Commedie*, a cura di G. Ortolani, vol. V, Mondadori, Milano 1973.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Il dedicatario è «Alessandro Napolion d’Heraut sergente generale al servizio della Serenissima Repubblica di Venezia» e il motivo per cui l’autore supplica «un uomo di sì gran mente» di leggere l’opera consiste nel fatto che anche il valente eroe avrà conosciuto nella sua carriera militare adulatori non meno che uomini sinceri, personaggi magistralmente rappresentati, appunto, nella *pièce*. A ciò si aggiunge che la passione d’amore non risparmia neanche gli eroi più famosi. Non è, infine, un particolare trascurabile il fatto che il dedicatario conservi «il genio per le belle lettere».

⁸ Ivi, I, 16.

⁹ Ivi, I, 4: «credetemi, signora padrona, avete assai migliorato da che siete vedova. Violante: Gli occhi non mi pare che abbian patito (*guardandosi nello specchio*). Argentina: Per quello che avete pianto, non dovrebbero aver patito certo».

nista, in linea con l'ideologia settecentesca in materia di matrimonio in forza della quale conta più lo *status* che il sentimento¹⁰.

Il livello di competizione di Violante è talmente elevato che persino la semplice visita che l'amica Aurelia fa ad Elvira prima di recarsi a casa sua diventa lesa maestà¹¹. Nel micromondo della protagonista, del resto, non è contemplata alcuna complicità, e ciò vale indistintamente per gli uomini e per le donne: addirittura le fanciulle di Napoli prese nel loro insieme ai suoi occhi non valgono «un fico»¹² e, per logica conseguenza, la protagonista immagina di essere da loro invidiata per le sue (presunte) conoscenze letterarie. A tale riguardo la netta presa di posizione («in oggi non è alla moda che le donne diansi allo studio; e se taluna, amando le lettere, si fa distinguere dalle altre, le si scatena contro l'invidia»)¹³ se da un lato si iscrive nel suo carattere chiaramente vanesio, dall'altro pone una questione di non poco conto in materia di emancipazione femminile. Sulla falsariga di Molière¹⁴, insomma, Goldoni sembra dire con non poco ammicco che occuparsi di poesia o di lingue antiche – attività peraltro parodiate in quanto i componimenti della protagonista risultano sgrammaticati, per non dire dell'abuso del latino – significa, di fatto, venir meno ai compiti della donna virtuosa garante della casa e del suo ordine, come fa dire chiaramente a Pantalone¹⁵.

¹⁰ G. Scognamiglio, *Le donne di Carlo Goldoni tra Venezia e Napoli*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2011, in particolare al capitolo *Nei precordi del cuore: gelosie, innamoramenti e matrimoni*, pp. 135-148. Cfr. anche D. Fioretti, *Le donne di Goldoni. Il matrimonio*, in «Problemi di critica goldoniana», XVI, 2009, pp. 106-110.

¹¹ *La donna di testa debole*, I, 4: «Donna Aurelia va da mia cognata, e non viene prima da me? Bene, bene la scarterò».

¹² Ivi, I, 5.

¹³ Ivi, I, 11.

¹⁴ Si ricordi che il 1753 è l'anno in cui l'editore Bettinelli nella ristampa delle commedie goldoniane affermava che l'autore può considerarsi il Molière italiano. Su tale questione cfr. G. Padoan, *L'erede di Molière*, in *Putte, zanni, rusteghi. Scena e testo nella commedia goldoniana*, a cura di I. Crotti, G. Pizzamiglio, P. Vescovo, Longo Editore, Ravenna 2001, pp. 11-150.

¹⁵ *La donna di testa debole*, I, 15: «El studio delle donne no l'ha da esser né la grammatica, né la poesia, ma l'economia della casa, l'educazion dei fioli, co ghe ne xe; farse ben voler dal mario, farse respettar dalla servitù, acquistarse un bon nome, saver trattar con giudizio, conversar con prudenza, e divertirse con moderazion. Questo xe el studio delle femene che gh'ha giudizio. Questa xe la dota, che più de tutto ha da premer a un bon mario. I vintimile ducati spero che i gh'averè. Ancuo se darà la sentenza, e spero che sarè consolada. Se anca la se perdesse, no ve stè a desperar. Fideve de mi, no ve dubitè gnente; abbiè prudenza, regoleve da donna savia, e no ve abbandonerò mai. Se la vostra dota no ve basta per remaridarve, son qua, son galantomo, son vostro barba. Se troverè un partio che me piasa, vederè cossa che farò». Tra i personaggi con nomi ricorrenti e ruoli spesso simili Pantalone è di certo il mercante veneziano che bene compendia tutti gli altri per la sue caratteristiche di saggezza, cuore e ragionevolezza. Cfr. O. Bertani, *Goldoni. Una drammaturgia della vita*, Garzanti, Milano 1993, pp. 13-15. Si ricordi, inoltre, che Pantalone è, non a caso, il protagonista indiscusso della commedia *L'uomo prudente* per cui cfr. C. Goldoni, *L'uomo prudente*, a cura di P. Vescovo, Marsilio, Venezia 1995.

Si comprende il motivo per cui la quiete domestica esige delle rinunce proprio in tal senso: addirittura l'istruzione umanistica e scientifica può rappresentare un pericoloso rischio per le fanciulle sì 'letterate', ma di costumi liberi¹⁶. Sotto questo punto di vista Violante non è diversa da quelle donne goldoniane che hanno, ad esempio, la mania di scrivere continuamente lettere: lo scrittorio, insomma, diventa vero e proprio spazio di emancipazione¹⁷ e, nel caso di specie, si presta ad essere anche una sublimazione di un rapporto sentimentale che non c'è. Ne costituisce una riprova l'inquietante spia in termini di 'sessualità inappagata'¹⁸, come si evince dal malizioso dialogo tra Aurelia e Argentina, rispettivamente amica e serva della protagonista, a proposito del 'gran caldo' di Violante e delle conseguenti smanie¹⁹. A tale proposito risulta altamente cogente la scelta di Goldoni di rappresentare la commedia a Napoli, con tutto ciò che ne consegue in termini di immaginario²⁰. Vero è che l'ambientazione è un *escamotage* per evitare problemi con la censura e attribuire una cittadinanza diversa da quella veneziana a una donna di testa debole, ma ciò non toglie che sembra istituirsi una curiosa assonanza tra la città medesima e il temperamento passionale e volitivo, del sud, di questa protagonista stupidamente ostinata che, ad esempio, accetta che si dica «Partenope nostro» – forte della spiegazione di Parolino per cui se «tutti i nomi sono o *mascolini*, o *femminini* o *neutri*. Questo non è né femminile, né neutro, dunque sarà mascolino»²¹ – e, per logica conseguenza, «poeta novella»²². Dal canto suo Pirolino fa passare le sue scempiaggini per perle di saggezza ed erudizione. Si spaccia per uomo colto, ma dimostra di avere una conoscenza soltanto superficiale tanto del latino quanto della letteratura; di queste competenze si fa vanto con donna Violante che nella sua ignoranza e ingenuità crede a tutto quello che le viene detto e insegnato e, da par suo, non disdegna di fare sfoggio nientemeno che di citazioni di Petrarca e di Boccaccio²³.

¹⁶ Cfr. F. Fido, *Nuova guida a Goldoni. Teatro e società nel Settecento*, Einaudi, Torino 2000, pp. 26-27.

¹⁷ R. Alonge, *Goldoni. Dalla commedia dell'arte al dramma borghese*, Garzanti, Milano 2004, in particolare al capitolo *Ultime divagazioni (falsamente) aristocratiche: pratica epistolare ed emancipazione femminile nella Donna di maneggio*, pp. 111-128.

¹⁸ G. Geron, *Carlo Goldoni*, cit., p. 32.

¹⁹ *La donna di testa debole*, I, 5: «Ha un gran caldo la tua padrona. Argentina. Effetti della vedovanza. Aurelia: Patisce a stare senza marito? Argentina: Non mi fate dire [...] Aurelia: Deve smaniare. Argentina: come una bestia».

²⁰ Cfr. *La Napoli immaginaria di Carlo Goldoni*. Scritti di G. Geron, Colonnese Editore, Napoli 1993, pp. 27-30; *Oltre la Serenissima. Goldoni, Napoli e la cultura meridionale*, a cura di A. Lezza e A. Scannapieco, Liguori, Napoli 2012.

²¹ *La donna di testa debole*, I, 16.

²² *Ibidem*.

²³ Petrarca è menzionato sin dall'*incipit* dell'opera (atto primo, scena prima). A Boccaccio si fa riferimento in modo ironico, se è vero che l'autore viene scomodato semplicemente per dare

Don Pirolino, tuttavia, non nasconde secondi fini; non cerca di adulare o circuire la zia; non mira ad interessi venali. È veramente convinto di possedere grandi doti e di potere arricchire la zia (o Elvira, di cui è «innamorato come una bestia»²⁴ – non corrisposto – e alla quale, nella scena ultima, propone di diventare destinataria, al posto della zia, delle sue lezioni di retorica e grammatica)²⁵. L'evidente ignoranza del 'maestro' Pirolino, a vario titolo rimarcata da Argentina, Pantalone e Balanzone²⁶, trova la massima espressione nell'episodio della causa che richiama in gioco la strampalata arte retorica del presunto dotto. Pirolino si prova nel gioco della reinterpretazione e muta l'esito della causa da positivo a negativo esattamente come aveva fatto con la satira anti-Violante mutata in elogio.

La distorsione della realtà ci fa capire il punto di vista di Goldoni: non sarebbe la cultura in sé ad essere dannosa per una donna, ma il 'mezzo' attraverso cui essa le viene impartita, e non sarebbe la donna di cultura in sé ad essere ridicola, quanto piuttosto una donna pregna di falso sapere e superficialità. Il fatto che anche Pantalone, questa volta, si lasci confondere dalla forza persuasiva di Pirolino e creda che la causa sia persa sta ancora una volta a sottolineare la pericolosità di un sapere asfittico che non confonde soltanto chi ha la 'testa debole', ma anche un uomo concreto, saggio e di buon senso come Pantalone. Non si tratta solo di una questione di genere, per così dire: lo stesso discorso vale, e lo si dica solo *en passant*, per i medici goldoniani che hanno pretesa di possedere lo scibile e non disdegnano, e di qui suggestiva assonanza, l'uso – o meglio l'abuso – del latino. A tale proposito colpisce l'incidenza del latino sfoggiato non già con singole allocuzioni o con espressioni dal sapore proverbiale disseminate qua e là («post prandium»; «nec oculus in carta, nec manus in arca»; «si vales, bene est, ego quidem valeo»)²⁷ quanto per la lunga formula giuridica

enfasi a un proverbio (atto secondo, scena ottava: «io non sono un'ignorantella. So le mie convenienze; a chi mi ha scritto contro, voglio *rendere pan per focaccia*, come scrive il Boccaccio *alla novella settantaotto*»). Sulla presenza dei proverbi nelle commedie goldoniane F. Fido, *Le inquietudini di Goldoni. Saggi e letture*, Cota & Nolan, Genova 1995, pp. 23-42, ricorda che i proverbi, oltre alla motivazione gnomica, sono dettati dall'esigenza di rapidità del dialogo e, in alcuni casi, demistificati come miseri espedienti dei personaggi per cavarsela. In questo caso il proverbio popolare è reso altisonante dall'accostamento con Boccaccio. Sui proverbi cfr., inoltre, G.A. Camerino, «*La morale mescolata coi sali e colle facezie*». *I detti proverbiali e gnomici e il 'metodo' goldoniano*, in *Parola, musica, scena, lettura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi*, a cura di G. Bazoli e M. Ghelfi, Marsilio, Venezia 2009, pp. 103-122.

²⁴ *La donna di testa debole*, III, 3.

²⁵ Ivi, III, ultima: «Mi unirò con donna Elvira, e farò con lei quello che fin adesso ho fatto con voi».

²⁶ Ivi, I, 1: «Il maestro che avete scelto per erudirvi, è uno sciocco»; III, 2: «pezzo de aseno»; III, 3: «Avè rovinà el cervello a donna Violante, no vorria che fessi l'istesso con mia nezza Elvira»; atto terzo, scena quinta: «È un asino [...] E se vossignoria gli attenderà, la farà impazzire».

²⁷ Ivi, III, 3.

relativa alla sentenza il cui esito, si diceva, viene del tutto confuso da Pirolino²⁸. Se, alla fine, Violante rinuncerà alla sua infatuazione per il latino – ma contestualmente all’abbandono della lingua antica dichiarerà di voler apprendere il francese, convinta del fatto che «la lingua dominatrice della conversazioni»²⁹ la renderà più interessante agli occhi dei pretendenti – resterà sempre il fatto che Goldoni ha voluto fare un distinguo che, probabilmente, ridimensiona agli occhi del lettore il suo conservatorismo.

Nipote e zia, maestro e allieva, si pongono, pertanto, in posizione complementare. Se il primo comprende che «ciascuno ha il suo clima più favorevole»³⁰, qui favorito proprio dalla ingenuità di Violante che si lascia persuadere da sciocche spiegazioni³¹, la seconda non brilla per perspicacia. Già nella prima scena del primo atto, infatti, è colta mentre sta leggendo quattro pagine assegnatele dal nipote. Ella si ferma esattamente alla fine della quarta pagina, così come prescritto dal suo maestro; nulla cambia quando la serva Argentina le fa giustamente notare che la frase è rimasta a metà³². Argentina fa qui da catalizzatore della comicità della situazione. Il riso, infatti, scaturisce da ciò che fa la padrona («io finisco di leggere, quando è terminata la pagina»)³³ in rapporto alla sua osservazione («quando io andava alla scuola, la maestra non m’insegnava così»)³⁴. A prima vista sembra non volersi prendere gioco della sua padrona e le fa addirittura notare che un marito lo avrebbe senz’altro già trovato se, rimasta vedova, non avesse «mutato intieramente il modo di vivere»³⁵. Non manca, poi, di riferire alla sua padrona le critiche che sente sul suo conto e, anzi, si reputerebbe indegna se non gliene parlasse. Nel corso della commedia dimostra più volte la sua rettitudine: pur avendo promesso a donna Aurelia – di cui evi-

²⁸ Ivi, III, 5.

²⁹ Ivi, III, 7: «Se in vece di dire, *domine, maxime, amo, cupio*, dirò con un poco di buona grazia: *Monsieur, oui, je vous aime, je mour pour vous*». Nel decalogo delle ‘prerogative’ di donna Violante si esprime bene, sembra, quel particolare aspetto del secolo XVIII, visto come secolo della mondanità «dei salotti, dei trattenimenti, delle conversazioni all’uso parigino», cfr. F. Valsecchi, *L’Italia nel Seicento e nel Settecento*, Utet, Torino 1967, p. 128. Nel Settecento il salotto costituisce il contesto in cui si esprime un nuovo tipo di donna che discetta di letteratura, politica, filosofia e scienza e che è anche il risultato di una educazione più libera: cfr. G. Scognamiglio, *Le donne di Carlo Goldoni*, cit., pp. 16-17.

³⁰ *La donna di testa debole*, I, 15.

³¹ Oltre ai già citati casi di «Partenope nostro» e «poeta novella» Pirolino teorizza anche l’esistenza del superlativo dei verbi: «criticonare e satiriconare sono verbi superlativi» (I, 16).

³² Ivi, I, 1: «Violante: io finisco di leggere, quando è terminata la pagina. Argentina: Quando io andavo alla scuola, la maestra non m’insegnava così».

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*. Si noti che anche il servo Cecchino si accorge dell’incongruenza di «Partenope nostro». Non può immaginare che proprio Violante sia l’autrice dello strafalcione e prorompe in una risata. La sua osservazione gli costerà cara: il servo, si apprende in seguito (atto terzo, scena prima) sarà cacciato dalla padrona.

³⁵ Ivi, I, 1.

dentemente conosce la natura falsa e ipocrita – di metterla a parte di particolari della vita della sua padrona, poi, in realtà, non lo farà³⁶. In altre occasioni cerca di indirizzare Violante verso comportamenti più idonei che la salvaguardino dal ridicolo, e le parla anche bene di don Fausto di cui conosce a ammira la sincerità e che, effettivamente, alla fine si rivelerà l'unico corteggiatore degno.

Alla sua rettitudine umile e schietta, pur se non scevra da qualche ambiguità, fanno da contraltare l'adulazione e il falso amore. Roberto e Gismondo, i 'rivali' che si contendono la dote piuttosto che le grazie della donna, solidarizzano solo quando erroneamente credono che l'eredità sia sfumata; non esitano, nel corso della *pièce*, ad adularla per secondi fini³⁷ e a prendersi gioco della smania di poetare di Violante al punto che Gismondo decide di mettere in cattiva luce l'amico facendolo passare per l'autore di una satira canzonatoria che scrive di proprio pugno e che trova furbescamente la maniera di far recapitare a donna Violante. Don Roberto e don Gismondo – che Violante, ingenuamente, crede uomini di cultura, uno storico, l'altro poeta – danno ragione del fatto che gli uomini non stanno meglio delle donne in quanto a cattive qualità, a conferma del fatto che Goldoni in più di un'occasione si premura di giustificarsi presso il gentil sesso per le sue critiche. Non è un caso che i due adulatori definiscano don Fausto «melanconico e tetro»³⁸; la circostanza è creata ad arte da Goldoni per mostrare i personaggi, don Roberto e don Gismondo da una parte e don Fausto dall'altra, che hanno comportamenti e stati d'animo diametralmente opposti, in sintonia con le rispettive nature.

Di diversa caratura è proprio don Fausto: soltanto a lui Goldoni concede la schiettezza del sentimento amoroso che – è bene sottolinearlo – in questa commedia è declinato al maschile piuttosto che al femminile. Ama senza remore Violante malgrado i suoi indubbi limiti che alla fine, vedremo, correggerà proprio nel nome del sentimento autentico che le porta. Di questa passione la commedia presenta più di una spia sin dall'*incipit* dell'opera³⁹ e Violante stessa, del resto, corrisponderebbe se non fosse che l'uomo «ha un certo non so che di aspro»⁴⁰. Asprezza, beninteso, che per don Fausto consiste proprio nel dire la verità al punto tale che non esita a rischiare l'amore e la mano di Violante se quest'ultima non decide di abbandonare una volta per tutte le lettere⁴¹. È un

³⁶ Ivi, I, 6.

³⁷ Ivi, I, 8: «le donne amano di essere adulate». Per don Fausto «le signore donne che non sono adulate, non credono essere amate» (I, 12).

³⁸ Ivi, I, 10.

³⁹ Ivi, I, 1: «Il signor don Fausto, secondo me, vi ama più di tutti, e senza alcun interesse. Egli è un giovane che mi piace assaissimo, schietto, sincero».

⁴⁰ *Ibidem*: «sincero un po' troppo. Anch'io, per dirti a verità, lo stimo e lo amo sopra d'ogni altro; ma ha un certo non so che di aspro qualche volta, e piccante, che incomoda infinitamente».

⁴¹ Così in un 'viglietto' vergato persino con il sangue a seguito di un duello con Roberto da cui ha rimediato una ferita alla mano (I, 9). Nel 'viglietto' si legge che Fausto è pronto a pren-

dato oltremodo suggestivo che il suo servo Brighella posseda una certa cultura o quantomeno faccia una citazione congrua. Al contrario del modesto Traccagnino, servo di don Roberto⁴², mostra addirittura di conoscere Metastasio. L'autore non è chiaramente menzionato, ma di lui Brighella cita i versi «che vi sia ciascun lo dice; dove sia nessun lo sa»⁴³ tratti dal *Demetrio*⁴⁴.

Don Fausto, insomma, è sincero fino in fondo e confessa di essere innamorato di Violante proprio a Elvira⁴⁵ che a sua volta fa di tutto per screditare la rivale. Ci sia consentito applicare alle due donne il meccanismo di triangolarizzazione su cui Girard ha scritto pagine illuminanti⁴⁶. È vero che Violante dice di amare don Fausto, ma quando Argentina dice alla sua padrona che anche Elvira è presa da lui, lei va in escandescenze non perché un'altra donna si interessi a don Fausto, ma perché un'altra donna si interessa «ad uno di quelli che hanno della parzialità»⁴⁷ per lei. Di qui alla vera e propria esplosione di gelosia il passo è breve⁴⁸.

Alla base della rivalità, tuttavia, vi è una insicurezza che genera una certa compassione. La protagonista sa che deve sopperire a una bellezza destinata a sfiorire e al rischio di poter contare solo su seimila scudi e non sulla più lauta eredità paterna da ventimila scudi contesa dai cugini. Si procura così di essere «fiancheggiata da quelle prerogative che mi possono mettere in maggior credito, in maggiore riputazione»⁴⁹ che le garantiscano di non restare «in un canto

derla in sposa – e si consideri che non ancora sa che la donna ha vinto la causa che le riconosce la dote di ventimila scudi – solo a patto di abbandonare «quel falso amore che concepito avete alle lettere sotto il peggior maestro del mondo, torniate qual eravate un tempo, saggia, moderata e prudente» (III, 14).

⁴² Sul servo quale «testimonio-interprete (o distaccato comprimario e critico) d'una inesauribile fiera delle vanità» parla F. Fido, *Nuova guida a Goldoni*, cit., p. 104; ci sembra cogente questa affermazione per Traccagnino. Quanto all'evoluzione della maschera di Brighella che, non è un caso, nel tempo «aderisce ai valori morali ed etici della figura portante di Pantalone» cfr. A. Zaniol, *Goldoni tra attori e personaggi: Maddalena e Giuseppe Marliani*, «Quaderni veneti», 10, 1989, p. 143. Si veda, inoltre, la caratterizzazione di Brighella in C. Goldoni, *I puntigli domestici*, a cura di V. Gatti, Marsilio, Venezia 2008, in particolare alle pp. 22-23.

⁴³ La citazione dotta (III, 8) compendia la devozione che ha nei confronti del suo padrone («Oh, se ne trova pochi de' omeni come el me padron! Bon cuor, amor vero, sincerità»).

⁴⁴ Metastasio, *Demetrio*, II, 3. I due noti versi saranno ripresi da Da Ponte, *Così fan tutte*, I, 1.

⁴⁵ *La donna di testa debole*, I, 13: «Lo dico sinceramente: amo donna Violante».

⁴⁶ R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset 2011 (I éd. 1961), in particolare al capitolo *Le désir «triangulaire»*, pp. 15-67.

⁴⁷ *La donna di testa debole*, I, 1: «Se ardirà alzar gli occhi soltanto ad uno di quelli che hanno della parzialità per me, le farò quello che forse non le averà mai fatto sua madre».

⁴⁸ Di gelosia, invece, segno di un interesse autentico, sembrerebbe trattarsi nella circostanza in cui, nella scena settima del secondo atto, Violante scopre il gioco di mediazione messo in opera dall'amica Aurelia allo scopo di combinare un incontro tra don Fausto ed Elvira. In questo caso dice: «Amo don Fausto, e chi cerca rapirmelo è mio nemico, e chi vi coopera *non ridebit*».

⁴⁹ *Ivi*, I, 1.

sprezzata, o non curata»⁵⁰. Dalle sue parole si rileva che saper dire barzellette, avere brio o parlare di politica sono quelle ‘prerogative’ che possono servirle a rimanere in società anche senza un marito. Perdute, infatti, bellezza e ricchezza potrà contare su una serie di qualità che rendono la donna in là con gli anni non meno graziosa di tante giovani fanciulle magari non dotate della medesima grazia di comportamento.

È evidente che donna Violante ha paura di invecchiare e di rimanere senza un’eredità adeguata a procurarsi un marito; teme di essere corteggiata fintanto che la causa con i cugini è sospesa e che una volta persa sarà abbandonata. La preoccupazione la rende tanto vulnerabile e fragile da affidarsi a suo nipote per l’acquisizione delle citate ‘prerogative’: sono proprio queste, tuttavia, a mostrarsi armi a doppio taglio, se è vero che esse costeggiano la pazzia, come viene più volte esplicitato⁵¹. Si capisce il motivo per cui la donna non tolleri la schiettezza di don Fausto: quando si prospetta la possibilità che l’uomo esprima un parere sulla composizione poetica (quella in cui è scritto «Partenope nostro»), tanto lodata da don Roberto e don Gismondo, Violante mostra in un primo momento di averne piacere, ma poi non sarà capace di sostenere la sincerità di quel parere.

La vanità, insomma, unita alla scarsa sicurezza di sé, conducono la donna ad accusare don Fausto di saccenteria e insolenza⁵². Sempre la cieca vanità, inoltre, la rende dura e incredula di fronte alla dichiarazione di rispetto e di amore da parte dell’uomo che, se l’amasse davvero, non la contraddirebbe⁵³.

Con Aurelia ci imbattiamo in tutt’altro carattere: l’amica, oseremmo dire, poco amica, si prende burla di Violante ed Elvira sobillando la gelosia di entrambe. La sua ipocrisia non ha scopi particolari e non persegue il fine di procurare vantaggi personali, ma deriva innanzitutto dal desiderio di farsi beffe degli altri, di canzonarli e di metterli in ridicolo. È una donna maritata, con una spiccata e proteiforme propensione alla dissimulazione; frivola, falsa, leggera e doppia, non arriva a comprendere fino in fondo il *pathos* che anima i comportamenti e le scelte delle due donne. La sua ipocrisia si fa più evidente con l’amica Elvira a cui offre il suo aiuto e la sua complicità per conquistare don Fausto, e della quale proprio con quest’ultimo parla male.

Se con Violante Goldoni intende criticare le donne rispetto alle loro velleità di emancipazione, con Aurelia intende puntare il dito contro le maldicenze: l’esito più compiuto, in tal senso, era stato già raggiunto nella commedia *I pet-*

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Ivi, I, 12: «una povera donna che concepisca un grado solo di qualche pazzia»; atto primo, scena quindicesima: «cossa xe sto mattezzo». Non è un caso che l’augurio che Pantalone fa alla nipote quando finalmente vince la causa e può decidere della sua vita è avere «contentezza de cuor e sanità de cervello» (III, 6).

⁵² Ivi, I, 11: tutti sono ignoranti fuori di voi.

⁵³ *Ibidem*: «Bell’amore! contraddirmi sempre».

tegozzetti delle donne. Il commediografo, tuttavia, non condanna senza appello Aurelia: l'atteggiamento che la donna mostra di avere in quanto navigata ed esperta delle cose del mondo, apre lo spiraglio a una certa indulgenza che la mette un po' al riparo dalla perfidia esibita in più di una circostanza⁵⁴.

Tra le gelosie e i furori di Violante e la saggezza di Fausto sembra proprio di intravedere l'antitesi, così pervasiva nel Settecento, fra passione e ragione⁵⁵; e che sia quest'ultima a prevalere lo si deve proprio a don Fausto che definisce anche in modo esplicito Violante una donna di 'testa debole'⁵⁶, cioè insicura di sé e non dotata di grande personalità. Se la donna fosse assecondata nelle sue leggerezze le moltiplicherebbe all'infinito, perdendosi irrimediabilmente.

La sincerità di don Fausto è, dunque, una necessità morale a cui l'uomo non si sottrae non solo perché innamorato, ma anche per dovere etico. E, si sa, agli occhi di Goldoni la società veneziana ha bisogno proprio di questo, di uomini che con un'autorità persino gentile sappiano garantire il mantenimento dell'ordine. Meglio ancora se quest'ultimo comporta anche il rinsavimento di una donna.

⁵⁴ Ivi, III, 15: «Oh, in quanto a questo ne avete fatte tante, che per degli anni siamo ben provveduti. Signor don Fausto, mi rallegro, se la godi, riverisco tutti».

⁵⁵ Cfr. G. Herry, *Fra ragione e passione, uomini e donne di spirito in Goldoni*, in *Carlo Goldoni alla luce della ragione, all'ombra della passione*, a cura di R. Alonge e P. Trivero, Tirrenia Stampatori, Torino 1996, pp. 15-40.

⁵⁶ *La donna di testa debole*, II, 3.

Il *Tasso* di Goldoni: una biografia controversa

di *Valentina Gallo*

Gli ultimi decenni di critica goldoniana sono stati fortemente caratterizzati dalla riscoperta dei *Mémoires* come un classico della letteratura europea del XVIII secolo; tale orientamento critico, di indubbio valore, ha avuto come ricaduta l'accentuarsi della prospettiva autobiografica nello studio dell'opera goldoniana, e non semplicisticamente come storia dell'uomo, ma come laboratorio della costruzione del sé e della figura autoriale, in cui verificare le strategie di promozione e occultamento.

Legittima e in molti casi estremamente fruttuosa, tale prospettiva rischia, tuttavia, di mettere in ombra i rapporti che il sé intrattiene con la sua epoca, le persone, i libri che interferiscono nella produzione artistica. Il caso del *Torquato Tasso* goldoniano, andato in scena nel 1755 al Teatro S. Luca, è emblematico, essendo stato letto, da Riva fino a Sannia Nowe, in senso per l'appunto proiettivo, metaletterario, agganciandolo alle due *pièces* sorelle del *Molière* e del *Terenzio* in una ideale trilogia metautoriale. A prescindere dalla maggiore o minore finezza delle singole letture critiche, il rischio di tale prospettiva d'indagine è quello di perdere l'"autoctonia" del *Torquato Tasso*, di sfumare la specificità e la storia letteraria che il protagonista porta con sé nel momento in cui varca l'ingresso del teatro veneziano di metà Settecento. Il presente saggio vuole indagare tali aspetti della commedia goldoniana, il suo radicamento nella storia della fortuna tassiana e partitamente di quella lagunare.

1. *Biografie drammatiche*

Provocatoriamente, pertanto, si potrebbe leggere il testo di Goldoni provando a ignorarne l'aspetto autoriflessivo, accettando le regole del gioco stabilite da Goldoni e accogliendo il *Torquato Tasso* come la personale sperimentazione di una declinazione drammaturgica del genere biografico, genere che, nel primo Settecento, è al centro di progetti culturali di matrice diversa, da quella arcadica a quella erudita. La vita di Torquato Tasso, sin dalla biografia di Giambatti-

* Nelle citazioni dai testi antichi ho eliminato l'*h* (pseudo)etimologica, sostituito il nesso *-ti-* con *-z-*, rivisto la punteggiatura, normalizzato l'uso dell'apostrofo e dell'accento e quello delle maiuscole.

sta Manso, aveva goduto dello statuto dell'esemplarità, sia in quanto archetipo dell'*auctor* sia per le occasioni che offriva di riflettere sulla problematica condizione dell'intellettuale a corte. Il preambolo di una delle più fortunate biografie tassiane, quella di Giovanni Casoni, premessa all'edizione della *Liberata* stampata dal Sarzina nel 1625, è emblematico:

L'intelletto nostro non potendo co 'l mezo de gli occhi esteriori mirare l'aspetto di quegli uomini che già vissero e, in vita virtuosamente operando, lasciarono di sé alta e gloriosa memoria, suole tal ora rivolgersi con gli occhi interiori a quelle immagini che di loro la fantasia finge e compone; ma perché tosto s'avvede ch'esse altro non sono che simulacri fallaci, egli nella privazione del suo oggetto, ch'è la verità, diviene ombroso e languisce. Onde la pittura e la scultura ritrovarono con molta lode il modo d'acquetare l'intelletto, rappresentando la vera effigie di quegli uomini famosi che con la virtù della vita hanno illustrato le tenebre della morte; ma non potendo esse con l'arteficio loro resistere all'ingiurie del tempo, e non valendo a soddisfare se non a pochi che tengono appresso loro dipinte o scolpite le sembianze de gli uomini illustri, perché co 'l corso di pochi anni periscono i ritratti, e co 'l passare di pochi secoli si smarriscono le statue o si perde la memoria di chi furono o, se pur note, si preservano com'elle sono rare, così con difficoltà si possono avere. Quindi è che l'ingegno, sollecitato in provvedere a i difetti dell'umana condizione, trovò con altissima invenzione una maniera commune a tutti, perpetua e molto atta a saziare l'intelletto, non solo con la rappresentazione della figura esterna dell'uomo, ma con la dimostrazione degli accidenti fortunati e sinistri a lui occorsi, de i detti e dell'operazioni da lui fatte, e de' costumi suoi, che sono i veri lineamenti dell'animo umano, il che felicemente successe co 'l descrivere la vita di quelli che meritano vivere nella memoria del mondo. Scrivendo io dunque la vita di Torquato Tasso, gli alzerò forse statua più illustre, mostrando i costumi e l'ingegno di lui, non che se la sua forma esteriore fosse scolpita da Fidia o dipinta da Apelle¹.

L'*incipit* casoniano, dal valore fortemente speculativo, individua nel genere biografico il concorrente (vittorioso) della statuaria e della ritrattistica, entrambe vincolate a una fruizione elitaria nonché esposte alla dispersione e al deperimento materiale. Il genere biografico, capace di raggiungere un pubblico più vasto e di opporre all'ingiuria del tempo la riproducibilità meccanica dell'opera, offrirebbe dell'uomo, osserva Casoni, non solo il ritratto statico dell'individuo, ma la rappresentazione «degli accidenti fortunati e sinistri a lui occorsi, dei detti e dell'operazioni da lui fatte, e de' costumi suoi». Al ritratto fisico si oppone quello etico, più fedele riproduzione dunque dei «veri lineamenti dell'animo umano».

Su tali fondamenti si reggerà, per almeno un secolo, la biografia dell'artista, dell'uomo d'eccezione. In prospettiva goldoniana, l'argomentazione casoniana

¹ G. Casoni, *Vita di Torquato Tasso*, in T. Tasso, *Gerusalemme liberata con la vita di lui e con gli argomenti dell'opera del cav. Guido Casoni*, in Venezia, dal Sarzina, 1625, pp. +3r-11r, pp. 3r-v.

che sancisce la superiorità della letteratura rispetto alle arti figurative (e che fa agio su concetti come: il ‘vero’, la rappresentazione degli accidenti, i “detti e i fatti”, i suoi costumi), poteva legittimare quella del teatro sulla letteratura, in virtù degli stessi principi. Se infatti l’obiettivo del biografo è la rappresentazione integrale dell’uomo, tanto più efficace sarà il teatro (agito) rispetto al testo (scritto), tanto più ampio il pubblico che potrà raggiungere.

Se accettiamo la prospettiva casoniana e vi disponiamo, lungo le sue linee di fuga, il *Tasso* di Goldoni, si potrebbe leggere la trilogia proprio come il personale contributo del drammaturgo all’edificazione di un nuovo sottogenere teatrale: la “biografia vivente”. Se infatti la lettura critica in chiave autobiografica è certamente remunerativa, è altresì vero che nel caso della trilogia in questione, e nel *Torquato Tasso* in particolare, le marche di prossimità autore-personaggio sono controbilanciate da altrettante prese di distanza esibite dallo stesso drammaturgo tanto nella zona paratestuale quanto attraverso il ben più “goldoniano” Tomio, il veneziano portatore di un’etica molto prossima a certi edulcorati autoritratti goldoniani di quegli stessi anni.

Con ciò non voglio negare che ci sia una deliberata assunzione della figura dell’autore-personaggio: se è vero che Torquato Tasso intrattiene un solido legame con il *Molière* e *Terenzio*, infatti, questo legame riguarda la comune e coeva promozione dell’intellettuale a soggetto biografico, che accompagna proprio nella Serenissima la nascita della moderna biografia e autobiografia intellettuale (Porcìa). *Molière*, *Terenzio* e *Tasso* sarebbero modelli autoriali da proporre al pubblico in un’ideale raccolta di biografie teatrali, guidate da quella stessa attenzione all’esemplarità sottolineata da Casoni nell’introduzione alla *Liberata* nel lontano 1625.

Se così stanno le cose, se dunque alla base delle tre *pièces* c’è un’effettiva volontà di proporre personaggi storici al pubblico in funzione edificante e didascalica, la scelta goldoniana apparirà una singolare alternativa “storica” al “romanzesco” (per altro esperito dallo stesso Goldoni) di Chiari – una risposta critica e consapevole alle strategie populistiche del rivale. Ma sono questioni che ci porterebbero troppo lontano, con una serie di distinguo e di affondi testuali che esulano dall’argomento in questione. Non mi resta, dunque, che tornare al *Torquato Tasso*.

2. *Filologia in commedia*

La vita di un autore non si oggettiva nelle sue gesta, nei suoi viaggi o nei suoi amori, bensì nelle sue opere. Nel caso tassiano, complice una narrazione d’eccezione come la biografia di Manso², le *Rime*, le *Lettere* e i *Dialoghi* (pa-

² La biografia di G.B. Manso (ora G.B. Manso, *Vita di Torquato Tasso*, a cura di B. Basile, Salerno, Roma 1995; d’ora in avanti Manso, *Vita*) uscì a stampa nel 1621, a Venezia, per i tipi di

rallamente a quanto accaduto, pochi decenni prima, a Petrarca) erano già stati scrutinati alla ricerca di dati, nuovi indizi, allusioni da sciogliere nell'inchiostro del biografo. Goldoni, né poteva essere altrimenti, non si sottrae al processo di vivificazione del testo, inzeppando il *Torquato Tasso* di una serie di citazioni e allusioni all'opera del sorrentino.

Nel laboratorio della biografia drammatizzata, nell'ampolla in cui l'opera tassiana si distilla in testo teatrale, protagonista indiscussa è la *Liberata*: delle sedici citazioni da testi tassiani (dal computo ho escluso quella del madrigale *Cantava, in riva al fiume*, giacché non di una citazione in senso stretto si tratta quanto di una drammatizzazione, fingendo Goldoni che Tasso stia attendendo, ad apertura di sipario, alla composizione dello stesso³, e quella della *Conquistata*, poiché anche in questo caso ci troviamo di fronte a un caso di drammatizzazione, ovvero di confronto nella finzione drammaturgica tra le diverse redazioni della stessa *Liberata*⁴) sono tutte prelevate dall'opera maggiore del poeta. Ampiamente prevedibile anche la preferenza accordata al canto di Armida e Rinaldo (*Lib.*, XVI), che totalizza sei delle diciotto citazioni; tre interessano il canto II (il celeberrimo canto di Olindo e Sofronia), due il VII (quello dedicato ad Erminia) e una sola i canti IV, VI, XII, XIII e XX: segno inequivocabile di una lettura selettiva dell'opera che dovrà essere ascritta a tutta un'epoca e non al solo commediografo.

Sarà semmai più produttivo notare come la fortuna ottocentesca di Tasso poggi anche sulla monumentalizzazione editoriale del secolo XVIII: le prestigiose edizioni veneziane e fiorentine (la prima veneziana di Monti conta il numero ragguardevole di XIII volumi in quarto)⁵, infatti, finiscono per saturare il testo con le scritture satelliti (i pareri, i dialoghi, le confutazioni, le apologie a corredo della *Liberata*, le vite, i rimari, ecc.), in un processo di canonizzazione che guarda ai modelli massimi della nostra tradizione, Dante e Petrarca. Se ne deduce che il testo della *Liberata* viene percepito nel Settecento in primo luogo come problematico, in fieri, filologicamente instabile, indice di una coscienza critica matura, di una prospettiva storicistica robusta al punto da esercitarsi anche sul moderno; in seconda istanza, al poema tassiano si riconosce un ruolo da protagonista nella definizione dell'identità letteraria italiana – sia in fatto di lingua sia in fatto di poetica, se è vero che la critica opposta dai puristi al poe-

E. Deuchino; essa conobbe una notevole fortuna editoriale nei secoli successivi, accompagnando, in anni prossimi a quelli goldoniani, anche la stampa fiorentina delle opere tassiane (Tartini & Franchi, Firenze 1724).

³ C. Goldoni, *Torquato Tasso*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di G. Ortolani, Mondadori, Milano 1941, pp. 763-848, in part. I, 1, pp. 777-778 (d'ora in avanti, Goldoni, *Torquato Tasso*).

⁴ Ivi, I, 5, pp. 780-782.

⁵ Sull'editoria tassiana di primo Settecento, cfr. ora R. Rabboni, *L'edizione delle "Opere" del Tasso: due iniziative di primo Settecento (Venezia, 1722, Firenze 1724)*, in *La critica letteraria nell'Italia del Settecento. Forme e problemi*, a cura di G. Bucchi e C.E. Roggia, Ravenna, Longo, i.c.s., pp. 47-63.

ma rappresentò sul finire del Cinquecento un momento importante della nostra storia e della nostra lingua letteraria. La *Liberata* diventa, proprio grazie all'editoria settecentesca, un testo disponibile tanto a una lettura edonistica quanto ad una riflessione critica sulla lingua e sulla poetica, complice certamente il levitare del dibattito critico su Tasso attivato dalle polemiche di inizio secolo tra Francia e Italia⁶. Il testo della *Liberata* si offre, pertanto, al lettore settecentesco come un'opera fruibile a diversi livelli: empatico ed emotivo, ludico e dialettale, colto ed erudito; piani di lettura tutti presenti nella commedia goldoniana: dalle citazioni languide e romantiche delle Eleonore⁷, alla diatriba tra Tomio e Don Fazio e le rispettive puntate vernacolari⁸, fino alla disputa accademica sul significato del verso «sdegno guerrier della ragion feroce»⁹.

Che proprio quest'ultimo aspetto della fortuna della *Liberata* sia radicato nella cultura settecentesca, credo lo dimostri la figura del Cavalier del Fiocco, finora spesso schiacciata sul topos del pedante o ridotta a proiezione degradante dei critici goldoniani. Sovrapposizioni legittime, e in parte condivisibili, ma che credo rischino di far sbiadire il contesto tassiano da cui prende spunto e di cui si alimenta il personaggio, cui senza ulteriore indugio cedo la parola:

Cav. del Fiocco: Voci ha latine e barbare, egli è lombardo fracido.
Uggia ci mette in leggerlo stile confuso ed acido.
Quel suonar a ritratta è cosa intollerabile.
Lampilli per zampilli: bel cambiamento usabile!
Quando una cosa grave prende il Tasso a descrivere,
parole madornali suol usar nello scrivere.
Latinismi a bizzeffe mesce scrittor ridicolo¹⁰.

L'uso di latinismi, lombardismi e barbarismi, nonché lo stile troppo magniloquente, non sono generiche accuse lanciate contro la *Liberata*, né possiamo rubricarle tra le imputazioni rivolte contro la lingua comica goldoniana: esse

⁶ Sulla quale cfr. C. Viola, *Tradizioni letterarie a confronto: Italia e Francia nella polemica Orsi-Bouhours*, Fiorini, Verona 2001.

⁷ Goldoni, *Torquato Tasso*, I, 6, p. 782: «MAR[CHESA ELEONORA]. Questo [il poema della *Liberata*], per chi lo gusta, in oggi è il miglior spasso; [...] Il Duca signor nostro, dotto, prudente e grave, / meco passando l'ore, gusta le dolci ottave [...]. D[ONNA]. ELE[ONORA]. Ditemi in confidenza, come vi piace, amica, / stanza che, s'io non erro, mi par che così dica: / *Teneri sdegni, e placide e tranquille / repulse, e cari vezzi, e liete paci, / sorrisi, parolette e dolci stille / di pianto, e sospir tronchi, e molli baci* / Mar. Tenero amor si sente ne' vivi carmi espresso. / D. EL. Dite, tra 'l Duca e voi li ripetete spesso?»; ivi, I, 7, p. 784: «ELE[ONORA]. Anch'io tengo da lui [Tasso]; son proprio innamorata: / trovo nei dolci versi la manna inzuccherata. / Bene o male, li leggo anch'io la notte e 'l dì; / O, mi piace pur tanto, quando dice così: / *Sani piaga di stral piaga d'amore, / e sia la morte medicina al cuore*».

⁸ Goldoni, *Torquato Tasso*, V, 7, pp. 837-838.

⁹ Ivi, III, 10, pp. 814-818.

¹⁰ Goldoni, *Torquato Tasso*, I, 9, p. 785.

sono infatti i primi atti d'accusa che la Crusca rivolge al poema tassiano, riproposte nel fitto paratesto che accompagna l'edizione veneziana del 1735¹¹. *Suonar a ritratti e lampilli*, infatti, furono impugnati sin dalla *Difesa del Furioso* pubblicata dagli Accademici cruscanti in risposta al *Carafa* di Camillo Pellegrino, per poi entrare nella fitta rete di difese e nuove accuse linguistiche¹².

Pari origine ha la censura, davvero celeberrima, del *pietose* incipitario del canto primo, che il Cavalier del Fiocco prontamente riutilizza:

CAV. Tosto nel primo verso v'incalma uno sproposito.
Canto l'armi pietose. Se dritto il ver si esamina,
pietosa non può dirsi cosa che non ha l'anima;
 dicendo *l'armi pie*, detto avrebbe benissimo.
 Gli epiteti confonde lombardo ignorantissimo¹³.

¹¹ T. Tasso, *Delle opere... con le controversie sopra la Gerusalemme liberata, E con le Annotazioni intere di vari Autori, notabilmente in questa impressione accresciute*, II, in Venezia, appresso Stefano Monti, e N.N. Compagno, 1735 (d'ora in avanti Tasso, *Opere*, II), pp. 201-202: «*Cru[sca]*. Se nel Goffredo fosser cento voci straniere si salverebbero per questa via: ma il fatto sta che straniere son la più parte: straniere diciamo, secondo lui, perciocché queste che qui si chiaman latine, non son parole d'alcuna lingua; onde di quelle lingue, cioè parole straniere, non possono essere, di che intese Aristotile per aggradimento della favella dell'epopeia; neanche le lombarde, le quali per la più parte non son parole, ma barbarismi della medesima lingua. Pellegrine sarebbono le francesche, le spagnuole e anche le latine pure, e le greche. A picciol numero adunque si restringono nel *Goffredo* le parole e i modi di questa lingua; perché, chi ne levasse oltre alle dette pedantesche e lombarde alcune particolari che vi si truovano in ogni stanza [...], leggier fatica si prenderebbe chiunque del rimanente formar volesse uno stratto»; il lettore settecentesco trovava la risposta tassiana nell'*Apologia*, ivi, p. 324. Si avverta che nell'edizione Monti-Compagno, le varie scritture intorno alla *Liberata* non seguono ordinatamente il testo secondo un principio cronologico, ma sono smontate e rimontate in una sorta di dialogo intorno alle singole questioni critiche, numerate alfabeticamente.

¹² Ivi, p. 224: «*Cru*. [...] se avesse intesa ben la sua [della lingua] forza [...] non avrebbe [detto] [...] *sonare a ritratta* per *sonare a raccolta* [...] nè *rampilli* verbo per *zampilli*; nè *lampilletti* per *zampilletti*», a cui replica Camillo Pellegrino, ivi, p. 227: «*Sonare a ritratta, trincere, schinere, lampilli, e lampilletti*, chi non sa che le figure danno licenza a' poeti, per cagion del suono o del numero, o di scemare una lettera e anche una sillaba, o veramente porvi una per un'altra. E sarebbe possibile, che il Tasso avesse scritto *zampilli*, e *zampilletti*, e che o copisti o stampatori avessero alterato il testo»; l'Infarinato "secondo" risponde, ivi, p. 231: «*Sonare a ritratta* invece di *sonare a raccolta*, affermate che può difendersi per una di quelle figure, che per cagion del suono o del numero scemano talora una lettera, o una sillaba o pongonvi una per altra. E quale è la lettera ovver la sillaba o tramutata o scemata, che cangia *raccolta* in *ritratta*? [...] *rampilli* e *rampilletti*, per *zampilli* e *zampilletti* non si possono salvare anch'eglino con la scusa di tai figure, sì perché 'l toscano idioma e rade volte dà luogo a queste figure e quando pur le riceve non licenziosamente come i Greci, e i Latini, ma l'adopera con tal modestia ed è sì leggieri 'l tramutamento, che quasi nullo può riputarsi; sì perché dove stanno in quell'opera, niente rilieva al numero né al suono né alla rima, che più scorrette che nella diritta e vera lor forma si pronunzino quelle parole».

¹³ Goldoni, *Torquato Tasso*, I, 10, p. 785. E si leggano, ad esempio: la censura della Crusca in Tasso, *Opere*, II, p. 223: «Taccionsi quelli epiteti che da lui s'usano impropriamente [...] il

Censura che aveva sollecitato la risposta dello stesso Tasso dell'*Apologia* e dei successivi critici e commentatori del testo¹⁴.

Il Goldoni che dà voce al Cavalier del Fiocco, dunque, non è semplicemente un agguerrito “tecnico” della lingua tassiana, un lettore non superficiale, consapevole dei valori linguistici e poetici immessi a forza dalla *Liberata* nella lingua letteraria italiana, ma un autore che presuppone un pubblico capace di riconoscere le citazioni erudite, uno spettatore (o forse ancor più un lettore) la cui enciclopedia culturale comprende oltre la *Liberata* la sua accidentata fortuna critica.

3. *Moréri, Seghezzi e Serassi: biografie a confronto*

La monumentalizzazione dell'opera tassiana prevede, com'è noto, l'inclusione della biografia del suo autore nel palinsesto editoriale: le vite del poeta introducono il lettore alla delibazione dell'opera, guidandone la ricezione; esse d'altra parte intessono sui dati storici un ricamo di aneddoti, attenuando i tratti più conturbanti della storia personale tassiana, fino alla rimozione della sua follia e all'implemento del romanzetto d'amore che tanta fortuna gioverà a Tasso nel pieno Ottocento. Il *Torquato Tasso* goldoniano si nutre anch'esso del mito; direi meglio: esso risale prontamente alle sue scaturigini, ovvero alla biografia tassiana di Giovan Battista Manso; da questa Goldoni preleva il madrigale *Cantava, in riva al fiume*, già allogato da Manso per avvalorare la relazione Torquato-Eleonora¹⁵, l'indole grave del Tasso bambino alieno dal sorriso¹⁶, la compresenza delle tre Eleonore alla corte di Ferrara¹⁷, l'allusione al tradimento di un amico che, svelando gli amori di Tasso, avrebbe acceso la gelosia del duca¹⁸; il duello minacciato ma non realizzato sulla scena¹⁹, nonché il profilo

pietoso per pio [...] che non sono errori del Tasso, ma del suo non intender la lingua»; la *Replica* di Pellegrino (ivi, p. 225): «Si dannà la voce *pietoso*, in luogo di *pio*; ma assai basta l'autorità del Tasso a dimostrare che *pietoso* porti seco alla nostra lingua la forza così equivoca, com'ella è, della voce *pius*; e che *pietoso* sia vulgarizzamento di detta voce latina, significante così la pietà verso Iddio, ch'è culto, come verso gli uomini, ch'è misericordia: usò l'una e l'altra Goffredo, liberando il sepolcro con la città santa, e insieme i cristiani tirannizzati nella città») e (ivi, p. 229) la risposta dell'*Infarinato II*: «Che *pietoso* non vaglia ciò che val *pio*, oltr'a quel che nella risposta all'apologia [...] sene ragiona pur da me stesso, da un amico degli Accademici 'n un suo libretto soprabbondevolmente fu dimostrato».

¹⁴ Sull'epiteto si era appuntata anche la critica di Giulio Ottonelli, cui aveva risposto Carlo Fioretti: le due posizioni sono riportate in un dialogo fittizio ivi, III, pp. 46-48.

¹⁵ Cfr. Manso, *Vita*, cit., p. 44: I, 9, 4, e Goldoni, *Torquato Tasso*, I, 1, pp. 778-779.

¹⁶ Cfr. Manso, *Vita*, p. 18: I, 4, 4-5 e Goldoni, *Torquato Tasso*, I, 4, p. 780.

¹⁷ Cfr. Manso, *Vita*, I, 9, pp. 44-56.

¹⁸ Manso, *Vita*, p. 64: I, 11, 2-3 e Goldoni, *Torquato Tasso*, I, 5, pp. 781-782, e II, 1, pp. 789-792 e II, 7, pp. 797-798.

¹⁹ Manso, *Vita*, I, 11, 3-14 e Goldoni, *Torquato Tasso*, I, 7-8, pp. 796-799.

psicologico del protagonista: sano di mente e affetto da momentanei turbamenti indotti da una serie di concause²⁰.

A fronte della plateale derivazione testuale, sorprende l'evidente occultamento della fonte e la promozione, viceversa, di un'altra *auctoritas* come le *Grand dictionnaire historique* di Moréri: «Le tre Eleonore, da me introdotte nella commedia, non sono inventate a capriccio, per prepararmi la ragion dell'equivoco; ma la stravaganza di tre simili nomi in un palazzo medesimo la trovo autenticata dal *Dizionario istorico* del Moréri, all'articolo *Tasse*»²¹. Dalla fonte francese, effettivamente, Goldoni deriva il *resumé* della vita tassiana che guida la *Prefazione* della commedia, anche se nello svolgimento dell'opera preleva, come si è visto, dettagli e figure direttamente dalla biografia di Manso. Nella *Prefazione* Goldoni segue Moréri fin quasi alla semplice traduzione²²:

²⁰ Manso, *Vita*, I, 13-14: Manso attribuisce l'*infermità* di Tasso al tradimento dell'amico, al timore della conseguente malevolenza del duca, a quello dei nemici e alle critiche alla *Liberata*, aggiungendovi una predisposizione naturale e l'affaticamento dovuto allo studio, ma precisa che tutto ciò non intacca «la sostanza del celabro, né d'altro membro stromento della imaginativa, ma solamente l'offusca con la presenza di quei neri fumi o di quei torbidi spiriti che le rappresentano false imagini; quindi è che trapassandosene essi per la lor leggerezza assai velocemente, l'infermo rimane non pure intieramente libero dalla patita falsa imaginazione, ma consapevole eziandio del passato errore, e se ne ricorda e ne favella, come faceva Torquato, che di questo suo medesimo delirio assai sovente ragionò e scrisse sotto nome di *frenesia* [...] ch'è per avventura la più vicina, come quella che col delirio ippocondriaco convengon in questo, che ammedue nascono da sollevamento di vapori che non guastano la sostanza del celabro, ma in brieve tempo se ne trapassano», ivi, pp. 109-110: I.14.37-38; e pp. 111-112: 46 e 49: «Ma questo delirio di Torquato crebbe per sì fatto modo che egli medesimo confessò esser talvolta stato assai presso a divenir pazzia [...]. Nelle quali parole si vede che Torquato saviamente favellava della sua pazzia, il che non avrebbe potuto in verun modo alcun mentecatto fare») e Goldoni, *Torquato Tasso*, I, 4, p. 780; II, 2, p. 790 («TASSO: No, fuor di me non sono; no, non è questa mia, / che m'agita e m'accende, dichiarata follia»).

²¹ Goldoni, *Torquato Tasso, Autore a chi legge*, p. 772.

²² L'edizione utilizzata da Tasso (come confermato da una collazione con quella di L. Moréri, *Le grand dictionnaire historique ou le mélange curieux de l'histoire sacrée et profane...* tome VI, à Paris, Chez Jean-Baptiste Coignard fils, 1732, pp. 422-423; e con il supplemento compilato da C.P. Goujet, *Supplement au grand dictionnaire historique genealogique, géographique, &c. de M. Louis Moreri, pour servir à la dernière Edition de l'an 1732 & aux précédentes*, II, à Paris, Jacques Vincent – Jean-Baptiste Coignard – Pierre-Gilles Lemercier – Jean-Thomas Herissant, 1735, che aggiunge la voce di Tasso Bernardo è quella di L. Moréri, *Le grand dictionnaire historique ou le mélange curieux de l'histoire sacrée et profane...*, dix-neuvième et dernière édition, VII P-S, à Paris, et se vend à Venise chez François Pitteri, 1748 (d'ora in avanti Moréri, *Grand dictionnaire*), che corregge alcune imprecisioni di Moréri (tra cui i natali sorrentini di Tasso figlio) ma non aggiunge alcunché a proposito degli sfortunati amori tassiani.

Tasse (Torquato) Le Tasse descendoit de l'illustre famille des Torrégiani, seigneurs de Bergame, de Milan, & de plusieurs autres villes de Lombardie [...]. L'illustre Poëte, dont il s'agit, naquit à Bergame le onzième mars 1544. A six mois il parloit distinctement, exprimant bien ce qu'il vouloit dire. On ne le vit jamais rire dans son enfance, ni pleurer que fort rarement. Dans son jeune âge il ne fut jamais besoin de le chëtier de ses fautes, car il n'en faisoit point. Il se parroit au bien & à l'étude de lui même, & avec ardeur. A l'âge de trois ans il alla à l'école. A quatre ans il commença ses études sous les jésuites. Il étoit toujours levé avant jour, et souvent l'impatience de voir son maître l'éveilloit dans la nuit. A peine avoit-il sept ans qu'il fit des vers, & composa des oraisons qu'il récita en public. A douze ans il eut achevé l'étude des belles lettres. Il savoit parfaitement le latin & le grec. Il n'ignoroit aucune règle de la poétique. Il étoit rhétoricien et dialecticien. Mais il avoit fait une étude particulière de la Science des moeurs. Il fit de si grands progrès à Padoue qu'à l'âge de dix-sept ans il soutint des thèses publiques de philosophie, de théologie, et de droit civil et canonique. Il s'attacha entièrement à la poésie, malgré les défenses de son père. En 1565, à la prière d'Alfonse, duc de Ferrare, et du cardinal d'Est, il choisit Ferrare pour sa demeure ordinaire. Le duc le logea dans son palais, où il lui donna un appartement fort propre & fort commode. Il y travailla à son poëme de la *Jérusalem*, et à divers autres ouvrages. En 1572, il alla en France avec le cardinal d'Este. Ce voyage ne retarda pas la composition de son poëme, chemin faisant & étant à cheval il en laissoit échaper de bons morceaux. Les savans de ce royaume lui donnèrent à l'envi des marques de leur estime. Charles IX témoigna avoir de l'affection pour lui²³.

Torquato Tasso, discendente dall'illustre famiglia de' Torreggiani, signori di Milano e di altre città della Lombardia, nacque in Bergamo li 11 marzo del 1544. Nell'età di sei mesi egli esprimevasi in modo che facevasi intendere. Nella sua infanzia ridere non fu mai veduto, e piangere poche volte; né mai vi fu bisogno di batterlo o di correggerlo, obbediente sempre ed esatto ne' suoi studi e ne' suoi doveri. Di tre anni fu mandato alle prime scuole, e di quattro principiò i suoi studi sotto la disciplina dei gesuiti. Levavasi egli ordinariamente col Sole, e prima ancora talvolta, per l'impazienza d'applicarsi allo studio. Appena toccò i sett'anni, principiò a comporre dei versi, e fece delle orazioni che recitò in pubblico con una franchezza ammirabile. Di dodici anni terminò gli studi di belle lettere. Sapeva perfettamente il latino ed il greco; e possedeva tutte le regole della poetica, della retorica e della logica; ma lo studio suo prediletto fu quello dell'etica, che è la scienza dei buoni costumi. Portossi a Padova ai pubblici studi, e vi fece tali progressi, che nell'anno diciassettesimo sostenne pubbliche tesi di filosofia, di teologia, e di jus civile e canonico; ma con tutto questo, malgrado ancora le proibizioni del Padre, si attaccò estremamente al diletto della poesia. Nell'anno 1565 passò in Ferrara, chiamato colà dal duca Alfonso e dal cardinal d'Este, ov'ebbe un appartamento assai comodo nel palazzo ducale, ed ivi lavorò la sua celebre *Gersusalemme liberata*, e molte altre opere sue al mondo letterato palesi. Nel 1572, in compagnia del cardinale suddetto, passò in Francia; e questo viaggio non gl'impedì il proseguimento del suo poema; poichè viaggiando, ed a cavallo ancora, formava di quando in quando delle bellissime ottave. Arrivato a Parigi, ebbe dagli uomini dotti di quella nazione segni parecchi di molta stima, e il re medesimo Carlo IX mostrò di avere per lui moltissima benevolenza²⁴.

²³ Moréri, *Gran dictionnaire*, p. 27.

²⁴ Goldoni, *Torquato Tasso, Autore a chi legge*, p. 771.

Lasciandosi la libertà di interpolare e potenziare il suo romanzo d'amore:

De retour à Ferrare il composa son *Aminte*.

Ritornato a Ferrara, pieno di meriti e di virtù e di applausi, principiarono le sue disgrazie. S'innamorò Torquato perdutamente; e la sua bella aveva nome Eleonora. Tutti quelli che hanno letto la vita di sì grand'uomo, scritta in vario modo da vari autori, sapranno bene chi fosse quella Eleonora di cui Torquato si accese, e che per degni rispetti ho dovuto io contentarmi di farla credere una Dama di Corte della Duchessa, e figurandola la favorita del Duca, far che in lui operasse la gelosia, quel che eseguì per altra cagione contro lo sventurato Poeta. Le tre Eleonore, da me introdotte nella commedia, non sono inventate a capriccio, per prepararmi la ragion dell'equivoco; ma la stravaganza di tre simil nomi in un palazzo medesimo la trovo autenticata dal *Dizionario istorico* del Moreri, all'articolo *Tasse* [...].

Il y avoit alors à la Cour de Ferrare trois Elénores, également belles & sages, quoique de differente qualité. La première étoit soeur du Duc; la seconde étoit la Comtesse de Saint Vital, femme du Marquis de Scandiane; la troisième étoit une Demoiselle qui étoit au service de la Princesse du même nom. Comme le Tasse faisoit des vers pour le trois Elénores, on ne savoit laquelle lui avoit gagné le coeur²⁵.

Torquato fece dei versi in lode di una delle tre Eleonore, ma non specificando cosa che una più dell'altra individuasse, lasciò lungo tempo in dubbio qual fosse quella che il cuore gli avea incatenato. Con questa notizia storica cercai qual fosse la poesia che produsse l'equivoco, e fra i suoi madrigali uno ne ritrovai che potrebbe esser desso, parlando appunto di una Eleonora ch'egli ama, ed è quello che leggesi nella prima scena della Commedia, ove fo vedere Torquato al tavolino, nell'atto medesimo di comporlo²⁶.

²⁵ Moréri, *Grand dictionnaire*, p. 27.

²⁶ Goldoni, *Torquato Tasso*, pp. 771-772.

La seconda vistosa deroga al Moréri si inserisce a proposito della *Liberata*, all'altezza della quale Goldoni introduce l'episodio del Cavalier del Fiocco:

Il acheva sa Jérusalem, à l'âge de 39 ans. On l'imprima contre son gré, sans qu'on lui permit d'y mettre la dernière main.

Cet Ouvrage eut un succès si prodigieux qu'on le traduisit en latin, en François, en Espagnol, en Arabe & en Lange Turque²⁷.

Tornando alla vita del Tasso, nell'età di trentanov'anni terminò la *Gerusalemme*, e gli fu stampata furtivamente, senza ch'ei potesse darle l'ultima mano, di che nella Commedia fo ch'ei si lagni, trovandomi anch'io parecchie volte nel caso istesso. Questo poema ebbe sì universale l'applauso, che fu tradotto in latino, in francese, in ispagnuolo, in arabo, in turco e in quasi tutti i vernacoli delle varie lingue italiane; ma ciò non ostante l'attaccarono fieramente varie persone critiche, specialmente nella purità della lingua; e queste sono da me figurate nel Cavaliere del Fiocco. Quantunque uomo grande il Tasso, ch'essere dovea superiore alle critiche, si lasciò condurre dalla passione, e volle correggere e riformare il poema suddetto, dandogli il titolo di *Gerusalemme conquistata* in che molto tempo ha perduto, e la fantasia gli si è gravemente alterata²⁸.

Pittore di caratteri e fine psicologista, Goldoni lavora sulle motivazioni recondite della follia di Tasso, ammorbidendo la prosa enciclopedica francese:

²⁷ Moréri, *Grand dictionnaire*, p. 27.

²⁸ Goldoni, *Torquato Tasso*, pp. 772-773.

Il se battit en duel & eut de l'avantage sur son ennemi. Le Duc, qui avoit défendu ces comtas, fit mettre le Tasse en prison. Après y avoir demouré près d'une année il trouva le secret d'en sortir & se refugia à Turin, où il demeura quelque tems.

Il alla ensuite se remettre entre les mains du Duc de Ferrare, qui le fit enfermer dans un Hopital, pour le guérir d'un accès de folie dont il étoit travaillé. Il fut retenu prisonnier jusques à l'année 42 de son âge, en laquelle il fut mis en liberté à la prière de Vincent de Gonzague, fils du Duc de Mantoue. Il fit quelque séjour en cette ville, comme aussi à Florence & à Rome. Dans cette dernière ville on vouloit lui donner la couronne de laurier, mais dans le tems que l'on faisoit le préparatifs de cette cérémonie il mourut âgé de 51 ans²⁹.

Era melanconico di natura, collerico ed impetuoso. Si batté in duello, e restò superiore dell'inimico; ma siccome il Duca glielo aveva proibito, fu costretto partire e rifugiarsi in Torino. Dopo un anno tornò in Ferrara per sua sventura; si accrebbe l'amor suo, e fra questa passione, che non poteva senza pericolo manifestare, e fra le persecuzioni degl'invidiosi e malevoli, gli si sublimò l'ipochondria a segno, che pareva di tratto in tratto aver perduto il chiaro lume dell'intelletto. Il Duca colse da ciò il pretesto per chiuderlo nell'ospitale, ove fu trattenuto per qualche tempo, e da dove si liberò per le preghiere di Vincenzo Gonzaga.

Roma lo desiderò ardentemente, preparandogli la corona d'alloro, che dopo il Petrarca ad altri non era stata concessa. Vi andò da buoni amici sollecitato, ma appena giunto colà, sopraggiunse la morte a terminare il corso delle sue glorie terrene, cogliendolo nell'età di anni cinquantuno³⁰.

Eliminando, tuttavia, gli elementi che non contribuiscono alla focalizzazione dei punti cardine del suo personaggio:

²⁹ Moréri, *Grand dictionnaire*, p. 27.

³⁰ Goldoni, *Torquato Tasso*, p. 773.

Le Tasse avoit la taille haute & droite, un tempérament vigoureux & propre à tous le exercisé du corps. Il étoit blanc d'un blancheur que ses études et ses chagrins avoient rendue assez pâle. Il parloit posément et repétoit ordinairement le derniers mots. Il avoit l'esprit vaste, l'ame grande & élevée, le coeur bon et droit. Il n'y a qu'a parcourir ses Ouvrages, pour juger de l'étendue de son esprit, et pour voir qu'il étoit bon Théologien [...]. Quant au coeur il n'y eut jamais un savant plus humble, un bel esprit plus solidement devot, un homme plus commode dans la Société civile. Jamais content des productions de son esprit, lors même que'lles le rendoient célèbre par toute la terre; toujours satisfait de son état, lors même quil manquoit de toutes choses, s'abandonnat entièrement à la Providence & à ses amis; sans fiel pour ses plus grande ennemis; ne souhaitant d'avoir de quoi pourvoir médiocrement à ses besoins, que par rapport à ceux à qui il pouvoit être utile et se faisant un scrupule de garder ce qui ne lui étois pas nécessaire³¹.

Egli aveva un temperamento assai vigoroso, atto a tutti gli esercizi del corpo; ma pallido in viso, e consumato assai dallo studio. Il suo talento insigne, e le opere grandi ch'egli ha prodotto al mondo, dovevan renderlo più fortunato; ma egli, o poco curante dei comodi della vita, o disgraziato per qualche sua debolezza, non ebbe la giusta ricompensa de' suoi sudori³².

La pagina di Moréri aiuta Goldoni, come si è visto, a definire un contenitore razionale all'interno del quale lavorare inserendo nuovi e interessanti episodi (il Cavalier del Fiocco e la polemica cruscante), e aumentando la temperatura passionale con una precisa scelta attributiva, funzionale a far convergere sul poeta sorrentino il *pathos* del lettore («Ritornato a Ferrara, pieno di meriti e di virtù e di applausi, principiarono le sue disgrazie»; «Dopo un anno tornò in Ferrara per sua sventura; si accrebbe l'amor suo, e fra questa passione, che non poteva senza pericolo manifestare, e fra le persecuzioni degl'invidiosi e malevoli, gli si sublimò l'ipococondria a segno che pareva di tratto in tratto aver perduto il chiaro lume dell'intelletto»; e soprattutto il finale: «Il suo talento insigne, e le opere grandi ch'egli ha prodotto al mondo, dovevan renderlo più fortunato; ma egli, o poco curante dei comodi della vita o disgraziato per qualche sua debolezza, non ebbe la giusta ricompensa de' suoi sudori»).

Una plausibile ragione per l'occultamento mansiano, apparentemente immotivato, ha individuato Alessandra Coppo, secondo la quale la dissimulazione

³¹ Moréri, *Grand dictionnaire*, p. 27.

³² Goldoni, *Torquato Tasso*, p. 773.

deriverebbe da uno scrupolo filologico di Goldoni deciso a non esibire una fonte così bistrattata come la biografia di Manso³³. La prudenza goldoniana, in effetti, sia che già fosse nel testo spettacolare sia che si sia manifestata solo nella versione a stampa, potrebbe essere stata innescata da uno dei primi saggi dell'acribia filologica di Pierantonio Serassi, ovvero dal suo *Parere intorno alla patria di Bernardo Tasso, e Torquato suo figliuolo*³⁴, edito nel 1742 a censura della biografia di Bernardo Tasso scritta da Antonio Federico Seghezzi acclusa alla raccolta delle lettere di Bernardo pubblicata a Padova nel 1733³⁵.

Serassi, infatti, nel rigettare la venezianità di Tasso sostenuta da Seghezzi (oggi acclarata), affondava senza remore sulla biografia mansiana, osservando che se Seghezzi si basava sulla testimonianza di Manso «in provare che di veneziana madre nato sia Bernardo Tasso, per la fede ch'io presti ad un tale scrittore, poteva senza dubbio ancor quella tralasciare. Oda la S.V. Illustr. ciò che della fedeltà del Manso scrisse già il Sign. Marc'Antonio Foppa, orrevolissimo nostro Cittadino, ad Egidio Menagio: mi duole, dic'egli, che V.S. illustr. in questo ed in altri particolari notati nell'*Aminta* intorno a costumi ed alla vita del Tasso si sia lasciata guidar dal Manso, il quale non conobbe il Tasso se non gli ultimi anni della sua vita, ed ha scritte molte bugie palmari, come si vedrà dall'opere del Tasso, ch'io spero di pubblicare», e non esitava a definire Manso menzognero promettendo un definitivo lavoro dirimente³⁶.

Il *Parere* di Serassi interessa per una seconda ragione, giacché, con ogni probabilità indirizza Goldoni nella costruzione di uno dei *sub-plot* della commedia, ovvero la contesa tra Tomio e Don Fazio sulla destinazione di Tasso dopo Ferrara³⁷. Gli argomenti addotti dal veneziano Tomio per ribattere le pretese campanilistiche del napoletano Don Fazio, infatti, ricalcano in più di un passaggio proprio il *Parere* di Serassi, risoluto nel sostenere la cittadinanza bergamasca del poeta. Tomio, tuttavia, è portatore di un'evidente forzatura: veneziano autoctono e campione della venezianità sostiene senza esitazioni l'origine bergamasca di Tasso. La venezianità di Tomio, d'altra parte, non è affatto avventizia, ma autoctona; venezianità alla quale la tesi di Seghezzi sarebbe stata quanto mai funzionale e coerente. Il *Parere* di Serassi e i natali tassiani offrivano a Goldoni, d'altra parte, una facile occasione per l'impiego di una

³³ A. Coppo, *All'ombra di Malinconia. Il Tasso lungo la sua fortuna*, Le Lettere, Firenze 1997, pp. 184-185.

³⁴ P. Serassi, *Parere intorno alla patria di Bernardo Tasso, e Torquato suo figliuolo*, in Bergamo, per Giovanni Santini, 1742 (d'ora in avanti Serassi, *Parere*).

³⁵ A.F. Seghezzi, *La vita di M. Bernardo Tasso*, in B. Tasso, *Delle lettere... accresciute, corrette e illustrate*, I, con la Vita dell'autore [...], in Padova, presso Giuseppe Comino, 1733, pp. I-XLIV.

³⁶ Serassi, *Parere*, pp. 4-5.

³⁷ Goldoni, *Torquato Tasso*, II, 10, p. 801 (don Fazio invita Tasso a Napoli); ivi, III, 8, p. 811 (Tomio invita Tasso ad andare a Venezia).

delle maschere bergamasche – Arlecchino o Brighella – di cui, tuttavia, non c'è traccia nella commedia goldoniana; né Tomio Salmestrelli esibisce ascendenze servili, piuttosto sembra un'ulteriore metamorfosi del tipo del mercante galantuomo. Goldoni rinuncia, dunque, sia alle risorse comiche di un Arlecchino o di un Brighella bergamaschi che Serassi gli offriva, sia alla ghiotta occasione portagli da Seghezzi di fare di Tasso un veneziano. Un'occasione mancata o una rimozione testuale operata sulla versione spettacolare del 1755?

4. *Il Tasso filosofico dei veneziani*

Il riuso del *Parere* di Serassi svela un Goldoni alle prese con gli scrupoli del filologo più che del commediografo e testimonia l'investimento poetico e lo sforzo di documentazione che caratterizzano il perseguimento di una drammaturgia sempre più d'autore. Quale sia stato lo scandaglio in questo settore lo rivela – ed è il terzo aspetto che credo vada rivalutato, ovvero l'appropriazione da parte della cultura e della pubblicistica veneziana dell'*opus* tassiano – il riuso da parte di Goldoni della pubblicistica veneziana di argomento tassiano. Nella scena decima del terzo atto, che vede a confronto il Cavalier del Fiocco e Tomio sul significato di *Liberata* XVI.34, 4

(Tacque, e 'l nobil garzon restò per poco
spazio confuso e senza moto e voce.
Ma poi che diè vergogna a sdegno loco,
sdegno guerrier de la ragion feroce,
e ch'al rossor del volto un novo foco
successe, che più avampa e che più coce,
squarciossi i vani fregi e quelle indegne
pompe, di servitù misera insegne)

in cui Rinaldo accusa il rimprovero rivoltogli dai compagni giunti sull'isola di Armida per richiamarlo ai doveri di cristiano e guerriero.

Il verso diventa occasione per un'ulteriore schermaglia tra il Cavalier del Fiocco e Tomio:

CAV. DEL FIOCCO: Vogliovi a iosa ostendere
le imperfezion del Tasso, che non si pon difendere. [...]
La prima melonaggine suonata a suon di piffero:
Sdegno guerrier della ragion feroce
In tali gaglioffaggini il babuasso impegnasi.
Ragion non è feroce, la ragion non isdegnasi.
Schicchera paradossi, squaderna falsi termini. [...]
TOMIO [...] La critica ho sentio del verso de Torquato;
son qua, sior cavalier, son qua, sior letterato.
Risponderò, come da me si suole,

liberi sensi in semplici parole.
Sdegno guerrier: distingue el sdegno del valor
 da quel che per la rabbia degenera in furor.
Sdegno della ragion: ogni Moral insegna,
 che anca la virtù stessa colla rason se sdegna;
 E la ragion feroce sona l'istessa cosa,
 che dir la ragion forte, la ragion valorosa.
 Coi occhi della mente esaminè Rinaldo,
 un omo figureve che per amor sia caldo,
 che se ghe leva el velo dai occhi impetolai,
 che se ghe sciolga in petto i spiriti incantai;
 se sveglia la rason, e la rason se accende
 de quel sdegno guerrier, che el so dover comprende;
 e tanto pol el scudo, e tanto pol la voce
 d'Ubaldo, che diventa sdegno guerrier feroce;
 onde rason rendendo l'omo sdegnoso e forte,
 Rinaldo abbandonando della maga le porte,
 Squarciossi i vani fregi e quelle indegne
 pompe, di servitù misere insegne³⁸.

Il prelievo dalla *Liberata* non è casuale, né semplicemente orientato dalla coerenza filosofica del verso, esso piuttosto cavalca l'onda di una diatriba tutta veneziana, sorta in margine alla fortuna lagunare della *Liberata*. Mi riferisco a tre curiose pubblicazioni apparse nel 1727 a pochi giorni l'una dall'altra, espressioni di un dibattito forse vivo e acceso nei salotti e nelle accademie veneziane, in cui la *Liberata* è oggetto di una lettura filosofica, strenuamente etica, quasi a controbilanciarne le prevalenti letture edonistiche. Tale filone interpretativo aveva preso le mosse dalle *Riflessioni* del prete veneto Pietro Carabà, che nel 1717 aveva tentato di riscattare, sacre scritture alla mano, i passi del poema più imbarazzanti per l'ortodossia cattolica. Nella tradizione lagunare di marca filosofico-moralistica si inseriscono anche le letture di due figure poco note della letteratura settecentesca: Bartolomeo d'Andrea Zorzi e il conte Giovanni Carlo Curini. Quest'ultimo doveva aver affrontato, per primo, la questione del ruolo e della funzione delle passioni (l'ira, lo sdegno, ecc.) nella prospettiva di un'etica razionalistica di ascendenza stoica; egli, forse in una privata o pubblica accolta, doveva avere escluso la possibilità che lo sdegno potesse essere ministro della *ratio*, chiosando ragione con "genere", parafrasando il verso come "sdegno guerriero del genere feroce". Bartolomeo d'Andrea Zorzi, sollecitato da Francesco Rota, aveva risposto con una *Lettera*³⁹ in cui, richiaman-

³⁸ Goldoni, *Torquato Tasso*, III, 10, pp. 815-816.

³⁹ B. D'Andrea Zorzi, *Lettera del Mercenario idiota in cui dichiara la sua opinione sopra la stanza 34. del canto 16. della Gerusalemme liberata del signor Torquato Tasso, e particolarment-*

dosi ad una consolidata tradizione interpretativa (di matrice platonica adibita dallo stesso Scipione Gentile a commento del passo), aveva dottamento commentato:

Sdegno. Quest'è nome sostantivo, il quale perché ritiene la medesima significazione del nome *ira*, perciò si prende come nome proprio della medesima passione, cosicchè sia lo stesso il dire sdegno, che il dire ira. *Guerrier*. Quest'è puranco nome sostantivo, ma non già proprio dello sdegno ma del suo ufficio, ch'è, come dicono i Dotti, e lo vedremo di sotto, di combattere. [...]. *Feroce*. Quest'è anch'egli un nome, che dicesi adiettivo o mobile, epiteto ed aggiunto, perché non può reggersi da sé solo nella orazione, ma tiene bisogno di esser sostenuto da nome sustantivo e ci esprime le virtù e i vizi e le qualità, e i modi praticati dagli uomini di qualunque grado nelle loro operazioni. [...]. *Della ragione* [...] chiaramente si vede, quasi dire, anco ad occhi chiusi, che la voce *ragion* in questo verso significa quella potenza dell'anima umana per cui l'uomo resta distinto con carattere di superiorità, dagl'irrazionali, e con cui sceglie il vero dal falso. [...] Fu già celebre controversia tra' filosofi, se ogni ira fosse mala, ovvero alcuna ne fosse di buona. Dissero gli stoici che ogn'ira era viziosa; i peripatetici per lo contrario tenevano che qualch'ira fosse buona e lodevole. [...] Tutta la controversia adunque consisteva circa il materiale dell'ira, cioè nella commozione del sangue, volendo essi [gli Stoici], che questa impedisca l'uso della ragione, nella quale principalmente consiste il buono della virtù, e così per qualunque causa l'uomo si sdegni si vede esser con detrimento della virtù, e conseguentemente è da dirsi che ogn'ira è viziosa⁴⁰.

Ma, continua Zorzi, se l'ira smodata non può che essere viziosa, non altrettanto si può dire di quella «ministra e dipendente dai cenni della ragione», la quale, secondo il celebre mito platonico, equivarrebbe al guerriero: «così è debito dell'irascibile parte dell'anima guerriera e robusta armarsi per la ragione contro le concupiscenze, e con quella veemenza e ferocità ch'è propria di lei, ribattere e discacciare tutto quello che può esser d'impedimento alla felicità»⁴¹. Tale sarebbe quella che accende il peccatore reso consapevole di aver commesso peccato, battezzata da Giovanni Grisostomo *mater disciplinae*; la stessa che avrebbe colto Rinaldo:

Esser ella quell'ira guerriera e feroce colla quale s'armò Rinaldo allora che s'accorse nello scudo, cioè nella morale, d'esser divenuto, per opera della concupiscibile, odioso al suo Creatore e nemico a se stesso. [...] Ecco adunque fi-

te sopra questo verso: Sdegno guerrier de la ragion feroce. Diretta al signor Francesco Rota, in Venezia, Appresso Giammaria Rossi a S. Giuliano, 1727.

⁴⁰ Ivi, p. 24.

⁴¹ Ivi, p. 29.

gurata nello Sdegno guerrier feroce della ragion di Rinaldo l'ubbidienza che presta nell'uomo la potenza irascibile alla ragionevole [...]⁴².

La controversia tra Curini e Zorzi ebbe un seguito nei rispettivi *Discorso accademico sopra il verso Sdegno guerrier della ragion feroce*⁴³ e *P.S. ovvero aggiunta apologetica del Mercenario Idiota alla sua Lettera Tassistica*⁴⁴ che nulla aggiungono alle due posizioni.

Rispetto a questo vivace dibattito, Goldoni aderisce, pur con qualche residua ambiguità, alla lettura di Zorzi, anche se ciò che sta a cuore a Goldoni sembra essere più che la corretta interpretazione del verso, l'ancoraggio del *Torquato Tasso* ad una tradizione viva, a una fruizione della *Liberata* che, a quasi tre secoli dalla sua stampa, continuava ad accendere l'animosa critica e la fantasia sentimentale dei suoi concittadini. Come a dire che, lungi dal voler inserirsi in un dibattito critico, Goldoni è fedele al proprio *status* di commediografo sensibile alla maturazione del suo pubblico e disposto a seguirlo nei meandri della psiche umana, nelle pieghe malinconiche di un poeta-filosofo.

⁴² Ivi, pp. 24-31.

⁴³ G.C. Curini, *Discorso accademico sopra il verso Sdegno guerrier della ragion feroce Della Stanza XXXIV. del canto XVI del Gofredo, o sia Gerusalemme liberata del sign. Torquato Tasso. All'opposto, & in contrario di quello à scritto il Mercenario idiota dedicato al merito del molt'illustre signor Pietro Moscheni del sig. Gio. Martino*, In Venezia, Appresso Stefano Valvasense in Frezzaria, 1727.

⁴⁴ B. Zorzi, *P.S. ovvero aggiunta apologetica del Mercenario Idiota alla sua Lettera Tassistica sopra la Stanza xxxiv. del Canto xvi. della Gerusalemme Liberata del Signor Torquato Tasso. Diretta al Signor Francesco Rota*, in Venezia, appresso Giammaria Rossi, a San Giuliano, 1727.

Alfieri 1776-1777 tra Torino e la Toscana

di Alviera Bussotti

Il biennio 1776-1777 è particolarmente importante per il percorso letterario di Alfieri, segnato, come noto, dalla decisione, avvertasi con il viaggio intrapreso nell'aprile del '76, di recarsi in Toscana per «avvezzarsi a parlare, udire, pensare, e sognare in Toscano¹». Tale deliberazione è riconducibile, per ammissione stessa di Alfieri nella *Vita*, all'anno 1775, precisamente all'ormai chiaro proposito di diventare autore tragico. Nella consapevole alterazione letteraria del dato autobiografico, Alfieri dà al 1775 il significato di *tournant* tra un prima e un dopo, introducendoci nell'età della *Virilità*.

Eppure i confini non sembrano così netti. La scelta consapevole di indossare il coturno non può intendersi come un'epifania improvvisa, maturata nella solitudine e solo in corrispondenza del primo «soggiorno letterario» toscano: lo attesta, del resto, la correzione apportata dall'autore al noto *incipit* dell'*Epoca quarta*, relativo al 1775, nel passaggio dalla prima redazione alla stesura definitiva dell'autobiografia². La conferma viene inoltre dall'intensa attività letteraria di Alfieri negli anni del suo ritorno a Torino e del primo viaggio letterario in Toscana (1772-1776): in poco tempo elabora l'*Antonio e Cleopatra*, rappresentata al Teatro Carignano nel giugno del 1775, stende in prosa francese il *Filippo* e il *Polinice*, per poi verseggiarle in Toscana, insieme alla stesura in prosa dell'*Antigone*; si cimenta con le tragedie *Charles premier* e *Romeo e Giulietta*, mai terminate, e, quasi in simultanea alla *Cleopatra*, scrive il dialogo *Esquisse*

¹ V. Alfieri, *Vita scritta da esso*, vol. I, edizione critica della stesura definitiva, a cura di L. Fassò, Casa D'Alfieri, Asti, 1951, *Epoca quarta*, cap. II, p. 190. Per la lunga esperienza toscana di Alfieri si vedano almeno i volumi *Alfieri in Toscana*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Firenze 19-20-21 ottobre 2000), 2 voll., a cura di G. Tellini e R. Turchi, Olschki, Firenze, 2002.

² V. Alfieri, *Vita*, cit., vol. I, *Epoca quarta*, cap. I, p. 177: «Eccomi adunque, sendo in età di quasi venzette, entrando nel duro impegno e col pubblico e con me stesso, di farmi autor tragico». Si noti che nella prima redazione Alfieri utilizza il participio «entrato», in luogo del gerundio «entrando»; una correzione, quest'ultima, importante, se si pensa che con questa affermazione Alfieri posticipa nella stesura definitiva la sua investitura di tragediografo, che, invece, secondo la prima redazione della *Vita*, sembra essere già avvenuta (cfr. Id., *Vita scritta da esso*, vol. II, *Prima redazione inedita della Vita Giornali Annali e documenti autobiografici*, edizione critica a cura di L. Fassò, Casa D'Alfieri, Asti, 1951, *Epoca quarta*, cap. I, p. 139).

*du Jugement universel*³. Le modalità di espressione di questa sua attività febbrile si inscrivono nella condivisione dei testi alfieriani all'interno dei crocchi e delle società letterarie. Si tratta di pratiche di sociabilità diverse da quelle che coinvolgeranno l'autore negli anni 1781-1783, quando appunto Alfieri passerà dai crocchi torinesi e toscani al volto «semi-pubblico dei salotti borghesi o aristocratici, ma cosmopoliti di Roma», immersi nella mondanità che favorirà la sua sponsorizzazione letteraria⁴. È dunque soffermandoci sulla natura delle conversazioni e società letterarie tra Torino e la Toscana che possiamo comprendere meglio l'attività letteraria di Alfieri negli anni 1776-1777.

Sembra opportuno anzitutto volgere lo sguardo a quel primo nucleo di sodali che si stringe attorno ad Alfieri al suo rientro a Torino dal *Grand Tour* europeo nel 1772. Alfieri infatti ospita nella sua casa torinese di Piazza San Carlo le riunioni di una «società permanente» – più nota come *Société des Sansguignon* e composta da circa dodici persone –, all'interno della quale l'autore legge il suo dialogo *Esquisse du Jugement universel*, approntato tra la fine del 1773 e il 1775. Le frequentazioni di Alfieri in questi anni torinesi sono popolate dagli «antichi» compagni della Reale Accademia di Torino e da quei letterati piemontesi, in particolare Tommaso Valperga di Caluso e Paolo Maria Paciaudi, che, rientrati in città all'inizio degli anni Settanta, si attestano come primi interlocutori per la condivisione della «sventurata e mal nata sua Cleopatra⁵».

Simile, per dichiarazione dello stesso Alfieri, a una loggia della «Libera Murateria», la società dei *Sansguignon* ospita le letture di «scritti d'ogni specie» e fra i suoi membri figurano, tra gli altri, Arduino Tana, fratello di Agostino, e i fratelli Amedeo e Alessandro Valperga di Masino, questi ultimi affiliati alla Massoneria tra il 1771 e il 1777⁶. Tali pratiche nascono anche in virtù

³ Alfieri stesso fa il punto su questa fase letteraria intensa nell'autobiografia: Id., *Vita*, cit., vol. I, Ep. IV, cap. II, p. 195. Alle tragedie menzionate si aggiungano l'*Agamennone* e l'*Oreste*, ideate «ad un parto» durante il soggiorno pisano: *ibidem*.

⁴ Cfr. B. Alfonzetti, *Roma, luogo del volto pubblico*, in *Alfieri a Roma*, Atti del Convegno nazionale (Roma 27-29 novembre 2003), a cura di B. Alfonzetti, N. Bellucci, Bulzoni, Roma, 2006, pp. 239-268: p. 254.

⁵ Cfr. V. Alfieri, *Vita*, cit., vol. I, *Epoca terza*, cap. XIII, pp. 136-137; pp. 148-149. Sull'elaborazione dell'*Esquisse* e sui *Sansguignons* vd. G. Santato, *Introduzione. Quando Alfieri non era ancora Alfieri (o lo era già?)*, in V. Alfieri, *Esquisse du jugement universel*, a cura di G. Santato, Olschki, Firenze, 2004, pp. 5-54. Per la redazione della *Cleopatra* cfr. M. Sterpos, *Introduzione*, in V. Alfieri, *Tragedie postume*, edizione critica, vol. I. *Antonio e Cleopatra, I Poeti, Charles Premier*, testo definitivo e redazioni inedite, a cura di M. Sterpos, Casa D'Alfieri, Asti, 1980, pp. 9-56; Id., *Il noviziato tragico alfieriano: storia della «Cleopatra»*, in Id., *Il primo Alfieri e oltre*, Mucchi, Modena, 1994, pp. 13-88.

⁶ V. Alfieri, *Vita*, cit., vol. I, *Epoca terza*, Cap. XIII, p. 137. Sui letterati piemontesi e sulle frequentazioni torinesi di Alfieri cfr. M. Cerruti, *Alfieri a Torino (1722-77) fra conversazioni letterarie, crocchi, assemblee*, in *Per Antigone. Vittorio Alfieri nel 250° anniversario della nascita*,

di un rinato entusiasmo che accompagna l'anno 1773, entusiasmo dovuto alla morte di Carlo Emanuele III e alla successione del principe ereditario Vittorio Amedeo. L'avvento del nuovo sovrano, decisamente più *éclairé*, rispetto al suo predecessore, si fa espressione delle speranze, poi in parte ridimensionate, di un rinnovamento culturale e di una possibile svolta nel panorama subalpino che necessariamente coinvolge anche le forme di sociabilità, favorendo l'avvio all'interno dei crocchi letterari piemontesi di una riflessione di respiro europeo, talvolta corrosiva e irriverente, anche sulla natura stessa delle società e delle accademie e sul rapporto tra il principe e i letterati, nodo cruciale della trattatistica e della drammaturgia alfieriana dagli anni Settanta⁷.

La svolta in questi anni doveva pure riguardare il genere tragico: già il bresciano Durante Duranti, in cerca della protezione della casa Savoia, aveva visto nell'allora giovante principe Vittorio Amedeo il ritratto di un sovrano virtuoso, mecenate delle lettere e, per questo motivo, gli dedicava la sua tragedia *Virginia* (1768⁸). Il concorso teatrale promosso a Parma nel 1770 dal duca Ferdinando di Borbone trova poi risonanza in tutta la penisola e in particolare in Piemonte. Al torinese Paciaudi, di stanza a Parma dal 1762, va il compito della redazione del programma del concorso rivolto agli autori di commedie e tragedie (*Programma offerto alle muse italiane*). Lo stesso Duranti, prima di intraprendere il viaggio diplomatico a Parma, elogia l'iniziativa parmense e la politica culturale del suo mecenate, pubblicando a Torino, sempre nel 1770, i versi sciolti indirizzati a Ferdinando duca di Parma *per la protezione che dona al risorgimento del teatro italiano*, per poi dare alla luce nell'anno successivo

a cura di P. Trivero, Università degli Studi di Torino, Torino, 2002, pp. 9-24; per i membri della *Société des Sansquignon* vd. inoltre A. Merlotti, "Compagni de' giovenili errori". *Gli amici di Alfieri fra Accademia Reale e Société des Sansquignon (1772-1778)*, in *Vittorio Alfieri. Aristocratico ribelle*, catalogo della mostra (Torino, Archivio di Stato, 5 ottobre 2003-11 gennaio 2004), a cura di R. Maggio Serra, F. Mazzocca, C. Sisi, C. Spantigati, Electa, Milano, 2003, pp. 154-156; G. Ricuperati, *Vittorio Alfieri, società e Stato sabaudo: fra appartenenza e distanza*, in *Alfieri e il suo tempo*, cit., pp. 3-45. Si vedano inoltre E. Raimondi, *Giovinetta letteraria dell'Alfieri*, in Id., *Il concerto interrotto*, Pacini, Pisa, 1979, pp. 65-190; P.M. Prosio, *L'Alfieri giovane (1773-1775). Dal «Jugement universel» alla «Cleopatra»*, «Studi Piemontesi», 4 (1975), 2, ora in Id., *Piemonte letterario. Sette studi da Alfieri a Pavese*, Tipografia Costa e Curtol, Torino, 1980, pp. 7-55.

⁷ Cfr. V. Ferrone, *L'Accademia Reale delle Scienze. Sociabilità culturale e identità del «letterato» nella Torino dei Lumi di Vittorio Amedeo II*, in *Storia di Torino, V. Dalla città razionale alla crisi dello Stato d'Antico Regime (1730-1798)*, a cura di G. Ricuperati, Einaudi, Torino, 2002, pp. 691-733; pp. 697-698; Id., *La Reale Accademia delle Scienze di Torino: le premesse e la fondazione*, in *I due primi secoli della Accademia delle Scienze di Torino. Realtà accademica piemontese dal Settecento allo stato unitario*, Atti del Convegno 10-12 novembre 1983, Torino, suppl. al vol. 119 (1985) degli «Atti della Accademia delle Scienze di Torino – Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche», pp. 37-80.

⁸ Cfr. B. Alfonzetti, *Le turbolenze di Venezia e la congiura dei patrizi nella Virginia di Duranti*, in Ead., *Congiure. Dal poeta della botte all'eloquente giacobino (1701-1801)*, Bulzoni, Roma, 2001, pp. 145-159; p. 150.

per gli stessi torchi la sua tragedia *Attilio Regolo*⁹. Pur nella differenza di mezzi e iniziative che interessano il Piemonte e il ducato di Parma e Piacenza in questi anni, è comunque possibile rintracciare un filo rosso che lega l'attività dei due contesti; relazione, questa, che ci aiuta a comprendere maggiormente, al di là dalle dichiarazioni di Alfieri nella *Vita*, la scrittura e rappresentazione della tragedia *Cleopatra*. L'ambiente torinese si conferma infatti come uno dei principali interlocutori del concorso del 1770, come peraltro dimostra la partecipazione di Agostino Tana con la tragedia *Sofonisba*. È dunque significativo, secondo l'ipotesi avanzata da Francesca Fedi, il ruolo di intermediazione giocato da Paciaudi nel coinvolgimento dell'attore veneziano Luigi Bissoni, all'epoca a Torino, per la fondazione di una compagnia teatrale stabile formata da attori professionisti, provenienti anche al di fuori del contesto parmense; un punto di primo ordine, questo, evidenziato dal *Programma* del concorso del 1770¹⁰. Ulteriore prova è data dai contatti torinesi di uno dei tragediografi partecipanti al concorso. Nel 1772 e nel 1775, arco temporale in cui si inserisce la gran parte dell'attività di Alfieri a Torino, si segnala come vincitore Francesco Ottavio Magnocavalli (1707-1788), il quale ottiene prima un secondo posto con la sua tragedia *Corrado*, e poi, nel '75, conquista il podio con la successiva *Rosanna*. Con probabilità Magnocavalli può godere di una ricezione favorevole in Piemonte grazie al tramite di Ignazio De Giovanni, amico di Carlo Denina, e socio di diverse società e accademie piemontesi, tra le quali, anche se a partire solo dal 1776, la Sanpaolina. De Giovanni, insieme a Risbaldo Orsini di Orbassano, sembra aver avuto anche un ruolo nell'ideazione del *Corrado*, che i giudici del concorso parmense avevano definito «tragedia nazionale» in virtù dell'argomento di storia patria prescelto¹¹. Fu quindi il circuito piemontese vicino al giovane Alfieri a giocare un ruolo importante nella elaborazione, compresa la scelta del soggetto, e nell'accoglienza dell'opera di Magnocavalli. Allo stesso tempo il riconoscimento ufficiale tributato a quest'ultimo poté agire

⁹ Ho potuto rintracciare solo un esemplare di questa pubblicazione, conservato presso la Biblioteca Nazionale Marciana (MISC 2047.012). L'esemplare riporta come data di stampa il 1769, anche se nelle menzioni delle gazzette settecentesche è rubricato con la data 1770. Cfr. D. Duranti, *All'Altezza Reale di Ferdinando infante di Spagna duca di Parma ec. ec. ec. per la magnanima protezione che dona al risorgimento del teatro italiano versi sciolti del conte Duranti patrizio bresciano [...]*, Nella Stamperia Reale, Torino, 1769 [ma 1770]. Sul concorso parmense vd. la ricca ricostruzione di F. Fedi, *Un programma per Melpomene. Il concorso parmigiano di poesia drammatica e scrittura tragica in Italia (1770-1786)*, Unicopli, Milano, 2007. Per il testo del *Programma* di Paciaudi cfr. *ivi*, pp. 117-122.

¹⁰ Cfr. F. Fedi, *Un programma per Melpomene*, cit., p. 27.

¹¹ Il giudizio si legge nel paratesto che accompagna la tragedia nell'edizione del 1772, per cui cfr. *La Regia deputazione letteraria agli amatori del Teatro italiano*, in F.O. Magnocavalli, *Corrado Marchese di Monferrato tragedia*, Dalla Stamperia Reale, Parma, 1772, s. num.; sulla scelta del soggetto «nazionale» si esprime anche Magnocavalli nella sua *Prefazione*, *ivi*, pp. I-VII.

da trampolino di lancio per la prima prova tragica alfieriana, stando almeno al parere dei contemporanei. Sintomaticamente infatti Risbaldo Orsini di Orbassano, spettatore della *Cleopatra* nel giugno del 1775, poteva infatti scrivere a Magnocavalli, poco dopo la rappresentazione al Teatro Carignano, che le sue tragedie giovavano «a risvegliare i bennati ingegni dell'ordine patrizio», e, tra questi, quello del conte Alfieri, che «segue le di Lei orme, e forse accrescerà in un con la sua la gloria della nostra patria¹²». Risulta quindi da questi dati un tessuto di relazioni e implicazioni profonde, che, trovando una cornice nel panorama delle società letterarie piemontesi, ci consente di guardare all'attività del primo Alfieri dall'interno di un contesto dinamico e non isolato.

Del resto il Piemonte a partire soprattutto dagli anni Sessanta e Settanta, diventa anche un polo di riferimento nelle relazioni massoniche internazionali e le accademie private, da cui derivano molte iniziative editoriali e giornalistiche, assorbono modi e pratiche di sociabilità tipici della massoneria¹³. A Torino, via privilegiata delle reti di contatto con la massoneria francese e punto strategico per la circolazione di libri e idee provenienti dal Nord Europa, la prima loggia, *La Mystérieuse*, viene fondata nel 1765 da Honoré Sabatier de Cabre, corrispondente, insieme al fratello, di Alfieri¹⁴. Già precedentemente, dalle file dell'Accademia Reale di Torino, frequentata dal giovane Alfieri, molti esponenti della massoneria europea avevano intessuto relazioni e scambi con l'ambiente culturale piemontese; una prassi, questa, che si intensificherà negli anni Settanta e che coinvolgerà anche la vita teatrale subalpina, come ha mostrato Andrea Merlotti a proposito del caso Dunand¹⁵.

A questo proposito vale la pena accennare ai riferimenti presenti nell'*Esquisse du jugement universel*, opera che si rivolge in modo esclusivo agli amici *Sansguignon*, e in particolare alla scena presentata da Alfieri con l'*Arrangement des personnages*, dove è riprodotta l'intera scenografia del dialogo

¹² La lettera è riportata da E. Bertana, *Sulla pubblicazione delle prime dieci tragedie di Alfieri*, in *Raccolta di studi critici dedicata ad Alessandro d'Ancona festeggiandosi il XL Anniversario del suo insegnamento*, Tipografia di G. Barbera, Firenze, 1901, pp. 59-67: p. 67. Cfr. F. Fedi, *Un programma per Melpomene*, cit., pp. 54-67.

¹³ Cfr. G. Giarrizzo, *Le istituzioni culturali piemontesi nella realtà europea del '700*, in *I due primi secoli della Accademia delle Scienze di Torino*, cit., pp. 23-36: p. 27.

¹⁴ Si veda la lettera di Alfieri da Londra 10 [gennaio] 1771 ai fratelli Sabatier de Cabre: V. Alfieri, *Epistolario*, a cura di L. Caretti, vol. I (1767-1788), Casa d'Alfieri, Asti, 1963, pp. 10-16. Si tratta della nota lettera da cui è stata ricavata l'ipotesi di un'affiliazione di Alfieri alla massoneria durante il soggiorno inglese del 1771. Cfr. C. Francovich, *Storia della Massoneria in Italia. Dalle origini alla rivoluzione francese*, La Nuova Italia, Firenze, 1974, in particolare pp. 351-352.

¹⁵ Cfr. A. Merlotti, *Il caso Dunand: vitalità e insidie della sociabilità nella Torino di Alfieri (1772-1777)*, in *Alfieri e il suo tempo*, Atti del Convegno internazionale (Torino-Asti 29 novembre-dicembre 2001), a cura di M. Cerruti, M. Corsi, B. Danna, Olschki, Firenze, 2003, pp. 131-177; vd. inoltre P. Bianchi, «*Quel fortunato e libero paese*». *L'Accademia reale e i primi contatti del giovane Alfieri con il mondo inglese*, ivi, pp. 89-112.

satirico, ovvero il tribunale della corte divina presso il quale verranno giudicate le anime dei personaggi della vita politica piemontese contemporanea ad Alfieri. Nel disegno che precede la *Première session* del dialogo si può infatti notare il recupero della simbologia massonica a proposito della *table à écrire*, tavolo triangolare, posto al centro della scena, delle colonne posizionate ai lati del perimetro scenico che riecheggiano le colonne del tempio massonico e il riferimento, sebbene in chiave parodica e spregiudicata, a Salomone, tra gli *embellissements de la Salle* («la prépuce de Salomon¹⁶»). Anche gli spazi destinati al posizionamento della «Mutitude de curieux et de curieuses» potrebbero rientrare nella trama dei rinvii alla Libera muratoria. Spettatori del giudizio in atto nel caso dell'*Esquisse*, i curiosi e le curiose sembrano alludere anche alla curiosità e incapacità, in particolare modo femminile, di mantenere il segreto, il cui riferimento aveva caratterizzato parte della produzione teatrale massonica a partire dagli anni Quaranta, specie il genere comico, come conferma il caso goldoniano della commedia *Le donne curiose*, portata in scena nel 1753¹⁷. Del resto non va sottovalutata l'importanza del teatro per gli ambienti massonici settecenteschi: da un lato si ha l'appropriazione da parte della massoneria della pratica teatrale declinata in una direzione iniziatica e rituale; dall'altro con i suoi generi, insieme alla musica, il teatro è il tramite attraverso cui gli ideali portanti della massoneria e la sua sociabilità si aprono, seppure attraverso il velo dell'allegoria, a un dialogo con un pubblico¹⁸.

Questa contaminazione tra logge e società letterarie che interessa in relazione ad Alfieri il caso dei *Sansguignon* e che prosegue anche con l'esperienza della società Sanpaolina, a partire dal 1776, è dovuta anche, come in parte accennato, al clima favorevole instaurato a Torino con la successione di Vittorio Amedeo III¹⁹. L'avvento del nuovo sovrano apre però al contempo una spaccatura tra coloro che desideravano ampliare il bacino d'azione e di risonanza delle società ristrette attraverso la protezione dall'alto e coloro che, invece,

¹⁶ V. Alfieri, *Esquisse du Jugement universel*, cit., p. 64. Per una descrizione dettagliata della scena rinvio all'introduzione del curatore: G. Santato, *Introduzione*, ivi, pp. 33-34.

¹⁷ Cfr. R. Targhetta, *Negli anni centrali del secolo: le forme della propaganda tra moda, curiosità e calcolo*, in Ead., *La massoneria veneta dalle origini alla chiusura delle logge (1729-1785)*, Del Bianco Editore, Udine, 1988, pp. 41-51.

¹⁸ Cfr. P.-Y. Beaurepaire, *L'espace des francs-maçons. Une sociabilité européenne au XVIII^e siècle*, Press Universitaires de Rennes, Rennes, 2003, p. 146. Per questa duplice funzione del teatro e della musica nella Massoneria si vedano le fondamentali pagine di G. Tocchini, *Massoneria e musica italiana nel Settecento europeo*, in *Storia d'Italia*, Annali 21. *La Massoneria*, a cura di G.M. Cazzaniga, Einaudi, Torino, 2006, pp. 90-119; pp. 98-103; vd. inoltre, anche a proposito di Alfieri, F. Fedi, *Comunicazione letteraria e «generi massonici» nel Settecento italiano*, ivi, pp. 50-89; pp. 57-61.

¹⁹ Risale al 1775 la partecipazione di Alfieri a «un banchetto di liberi muratori» con un «Capitolo allusivo ai diversi utensili e gradi e ufficiali di questa buffonesca società»: V. Alfieri, *Vita*, cit., vol. I, *Epoca quarta*, cap. I, p. 180; pp. 181-184.

ritenevano inconciliabile la collaborazione con il sovrano. Il caso eloquente della *Società privata torinese*, particolarmente proclive all'indagine scientifica e inserita nel circuito europeo, dimostra una delle possibili vie che i letterati e gli scienziati piemontesi potevano percorrere e precisamente quella dell'istituzionalizzazione, grazie alla protezione del nuovo sovrano, di quelle società create precedentemente a partire da nuclei ristretti. Il desiderio dei membri della *Società privata torinese* era infatti quello di trasformare la natura semiprivata delle loro riunioni in una vera e propria accademia delle scienze; di avere in sostanza una visibilità e una possibilità di collaborare con il governo²⁰. Diversamente, la società Sanpaolina, in un primo tempo, e ancor di più l'esperienza dei *Sansguignons*, rispecchiano una volontà di mantenere separato il confine tra letterato e principe.

Venendo dunque al 1776, è in questo anno, nel mese di ottobre, che la «conversazione letteraria» Sanpaolina nasce per iniziativa del conte Gaetano Emanuele Bava di San Paolo (1737-1829) per terminare poi la sua attività nel 1791²¹. Le prime riunioni si tengono a casa del conte Bava di San Paolo e successivamente nella dimora del marchese Giuseppe Ottavio Falletti di Barolo (1753-1828), figlio di Carlo Falletti di Barolo, promotore anch'egli di un crocchio a Torino e vicino, come anche Carlo Denina e il conte Benvenuto Robbio di San Raffaele, agli ambienti della loggia torinese *La Mystérieuse*. Si apprende dalle *Lettere brandeburghesi* di Denina che, molto spesso, la conversazione si riuniva anche a casa della «Contesse della Motta, e di Castel-Delfino²²». Tra i membri della società, circa cinquanta, figurano, oltre ad Alfieri, lo stesso conte di San Raffaele, Carlo Denina, Arduino Tana, il Conte di Villa, Tommaso Valperga di Caluso e Joseph de Maistre, figura chiave della massoneria²³. Gli incontri della Sanpaolina si protraggono da dicembre a marzo e hanno come oggetto sia argomenti scientifici sia argomenti letterari, presentati attraverso componimenti manoscritti o stampati. L'attiva presenza di Alfieri al suo inter-

²⁰ Cfr. V. Ferrone, *La Reale Accademia delle Scienze di Torino: le premesse e la fondazione*, in *I due primi secoli della Accademia delle Scienze di Torino*, cit., pp. 46-60.

²¹ Cfr. V. Jemolo, *Bava di San Paolo, Gaetano Emanuele*, in *DBI*, vol. 7 (1970), pp. 303-304. Sulla società Sanpaolina vd. l'ancora utile T. Vallauri, *Delle società letterarie del Piemonte libri due*, Tipografia dei Fratelli Favale, Torino, 1844, pp. 216-224.

²² C. Denina, *Lettera I. Ai Signori Marchese d'Albarei, Avvocato Boccardi, Abate di Caluso, di San Paolo, di San Raffaele e Tana, P. Torre, Conte di Villa, e gli altri Socj della conversazione letteraria*, in Id., *Viaggio in Germania ovvero primo quaderno delle Lettere brandeburghesi dell'Abate Denina*, appresso Giov. Feder. Uger, Berlino, 1785, pp. 3-15: p. 4. Per le altre lettere ai soci della Sanpaolina, tra cui la lettera indirizzata *Al Signor Conte Vittorio Alfieri*, cfr. *ivi*, pp. 16-55.

²³ Per l'elenco dei soci cfr. T. Vallauri, *Delle società letterarie del Piemonte libri due*, cit., pp. 222-224. Per De Maistre e il suo ruolo nella massoneria cfr. G. Pignatelli, *Maistre, Joseph de*, in *DBI*, vol. 67 (2006), pp. 666-676. Per il contesto cfr. M. Cerruti, *Alfieri a Torino (1722-77) fra conversazioni letterarie, crocchi, assemblee*, in *Per Antigone*, cit.

no si limita agli anni 1776-1777, cioè all'arco temporale che vede l'Astigiano alternare i suoi soggiorni tra la Toscana e Torino. Il primo viaggio letterario in Toscana è infatti databile al maggio del 1776, prima dunque della fondazione della Sanpaolina, e si deve all'aiuto di Paciaudi, intermediario con il contesto pisano²⁴. A Pisa, dove entra in contatto con Giovanni Maria Lampredi e Lorenzo Pignotti, Alfieri prosegue la sua attività letteraria: distende «in sufficiente prosa toscana la tragedia d'*Antigone*» e verseggia il *Polinice*, letto, come noto, «ad alcuni di quei barbassori dell'Università²⁵». Anche se l'ambiente universitario pisano dei «barbassori», a cui Alfieri legge il *Polinice*, non incontra le simpatie dell'autore, è bene sottolineare quanto, all'arrivo in Toscana, la pratica della lettura delle tragedie e la frequentazione dei crocchi e dei salotti privati, tra i quali casa Gavard a Pisa²⁶, sia di nuovo l'ambito privilegiato di condivisione e confronto per l'Astigiano all'insegna di pratiche condivise, anche se non da subito e non in tutte le occasioni. Per una più intensa esperienza in questa direzione dovremo infatti aspettare il secondo viaggio letterario in Toscana nel maggio del 1777.

Intanto nel giugno-luglio del 1776 è la volta di Firenze. Qui l'Astigiano nel mese di agosto «trovandosi una mattina in un crocchio di letterati», ascolta l'aneddoto storico «di Don Garzia ucciso dal proprio padre Cosimo I²⁷» e si adopera quindi per recuperare negli archivi pubblici della città i materiali inediti che ne ricostruivano la vicenda, specialmente da una prospettiva anti-tirannica²⁸.

Tra l'idea del *Don Garzia* e la sua stesura sta il ritorno a Torino di Alfieri nell'ottobre del 1776 e, soprattutto, la lettura dell'*Antigone* (messa in versi entro l'aprile del 1777) all'interno del contesto della Sanpaolina²⁹. Al rientro in Piemonte Alfieri può nuovamente contare sul soccorso dell'abate di Caluso,

²⁴ L'indicazione del periodo di permanenza a Pisa (maggio-giugno) è presente nella prima stesura della *Vita*, mentre nella seconda è cassata: V. Alfieri, *Vita*, cit., vol. II, *Epoca quarta*, cap. II, p. 149; Id., *Vita*, cit., vol. I, *Epoca quarta*, cap. II, p. 192. Sul rapporto tra Alfieri e i letterati toscani cfr. A. Fabrizi, *Alfieri e i letterati toscani*, in *Alfieri in Toscana*, cit., pp. 647-735.

²⁵ V. Alfieri, *Vita*, cit., vol. I, p. 193.

²⁶ Cfr. E. Piazza, *L'Alfieri e l'Accademia di casa Gavard*, in «GSLI», 19 (1901), vol. 38, pp. 364-397. L'Accademia Gavard è frequentata da Alfieri, che ne diventa membro, tra il luglio e il settembre del 1776; è frequentata da Giovanni Maria Lampredi, Lorenzo Pignotti, Anna Berti e Giovanni del Turco. Cfr. la lettera di Alfieri (Roma 28 dicembre 1782) a Enrico Gavard in V. Alfieri, *Epistolario*, cit., vol. I, pp. 139-141. Per le frequentazioni pisane cfr. A. Fabrizi, *Alfieri e i letterati toscani*, in *Alfieri in Toscana*, cit., pp. 673-686.

²⁷ V. Alfieri, *Vita*, cit., vol. I, p. 196.

²⁸ Cfr. M. Rosa, *Orientamenti storiografici e preferenze letterarie*, in Id., *Dispotismo e libertà nel Settecento. Interpretazioni repubblicane di Machiavelli*, Ed. della Normale, Pisa, 2005^{2ed.}, pp. 21-26. Cfr. B. Alfonzetti, *Alfieri tra Parigi e Firenze: la morte di Don Garzia*, in Ead., *Dramma e storia da Trissino a Pellico*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2013, pp. 101-128.

²⁹ Cfr. V. Alfieri, *Vita*, cit., vol. I, *Epoca quarta*, cap. III, p. 196.

rientrato da poco dal Portogallo, sull'amicizia del conte di San Raffaele e sui consigli di Tana, cioè su quel consesso di letterati che aveva da poco contribuito alla nascita della società letteraria. La lettura al crocchio dell'*Antigone*, come documenta la notazione dei *Giornali*, avviene entro il 17 aprile del 1777. A seguito di essa, «si ragionò alquanto sulla Tragedia, che non dispiacque», nonostante qualche osservazione critica di Tana³⁰. Eppure nella *Vita*, Alfieri ascrive all'episodio della lettura dell'*Antigone* e al suo malcontento, nonostante le lodi degli amici della Sanpaolina, la causa della risoluzione di recarsi nuovamente in Toscana, in modo tale da affinare e 'italianizzare' «il concetto³¹». In realtà questa decisione andrebbe ricondotta a «uno dei momenti politicamente più critici dello stato sabauda del Settecento», che vedeva Alfieri e i suoi più stretti amici letterati, i fedeli compagni *Sansguignon*, maturare un sentimento di delusione nei confronti della politica di Vittorio Amedeo III³². L'irrigidimento della politica sabauda è confermato del resto anche dalle difficoltà, poi risolte, che Alfieri ha nell'ottenere dal Ministro del Re il permesso per spostarsi in Toscana³³.

Vi è inoltre un altro evento, risalente proprio a questo periodo, che occorre considerare in relazione a quanto finora osservato. L'ultima riunione annuale della Sanpaolina avviene infatti il 30 aprile del 1777. Ben presto, poco prima del secondo viaggio letterario di Alfieri in Toscana, un gruppo ristretto dei suoi appartenenti decide di dare vita a una nuova società letteraria più ristretta, composta da un massimo di undici persone; una scelta, questa, che sembra riecheggiare i tratti costitutivi del gruppo dei *Sansguignon*, espressione di un «associazione informale e semimondano». I documenti che attestano l'importante svolta della Sanpaolina, sono stati riportati alla luce da Marco Cerruti³⁴. Si tratta di un *Prospetto di adunanza* e degli *Articoli convenuti fra gli Associati il 3 Maggio 1777*, di cui il primo, che non reca data, è presumibilmente anteriore al secondo. Tra i nomi dei deputati che avrebbero dovuto presiedere alle conversazioni figurano in ordine quello di Alfieri, di Tana, del conte Carroccio,

³⁰ Id., *Giornali (1774, 1775, 1777)*, in Id., *Vita scritta da esso*, cit., vol. II, pp. 240-241. L'episodio è datato 18 aprile [1777]; Id., *Vita scritta da esso*, cit., vol. I, Ep. IV, cap. III, p. 199.

³¹ *Ibidem*.

³² Cfr. A. Merlotti, *Il caso Dunand: vitalità e insidie della sociabilità nella Torino di Alfieri (1772-1777)*, in *Alfieri e il suo tempo*, cit., p. 137; Id., "Compagni de' giovenili errori". *Gli amici di Alfieri fra Accademia Reale e Société des Sansguignon (1772-1778)*, in *Vittorio Alfieri. Aristocratico ribelle*, cit., p. 154.

³³ V. Alfieri, *Vita*, cit., vol. I, *Epoca quarta*, cap. IV, p. 200. A tale proposito si vedano anche le preoccupazioni di Alfieri rivelate al fido Elia, con la preghiera di bruciare le sue carte, all'altezza del 1778 [Firenze 3 marzo 1778], anno della "spiemontizzazione" e dello "svassallamento": V. Alfieri, *Epistolario*, cit., vol. I, pp. 36-38.

³⁴ M. Cerruti, *Alfieri a Torino (1772-77) fra conversazioni letterarie, crocchi, assemblee*, in *Per Antigone*, cit., pp. 21-24. I documenti fanno parte del Fondo Valperga del Castello di Masino, mazzo 400 (ora proprietà del FAI).

di Robbio di San Raffaele, dell'abate di Caluso, del conte di Villa e di Bava di San Paolo³⁵.

Esclusi i ministri stranieri e il corpo diplomatico dall'ammissione all'interno di questa società poiché «contrarj alla civile egualità», gli incontri si sarebbero dovuti tenere dal 1 dicembre alla fine di aprile; le conversazioni sarebbero state animate inoltre dalla lettura dei giornali e delle gazzette del tempo, di cui è fornito un elenco dettagliato, spia di un'ampia apertura nei confronti delle novità letterarie dell'illuminismo europeo. Ai giorni del lunedì e del venerdì è riservata la lettura di «cose proprie», mentre, infine, la giornata del mercoledì è dedicata alla proposta di un quesito a cui i membri della società risponderanno «in giro», fino alla conclusione fornita dal proponente³⁶. Il progetto in realtà non ha ulteriori esiti e una spiegazione plausibile, avanzata da Cerruti, potrebbe rintracciarsi nell'opposizione interna al progetto stesso da parte di Robbio di San Raffaele. Quest'ultimo in tale fase, in corrispondenza cioè della sua carriera di funzionario, si distingue per un orientamento moderato e antilluministico, il cui primo frutto è il saggio *Della falsa filosofia* del 1777. L'ipotesi troverebbe conferma anche allargando lo sguardo all'attività accademica parallela di altri membri della Sanpaolina. Il periodo infatti viene a coincidere anche con la fondazione a opera del conte Bava di San Paolo dell'Accademia Fossanese, tra i cui iscritti figurano l'abate di Caluso e lo stesso conte di San Raffaele. Anche in questo frangente la direzione intrapresa dall'accademia letteraria sembra essere molto diversa dalla svolta pensata per la Sanpaolina: più orientata verso la visibilità e verso una riduzione dell'isolamento, l'Accademia Fossanese ottiene nel 1778 il titolo di colonia arcadica e l'associazione alla *costituenda* Accademia delle Scienze di Torino³⁷. Si è di fronte quindi a una chiara adesione a forme di sociabilità decisamente più mondane e vicine agli apparati governativi.

Il secondo soggiorno letterario in Toscana di Alfieri può quindi essere compreso anche alla luce di questi dati, soprattutto se si considera che l'Astigiano esprime letterariamente la messa in discussione della conciliazione tra potere e letterati, avallata in quegli anni da una parte dell'ambiente accademico torinese, soprattutto durante le frequentazioni dei crocchi toscani ed è specialmente a Siena che la questione trova i più degni interlocutori e un immediato esito letterario. Dirigendosi verso la città di tradizione repubblicana nel 1777, Alfieri aveva «accresciuto il *suo* poetico patrimonio» con la *Virgi-*

³⁵ *Articoli convenuti fra gli Associati il 3 Maggio 1777*, ivi, p. 23.

³⁶ Ivi, pp. 22-23.

³⁷ Cfr. G. Pagliero, *L'Accademia Fossanese*, in *Dal trono all'albero della libertà. Trasformazioni e continuità istituzionali nei territori del Regno di Sardegna dall'antico regime all'età rivoluzionaria*, Atti del convegno di Torino (11-13 settembre 1989), 2 voll., Ministero per i beni culturali e ambientali, Ufficio centrale per i beni archivistici, Roma, 1991, vol. I, pp. 605-611.

nia, letta dall'autore a Giovanni Maria Lampredi³⁸. Giunto a Siena, frequenta, come noto, «un crocchietto di sei o sette individui dotati di un senno, giudizio, gusto e cultura, da non credersi in così picciol paese³⁹»; fra questi primeggia Francesco Gori Gandellini, dedicatario della tragedia *Antigone* (1783) e protagonista del dialogo *La virtù sconosciuta*, steso da Alfieri nel 1786 in ricordo dell'amico scomparso⁴⁰. È Gori Gandellini a suggerire ad Alfieri di ricavare una tragedia «dalla congiura de' Pazzi» – della quale diverrà il dedicatario con la stampa del 1789 –, un argomento a cui l'Astigiano attinge attraverso la lettura, consigliata dall'amico, di Machiavelli⁴¹. Le pagine machiavelliane spingono il nostro autore anche a «scrivere d'un sol fiato i due libri della Tirannide⁴²». Ancora una volta, come era stato per Torino pochi anni prima, è dalla pratica dei crocchi che provengono i principali stimoli. Oltre alla presenza di Gori, il circolo senese frequentato da Alfieri è animato da Mario Bianchi, Teresa Regoli Mocenni, Ansano Luti, Giuseppe Ciaccheri, Antonio Maria Borgognini e da altri letterati ancora. In particolare è nella casa della «Venere Gialla», Teresa Regoli Mocenni, che la pratica della lettura delle tragedie trova il suo luogo deputato. Erede del salotto senese di Maria Fortuna Mengacci, al cui interno si riunivano quegli stessi letterati che alimenteranno le amicizie successive di Alfieri (Mario Bianchi, Anton Maria Borgognini⁴³), la conversazione di casa Mocenni è il centro dell'attività culturale senese di questi anni. Qui si discute di scienze, di letteratura, di morale e di politica e ci si esercita nei versi e nella prosa. Di natura «più intima che accademica», queste riunioni, a cui partecipa una compagine eterogenea di nobili,

³⁸ Cfr. G.M. Lampredi, lettera del 31 ottobre 1777, in V. Alfieri, *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, a cura di M. Pagliai, Casa D'Alfieri, Asti, 1978, pp. 453-455. Su questo e sui pareri di Lampredi circa l'*Oreste* (lettera del 30 gennaio 1778) e *La Congiura de' Pazzi* (1779) cfr. A. Fabrizi, *Alfieri e i letterati toscani*, in *Alfieri in Toscana*, cit., p. 654.

³⁹ V. Alfieri, *Vita*, cit., vol. I, *Epoca quarta*, cap. IV, p. 203, p. 204.

⁴⁰ Su Gori Gandellini cfr. M. De Gregorio, *Gori Gandellini, Francesco*, in *DBI*, vol. 58 (2002), pp. 305-306; cfr. F. Gori Gandellini, *La virtù sconosciuta. Scritti d'arte di Francesco Gori Gandellini, erudito conoscitore nella Siena di Alfieri*, a cura di B. Sani, C. Ghizzani, ETS, Pisa, 2012.

⁴¹ V. Alfieri, *Vita*, cit., vol. I, *Epoca quarta*, cap. IV, p. 205. Cfr. M. Rosa, *Orientamenti storiografici e preferenze letterarie*, in Id., *Dispotismo e libertà*, cit., p. 26; B. Alfonzetti, *Alfieri: la drammaturgia della congiura*, in Ead., *Congiure*, cit., pp. 161-186.

⁴² V. Alfieri, *Vita*, cit., vol. I, p. 205.

⁴³ Le conversazioni nel salotto di Maria Fortuna Mengacci si tennero fino al 1772, quando la letterata, iscritta in Arcadia fin dal 1768, si trasferì prima ad Arezzo e poi a Livorno, mantenendo una corrispondenza con Giuseppe Ciaccheri. Le sue tragedie *Zaffira* e *Saffo* pubblicate rispettivamente a Siena e a Livorno risentono dei canoni del teatro francese e sono contrassegnate da una virata anticlassicistica. Scarse sono le notizie circa l'attività svolta all'interno del salotto. Cfr. C. Milanese, *Vittorio Alfieri in Siena*, in V. Alfieri, *Lettere inedite di Vittorio Alfieri alla madre, a Mario Bianchi, a Teresa Mocenni*, Felice Le Monnier, Firenze, 1864, pp. 83-107: pp. 99-100. Su Maria Fortuna vd. V. Coen, *Fortuna, Maria*, in *DBI*, vol. 49 (1997), pp. 232-233.

professori e commercianti, rappresentano per l'ambiente provinciale senese una finestra sulle nuove idee provenienti da Oltralpe⁴⁴. È certo che Alfieri vi abbia letto i suoi componimenti. La conferma viene dalla corrispondenza tra la già menzionata Maria Fortuna e l'amico bibliotecario Ciaccheri nel luglio del 1777. Fortuna, autrice di due tragedie (*Zaffira*, 1771; *Saffo*, 1774) chiede insistentemente notizie su Alfieri: prega l'amico di inviarle una copia «della sua bellissima tragedia» (lettera da Livorno, 14 luglio 1777), esprime inoltre il desiderio «di sentir leggere le belle tragedie dell'amabil Alfieri, dalla bocca medesima dell'Autore» del quale, anche Borgognini, le aveva parlato «con trasporto⁴⁵» (lettera da Livorno del 18 luglio 1777).

I testi già approntati o a cui Alfieri inizia a lavorare in questi anni – il *Don Garzia*, così come la *Congiura de' Pazzi* – testimoniano l'attenzione dell'Astigiano verso la storia patria, sulla scia di un recupero dei «coturni toscani» già sollecitato dalla precedente attività di Anton Francesco Adami e ora perseguito anche da alcuni autori frequentati da Alfieri, come, ad esempio, i fiorentini Francesco Saverio Catani e Modesto Rastrelli, in contatto con l'ambiente senese gravitante attorno al salotto di Teresa Mocenni⁴⁶. Tale indirizzo era in parte affiorato anche tra gli orientamenti degli amici piemontesi di Alfieri, che avevano suggerito a Magnocavalli il soggetto del *Corrado*, apprezzato proprio in virtù del recupero di un argomento «nazionale». È interessante quindi notare questa convergenza di propositi e di interessi che accomuna la Torino degli anni Settanta e gli ambienti toscani frequentati da Alfieri. Ma è ancora più utile valutarne gli esiti in rapporto ai due diversi contesti. Va infatti sottolineato, anche alla luce di quanto abbiamo osservato in merito alla svolta fallita della Sanpaolina, che solo nelle pratiche semiprivato e meno ufficiali delle conversazioni toscane, e in particolare senesi, Alfieri trova un rifugio e un terreno più fertile per attuare quella “spiemontizzazione” linguistica e politica, che nel '78

⁴⁴ Cfr. l'ancora utile R. Cantoni, *L'Alfieri a Siena*, in «Rivista delle Biblioteche e degli Archivi», 26 (1915), vol. 36, numm. 5-12, pp. 69-115: p. 5.

⁴⁵ Ivi, p. 11.

⁴⁶ Catani è autore di due feste teatrali: *La reale Medicide esponente nella morte di Don Garzia [...]*, 1777; Id., *La reale Medicide esponente la morte di Francesco primo Granduca di Toscana e della Bianca Cappello patrizia veneta di lui seconda consorte*, 1778: cfr. M.A. Timpanaro Morelli, *Catani, Francesco Xaverio*, in *DBI*, vol. 22, 1979, pp. 124-125. Sul complesso recupero degli argomenti di storia patria toscana in Alfieri, Catani e Rastrelli, sulle diverse prospettive e sulla densa tradizione storiografica e drammaturgica italiana ed europea che costituisce un termine di confronto certo per questi autori rispetto agli episodi in questione, vd. le importanti acquisizioni di B. Alfonzetti, *L'anonima «Conjuratation contre les médicis»*, in Ead., *Dramma e storia da Trissino a Pellico*, cit., pp. 67-92; Ead., *La congiura dei Pazzi in Alfieri e Catani*, ivi, pp. 83-99; Ead., *Alfieri fra Parigi e Firenze: la morte di Don Garzia*, ivi, pp. 101-128. Di Modesto Rastrelli vd. *Bianca Cappello tragedia*, A spese di Gioacchino Pagani libraio in Firenze, Londra, MDCCXCII. Cfr. A. Fabrizi, *Alfieri e i letterati toscani*, in *Alfieri in Toscana*, cit., pp. 706-714.

lo avrebbe portato a iniziare la stesura, poi interrotta, dei tre libri *Del Principe e delle Lettere*⁴⁷.

Se nel Piemonte della fine degli anni Settanta è sempre più evidente, specie da parte delle accademie, soprattutto scientifiche, l'adesione al modello del riformismo moderato e illuminato, è però solo nella Toscana di questi anni che Alfieri può mantenere ed esercitare pienamente quella libertà e quello spirito anticortigiano che avevano animato i primi anni delle conversazioni del gruppo dei *Sansguignon*: a queste, sintomaticamente, proprio in questi anni Alfieri rivolge pensieri nostalgici e note di profondo affetto⁴⁸.

⁴⁷ V. Alfieri, *Vita*, cit., vol. I, *Epoca quarta*, cap. VI, p. 211, p. 217.

⁴⁸ Cfr. V. Alfieri, *Epistolario*, cit., vol. I, pp. 52-53. La lettera è indirizzata ad Arduino Tana e da datarsi presumibilmente al maggio-giugno 1778. Vd. A. Merlotti, "Compagni de' giovanili errori", in *Vittorio Alfieri. Aristocratico e ribelle*, cit., p. 156. Cfr. G. Ricuperati, *Una proposta radicale di fronte alla crisi: Vittorio Alfieri e il rifiuto dell'assolutismo illuminato*, in *Il Piemonte sabauda. Stato e territorio in età moderna*, Utet, Torino, 1994, pp. 664-670.

Nei dintorni del *Filippo* di Vittorio Alfieri: prime note

di Valeria Merola

Elemento catalizzatore di una serie di elaborazioni del mito, il *Filippo* di Vittorio Alfieri è un testo magmatico, che – come è stato ampiamente studiato da Carmine Jannaco nel suo lavoro di edizione critica e da Laura Sannia in uno studio approfondito e ormai classico ad esso dedicato – offre la misura dell'incessante procedimento di riscrittura e perfezionamento con cui il drammaturgo mirava a «conquistarsi, meritatamente, il titolo di tragico»¹. Al di là della fitta rete di rimandi alle fonti di ispirazione, attinte prevalentemente dalla letteratura straniera – sulla quale si può consultare un'ampia bibliografia² – credo sia utile e non scontato dedicare una riflessione sulla drammaturgia sorta a partire da Alfieri e dalla sua codificazione tragica della vicenda di Filippo II. In attesa di approfondire l'argomento, si propongono qui alcuni primi spunti di ricerca.

Nel novero delle variazioni considero particolarmente degne di nota tre differenti proposte, che in modo diverso si pongono in relazione con il modello. L'aspetto più interessante di questo rapporto, motivo per cui ritengo di ulteriore stimolo il confronto, è la capacità di questi testi di situarsi in dialogo più o meno aperto con l'autore stesso. Lungi dall'essere semplicemente degli epigoni, i tre drammaturghi aggiungono un tassello importante alla tradizione, anche perché accompagnano la propria pièce con riflessioni extratestuali che riguardano direttamente Alfieri.

Vicina al *Filippo* di Alfieri al punto da esserne spesso considerata un plagio, la tragedia che presenta il vincolo più forte è l'*Isabella* composta nel 1790 da Gaetano Polidori. Anche se non se ne considerano le caratteristiche e le peculiarità, il testo merita una lettura comparativa in quanto opera dello stesso segre-

¹ L. Sannia Nowè, *Dall'idea alla tragedia: nascita della forma tragica nel Filippo alfieriano*, Liviana, Padova 1976, p. 3.

² Per primo E. Levi, *Gli antecedenti del «Filippo» dell'Alfieri*, in «Rassegna bibliografica della letteratura italiana», XXI, 1913, n. 12, pp. 347-357. Laura Sannia osserva che «il reperimento delle “fonti” del Filippo rischia di risultare un semplice, seppur utile, elenco di somiglianze con altri testi se non si tenta, contemporaneamente, di ripercorrere l'itinerario della memoria poetica dell'Alfieri e di individuare, volta per volta, la direzione delle sue scelte che hanno variamente contribuito al mutamento sostanziale dell'opera, coerentemente con la sua ispirazione tragica e il suo fiero sentimento antitirannico», L. Sannia Nowè, *Dall'idea alla tragedia*, cit., pp. 5-6.

tario cui il drammaturgo piemontese affidò la copiatura della propria tragedia. Che il dramma di Polidori risenta fortemente del modello non desta grandi sorprese, se alla sua influenza faticano a sottrarsi tutti i successori. Quello che richiede semmai attenzione è che Polidori componga la tragedia a ridosso dei quattro anni trascorsi al seguito di Alfieri, con il dichiarato intento di colmare un vuoto lasciato dal suo predecessore. Nella lettera con cui invia al Conte la propria tragedia, Polidori scrive:

mi prendo la libertà di porre sotto gli occhi suoi una delle mie tragedie, la quale, com'ella vedrà, tratta l'istesso soggetto del suo Filippo. Io non l'ho scritta già per gareggiar con lei, ché troppo grande audacia sarebbe stata, ma avendo letto il suo giudizio intorno alla sua, ov'ella dice che si è astenuto dallo sviluppare per riguardo ai costumi, specialmente degli Spagnoli di quei tempi, l'amore di Carlo e d'Isabella, io, indotto dall'effervescenza della gioventù, mi son fatto ardito di prender quella via ch'ella ha a bella posta evitata³.

Il desiderio di riempire uno spazio bianco è all'origine anche delle *Note* che Polidori aggiunge al suo poemetto *La magione del terrore*, nelle quali si propone di «esporre alcuni altri fatti che forse erano più degni d'esser narrati da lui nella sua vita»⁴. Nelle pagine dedicate al proprio rapporto con Alfieri, il segretario ne ricostruisce la figura umana, offrendo un ritratto che va decisamente oltre il profilo tracciato nella *Vita*: «né per altro che per superbia ha egli narrato i superbi suoi fatti. Stimavasi egli assai più che non valeva, e pochissimi erano i letterati e poeti de' quali egli facesse alcun conto»⁵.

L'intento postillatorio sembra essere la ragione principale di una scrittura che non fa che «aggiungere in margine» (come dice Roberto Tessari), quindi non temendo il confronto perché «egli è difficile, anzi impossibile d'essere originale in tutte le parti». Eppure, l'interesse dell'*Isabella* di Polidori consiste principalmente nel suo essere *à côté* del *Filippo*, con l'intento di restituire quello che considera l'aspetto mancante e quasi la rimozione della matrice. Senza addentrarsi nell'analisi del testo né nella puntuale ricostruzione del rapporto con il modello, cui si rinvia per uno studio successivo, basti notare che l'attenzione si sposta sul personaggio femminile. La centralità-della regina spagnola, segnalata fin dal titolo, trova corrispondenza nel primo atto, interamente dedicato – secondo la linea francese di interpretazione della leggenda – alla messa in scena dell'amore tra Carlo e Isabella. Il dialogo tra i due innamorati è caratterizzato da una versificazione apprezzata dallo stesso Alfieri, destinatario

³ G. Polidori, *La magion del terrore, con note che contengono le memorie di quattro anni nei quali l'autore fu segretario del Conte Alfieri*, Londra, J. Wilson e W. Ward, 1793, p. 31, ora leggibile in Idem, *Opere scelte*, a cura di E.G. Carlotti, Giardini Pisa, 1991, p. 79.

⁴ Ivi, p. 60.

⁵ Ivi, p. 51.

di una lunga “risposta per le rime” in «elegantissimi martelliani»⁶ da parte del segretario. Nella sua non banalità poetica, la scena d’amore tocca le corde del patetico, sciorinando i temi topici del conflitto tra dovere e passione e degli affetti che sfuggono alla tirannide («Filippo è il reo: ma se a forzare ei giunge / le umane azioni, aver non può possanza / sugli affetti del core, e a suo mal grado, / scolpita ognor tu nel mio cor sarai»)⁷. Un punto di originalità si può riscontrare nell’orgoglio di Isabella, che non si piega a negare l’amore per Carlo di fronte al marito geloso: «l’ironia comprendo / dei pungenti tuoi detti; ma mi è usbergo / il non sentirmi rea»⁸. Eppure, come osserva Edoardo Giovanni Carlotti nella sua *Introduzione* all’edizione delle *Opere scelte*, la regina è troppo rigidamente bloccata nella sua condizione di vittima della fortuna avversa e Filippo stigmatizzato in «una sorta di incarnazione del male» che impedisce sviluppi drammatici innovativi.

Sull’originalità punta espressamente la versione del drammaturgo Alessandro Pepoli, che nel suo *La gelosia snaturata, o sia la morte di Don Carlo infante di Spagna*, propone un finale originale e distante dal modello alfieriano. Il prolifico autore veneziano chiarisce nell’*Avvertimento ai lettori* di aver cercato «non tanto l’atrocità, quanto l’orrore», riuscendo ad ottenere la soddisfazione di vedere – «recitando questa tragedia in un mio privato Teatruccio» – «all’estremo commossi i miei uditori, e di sentire in qualche modo da loro rammemorato il dio della scena inglese». La scarsa modestia è del resto la spinta che lo porta a intraprendere uno scambio epistolare con Ranieri de’ Calzabigi intorno alla tragedia alfieriana da cui si traggono interessanti osservazioni estetiche, già oggetto di alcuni studi. L’opera di Pepoli potrebbe del resto essere oggetto di un percorso di ricerca autonomo, anche nel tentativo di ricostruire i molteplici legami con Alfieri, vista la consapevolezza critica dell’autore. Rimando anche in questo caso a un approfondimento specifico, limitandomi a segnalare che i sei volumi di teatro contengono numerose indicazioni per gli attori che dimostrano una notevole dimestichezza con le scene⁹.

Meno legato ad Alfieri dal punto di vista biografico è il *Don Carlos principe delle Asturie* di Francesco Becattini. Primo di quattro drammi del poligrafo fiorentino e accademico apatista, la tragedia è edita a Roma presso Casaletti. L’unica copia censita dal Sistema Bibliotecario Nazionale è archiviata presso

⁶ Cito dall’*Introduzione* di Carlotti, p. 22 in cui è riportata la lettera di Alfieri del 30 luglio 1789.

⁷ G. Polidori, *Tragedie e drammi*, Londra 1842, I, 1, p. 6.

⁸ Ivi, I, 2, p. 9.

⁹ Il rapporto tra Alfieri e Pepoli è studiato da M.V. Rodriguez Alonso, *Alessandro Pepoli (1757-1796) tras la obra de Alfieri*, leggibile qui: www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/viewFile/1239/768 (ultima consultazione 13/11/2017). Cfr. *Alfieri e Calzabigi*, «Quaderni della Rassegna della letteratura italiana», a c. di A. Fabrizi, L. Ghidetti e F. Mecatti, Le Lettere, Firenze 2011.

la Biblioteca Nazionale di Roma, dove ho avuto modo di consultarla. Nel suo capitolo sulla presenza di don Carlo nella tragedia italiana settecentesca, Ezio Levi dedica alcune pagine alla pièce di Becattini, di cui dice di aver visionato il manoscritto conservato presso la Biblioteca Palatina di Parma (ms. cod. 1121, LXIV). Lo studioso fa risalire l'opera al febbraio 1773, quando venne premiata dalla Reale Accademica Deputazione. Nell'edizione a stampa non è riportata nessuna data, però l'Argomento – dovuto probabilmente all'editore, come suppone Saverio Franchi¹⁰ – suggerisce un confronto con il *Filippo*, offrendo quindi un termine *post quem* per stabilire un quadro cronologico e complicare l'ordine di successione tra le composizioni (prima quella di Becattini) con quello delle edizioni (1783 Alfieri e dopo Becattini). Lo stesso Levi, che pure la liquida come esperimento a scopo morale, attribuisce alla tragedia numerose somiglianze con il testo alfieriano, arrivando quindi a ipotizzare un rapporto diretto tra i due. In particolare, ad accomunare le due tragedie sarebbe la scena del consiglio di coscienza cui Filippo sottopone la decisione sul futuro del figlio. Derivata sicuramente dalle fonti e in particolare dalle secentesche cronache di Gregorio Leti, cui Becattini si ispira in modo diretto per la sua ricostruzione storica, la scena è comunque un punto di contatto eloquente, tanto da far sostenere allo studioso che «le somiglianze tra il terzo atto del *Filippo* e il quarto del *Don Carlos* sono così vistose, che vien fatto perfino di supporre che l'Alfieri abbia veramente conosciuta l'opera del Becattini».

L'esigenza di affrancarsi da un precedente così ingombrante è evidente nell'*Argomento*, in cui la tragedia è presentata come opera più verosimile e più adatta al teatro moderno, lasciando «alla decisione del pubblico il giudicare chi dei due compositori abbia saputo destare l'altrui sensibilità». Un letterale richiamo ai sensi sembra in effetti essere la nota dominante della tragedia, che – a mio avviso – non merita il pesante giudizio di Levi, ma anzi potrebbe suscitare l'interesse dello studioso della drammaturgia settecentesca. Rimandando ad un'altra sede per l'analisi puntuale e per il riscontro preciso del rapporto con il testo alfieriano, magari anche per avallare l'ipotesi della contaminazione, può essere utile qui presentare i motivi di pregio letterario e teatrale di una tragedia di cui si potrebbe prospettare un'edizione moderna.

Seguendo la linea indicata dall'*Andronic* di Campistrone – cui si ispira direttamente – Becattini colloca Carlo e Isabella al centro della scena, concedendo ampio spazio alla esibizione del loro amore. Da questo punto di vista è significativo che il drammaturgo collochi la tragedia in coincidenza con le nozze di Filippo con la principessa francese, così esibendo davanti agli occhi dello spettatore il tormento degli innamorati. Del sovrano viene denunciata la «crudel

¹⁰ S. Franchi, O. Sartori, *Le impressioni sceniche. Dizionario bio-bibliografico degli editori e stampatori romani e laziali di testi drammatici e libretti per musica del 1579 al 1800*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1994, nota 64.

tirannia», che già spogliò il figlio «di que' sacri dritti / di Spagna a' primogeniti dovuti», perché «della propria autorità geloso», e ora gli «strappa dal sen» l'amata Isabella: «a me promessa, oggi dovrò veder Regina e sposa / in sacro nodo al genitore avvinta». Il dramma di Carlo si presenta con la complessità tragica del mito classico:

[...] riverir qual madre
 colei, che presto al sen stringer credea
 qual tenera consorte... Ah quale orrenda
 serie di opposti nomi è questa mia!
 Barbaro genitor... Così dal seno
 Mi svelli il cuore e più d'Ircana tigre
 Mostro crudel l'unica prole uccidi?
 Il sottrarsi da un troppo acerbo giogo
 È un dritto di natura, e i Bruti istessi
 Scuoter cercan talora... (I, 1)¹¹

In una tragedia che contrappone le leggi di natura alla ragion di stato, l'insistenza sulla confusione tra la dimensione passionale e quella politica, rappresentata dall'immagine incestuosa della regina madre-amante, prelude al discorso di don Carlo sulla sacralità dei diritti del trono al pari delle leggi di natura: «del trono è vero / venerabil son, son sacri i dritti, / ma sacre al par di lor son di natura / le savie leggi» (I, 2). Ma è ad Isabella che è affidato il compito di illustrare la contraddittorietà del proprio ruolo mostrando di sapere entrare e uscire da esso, quando invita il principe ad accettare la situazione, arrendendosi alla volontà paterna. Dopo avergli consigliato di dare prova di valore, lo apostrofa con il piglio della futura regina, prima dicendogli: «io te ne prego, e ancora / (crudelissima legge!) io tel comando», poi ponendosi nei suoi confronti come madre:

taccia per or l'amante, e ascolti il figlio.
 Ti è noto pur che a me pensar non puoi
 Senza delitto, onde, piegando a cenni
 Di chi può comandarti umil la fronte
 Servi a me, servi al padre, e servi al regno¹².

¹¹ F. Becattini, *Don Carlo principe delle Asturie*, Casaletti, Roma s.i.d., I, 1. Un termine *ante quem* per datare il testo è rappresentato dalla pubblicazione integrale della tragedia a puntate nel *Giornale delle belle arti, e dell'antiquaria incisione, musica e poesia*, per l'anno MDCCLIIIVI, Casaletti, Roma. Nel numero 10 di marzo 1786 si propone un paragone con la pièce alfieriana, che viene considerata successiva: «avanti al predetto illustre poeta eravi stato altro favorito di Melpomene, che fatto avea rappresentare sull'Itale scene l'istesso lugubre avvenimento, e ne avea già riportati de ripetuti applausi».

¹² Ivi, I, 3.

Nonostante cerchi di mostrarsi esempio di virtù e di equilibrio, Isabella rivela il «tumulto d'affetti» che agita il suo cuore, mentre si accinge a compiere il «sacrificio orrendo». Un tormento analogo riguarda Filippo, che nella tragedia di Becattini appare fino all'ultimo dilaniato tra l'amore paterno e l'esigenza di difendere la ragion di stato. Quella che Levi interpreta come una debolezza del personaggio – lo chiama «re di cartapesta» – è invece un affondo sulle profondità dell'anima umana, oltre ogni eccessivo schematismo. Nel soliloquio con cui si apre il terzo atto, si legge la simpatia dell'autore nei confronti di un personaggio che ha tutte le carte per essere considerato il protagonista. Il lamento di Filippo – «fra mille opposte cure io sento / l'anima lacerarmi, e in mille ondeggio / orribili sospetti» – prelude alla dichiarazione della sua delusione nei confronti del figlio traditore in partenza per le Fiandre: «non posso ancora / scellerato e infedel fingermi un figlio / a questo segno». È nella misura di questo rovesciamento di prospettiva – di un padre vittima – che il sovrano assume allo status di vero protagonista. Lo sdoppiamento tra le due anime ne mostra una complessità preromantica, emblematicamente riassunta nella «fiera procella di sconvolti affetti»: «quindi il paterno amor, quindi la gloria». Allo spettatore è data prova di questo sentimento dilaniante, quando il padre e il figlio si incontrano per l'ultima volta nella quarta scena del quarto atto. Mentre si scambiano reciproche parole d'amore, i due si sfidano in un duello verbale che anticipa quelli celebri di Alfieri:

Don Carlo: La morte io meritai.

Filippo: T'offro la vita.

Don Carlo: Ed a qual prezzo.

Filippo: Del regnante i cenni
Reverente compisci¹³.

¹³ Ivi, IV, 4.

Indice dei nomi

- Adami A.F., 32
Agazzi E., 12n.
Alberti C., 50n.
Alferi V., 9, 101-120
Alfonzetti B., 32n., 102n., 103n., 108n., 111n.
Algarotti F., 7, 12-21
Alighieri D., 86
Alonge R., 66n., 76n., 82n.
Alpers S., 11n.
Apollonio M., 57n.
Ardissino E., 40n.
Aristotele, 50
Bajini S., 24n.
Baldini U., 11n.
Baretti G., 24, 25n.
Bartoli D., 40
Basile B., 18n., 19n., 20n., 85n.
Bassi L., 14 e n.
Battaglia S., 20n.
Battaglini M., 54n.
Battistini A., 40n., 41n.
Bava di San Paolo G.E., 107, 110
Bazoli G., 77n.
Beaurepaire P.Y., 106n.
Becattini F., 117, 118, 119
Bellini E., 40n.
Bellucci N., 102n.
Beniscelli A., 30n.
Bertana E., 105n.
Bertani O., 75n.
Berti A., 108n.
Berti F., 36n.
Bianchi M., 111
Bianchi P., 105n.
Biancolelli D., 55, 60
Boccaccio G., 76 e n., 86
Boileau N., 50
Bonora E., 12n., 18
Borgognini A.M., 111, 112
Borrelli C., 32n.
Bosisio P., 73n.
Boulanger N.A., 36
Bragaglia A.G., 56n.
Bresciani C., 73n.
Bronowski C., 56n.
Bucchi G., 86n.
Bussotti A., 9
Camerino G.A., 77n.
Campagna N., 36n., 40n., 47n.
Campistron J.G. de, 118
Candela E., 32n.
Cantoni M., 112n.
Capozza G., 8
Caputo A., 43n.
Carapà P., 98
Caretti L., 105n.
Carlo Emanuele III, 103
Carlotti E.G., 116n., 117 e n.
Casini P., 11n., 12n, 13 e n.
Casoni G., 84 e n., 85
Cassino D., 39n., 53n.
Cassirer E., 50n.
Castelli B., 20n.
Catani F.S., 112 e n.
Cavacchioli E., 56 e n.
Cavazza M., 11n., 12n., 14n.
Cazzaniga G.M., 106n.
Cerruti M., 102n., 105n., 107n., 109 e n., 110
Chaplin C., 71
Cheselden W., 18, 19
Chiancone C., 32n.
Chiari P., 24, 25, 26 e n., 27 e n., 29, 85

- Ciaccheri G., 111n, 112
 Ciaia I., 36n.
 Cirillo D., 36n.
 Clava Bonfil B., 30n.
 Clericuzio A., 12n.
 Coen V., 111n.
 Colombo R.M., 24 e n., 26n., 30 e n.,
 31n., 32
 Condillac E. de, 42 e n.
 Conforti F., 37
 Conti A., 31 e n., 32
 Coppo A., 95, 96n.
 Corsi M., 105n.
 Costantini A., 55
 Cotticelli F., 56n.
 Cotugno A.M., 9
 Craig E.G., 56
 Cremante R., 12n.
 Crivelli T., 23 e n., 24n.
 Croce B., 42n.
 Crotti I., 30n., 75n.
 Cuniberto F., 11n.
 Curini G.C., 98, 100 e n.
 D'Andrea Zorzi B., 98 e n., 99, 100 e n.
 Danna B., 105n.
 Da Ponte L., 80n.
 Davico Bonino G., 61n., 65n.
 Da Vinci L., 16n.
 D'Ayala M., 38n.
 De Angelis G., 35n.
 De Bernardis I., 23 e n., 31n., 33 e n.
 De Calzabigi R., 117
 De Curtis A., Totò, 71
 De Filippo E., 71
 De Giovanni I., 104
 De Gregorio M., 111n.
 De Liso D., 8, 36n., 39n., 44n.
 Delpiano P., 24n.
 Del Turco G., 108n.
 De Maistre J., 107 e n.
 De' Medici M., 58
 Denina C., 29, 104, 107 e n.
 Deonna W., 20n.
 De Stefani A., 56 e n.
 De Zan M., 12n., 13n., 17 e n.
 Di Ricco A., 32n.
 Du Bos J.B., 43n.
 Duranti D., 103, 104n.
 Enrico IV, 58
 Fabrizi A., 108n., 112n., 117n.
 Falletti di Barolo C., 107
 Falletti di Barolo G.O., 107
 Farina A., 37
 Fassò L., 101n.
 Fedi F., 33n., 104 e n., 105n., 106n.
 Ferrone S., 50n., 57n., 59n., 73n.
 Ferrone V., 11n., 103n., 107n.
 Fido F., 76n., 77n., 80n.
 Fielding H., 8, 23
 Filangieri G., 35n.
 Fioretti D., 75n.
 Firpo L., 36n., 39n., 41n.
 Fo D., 56, 58n, 70
 Foppa M.A., 96
 Forner F., 12n.
 Franchi S., 118n.
 Francovich C., 32n., 105n.
 Frize M., 14n.
 Fumaroli M., 40n.
 Galilei G., 20 e n., 21
 Gallo V., 9, 12n.
 Gambelli D., 58n.
 Gandini T., 73n.
 Gatti V., 80n.
 Gavard E. 108n.
 Genovesi A., 35n.
 Gentile G., 38n.
 Gentile S., 99
 Geron G., 74n., 76n.
 Ghelfi M., 77n.
 Gherardi E., 55, 60
 Ghidetti L., 117n.
 Ghizzani C., 111n.
 Giannantonio V., 50n.
 Giarrizzo G., 32n., 105n.
 Gigante C., 40n.
 Giglio R., 43n., 44n.
 Giraldi Cinzio G., 40
 Girard R., 80 e n.
 Glinni G., 35n.
 Goldoni C., 7, 8, 9, 30 e n., 55, 60, 61-67,
 71, 73-100
 Gori Gandellini F., 111 e n.
 Gottardi M., 32 e n.

- Gozzi C., 24 e n.
 Gozzi G., 28n.
 Granese A., 36n.
 Gray T., 33
 Grimaldi F., 35n.
 Grisostomo G., 99
 Gronda G., 12n.
 Guagnini E., 24n.
 Guaragnella P., 40n.
 Hecker K., 73n.
 Hegel G.W.F., 42n.
 Helvetius C.A., 42 e n.
 Herry G., 82n.
 Huygens C., 18
 Ippolito D., 36n.
 Jacoviello M., 36n.
 Jannaco C., 115
 Jemolo V., 107n.
 Jones I., 31, 32
 Keplero J., 11, 18
 Lampredi G.M., 108 e n., 111 e n.
 Lana Terzi F., 20 e n.
 Levi E., 115n., 118, 119
 Leti G., 118
 Lezza A., 76n.
 Locke J., 14, 18, 19, 36
 Lomonaco F., 35n., 38n.
 Loretelli R., 23n.
 Luise S., 43n.
 Luise V., 43n.
 Machiavelli N., 111
 Madrignani C.A., 24n., 25n.
 Maggio Serra R., 103n.
 Magnocavalli F.O., 104 e n., 105
 Malaspina A., 13n.
 Malato E., 50n.
 Malpighi M., 20n.
 Manfredi E., 13n.
 Mangione D., 7, 8, 12n., 21n., 23 e n., 25 e n.
 Manieri A., 43n.
 Manso G., 84, 85 e n., 89 e n., 90 e n., 96
 Marino G. B., 40
 Mariti L., 50n.
 Marone D., 37
 Martinelli T., 8, 55, 57-59, 71
 Mascardi A., 40
 Mattioda E., 36n., 50n.
 Mazzocca F., 103 n.
 Mazzocut-Mis M., 43n.
 Mazzotti M., 11n., 13n., 18n.
 Mecatti F., 117n.
 Mejerchol'd V.E., 56
 Mengacci M.F., 111 e n., 112
 Merlotti A., 103n., 105 e n., 109n., 113n.
 Metastasio P., 80 e n.
 Micheli G., 11n.
 Milanese C., 111n.
 Molière J. De, 75
 Molineux W., 18
 Morace A.M., 26n., 28 e n., 30, 33n.
 Moréri L., 89, 90 e n., 91n., 92n., 93 e n., 94n., 95 e n.
 Muraro M.T., 57n.
 Mutio M.L., 56n.
 Napoli Signorelli P., 53n.
 Negri A., 36n., 48n.
 Newton I., 8, 11 e n., 12 e n., 13 e n., 16 e n., 20
 Nicolini F., 67n.
 Olsen M., 73n.
 Omero, 43
 Orazio Flacco Q., 43
 Orsini di Orbassano R., 104, 105
 Ortolani G., 74n., 86n.
 Paciaudi P.M., 102, 103, 104
 Padoan G., 75n.
 Pagano F.M., 7, 8, 35-54
 Pagano T., 35n.
 Pagliai M., 111n.
 Pagliero G., 110n.
 Pastore A., 35n.
 Pellegrino C., 40, 88n., 89n.
 Pepoli A., 117 e n.
 Perrucci A., 56 e n., 68
 Petrarca F., 76 e n., 86
 Petronio G., 62n.
 Piazza A., 8, 23-33
 Piazza E., 108n.
 Piccioni L., 25n.
 Pigna G.B., 40
 Pignatelli G., 36n.
 Pignotti M., 108 e n.
 Pizzamiglio G., 73n., 75n.

- Platone, 41
 Polidori G., 115, 116 e n., 117n.
 Pope A., 30, 31
 Pupino A.R., 32n.
 Quondam A., 39n., 50n.
 Rabboni R., 86n.
 Raimondi E., 40n., 103n.
 Rastrelli M., 112 e n.
 Regoli Mocenni T., 111, 112
 Ricaldone L., 73n.
 Ricci S., 12n.
 Riccoboni L., 55, 60, 63
 Richardson S., 8, 23, 26n., 30n., 31n.
 Ricuperati G., 103n., 113n.
 Rizzetti G., 13 e n.
 Robbio di san Raffaele B., 107, 110
 Roberti G.B., 24 e n.
 Rodriguez Alonso M.V., 117n.
 Roggia C.E., 86n.
 Rosa M., 108n., 111n.
 Rota F., 98
 Rotta S., 11n.
 Rupert Hall A., 13n., 21n.
 Sacchi A., 8, 55, 60, 61
 Salvadè A.M., 14n.
 Salvetti Firpo L., 39n.
 Salvucci P., 42n.
 Sanchez de Luna I., 37
 Sani B., 111n.
 Sannia Nowè L., 83, 115n.
 Santato G., 102n., 106n.
 Sartori O., 118n.
 Scannapieco A., 76n.
 Schwarze S., 12n.
 Scognamiglio G., 75n., 78n.
 Seghezzi A.F., 89, 96 e n.
 Serassi P., 89, 96 e n., 97
 Serio L., 37 e n., 44 e n.
 Sisi C., 103n.
 Solari G., 36n., 37n., 41n.
 Spaggiari W., 16n.
 Spantigati C., 103 n.
 Spena G., 35n.
 Sterpos M., 102n.
 Stroppa S., 20n.
 Tana A., 102, 104, 107, 109
 Tasso B., 96
 Tasso T., 9, 40, 83-93
 Tavazzi V.G.A., 8, 26n., 32n.
 Tega W., 12n., 13n.
 Tellini G., 101n.
 Tesauro E., 40
 Tessari R., 116
 Tessitore F., 35n.
 Timpanaro Morelli 113n.
 Tocchini G., 106n.
 Tomba P., 30 e n.
 Tongiorgi D., 33 e n.
 Toselli R., 56 e n.
 Traghetta R., 106n.
 Trivero P., 82, 103 n.
 Turchi R., 101n.
 Vallauri T., 107n.
 Vallisneri A., 21n.
 Valperga di Caluso T., 102, 107, 110
 Valperga di Masino, A. 102
 Vescovo P., 25n., 75n.
 Vico G., 8, 35n., 36, 37, 40, 41 e n., 43n.,
 44, 45 e n., 47
 Vincenzi P., 43n.
 Viola C., 12n., 87n.
 Wellek R., 49n.
 Wetzels W., 14n.
 Wortley Montagu M., 31
 Young E., 30, 33
 Zaniol A., 80n.
 Zanotti F.M., 13 e n., 14n.

