

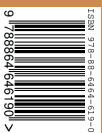
SIMONA BRUNETTI è professore Associato di Discipline dello spettacolo presso l'Università di Verona e presidente del Comitato scientifico della Fondazione "Umberto Artoli" Mantova Capitale Europea dello Spettacolo. Si occupa di scrittura drammaturgica e regia teatrale italiana, di prassi direttore tra XVI e XX secolo, di attività spettacolare rinascimentale e barocca. Nel 2018 insieme a Marco Prandoni ha realizzato l'edizione critica della tragedia *Giorgio di san Ammadi* (1637) di Joost van den Vondel.

RENZO RABONI è professore Ordinario di Letteratura italiana presso l'Università di Udine. Si occupa di letteratura in volgare dei primi secoli, di letteratura religiosa, di teatro e traduzioni del Settecento, di questioni di letteratura comparata (nel 2018 ha curato la prima edizione italiana degli *Smith in Dante* di A.N. Veselovskij). È socio della Commissione per i testi di lingua di Bologna e conduttore della "Rivista di letteratura religiosa italiana". Nel 2020 ha pubblicato un volume di studi sugli interessi e l'attività letteraria del cardinale Cornelio Bentivoglio d'Avignone.

In copertina: Jacopo Amigoni (1682-1752), *Il cantante Turinelli con un'aria*, olio su tela, 1750-52 circa (National Gallery of Victoria, Melbourne).

Da sinistra a destra: Metastasio, Teresa Castellini, Farinelli, Amigoni, il cognolino e il paggiotto di Farinelli. Il soprannista tiene in mano lo spartito dell'aria "Vi conosco amate stelle" (dalla *Zembla* di Metastasio) nella versione musicata da Gaetano Latilla (1711-1788).

€ 18,00

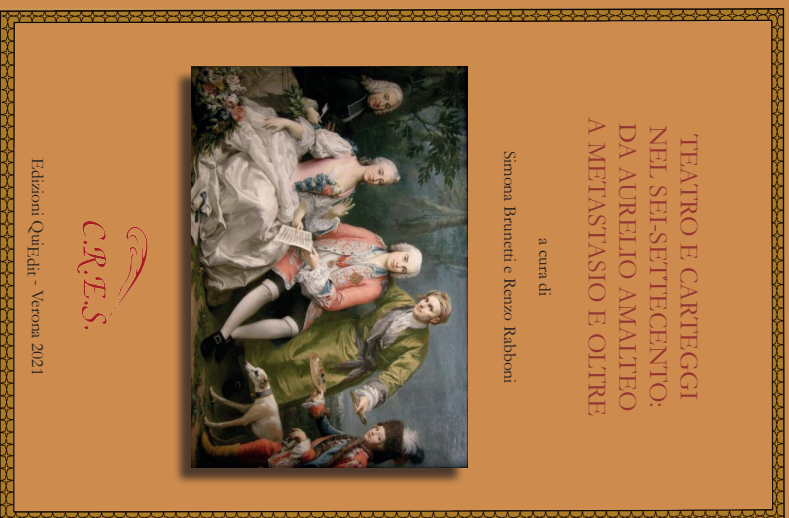


11

S. BRUNETTI E R. RABONI



TEATRO E CARTEGGI NEL SEI-SETTECENTO: DA AURELIO AMALTEO A METASTASIO E OLTRE



TEATRO E CARTEGGI  
NEL SEI-SETTECENTO:  
DA AURELIO AMALTEO  
A METASTASIO E OLTRE

a cura di

Simona Brunetti e Renzo Raboni



C.R.F.S.

Edizioni Quipdit - Verona 2021

A cavaliere dei secoli XVII e XVIII la vita artistica e letteraria, centrata tradizionalmente sulla *musica* teatrale, si arricchisce delle nuove forme della comunicazione epistolare, divenute in breve lo strumento privilegiato della cultura e della socialità. L'incontro fra i due ambiti, teatrale ed epistolare, trova una sintesi "esemplare" in Metastasio, che da riferimento obbligato della scena fin oltre la metà del secolo XVIII diviene in aggiunta un modello di scrittura epistolare, per la qualità dello stile e l'ampiezza degli interessi documentati, dalle arti letterarie, musicali e figurative all'attività politica, militare e diplomatica. Su questo motore di forme e di interessi si concentrano i saggi qui raccolti, che guardano alla vita teatrale tra Sei e Settecento dalla spocchia privilegiata dello scambio di lettere e con un'attenzione, anch'essa speciale, alla scena. A cominciare da quella veronesiana, e dal consolidarsi alla corte imperiale del prestigio degli autori e dei musicisti italiani, che preparò l'affermazione di Metastasio, e dal progetto «M.E.T.A.» («Metastasio's Epistolary Texts Archive») promosso dall'Università di Genova, finalizzato a una nuova edizione dell'epistolario metastasiano. Per continuare con le forme di metacritico e interpretativo proprie dei Bentivoglio d'Avignone di Ferrara, una delle capipila tradizionali del teatro italiano, e ancora: l'attività pubblicistica e teatrale nella Venezia dei fratelli Gozzetti; la riflessione teorica sul rapporto musica e parola nel secondo Settecento, tra Casanovi e Carli; la fortuna dei tentativi tragici del veronese Alessandro Carli, nel passaggio dal pubblico selezionato dei ridotti cittadini a quello a pagamento e alle compagnie professionali dei grandi teatri veneziani; le proposte di riforma di Francesco Albergani Capocelli, in direzione di un teatro di solidi valori sociali affidato a una recitazione ispirata a naturalezza e misura.

CENTRO DI RICERCA SUGLI EPISTOLARI DEL SETTECENTO

C.R.E.S.

SAGGI E RICERCHE

11



**Consiglio scientifico**

Gian Paolo Marchi (Presidente onorario), Corrado Viola (Presidente), Fabio Forner (Segretario), Cristina Cappelletti (Segretario operativo e Web Manager), Alberto Beniscelli, Giovanni Catalani, Fabio Danolon, Eric Francalanza, Valentina Gallo, Maria Lieber, Gian Paolo Romagnani, Sabine Schwarze, William Spaggiari, Thomas Wallnig



Teatro e carteggi nel Sei-Settecento:  
da Aurelio Amalteo a Metastasio e oltre

a cura di  
Simona Brunetti e Renzo Rabboni

Edizioni QuiEdit - Verona 2021

Il Comitato Scientifico esamina direttamente tutti i lavori proposti a questa collana, avvalendosi altresì della consulenza di specialisti italiani e/o stranieri attraverso un processo di *double blind peer review*, i cui atti restano secretati presso la Segreteria del C.R.E.S.

Proprietà letteraria riservata

ISBN: 978-88-6464-619-0

Stampato in Italia – Printed in Italy

QuiEdit - Via S. Francesco, 5/7 Verona

## SOMMARIO

Premessa di <i>Simona Brunetti</i> e <i>Renzo Rabboni</i> .....	7
«Questi deboli trascorsi di penna». Aurelio Amalteo e altri italiani a servizio di Leopoldo I di <i>Matteo Venier</i> .....	15
Il teatro a Ferrara tra Sei e Settecento. L'interesse militante di Cornelio Bentivoglio d'Aragona di <i>Renzo Rabboni</i> .....	33
Sulle tracce dell'epistolario di Metastasio: cronistoria di una missione viennese di <i>Andrea Lanzola</i> .....	65
Verso il nuovo commento all'epistolario di Metastasio: primi <i>specimina</i> dal carteggio con Leopoldo Trapassi di <i>Matteo Navone</i> .....	75
Gasparo Gozzi e il «Pronostico» intorno ai teatri di <i>Angela Fabris</i> .....	89
Prima la musica o prima le parole? Il teatro metastasiano in Cesarotti e Casti di <i>Francesca Bianco</i> .....	105
<i>Telane ed Ermelinda</i> di Alessandro Carli tra dilettanti e comici di professione di <i>Andrea Capuzzo</i> .....	119

Osservazioni critiche di Francesco Albergati Capacelli sul teatro tra carteggi e paratesti di <i>Elena Zilotti</i> .....	133
Indice dei nomi.....	147

## PREMESSA

di *Simona Brunetti e Renzo Rabboni*

Questa breve silloge raccoglie gli interventi del seminario intitolato a *Carteggi e teatro nel Settecento*, tenutosi il 12 dicembre 2019 presso il Dipartimento di Culture e civiltà dell'Università di Verona e organizzato dal C.R.E.S. di Verona in collaborazione col DIUM (Dipartimento di Studi umanistici e del Patrimonio culturale) di Udine. L'incontro è stato reso possibile da una convergenza di temi, tra un progetto udinese intitolato alla «Vita teatrale a Ferrara a cavaliere di Sei e Settecento», incentrato sugli interessi artistici della famiglia Bentivoglio d'Aragona, e il progetto «M.E.T.A.» («Metastasio's Epistolary Texts Archive»), promosso dall'Università di Genova e diretto da Alberto Beniscelli, finalizzato a una nuova edizione dell'epistolario metastasiano. Dalla 'somma' progettuale è scaturita la doppia prospettiva che caratterizza i saggi ora riuniti, che guardano alla vita teatrale sei-settecentesca dalla specola privilegiata dello scambio epistolare e con un'attenzione, anch'essa speciale, alla scena viennese e al suo maggior protagonista. Il quale, dal canto suo, della scrittura epistolare, non solo del suo secolo, rappresenta una delle massime espressioni, per qualità dello stile oltre che per ampiezza degli interessi documentati, dal teatro alle arti letterarie e figurative, alle forme della socialità di corte, all'attualità politica, militare e diplomatica.

Al contesto che precede l'arrivo di Metastasio a Vienna, caratterizzato dal primo consolidarsi del prestigio degli autori e dei musicisti italiani, riporta l'indagine di Matteo Venier sull'attività di Aurelio Amalteo e dei 'colleghi' librettisti (Diamante Gabrielli, Francesco Ximenes Aragona, Francesco Sbarra), negli anni di Leopoldo I. Il successore di Ferdinando III, amante della nostra lingua e della nostra cultura, munifico mecenate e, in aggiunta, compositore non dilettante, è un personaggio chiave per comprendere la fortuna dell'opera italiana alla corte



imperiale, che poté contare, in aggiunta, sul valido supporto della matrigna, oltre che terza consorte di Ferdinando, Eleonora Gonzaga-Nevers. Con l'età leopoldina s'impone, più esattamente, la tradizione drammaturgica veneziana e una pratica librettistica che ha in Giacinto Andrea Cicognini il suo più illustre modello. L'Amalteo e gli altri, con maggiore o minore originalità negli esiti, ne ricalcano le trame, incentrate su peripezie amorose felicemente risolte dopo molteplici inganni e rocambolesche agnizioni, sposandole con gli ingredienti, ora necessari, della personificazione allegorica, di virtù e difetti fra loro interlocuenti e contendenti, e dell'enfasi encomiastica. La natura del tributo è comune, peraltro, ad altre tipologie compositive più brevi, concepite per festeggiare i genetliaci degli Asburgo e dei loro dignitari, e alle sacre rappresentazioni per il tempo quaresimale, che della corte certificavano la devozione ufficiale; un ambito, quest'ultimo, entro cui Venier ottiene anche di aggiungere novità al catalogo delle opere dell'Amalteo.

Sul versante mecenatesco, tra corti signorili, ducali e pontificie, si intrattiene Rabboni, a proposito dell'inclinazione al teatro e alle arti, che da un certo momento diviene un fatto professionale, caratteristico della famiglia estense dei Bentivoglio d'Aragona, e più in particolare del cardinale Cornelio, personaggio eminente della chiesa nel secondo e terzo decennio del Settecento, oltre che letterato di doti non trascurabili, come dimostra il suo volgarizzamento della *Tebaide* di Stazio. Dalla ricerca, poggiata sui materiali epistolari dell'ingente Fondo privato conservato presso l'Archivio di Stato di Ferrara, emerge l'impegno costante del principe estense nel patronaggio di musicisti, artisti e letterati, e l'interesse più schietto orientato verso la produzione teatrale. Lo attestano le traduzioni (in prosa) dai classici francesi (di cui ci è giunta la sola *Pulcheria*), i contatti privilegiati con i 'campioni' italiani della tragedia, a partire da Pier Jacopo Martelli, e ancora, e soprattutto, le energie spese in favore della nostra scena, con i giudizi 'militanti' sulle novità maggiori del momento, il sostegno editoriale ai tentativi di riforma sul modello classico di Antonio Conti, Domenico Lazzarini, Gian Pietro Zanotti; e, ancor più, il ruolo di capofila assunto nel secondo tempo della *querelle*

con i critici oltremontani di Tasso e dei nostri autori, reso esplicito da una 'lettera' a Giovan Battista Recanati diretta contro il Fontenelle polemico verso Tasso. Si tratta di uno scritto prezioso, che orienta sulle scelte di poetica dell'alto prelato, non solo sul piano teorico, in relazione alle dichiarazioni in favore di naturalezza e verisimiglianza, e ne fanno un autorevole alleato di Maffei, Muratori, Orsi nella causa del riscatto del teatro italiano; ma anche su quello concreto, per l'attenzione rivolta alle esigenze della messa in scena e al gradimento del pubblico.

La flessibilità propria di chi aveva pratica del teatro si ripropone, ad un grado superiore, nel caso di Metastasio, snodo ineludibile di ogni discorso sulla cultura teatrale, oltre che sull'epistolografia del secolo XVIII. Nel merito entrano Andrea Lanzola e Matteo Navone, illustrando il progetto della nuova edizione commentata dei carteggi metastasiani, fondata su un'attrezzata ricognizione dei documenti. A cominciare dal fondo dell'Österreichische Nationalbibliothek di Vienna, in cui sono custodite le carte rimaste presso l'autore al momento della morte. L'appassionato resoconto di Lanzola descrive un primitivo disegno di pubblicare una scelta delle «lettere familiari», pianificato dallo stesso poeta cesareo, e affidato, in particolare, al gruppo dei copialettere 'calligrafici', che presentano un ordinamento già cronologico e il corredo di un indice generale. A questi si affiancano registri e zibaldoni invece "di servizio", con prime redazioni in attesa di una trascrizione in pulito, e, inoltre, due tomi che riuniscono gli originali della corrispondenza con il fratello Leopoldo, recuperata, con evidenza, dopo la morte del congiunto. Dei caratteri di ciascun volume lo studioso fornisce un esatto ragguaglio, comprese le notazioni sull'intreccio e la sovrapposizione delle mani; tra cui spicca quella del segretario Martinez, che si provò a dar compimento all'impresa dopo la scomparsa di Metastasio, entro l'edizione Hérissant delle opere complete (1780-1782), allora in preparazione. Quanto al nuovo progetto, si potrà notare che un primo risultato l'ha già ottenuto: quello di aver stimolato la riproduzione digitale del *corpus* metastasiano, oggi interamente consultabile nel catalogo online della biblioteca viennese.

Dal canto suo, Matteo Navone offre un resoconto aggiornato dello *status* e dei criteri del progetto «M.E.T.A.», sottolineando la volontà di allargare la visuale, attraverso il commento, agli interessi testimoniati dalle lettere, allo scopo di offrire una ricostruzione dell'intera scena culturale della capitale imperiale al tempo di Metastasio. La pubblicazione sarà in formato elettronico, in *open access*, per mettere a disposizione di un pubblico non solo specialistico i testi man mano che verranno approntati dai curatori; e consentire, ancora, di accrescere il *corpus* con eventuali ritrovamenti in corso d'opera. L'illustrazione dei criteri ecdotici ed esegetici applicati nella ricerca, quanto a scelta del testo-base (sempre l'autografo definitivo, se conservato), varianti da porre in apparato o da scartare, scelte grafiche e paratestuali, organizzazione del commento, si vale di due lettere tratte dalla corrispondenza col fratello, sicuramente uno dei nuclei di maggior rilievo storico-documentale dell'intera raccolta.

Gli interventi successivi, riferiti alla seconda metà del secolo, si spostano su altri versanti, principalmente quello veneziano, là dove si distingue l'attività pubblicistica di Gasparo Gozzi, sondata con competenze specialistiche da Angela Fabris. Nel triennio 1760-1762, negli anni cruciali in cui Goldoni, Chiari e il fratello Carlo si contendono il successo e il riconoscimento del pubblico, Gasparo interviene sulle pagine della «Gazzetta Veneta» prima, e dell'«Osservatore Veneto» poi, al riparo di maschere e nomi fittizi, valendosi di multiformi tipologie, la lettera, gli inserti di tono discorsivo, le risposte-commento del gazzettiere, il dialogo che mette in scena le critiche e le repliche sotto forma di «polizza» e «risposta»; che davano voce, a margine delle cronache degli spettacoli e degli allestimenti, ad apprezzamenti, controversie, discussioni, senza preclusioni di sorta. I giudizi interessano Goldoni, le «buone tragedie», le tragicommedie, lo stesso Metastasio dell'*Adriano in Siria*, e, soprattutto, le *Fiabe* di Carlo Gozzi: nei cui confronti vige un atteggiamento aperto, conciliante, in cui le esigenze della naturalezza e del mirabile si sposano con il privilegio accordato alle antiche maschere

della commedia ‘improvvisa’ e alla poetica del mirabile. L’apprezzamento del pubblico, la varietà dei punti di vista e la coesistenza di materiali differenti sono i criteri che reggono il discorso, e rimandano, alla fin fine, alla natura effimera propria della scrittura pubblicistica.

Nella nuova sensibilità teatrale Metastasio continua ad accamparsi come pietra di paragone, più o meno esplicita, anche sul piano teorico, oltre che su quello concreto. È il caso di Melchiorre Cesarotti e Giambattista Casti, di cui si occupa Francesca Bianco a margine della *quaestio* del rapporto fra parole e musica, posta peraltro anche da Gozzi; divenuta dirimente nel melodramma del dopo-Metastasio, ma ben viva anche in precedenza e rimasta in sostanza irrisolta lungo tutto il secolo. A giudicare dallo sfasamento che si osserva ancora a Settecento avanzato fra il piano della scena melodrammatica e quello dei fondamenti normativi del genere. Nel caso di Cesarotti, la devozione per Metastasio emerge a più riprese: nel *Ragionamento sopra il diletto della tragedia* (1762), in cui la reinterpretazione in chiave razionalistica della *Poetica* aristotelica tien conto dell’*Estratto dell’arte poetica* del poeta cesareo; nel carteggio col filologo e teorico olandese Michael Rijkloff van Goens, con la difesa del logocentrismo metastasiano; e ancora, a distanza di una decina d’anni, nel carteggio con Saverio Mattei. Tuttavia, l’ammirazione del padovano si fermava all’ambito teorico, come sottolinea proprio Mattei, che aveva tradotto dai classici e dall’ebraico (nel *Saggio di poesie latine ed italiane* e nei *Salmi davidici*) ispirandosi al modello stilistico di Metastasio. Più esattamente, il trattatista napoletano (di origini calabresi) rimprovera al suo corrispondente di aver distinto l’ambito lirico e quello melodrammatico, e giunge a suggerirgli in concreto (nel caso di *Comala*) come migliorare i versi ricorrendo alla cantabilità del Trapassi. Come a dire che Cesarotti, pur sposando, sul piano teorico, l’antiaristotelismo e il logocentrismo metastasiani, su quello pratico cedeva alla componente ‘melodica’, occultando *in toto* la parte ‘armonica’. È una riprova, nota la Bianco, del declino di Metastasio nell’ultimo ventennio del ’700 quale punto di riferimento estetico, anche ribadito da Casti di *Prima la*

*musica e poi le parole*, un'opera meta-teatrale che mette in scena uno scontro tra poesia e musica, e fornisce un riscontro concreto del ritorno al protagonismo musicale a discapito della poesia.

Con la pratica scenica del secondo Settecento si confronta anche Andrea Capuzzo, che rianima la breve carriera tragica del conte veronese Alessandro Carli, contenuta in appena tre tentativi, affidati inizialmente al pubblico selezionato dei teatri privati cittadini, quindi proposti al pubblico a pagamento e alle compagnie professionali dei teatri veneziani. Il limitato o nullo apprezzamento ottenuto indurrà l'autore ad abbandonare il teatro in favore degli studi scientifici e storici; ma non prima di aver riflettuto sulla necessità di una riforma della pratica attoriale, da cui fu indotto anche a fondare una sua scuola di arte drammatica. L'analisi in particolare della prima tragedia (*Telane ed Ermelinda*, 1769) evidenzia gli elementi di novità che, sulla scia di Voltaire, puntavano a riformare la rigida normativa corrente moltiplicando gli episodi e duplicando l'azione tragica. L'arte scenica professionale della *troupe* di Antonio Scacco che curò la messa in scena, però, non fu all'altezza di affrontare una proposta così innovativa, finendo, da un lato, per recitarne in modo comico le parti più patetiche, dall'altro, per modificare il senso profondo dell'opera.

Al di là della tiepida accoglienza, questa prova poté lasciare qualche traccia sui drammaturghi del nuovo secolo, in particolare sul Manzoni dell'*Adelchi*; a giudicare dalla materia storica riferita alla fase declinante del regno di Odoacre e dal *plot* costruito sul conflitto tra pubblico e privato: del 'tiranno', da una parte, che nell'imminenza dello scontro coi Goti aspira alla pace ed è in sospetto verso il figlio ed erede; e del giovane Telane, dall'altra, il cui amore per Ermelinda è costantemente sopraffatto dalle preoccupazioni familiari e sociali.

Sull'urgenza di una riforma, prendendo spunto proprio dal fiasco veneziano del *Telane ed Ermelinda*, si troverà a insistere anche Francesco Albergati Capacelli, uno dei maggiori teorici di fine secolo. Su di lui si concentra Elena Zilotti, sottolineando l'importanza del contatto diretto con i professionisti delle scene, favorito dal lungo soggiorno veneziano,

dal 1769 al 1790, in un contesto ben diverso da quello offerto dai circoli amatoriali praticati a Bologna e a Verona. Inizialmente l'Albergati subì una vera fascinazione per Carlo Gozzi, al punto da esordire con una commedia fiabesca, *Il sofà*, a lui dedicata e proposta alla compagnia Sacco del teatro Sant'Angelo. Ma il rifiuto del capocomico e qualche attrito con Gozzi lo indurranno a rivedere gradualmente le sue convinzioni. Attraverso l'apparato paratestuale delle *pièces* e i carteggi (con Agostino Paradisi e Francesco Zacchioli) è possibile seguire il divenire delle convinzioni del bolognese, l'avversione maturata nei confronti dei generi attenti solo al consenso del pubblico (la fiaba, il melodramma, la commedia delle maschere), e il favore accordato a un teatro di contenuti, fondato su solidi valori sociali. Come soprattutto nel caso di Goldoni, identificato con «il Buon Gusto, il Buon Senso, e la più soave delicatezza». Lo scritto più organico, *Della drammatica*, che nasce negli anni della Repubblica Cisalpina, in polemica con le direttive ufficiali, condensa i rilievi dell'Albergati contro la scena sottomessa agli umori del pubblico e all'avidità dei teatranti; a cui opponeva la necessità di un nuovo corso, che poggiasse su una recitazione distinta dalla misura e dalla naturalezza e su una comprensione profonda del testo. Come di lì a breve sarà ribadito dal canone drammaturgico dell'età romantica.



**«QUESTI DEBOLI TRASCORSI DI PENNA».**  
**AURELIO AMALTEO E ALTRI ITALIANI**  
**A SERVIZIO DI LEOPOLDO I**

di *Matteo Venier*

L'anno 1660, presso la corte imperiale di Vienna: Aurelio Amalteo, poeta proveniente da un'illustre famiglia pordenonese dedita per tradizione alle arti e alle lettere,<sup>1</sup> in occasione del genetliaco di Leopoldo I d'Asburgo (cioè il 9 giugno) compone una *Introduzione drammatica musicale* con titolo *La magia delusa*, che è subito pubblicata per i tipi dello stampatore di corte, Matteo Cosmerovio.<sup>2</sup> Il testo reca in esergo un *Elogio dedicatorio* dove, in ossequio alla retorica d'uso (amministrata tuttavia con garbo e perizia) i soggetti mitologici e le iperboli si susseguono e intrecciano a esaltare virtù guerriere e, soprattutto, abilità artistiche del dedicatario (c. 3r-v):

Spargete, o canore Sorelle, / da i sacri margini d'Elicona / sopra la  
regal fronte di Leopoldo / fiori d'eterna lode. / Stillate da i favi  
d'Ibla / da gli sciami d'Imeto / l'alte dolcezze de l'apollineo miele.  
/ Togliete a gli arabici campi / le lagrime odorate. / Sciegliete da le

---

<sup>1</sup> Cfr. MATTEO VENIER, *La famiglia Amalteo: storia breve di una lunga tradizione artistica*, in *Amaltheae favilla domus. Un'antologia poetica da Paolo ad Aurelio Amalteo*, a cura di Matteo Venier, Pordenone, Accademia San Marco, 2016 («Letteratura», 10), pp. 9-97, in particolare, su Aurelio, pp. 61-75.

<sup>2</sup> Così l'articolato frontespizio (qui e in seguito rispetto l'ortografia dell'originale, solo ritoccando punteggiatura e uso di maiuscole e minuscole): *La magia delusa / introduzione / drammatica musicale / da recitarsi per comando / dell'Altezza Serenissima / di Leopoldo / Guglielmo / Arciduca d'Austria / nel giorno natalitio / della sac[ra] ces[area] Maestà / di Leopoldo Imperatore / avanti il balletto / dell'Altezza Serenissima / di Carlo Giuseppe / Arciduca d'Austria / composta da Aurelio Amalteo / in Vienna / appresso Matteo Cosmerovio stampator della Corte, MDCLX*. La stampa è costituita di 15 fogli, non numerati. A c. [2r] è un elenco di *Errori occorsi nello stampare* (cioè un *errata corrige*), il quale sovviene a sei refusi, forse causati dalla presumibile fretta usata nell'approntare la *plaque* – e nondimeno, l'elenco dimostra la solerzia dell'autore nei confronti della correttezza testuale.



campagne d'Engadde / preziosi gli odori del balsamo, / per rendere incorruttibile quel gran nome, / da cui spirano sempre sacri odori di sapienza / fragranze d'eccelso valore, / soavità d'eccelsi costumi. / Dite voi se siano onorate dal nostro Heroe / maggiormente le toghe o l'armi. / Narrate / come da lo splendore de' suoi inchiostri / si corona la gloria / s'insignisce la fama, / come da i lampi della sua spada / riceve fulgori la pace, / divulgate / che da l'esempio de la sua virtù / imparano ad emendarsi i perversi, / a perfezionarsi i buoni, / ad essere superati i perfetti. / E se non bastano / per soggetto sì grande / l'armonie de' vostri concerti, / dal suo canto erudito / apprendete più canoro lo stile, / più soave la dolcezza de l'epica, / ché ben non è valevole altra Musa, / che quella di Leopoldo, / a la di cui Serenissima altezza / divotissimamente consacra / questi deboli trascorsi di penna / Aurelio Amalteo.

L'enfasi encomiastica è storicamente comprensibile, perché Leopoldo I è mecenate di rara cultura – un «Cesare eruditissimo», come altrove celebrato.<sup>3</sup> Poco attratto dal potere (*Zur macht nicht geboren*, significativamente recita il titolo di una monografia a lui dedicata),<sup>4</sup> è invece talentuoso compositore,<sup>5</sup> promotore e partecipe di spettacoli teatrali (tanto da essere immortalato in un ritratto nei panni d'attore),<sup>6</sup> affascinato soprattutto dall'Italia: dalla sua arte e dalla sua lingua, che bene destreggia.<sup>7</sup> L'incipitaria epigrafe e la breve *pièce* di Aurelio ne sono comprova:

---

<sup>3</sup> Nell'avviso al lettore dell'opera musicale *La forza della fortuna e della virtù o vero gl'amori d'Irena*, opera musicale di Francesco Ximenes Arragona (noto con lo pseudonimo di Teofilo), per cui vd. *infra*.

<sup>4</sup> JOHN P. SPIELMAN, *Leopold I: zur Macht nicht geboren*, Graz-Wien, Styria, 1981.

<sup>5</sup> Cfr. LEOPOLD KANTNER, *L'oratorio tra Venezia e Vienna: un confronto*, in *L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1990 («Studi di musica veneta», 16), pp. 207-216: 210.

<sup>6</sup> Compiuto nel 1667 dal fiammingo Jan Thomas van Ieperen, tale ritratto è oggi custodito presso il Kunsthistorisches Museum di Vienna: l'Imperatore vi veste i panni di Aci, personaggio della favola pastorale *La Galatea*, composta da Antonio Draghi e musicata da Pietro Andrea Ziani (Vienna, Cosmerovio, 1667).

<sup>7</sup> È una disposizione già viva in Ferdinando III, padre di Leopoldo I, il quale favorisce la presenza di artisti italiani a Vienna, anche in seguito delle sue terze nozze con la principessa mantovana Eleonora Gonzaga-Nevers: cfr. HERBERT SEIFERT, *La politica culturale degli Asburgo e le relazioni musicali tra Venezia e Vienna*, in *L'opera italiana a Vienna*

l'italiano è lingua eletta a intrattenere il sovrano e la sua corte (secondo una prassi che comincia a consolidarsi); la trama implica che lo spettatore (o il lettore) conosca le vicende dell'*Orlando furioso*, perché ne *La magia delusa* il *Racconto dell'introduzione* (c. [4r], che subito sussegue all'*Elogio dedicatorio*) è reinvenzione di un episodio centrale nel poema ariostesco (canto XII, ottave 1-37), cioè la cattura dei paladini nel Palazzo incantato di Atlante:

Si finge il palagio d'Atlante, dov'egli haveva incantati Ruggiero, Orlando, Rinaldo, e gli altri paladini in quadri di pittura. Convoca il mago l'Astuzia, l'Inganno ed il Timore, consigliandosi come possa, per perfezionar l'opera sua, incantar anco Astolfo, temendo ch'egli, per liberar i guerrieri, non trovi modo di disfar l'incantata magione. Propone l'Astuzia che si deva dar ad intendere ad Astolfo ritrovarsi qui Feraù, che lo disfida nel medio loco a duello. L'Inganno si offerisce di far fare l'ambasciata dalla Finzione, ed il Timore dà l'istruzione del messaggio. La Sapienza determina di lasciar che Astolfo venga nel Palagio, ma le fa dare un anello dalla Provvidenza, il quale lo preserverà da ogni incanto. Escono poi l'Astuzia e l'Inganno, perseguitando il Valore, ma egli delude l'arti loro con la virtù del caduceo: il Timore saetta furtivamente il Valore, ma le saette di quello, toccando questo, lo lasciano illeso. Giunge Astolfo, rappresentato dall'Altezza Serenissima dell'Arciduca Carlo, ritrovato dalla Finzione vicino al Palagio, mentre veniva per liberar i guerrieri. Tentano l'Astuzia, l'Inganno, con altri suoi seguaci di far prigioniero Astolfo,

---

*prima di Metastasio*, cit., pp. 1-15: 2. Ma le relazioni fra gli Asburgo e la cultura italiana sono precedenti: esse risalgono (almeno) alla prima metà del secolo XV, allorché Federico III, nel 1442, assume quale suo segretario Enea Silvio Piccolomini: cfr. STEFANO DI BRAZZANO, *Pietro Bonomo (1458-1546), diplomatico, umanista e vescovo di Trieste. La vita e l'opera letteraria*, introduzione di Pietro Zovatto, Trieste, Parnaso, 2005 («Hesperides, Letterature e culture occidentali», serie gold, II), p. 29. Da allora la presenza di umanisti italiani in Austria diviene continuativa. Fra essi c'è anche il francescano Paolo Amalteo, primo membro della famiglia a segnalarsi come poeta latino; la sua produzione è dedicata alla celebrazione di Federico III, del di lui figlio e successore Massimiliano, e di alcuni loro dignitari: cfr. MATTEO VENIER, *La famiglia Amalteo*, cit., pp. 10-29.

ma non possono toccarlo in virtù dell'anello. Il Valore con il caduceo rende immobile Atlante, l'Astuzia, l'Inganno e il Timore, onde sono imprigionati. La Sapienza comanda al Valore, che dia ad Astolfo il Caduceo, acciò egli toccando i quadri incantati liberi gli eroi, e solennizzino con un balletto la nascita della S[acra] C[esarea] M[ae]stà dell'Imperatore. Così finisce l'azione.

*La magia delusa* non è il primo testo drammatico-musicale concepito in Vienna a celebrazione del genetliaco imperiale: nel 1656 Diamante Gabrielli ha già omaggiato il compleanno di Ferdinando III (solo un anno prima della morte di lui), per l'occasione componendo una favola di argomento mitologico, la *Theti*, e testimoniando al sovrano, «vero Giove», la gratitudine di una Musa italiana che ha oltrepassato lietamente le Alpi.<sup>8</sup> Anche per altri aspetti *La magia delusa* non va considerata prova di originalità speciale o invenzione eccentrica. Anzi: è omaggio scientemente iscritto in una concezione artistica usuale: *Introduzione drammatica* in quanto preludio a un balletto, evento che immancabilmente accompagna ogni spettacolo mondano; nell'esecuzione è direttamente coinvolto un rappresentante della famiglia Asburgo, cioè l'allora undicenne Carlo Giuseppe, cui è demandato il ruolo di Astolfo, il quale libera i prigionieri per mezzo di Valore e di Sapienza. Il testo assume dunque un risvolto anche pedagogico e rappresenta gusti e mode

---

<sup>8</sup> *Theti, dedicata alla Sacra Cesarea Maestà di Ferdinando III Imperatore de' Romani (...)*, in Vienna d'Austria, appresso Matteo Cosmerovio, stampatore di Sua Maestà Cesarea, 1656; è una *plaque* di cc. 25, con segnatura; la dedica a c. A2r, pur non affrancata dalla rituale magniloquenza, è tuttavia contenuta in un'espressione più sobria e concisa: «Non passò mai l'Alpi Musa italiana così lieta, come la mia, che, conducendo a celebrare il ricorrente giorno natale di V[ostra] C[esarea] M[ae]stà adunati alle nozze di Teti non pochi numi, vede con suo contento concorsi al riverente ossequio di festeggiarlo con la terra anco il mare ed il cielo. Degnisi V[ostra] C[esarea] M[ae]stà, che vero Giove comparte sempre ad ogni mortale gratiosissimi influssi, di ricever anco la mia Teti co' benigni risi della clementissima sua gratia, mentr'io riverentissimo a suoi piedi inchinandomi resto a sempremai di Vostra Cesarea Maestà umilissimo et devotissimo servo Diamante Gabrielli».

di una comunità letteraria europea: il poema ariostesco vi riscuote ampio favore,<sup>9</sup> l'allegorismo è da tempo divenuto «strumento legittimato e partecipato di espressione e significazione».<sup>10</sup> Di qui le personificazioni di umane virtù e difetti che fra loro interloquiscono e contendono, così da articolare un compiuto racconto allegorizzante. Esse sostanziano la trama de *La magia delusa*, come quella di molte altre opere, sia di Aurelio, sia di italiani suoi predecessori o contemporanei, attivi nella medesima corte, seguaci tutti di un canone fortunato e latamente testimoniato.<sup>11</sup>

È il caso di Francesco Ximenes Arragona, il quale si firma con lo pseudonimo di Teofilo: a considerarne il nome si direbbe spagnolo di origine, ma i repertori lo certificano nativo di Firenze (e di fatto, scrive un italiano compiuto); un letterato emigrato, come molti, presso la corte asburgica («ein typischer Vertreter der adeligen Dilettanten unter den italienischen Librettisten»)<sup>12</sup> Nel 1661, cioè l'anno appresso *La Magia delusa*, Teofilo presenta un *dramma per musica*, con titolo che subito ne svela l'intento allegorico, *La forza della fortuna e della virtù o vero gl'amori d'Irena*, edito, come sempre, da Cosmerovio, in un libretto, però, di eleganza peculiare, corredato di tavole in rame. Dramma, anch'esso, rappresentato per solennizzare un giorno natalizio, quello dell'imperatrice Eleonora – cioè, sicuramente, Eleonora Gonzaga-Nevers, la già citata

---

<sup>9</sup> Cfr. CHRISTIAN RIVOLETTI, *Ariosto e l'ironia della finzione. La ricezione letteraria e figurativa dell'Orlando furioso in Francia, Germania e Italia*, Venezia, Marsilio, 2014, specie pp. 53-58 (sulla immediata ricezione in Francia); per la grande fortuna del poema nel melodramma italiano cfr. EDWARD M. ANDERSON, *Ariosto, Opera, and the 17<sup>th</sup> Century: Evolution in the Poetics of Delight*, ed. by Nicola Badolato (in collaboration with Amyrose McCue Gill), Florence, Olschki, 2017 («Historiae Musicae Cultores», 132).

<sup>10</sup> ELISABETTA SELMI, *Prolegomeni all'allegoria teatrale: «nel labirinto delle idee confuse». Alcune considerazioni*, in *Allegoria e teatro tra Cinque e Settecento: da principio compositivo a strumento esegetico*, a cura di Elisabetta Selmi ed Enrico Zucchi, Bologna, I libri di Emil, 2016 («Biblioteca del Rinascimento e del Barocco», 12), pp. I-XXX: II.

<sup>11</sup> Cfr. NICOLA BADOLATO, *Prologhi e intermezzi in alcuni drammi per musica veneziani di metà Settecento*, in *Allegoria e teatro tra Cinque e Settecento*, cit., pp. 189-208.

<sup>12</sup> *Ximenes Arragona, true Francesco (Pseud. Teofilo), Cavaliere*, in *Oesterreichisches Musiklexikon online* ([https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_X/Ximenes\\_Francesco.xml](https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_X/Ximenes_Francesco.xml)).

terza moglie del defunto Ferdinando III: figura nevralgica nella società viennese seicentesca, anello di congiunzione fra la cultura italiana e austriaca, ella intrattiene ottime relazioni con tutti i familiari, compresi i figliastri e dunque il successore al trono del marito, appunto Leopoldo I. *La forza della fortuna*, come si apprende dalla dedica, è il primo lavoro di Teofilo presentato a corte, ma dev'essere stato concepito in Italia, e in Italia corredato di musica, a opera di un Giacomo Tiberti, maestro di cappella ravennate.<sup>13</sup> La trama come presentata nell'*Argomento dell'opera* (c. [a4]r), è costituita d'immane patimenti amorosi, felicemente risolti dopo molteplici inganni, sostituzioni, duelli, rocambolesche agnizioni: il tutto, però, risulta infine prolisso e macchinoso – tante, fin troppe le implicazioni narrative, tali da oscurare un filo conduttore. In coerenza perfetta con la tradizione è invece composto il *Prologo*, dove appaiono Fortuna, Virtù e Apollo. La prima deità inespica nella seconda ancora dormiente (c. B3r):

Fortuna: Cessate, omai cessate, / desiosi mortali, / su l'ali degli  
accenti / portar sopra le sfere il mio gran nome. / Ecco, a vostre  
preghiere / dell'arbitra del mondo il braccio steso / prodigo di tesori  
/ senz'usura dispensa / egualmente ai più forti et ai men degni /  
gioie, fregi, tesori, trionfi e regni. / Quanto indora il carro adorno /  
di quel Dio che tutto mira / quanto scorge e quanto gira / se  
tramonta o porta il giorno / tutto a me soggetto sta'. / Non vagliono  
le stelle / per formar il destino a voi mortali / che l'umane vicende  
/ senza legge veruna / muove a sua fantasia cieca Fortuna.

Virtù: Chi noioso interrompe / della mia dolce quiete il bel riposo?

Fortuna: Colei che senza legge / calpestar suol con cieco piede.

Virtù: Ah, cieco è ben chi la Virtù non vede.

Fortuna: Dunque sei tu la Virtù?

---

<sup>13</sup> Teofilo dice infatti nell'avvertenza al lettore (c. a3r): «se tu mi accusi di troppo ardito perché a così alto honore habbi portato un mio antico parto, resta capace che la generosità di chi mi comanda m'ha elevato a questo segno (...). Et avverti che dove l'asprezza del mio verso ti potesse offendere, la dolcezza della melodia che il signor Giacomo Tiberti, maestro di cappella di Ravenna gli ha contribuito con la sua musica, le porge tanta soavità, che spero sia per aggradirti».

Virtù: Son quella a punto.

Fortuna: Io stupir non mi voglio, / che sempre urtar con la Virtude  
io soglio.

Virtù: Ciò per tuo male avviene, / che nelle gare nostre io vedo al  
fine / legato in vari nodi / tu a gli occhi un velo, a me gli allori al  
crine.

Fortuna: Povera deità. / Quanto più amabile / et adorabile / è la  
Fortuna / che cieca aduna / con non dovuti honori / per chi manco  
sudò palme et allori.

Virtù: Chi cieco è come te tuo nume adora; / ma quei che de' miei  
fregi / portan ricca la mente, / ben conoscendo i fregi / offron con  
sagge menti e cor devoti / più giust'incensi e vie più giusti voti (...).

È qui ricercata la conformità alla tradizione drammaturgica veneziana,<sup>14</sup> la quale, nella sua declinazione viennese, assume caratteri di stereotipizzazione accentuata. È quanto si evince anche dal confronto con il prologo premesso da Aurelio Amalteo a un libretto di soli due anni prima (1659), cioè *Re Gilidoro*, una *favola* musicata dal veronese Antonio Bertali (in quel momento il compositore di corte più rinomato) e pubblicata come sempre da Cosmerovio. S'immagina quale scena proemiale il mare e una spiaggia, dove appaiono ben sette personaggi: Amore, Venera, Pietà, Fortuna, Interesse, Nettuno e Pallade, due dei quali, canonicamente, figurano quali contendenti, cioè Amore e Fortuna.<sup>15</sup>

Amore: Da i più sublimi gioghi / de le sfere rotanti, e luminose, /  
ove non men che in Terra opro mia forza, / ove le deità più maestose /  
rendonsi obbedienti / a questi acuti strali onnipotenti, /  
scendo nel vostro Mondo, egri mortali, / perché doniate a me novello omaggio / d'antico vassallaggio.

---

<sup>14</sup> Presso gli Asburgo, musicisti e librettisti veneziani (o gravitanti nell'orbita della Serenissima, come, fra altri, Aurelio Amalteo) assumono autorevolezza e prestigio decisivi fin dal principio del secolo XVII, imponendo presto una loro tipica linea stilistica ed espressiva: cfr. HERBERT SEIFERT, *Le relazioni musicali tra Venezia e Vienna*, cit. pp. 5-10.

<sup>15</sup> *Re Gilidoro* è stato ripubblicato, a cura di Elisa Tomaselli, in *Amaltheae favilla domus*, cit., pp. 495-552, il *Prologo* alle pp. 499-502.

Fortuna: Su questo instabil Regno, / ove costante in incostanza  
eterna / il basso Mondo il mio saper governa, / sudditi miei mortali,  
a voi ne vegno / per farvi oggi vedere / con nove meraviglie il mio  
potere.

Amore: E qual novo capriccio, instabil Dea, / fa che de gli altrui  
Regni oggi ti vante? / Cedi, benché possente, a un tanto Dio, / retto  
il Mondo sol è dal poter mio.

Fortuna: Cieco Dio baldanzoso, / tant'osi dunque? E non conosci  
ancora / quanto il gran nome mio sia glorioso / dal mar gelato a i  
Regni de l'aurora? / Con perpetue vicende soggetto il Mondo al mio  
voler si rende.

Amore: Non Regina, ministra / sei tu d'amore in Terra. / A'  
quest'acuto stral, da cui s'atterra / ogni grandezza umana, a cui s'in-  
china / ogn'altezza divina, eterno Fato / del Mondo il Regno ha  
dato.

Fortuna: Fanciullesche menzogne! Ad un sol giro / di quest'eterna  
ruota onnipotente / è 'l Mondo obbediente; e posso in un momento,  
/ mossa da fieri sdegni, / volger sossopra le cittadi, e i Regni.

Amore: Donneschi vanti! A quest'acuto strale / ogni possa mortale  
/ cede non sol, ma i più sublimi Dei / vinti donano a me spoglie, e  
trofei.

Venere, Pietà, Amore insieme: Cedi, cedi / d'amor / al valor, / o  
Diva incostante. / desio vaneggiante / presume / a un tal Nume /  
sì grande, / sì fiero / di toglier l'Impero. / O diva incostante, / che  
tenti, che chiedi? / D'amor / al valor / cedi, cedi.

Nettuno, Interesse, Fortuna insieme: Ceda, ceda / d'amor / il valor  
/ al Nume grande incostante; / desio vaneggiante / presume / a un  
tal Nume / sì grande, / sì fiero / di toglier l'Impero. / Il cieco vo-  
lante / domato se'n rieda. / D'amor / il valor / ceda, ceda.

Nel successivo svolgimento dell'azione le figure simbolico-allegoriche sono eclissate per dar luogo a personaggi umani implicati in situazioni melodrammatiche paradossali, ambientate nelle lontane, esotiche regge di Londra ed Edinburgo: Gilidoro, figlio di Giacomo di Scozia, rapito ancor bambino dai pirati; sua madre, rimasta vedova, la quale per difendere la dinastia e garantire la successione, finge che la figlia Chiaralba

sia un maschio; Gilidoro in fuga dai pirati, travestito da ragazza, approdato in Londra e innamoratosi di Ardelia, sorella di Clitero, re d’Inghilterra; quest’ultimo innamorato a sua volta di Gilidoro, che ritiene essere una donna; e Ardelia, innamorata a sua volta di Chiaralba, che ritiene essere un uomo. Una specularità di travestimenti che suscita passioni accese ma senza compimento. Tale viluppo drammatico-sentimentale concepito a catturare la curiosa attenzione del pubblico (secondo una pratica librettistica che ha in Giacinto Andrea Cicognini il più illustre modello) è dipanato infine con l’auspicato svelamento delle identità, e il conseguente lieto fine, cioè la celebrazione delle nozze di Gilidoro e Ardelia e di Clitero e Chiaralba. Per cui, a concludere la *pièce*, Amore, Venere e Pietà possono insieme intonare:

s’applauda, si canti / d’amore a la gloria / vittoria, vittoria.

Il dramma concede spazio ampio al lirismo sentimentale dei protagonisti, innamorati dapprima delusi e amareggiati, in conclusione appagati e festanti, ma anche al farsesco e a tratti irriverente sproloquiare del buffone Calino, invaghito della serva Clelia: a lui è riservata parte di speciale rilievo, così che il testo è decisamente connotato in senso comico.<sup>16</sup> Nella scena terza dell’atto primo, Calino si presenta in veste di passionale amante, alla conquista dell’indocile Clelia:

Calino: Occhi belli, / vaghe stelle, / che rubelle, / a me splendete; / concedete, / ch’io m’appressi ai vostri lumi, / e farfalla amorosa mi consumi. / Belle guance / d’ostro, e rose, / in cui pose / Amor la rete, / concedete, / di libarvi a chi v’adora / ed ape innamorata ivi se ’n mora.

Clelia: Oh soave cantore! / Tu mi rapisci il core / Con sì sonori accenti. / E ’l canto tuo di tal dolcezza è pieno, / che mi rassembri il Cigno di Sileno.

---

<sup>16</sup> Una connotazione condivisa da molti altri libretti concepiti per il teatro viennese: cfr. MANUELA HAGER, *La funzione del linguaggio poetico nelle opere comiche di Amalteo, Draghi e Minato*, in *L’opera italiana a Vienna prima di Metastasio*, cit., pp. 17-30.



Calino: Non istupir, perché molt'anni, e molti / ho musica imparato,  
/ e so cantar di canto figurato. / Ma per dar al mio duol riparo, e  
schermo / vorrei, che tu formassi il canto fermo.

Clelia: Se tu non muti stile, / mio cantator gentile, / farti sentir dis-  
segno / su 'l capo la battuta con un legno.

Calino: Ed io, che son maestro, / non conterò le pause; / ma tutto  
snello e destro, / acciocché il canto non riesca duro, / con una fuga  
mi trarrò in sicuro.

Clelia: Queste massime tue / non faran, credi a me, concerto buono.  
/ E se non muti tuono / io ti vuò far formar un'armonia, / che di  
sospir tutta ripiena sia.<sup>17</sup>

La contesa è fondata e articolata sulla parodia di un linguaggio tecnico-musicale: *canto figurato... canto fermo* (in tale opposizione è probabilmente sottesa una maliziosa allusione sessuale); *farti sentir... su 'l capo la battuta con un legno; son maestro, / non conterò le pause*. Le battute così congegnate indirettamente provano l'importanza assunta dal melodramma nella corte leopoldina: il teatro italiano è appunto, *par excellence*, teatro in musica. Si comprende allora uno speciale incarico affidato nel 1662 dall'imperatore ad Aurelio: quello di trasporre e adattare *Roselmina*, fortunata commedia in prosa di Giovanni Battista Leoni (noto con lo pseudonimo di Lauro Settizonio),<sup>18</sup> in libretto funzionale alla musica: perché la messa in scena di un testo prosastico, per quanto rinomato e acclamato, non incontra in Vienna favore eguale allo spettacolo melodrammatico. Oltre a ciò, la *favola tragicatiricomica* del Leoni, con tutta la sua ostentata e dichiarata eccentricità («la più pazza e bizzarra cosa che vi sia mai stata recitata», p. 5),<sup>19</sup> dev'essere addomesticata e ricondotta

<sup>17</sup> In *Amaltheae favilla domus*, cit., pp. 507-508.

<sup>18</sup> *Roselmina, favola tragicatiricomica di Lauro Settizonio da Castelsambucco, recitata in Venetia l'anno MDXCV da gli Academici Pazzi Amorosì*, Venetia, Giovanni Battista Ciotti, 1595. Sul Leoni vd. ora ROBERTO GIGLIUCCI, *Preliminari a uno studio delle lettere di Giovanni Battista Leoni*, «Italiq. Poésie italienne de la Renaissance», XIX, 2016, pp. 167-188.

<sup>19</sup> Cfr. in merito LAURA RICCÒ, *Minotauri, centauri, ermafroditi: misti e mostri teatrali italiani*, in *Norme per lo spettacolo, norme per lo spettatore: teoria e prassi del teatro*, a cura di Giulia Poggi e Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea, 2011 («Secoli d'oro», 61), pp. 73-98: 96.

a un canone, che è quello proprio del melodramma italiano. A cominciare, naturalmente, dal *Prologo*: nell'originale del Leoni recitato da un unico personaggio, un *Foletto*, che di sé dice essere l'equivalente del *Mazzarolo*, toscanizzazione di *Massariòl*, creatura fiabesca della cultura popolare veneziana, impertinente, beffarda, licenziosa,<sup>20</sup> qui nella veste di portavoce dell'autore («ho voluto, d'accordo con esso autore, farvene il Prologo, massimamente per dirvi quello, con qualche auttorità, che l'autore, o per se stesso, o con la bocca d'altri, non haverebbe potuto forse degnamente notificarvi», pp. 5-6). Dunque una parte che non ha funzione simbolica, ma che invece, sull'esempio sempre autorevole della drammaturgia antica (in particolare terenziana), chiarisce e giustifica tecnicamente le ragioni di un'opera, nel caso stravagante e concepita in consapevole antitesi a qualsiasi dogma aristotelico:

L'opera, come ho detto, è capricciosissima, è un composito di faceto et di serio, di grave e di giocoso (...). Et perché sa l'autore, sì come so anch'io (et me ne rido) che qualche rigoroso litteratone, qualche sottile et ostinato osservatore dei dogmi aristotelici dirà con impeto d'iraconda litteratura che questo è contra l'arte, et che non si può fare, io prima vi dico che *negatur consequentia* che non si possa fare, perché di già l'opera è fatta, et la sentirete con molto vostro piacere (...).<sup>21</sup>

Non è possibile trasporre nelle forme proprie del melodramma viennese un testo così connotato: troppo polemico e tutto imperniato su argomenti di poetica. E infatti Aurelio reinventa il *Prologo*, serbando tuttavia due concetti chiave: la vicenda risulta da una commistione di *grave* e *serio* con *dolce ridicolo*; la trama è funzionale al divertimento dell'uditorio. Ma soprattutto, in luogo dell'intemperante e irriguardoso *Massariòl*, egli introduce tre imprescindibili figure simboliche, cioè Allegrezza, Riso e Piacere:

---

<sup>20</sup> Cfr. DINO COLTRO, *Leggende e racconti popolari del Veneto: alla riscoperta di un mondo misterioso* (...), Roma, Newton Compton, 2007 («Biblioteca de Il Gazzettino», 10), p. 40.

<sup>21</sup> *Roselmina, favola tragisatiricomica*, cit., pp. 5-6.

Allegrezza: E che più tardasi? / Che più dimorasi / Riso amatissimo? / Perché non seguesi, / perché non prendesi / piacer dolcissimo? / Già la stagion gradita, / ch'a le gioie n'invita, / giunge al suo fin, e già lieto apparì / de'suoi trionfi il più solenne di.

Riso: Di gioia colmato, / di gaudio ripieno / l'affetto beato / mi giubila in seno: / discaccio le noie, / accolgo le gioie: / non alberga Tristezza / dove soggiorna il Riso, e l'Allegrezza.

Piacere: Dal mondo bramato, / piacer fortunato, / esulta, gioisci, / allegro t'unisci / di gioie, di paci / ai dolci seguaci. / O sempre lieti amici, / con gran gioia vi trovo in questo punto, / sperando a voi congiunto / passar l'hore felici. / per trattener le genti / con novella invenzione / in piacer, in contenti / in sì lieta stagione, / del principe Edemondo, / che lungi dal suo regno / combattuto dal duolo e da lo sdegno, / deve trovar al fin stato gradito, / il caso lieto a celebrar v'invito. / E perché uniscasi / al grave, al serio, / che di già tramasi, / dolce ridicolo / il Riso invitasi, / e l'Allegrezza pregasi.

Riso, Allegrezza: Già pronti noi siamo, / già teco veniamo.

Piacere: La vaga Roselmina / a l'amato Floriano / già si trova vicina; / onde facil ben fia / formar novi accidenti / d'allegrezze e contenti.

Riso: Pronte alcune persone / son già di genio allegro / ne l'isola d'Ibernia al mio volere, / e disponer di loro / puote bene il Piacer a suo piacere.

Allegrezza: Non si tardi, / non s'aspetti, / si rinovino i diletti.

Piacere: Si riguardi / al tempo grato, / sia il dolor tutto fugato.

Riso: Si goda, si canti, / s'esulti, si rida: / il Dio degli amanti / ne sia dolce guida.

Piacere: A gli affanni, a le noie / succedano i contenti: / gli amorosi tormenti / siano cangiati in gioie.

Allegrezza: S'estingua la Tristezza, / trionfi l'Allegrezza.

Piacere, Riso, Allegrezza: Solcato al fin del duolo il mar infido, / de le gioie d'Amor s'approdi al lido.<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> *La Roselmina fatta canora per comando de la Sacra Cesarea Maestà di Leopoldo Imperatore da Aurelio Amalteo, recitata in musica per il carnevale de l'anno MDCLXII*, Vienna, Cosmerovio, 1662; libretto riedito a cura di Elisa Tomaselli in *Amaltheae favilla domus*, cit., pp. 553-600: 558-560.

Nel teatro viennese (come nel diretto progenitore veneziano) la necessità di un prologo e di connessi personaggi allegorici è provata ancora da un evento occorso nello stesso anno 1662. La celebrità di Francesco Sbarra, librettista nativo di Lucca, attivo prima nella sua città natale, e quindi in Venezia, è giunta presso la corte asburgica. A celebrare il genetliaco imperiale, è messa in scena *La generosità d'Alessandro*, testo del poeta lucchese (a quel momento residente ancora in Italia), musica del salentino Giuseppe Tricarico (a quel momento residente in Vienna, ma prossimo a rientrare in Puglia).<sup>23</sup> Il libretto è dunque pervenuto presso il teatro di corte, privo tuttavia del prologo: una lacuna inaccettabile, la quale, come informa l'avviso al *Lettore amorevole*, un anonimo ha provveduto a integrare:

La Generosità d'Alessandro Magno, figlia della felicissima penna del Signor Francesco Sbarra, è stata eletta per lo giorno natalizio della Sacra Cesarea Maestà dell'Imperatore dalla Sacra Maestà dell'Imperatrice. Per non essere stato l'autore presente, è convenuto ad altra mano affaticarsi nel comporre il prologo, e la licenza nel fine, acciò la Maestà Sua resti con la dovuta diligenza servita. Onde, lettore cortese, tu se' pregato dall'autore dell'aggiunte a compatirle, così come ammirare nella composizione del dramma la somma virtù del Signor Sbarra, alla quale s'aggiunge quella del Signor Giuseppe Tricarico, che con la soave melodia ch'esce ordinariamente da la sua penna, ha recato un singolare ornamento alla composizione.

A servire diligentemente Sua Maestà, l'anonimo mette in scena quattro personaggi, Europa, Africa, Fame e Tempo, i quali contendono fra loro, secondo cliché:

Europa: cedi, cedi a me le palme.

Africa: cedi, cedi a me le glorie.

---

<sup>23</sup> *La generosità d'Alessandro, per musica, nel giorno natalizio della Sacra Cesarea Maestà dell'Imperatore, fatta rappresentare nella Favorita dalla Sacra Cesarea Maestà dell'Imperatrice. Drama per musica di Francesco Sbarra, musica di Giuseppe Tricarico, Vienna, Cosmerovio, 1662.*

Europa, Africa: le memorie / di quell'alme / che già il Tempo a noi  
rapi / faccian fede in questo dì.

Europa: de li trionfi miei.

Africa: di mie vittorie.

Europa: cedi, cedi a me le palme.

Africa: cedi, cedi a me le glorie.

Europa: Jo che l'Europa son madre feconda, / di cento e cento regi  
/ de gl'allor miei ti fregi? / Parlino de miei fasti / le penne più su-  
blimi, / le più veraci historie. / Cedi, cedi a me le palme.

Africa: cedi, cedi a me le glorie. / Genitrice ancor io di mille eroi, /  
da gl'Esperi a gl'Eoi / fei risonar altero il mio gran nome, / di dia-  
dema reale / cingo ancor io le chiome. / Non v'è alcuna a me eguale,  
/ cedi dunque al mio Alcide, / s'un Anibale solo il mondo vide, /  
sono mie le tue vittorie!

Europa: cedi, cedi a me le palme.

Africa: cedi, cedi a me le glorie.

Fama: cessino homai le gare / in sì felice giorno. / Del mio gran  
LEOPOLDO / publicato ho il Natale / là, ne l'Etra immortale, /  
né più belle / mai le stelle / co' suoi tremoli zaffiri / vidi splendor  
fra quei giri. / E voi qui, neghitose / al contento comun non applau-  
dete? / Belle, a che contendete? (...)

Tale incipitaria giunta e il precedente citato avviso sono paternità di uno fra i letterati italo-foni attivi nel teatro viennese, esperto dei gusti e delle attese di quell'aristocratico pubblico. Se la stereotipia versificatoria e scenico-narrativa rende insicura una più precisa attribuzione, vanno notate però due coincidenze non trascurabili con il proemio del *Re Gildoro*, in base alle quali si potrebbe ipotizzare che autore della giunta sia il medesimo Aurelio: cioè la replicata anafora *cedi, cedi*, e una propensione a strutturare specularmente le battute.<sup>24</sup> Ma cautela è d'obbligo,

---

<sup>24</sup> Così infatti in *Re Gildoro* (già precedentemente citato): «Cedi, cedi / d'amor / al valor, / o Diva incostante. / desio vaneggiante / presume / a un tal Nume / sì grande, / sì fiero / di toglier l'Impero. / O diva incostante, / che tenti, che chiedi? / D'amor / al valor / cedi, cedi», cui replica il coro antagonista: «Ceda, ceda / d'amor / il valor / al Nume grande incostante; / desio vaneggiante / presume / a un tal Nume / sì

anche perché, in un contesto che tanto si distingue per solerte mecenatismo, gli italofoeni sono un drappello ormai ben nutrito: oltre a quelli già nominati, andranno ricordati Domenico Federici, Cristoforo Ivanovich, Antonio Draghi, Domenico Gisberti, Filippo Maria Bonini, e, qualche anno dopo, Nicolò Minato. Fra essi, inevitabilmente, serpeggiano le rivalità, e la corte, ancorché ravvivata dalla colta personalità di Leopoldo, non è priva di malesseri e di ipocrisie – almeno a sentire Ermes di Colloredo, anch'egli negli stessi anni dimorante in Vienna, alla cui società riserva, nella sua *marilenghe*, un impietoso e disilluso giudizio:

Hai in tai uess tante malinconie / daspò ch'io soi vistut di cortesan  
/ ch'ogni moment mi pàr lung une mie. / Jo scomenzi a provà cè,  
cu è il malan, / a vivi di speranze, a mazzà il ver, / mistìr che in Cort  
si fas simpri dut l'an. / A sta sul sodo, e a chiaminà lizer, / a mangià  
poc, a bevi pur assai, / a di di sì, si ben ch'al nol l'è ver. / Jo che  
simpri in me vite professai / di jessi in ogni cont e pûr e sclet, / hai  
di fa chest mistìr? / No 'l farai mai. / Il vivi di speranze all'è un  
brudèt, / che in Cort si dà a dut past a chei minchions, / che son  
stitichs d'inzen, durs d'intellèt. / E jo, che vei clar lis mes resons, /  
che chel ch'ai in bocchie l'hai anchie tal cur, / e' no riess nuje in  
chestis tal funzions. / Ma jo us zuri al cospetto chiatte fur, / che s'jo  
puès tornà 'l cul dentri in Guriz, / che uei ch'a stentin a tirami fur.<sup>25</sup>

Agli splendori asburgici il nobile friulano antepone dunque, senza esitazione, l'agreste dimora di Gorizzo: dove infatti ritorna e risiede per il resto della vita, mai rimpiangendo la trascorsa esperienza cortigiana.

---

grande, / sì fiero / di toglier l'Impero. / Il cieco volante / domato se'n rieda. / D'amor / il valor / ceda, ceda».

<sup>25</sup> *Poesie in lingua friulana del conte Ermes di Colloredo, ora per la prima volta date in luce*, Udine, Murero, 1785, II, pp. 219-224: 221-222. Testo spesso citato, e di fatto indicativo non solo di una scelta biografica, ma anche poetica: cfr. RIENZO PELLEGRINI, *Colloredo (di) Ermes, poeta*, in *Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei Friulani*, 2. *L'età veneta*, a cura di Cesare Scalon, Claudio Griggio e Ugo Rozzo, Udine, Forum, 2009, pp. 754-767: 756; ALESSANDRO CONT, *L'uomo di corte italiano: identità e comportamenti nobiliari tra XVII e XVIII secolo*, «Rivista storica italiana», CXXVI/1, 2014, pp. 94-119: 100.

Aurelio, a sua volta, non sappiamo con esattezza quando, rientra in Italia. Ma non interrompe le relazioni con Vienna, di cui, ben diversamente da Ermes, serba una grata memoria.<sup>26</sup> Lì ha trascorso anni assai proficui della sua esperienza letteraria, e li ha composto per l'Imperatore fortunati libretti, e – posso qui aggiungere – anche un'opera sacra, riconducibile al genere del sepolcro, declinazione tipicamente viennese dell'oratorio:<sup>27</sup> *Il Pentimento, l'Amore verso Dio, con il Pianto delle Marie, et de Peccatori. Pia rappresentatione al santissimo Sepolcro, recitata in musica, nella cesarea cappella, della Sacra Maestà dell'Imperatore, l'anno 1661*. Si tratta di una *plaque* di otto fogli, impressa lo stesso anno 1661 da Cosmerovio; vi è dichiarato l'autore della musica, Antonio Bertali (a c. [8]r: «Per la musica il Sign. Antonio Bertali, Maestro di Cappella di Sua Maestà Cesarea»), adespoto è invece il testo, la cui paternità, a mio giudizio, va accreditata ad Aurelio. A quell'altezza cronologia egli è infatti in Vienna, ed è nel pieno della sua attività artistica: allo stesso 1661 risalgono il *Ciro crescente* e *Gli amori d'Apollone con Clizia*, cui seguono, tutti nello stesso anno 1662, *Mercurio esploratore*, *La virtù trionfante*, *Roselmina fatta canora*. È sempre e solo Cosmerovio, editore de *Il Pentimento*, che pubblica i lavori viennesi di Aurelio (*Il Re Gilidoro*, *La magia delusa*, *Gli amori d'Apollone con Clizia*, *La Roselmina*; altri testi restano ancora inediti). Il soggetto sacro è ampiamente testimoniato nelle raccolte liriche di Aurelio tradite dagli zibaldoni autografi marciani e udinesi di cui ho discusso altrove (ad es. nel Marc. It. IX 193 [= 6870] è una collezione di *rime sacre*, tra cui figurano *rime lugubri*, con intitolazioni e tematiche strettamente affini a *Il Pentimento*; ad es. *Sopra le cinque piaghe di Giesù Christo Signor nostro*; *Sette dolori di Maria Vergine nostra Signora*; ecc.).<sup>28</sup> Ne

---

<sup>26</sup> Delle innumerevoli liriche composte tra Venezia e Friuli al suo rientro da Vienna, molte sono indirizzate a Leopoldo, e, fra esse, una silloge in particolare, quella tradita dal manoscritto di Udine, Arcivescovile, Bartolini 7: cfr. MATTEO VENIER, *Un allievo di Ciro di Pers: Aurelio Amalteo*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienza, Lettere ed Arti. Classe di Scienze morali, Lettere e Arti», CLXVI, 2007-2008, pp. 323-358: 332.

<sup>27</sup> Cfr. LEOPOLD KANTNER, *L'oratorio tra Venezia e Vienna*, cit., p. 208; RUDOLPH SCHNITZER, *The Viennese Oratorio and the Work of Ludovico Ottavio Burnacini*, in *L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio*, cit., pp. 217-237: 218.

<sup>28</sup> MATTEO VENIER, *Un allievo di Ciro di Pers*, cit., p. 328.

*Il Pentimento* appaiono sei interlocutori (*Il Pentimento*, *L'Amore verso Dio*, *La beatissima Vergine*, *Santa Maria Maddalena*, *due Peccatori*): fra essi *Il Pentimento* e *L'Amore verso Dio* sono personificazioni simboliche tipiche (come più volte notato) del teatro dell'Amalteo e della scuola italiana viennese di quel periodo. Ma, soprattutto, a favore dell'attribuzioni va osservata un'accentuata similarità stilistica de *Il Pentimento* con altre opere di Aurelio, che in sé è forse elemento non probante (poiché anche nel caso l'espressione è adeguata a un registro riconosciuto come canonico), e che tuttavia acquisisce peso speciale se congiunto a quelli sopra citati. Si osservi:

l'allocuzione alle *lagrime amare* in *Il Pentimento* (c. A3r): «Lagrime amare, / scendete, / irrigate, / (...) da gl'occhi dolenti», e ne la *Roselmina* (in *Amaltheae favilla domus*, cit., p. 550): «Uscitemi, / amare lacrime, / da gli occhi fuor»;

l'uso dell'esortazione iterata asindetica, a formare due brevi versi (trisillabo o quadrisillabo) in *Il Pentimento* (c. A3r, cit.): «scendete, / irrigate (...) scorrete / grondate», e ne *Gli amori d'Apollo*, c. [4]r: «Gioite, / godete / campagne frondose (...), boschetti frondosi / gioite, godete»;

la rima *sospiri / respiri* in *Il Pentimento* (c. Bv): «Da la bocca esalate / rapidi miei sospiri / e con lievi respiri / ristorate», e ne la *Roselmina* (in *Amaltheae favilla domus*, cit., p. 568): «delizia di quest'alma / fiato de' miei respiri, / pace de' miei sospiri»;

la rima *fonti / monti* in *Il Pentimento* (c. Bv): «Cessate intanto o fonti / che scendendo da monti / m'intonate a l'orecchio offeso Dio» e ne *Gli amori d'Apollo* (c. [B4]r): «Per colli e per monti / a manca e a destra / tra fiumi e tra fonti»;

la prossimità lessicale di *Il Pentimento* (c. Bv): «de gl'arbori le frondi / dicono in muti accenti» e di *Gli amori d'Apollo*, c. [A4]v: «tra frondi e tra fiori / augelli canori / in dolci concenti / scioglieti gli accenti»: in entrambi i luoghi alla parola *frondi* sussegue a breve distanza la parola *accenti*;

la rima *languire / morire*, cui si congiunge l'attributo *dogliosa*, ovvero il sostantivo *doglia*, in *Il Pentimento* (c. B2r): «immortal è il mio languire / ed eterno è il dolor mio / s'una vita dogliosa è il mio morire», e in



*Il Re Gilidoro* (in *Amaltheae favilla domus*, cit., p. 523): «fra pene languire, / di doglia morire»;

l'uso dei diminutivi vezzeggiativi in *Il Pentimento* (c. B3r): «Farfalletta / semplicetta / che volasti», in *Il Re Gilidoro* (*Amaltheae favilla domus*, cit., p. 528): «cruda sorte / semplicetta a te stessa fabricasti», in *Gli amori d'Apollò* (c. B2v): «Vagantella / rustica pastorella» e ibid. (c. B3r): «Leggiadretti pastorelli», ecc. (l'uso del diminutivo è frequentissimo).

Tanto basta, ritengo, per accreditare ad Aurelio *Il Pentimento*; per aggiungere conseguentemente il suo nome all'elenco, stilato da Leopold Kantner, dei primi italiani che in Vienna contribuirono a definire e a praticare il genere dell'oratorio, nella peculiare fattispecie del sepolcro; a retrodatare le prime testimonianze di tale forma melodrammatica di un decennio rispetto a quanto già definito da Rudolph Schnitzler.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Cfr. HERBERT SCHNITZLER, *The Viennese Oratorio*, cit., p. 221 «clear preference is given to the term *Rappresentazione sacra al Santissimo Sepolcro* which is used consistently from the 1670s and exclusively from 1680 to 1706 for these works». Dopo i saggi di Kantner e di Schnitzler, ormai risalenti a più di trent'anni or sono, molto è stato scritto sull'oratorio e sul sepolcro, ma la cronologia da loro proposta non pare essere stata nella sostanza modificata, almeno stando al recente contributo di JANA PERUTKOVÁ, *Oratorios Performed at the Holy Sepulchre in the Bohemian Lands and Austria in the 18th Century (Part I). Methodological Questions on the Sepolcro in the Period of ca. 1700–1760*, «Musicalogica Brunensia», LIII/1, 2018, pp. 79-96, in particolare p. 79.

# IL TEATRO A FERRARA TRA SEI E SETTECENTO. CORNELIO BENTIVOGLIO D'ARAGONA CRITICO MILITANTE

di *Renzo Rabboni*

Cornelio Bentivoglio d'Aragona, grande principe della Chiesa,<sup>1</sup> noto soprattutto come traduttore della *Tebaide* di Stazio (1729), oltre che storicografo dell'approvazione in Francia della bolla *Unigenitus*, discende da una famiglia della più alta e colta nobiltà ferrarese, illustrata da una nutrita schiera di politici, uomini d'arme e di chiesa, magistrati. I Bentivoglio d'Aragona erano, più esattamente, il ramo più longevo della casata principesca che aveva governato Bologna fino al 1506, quando fu costretta all'esilio dalla sollevazione promossa da Giulio II, riparando dapprima a Milano, quindi a Ferrara, presso il duca Alfonso I, cognato di Annibale II Bentivoglio: il figlio dell'ultimo signore di Bologna, che insieme al fratello Ermes tentò anche, inutilmente, di rientrare in città.

Il prestigio del blasone, i vasti possedimenti (in Toscana, Veneto, Emilia), le ricchezze e il gusto della magnificenza, sostenuto, come di norma, da grandi debiti, consentirono alla famiglia di raccogliere, in pratica, l'eredità degli Este dopo la Devoluzione della città al papato. Da quando, più esattamente, nel 1619 il ramo principale, che aveva scelto di seguire il duca a Modena, si estinse con la morte di Ippolito I e del figlio Ferrante, e il primato tornò al ramo ferrarese.

Gli esponenti maschili esercitavano, tradizionalmente, il mestiere delle armi al servizio del re di Francia, dell'imperatore e, soprattutto, del duca di Modena, o si svolgevano alla carriera giuridica ed ecclesiastica. Tutti potevano vantare un'educazione scelta, che consentiva loro

---

<sup>1</sup> Fu dapprima nunzio pontificio a Parigi (1712-1719) al tempo della contrastata approvazione della *Unigenitus Dei Filius* (1713), di condanna del Giansenismo; poi cardinale di Santa Cecilia (1719), quindi legato di Romagna (1720-1726) e infine ministro del re di Spagna a Roma (1726-1732).

di illustrarsi come poeti, musicisti, autori di teatro e, soprattutto, mecenati: grazie a una sontuosa attività di patronaggio «coltivata con un dispendio di mezzi che in qualche caso pare addirittura sproporzionato alle [...] pur non trascurabili potenzialità economiche»;<sup>2</sup> e che andò trasformandosi gradualmente in moderno impresariato, in parallelo col venir meno del modello cortese e il favore sempre maggiore incontrato dall'opera a pagamento.

L'interesse del cardinale Bentivoglio per il teatro traeva dunque alimento dalla tradizione parentale,<sup>3</sup> e dall'operato, più precisamente, di alcuni avi più prossimi, che nel sec. XVII furono al centro della vita sociale cittadina, come promotori degli spettacoli che si tenevano nel periodo del carnevale o nelle visite di autorevoli, capi di stato, legati, ambasciatori. A cominciare dal bisnonno di Cornelio, il marchese Enzo (o Enzo) Bentivoglio (1575-1639), una figura di grande rilievo pubblico, protettore di artisti, architetti, musicisti, al quale spetta, insieme al

---

<sup>2</sup> Chi lo dice è Sergio Monaldini, autore di importanti ricerche sull'attività mecenatesca dei Bentivoglio d'Aragona in ambito teatrale e musicale; in particolare, *L'Orto dell'Esperidi. Musicisti, attori e artisti nel patrocinio della famiglia Bentivoglio (1646-1685)*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2000 (la citaz. da p. XV), che mette a frutto i carteggi conservati nel ricchissimo Fondo Bentivoglio, l'archivio privato della famiglia: oggi depositato presso l'Archivio di Stato di Ferrara, dopo che la municipalità estense lo acquistò nel 1939 (d'ora innanzi: ABFe). Nel merito cfr. FRANCESCA BOCCHI, *Vicende dell'archivio Bentivoglio attualmente conservato nell'Archivio di Stato di Ferrara*, «Atti e memorie della deputazione di storia patria per le provincie di Romagna», n.s., XVII-XIX (1965-1966, 1966-1967, 1967-1968), 1969, pp. 351-374. La città di Ferrara acquistò nel 1749 anche la biblioteca privata appartenuta a Cornelio, dal nipote marchese Guido, facendola confluire nei fondi della Biblioteca Ariostea.

<sup>3</sup> Nel mio discorso mi valgo dello sterminato carteggio del cardinale, conservato nella serie *Corrispondenza* dell'ABFe. Le scritte del cardinale sono divise per anni, entro i molti volumi del copialettere, dunque trascritte tutte dalla mano di segretari (con pochissime eccezioni, costituite da minute, appunti, o integrazioni in originale); le lettere dei corrispondenti sono, in aggiunta, ordinate alfabeticamente. In entrambi i casi, nella documentazione si intravedono vuoti: in particolare, mancano o sono gravemente lacunose alcune annate, essenziali per seguire le ultime fasi della traduzione della *Tebaide* e tutta la rielaborazione in vista della stampa del 1729. Fra l'altro, risultano oggi dispersi dei volumi che il regesto manoscritto, che fu allestito dal marchese Federico Raul Manfredini su incarico del Comune di Ferrara ai primi del Novecento, quando l'Archivio era depositato presso l'Ariostea, ancora censiva.

fratello Guido, l'arricchimento e la decorazione delle dimore di famiglia: il palazzo di via Garibaldi a Ferrara, e il palazzo Pallavicini Rospigliosi, a Roma, acquistato nel 1619 da Giovanni Angelo Altemps.

Come responsabile di allestimenti scenici, Enzo si guadagnò una «semi-legendary fame»,<sup>4</sup> grazie a due fattori decisivi: 1) la disponibilità di una 'squadra' di maestranze, di cui facevano parte, tra gli altri, gli architetti Giovan Battista Aleotti (l'Argenta), (1546-1636) e Carlo Pasetti (1613-1679), lo scenografo Francesco Guitti (1605 ca.-1640), il poeta Alessandro Guarini (1563-1636);<sup>5</sup> e 2) la disponibilità di un teatro,<sup>6</sup> dai primi del sec. XVII, quando il Bentivoglio poté valersi della Sala delle commedie o Sala Grande; che serviva per le recite a pagamento, quelle che le compagnie ingaggiate dallo stesso marchese tenevano, sul modello veneziano, per un pubblico più largo, accanto agli spettacoli riservati alla nobiltà e agli accademici, ospitati nei teatri di corte o privati.

La Sala Grande era una proprietà degli Este, che continuavano ad amministrarla attraverso intermediari, concedendola in locazione a privati o all'amministrazione pubblica. Grazie ad Enzo l'utilizzo ne fu ri-

---

<sup>4</sup> Cfr. JANET SOUTHORN, *Power and display in the seventeenth century. The arts and their patrons in Modena and Ferrara*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 80.

<sup>5</sup> Nel caso del Guarini, la collaborazione durò fino al 1616, quando questi ruppe il sodalizio lamentando la riscrittura a cui sistematicamente Enzo sottoponeva i suoi testi.

<sup>6</sup> Il marchese Bentivoglio collaborò anche con l'Aleotti nell'ideazione e realizzazione del teatro dell'Accademia degli Intrepidi (1605), la consorteria cittadina più prestigiosa. Ricavato da un granaio di proprietà degli Este situato presso la chiesa di S. Lorenzo, è uno dei primi esempi in Italia di teatro stabile, insieme alla sala Farnese a Parma. Cfr. nel merito PAOLO FABBRI, ANGELO FARINA, PATRIZIO FAUSTI, ROBERTO POMPOLI, *Il teatro degli Intrepidi di Giovan Battista Aleotti rivive attraverso le nuove tecniche dell'acustica virtuale*, in *Giambattista Aleotti e gli ingegneri del Rinascimento*, a cura di Alessandra Fiocca, Firenze, Olschki, 1998, pp. 195-205. Per gli spettacoli a Ferrara, si vd. poi i due volumi curati da Paolo Fabbri, *I teatri di Ferrara: commedia, opera e ballo nel Sei e Settecento*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2002, specie lo studio di SERGIO MONALDINI, *I teatri della commedia dell'arte. Le prime sale, il teatro della Sala Grande, l'ex Cappella Ducale*, I, pp. 3-218, che contiene anche una *Cronologia*, anno per anno, delle recite in tempo di carnevale.

conosciuto alla famiglia Bentivoglio, non in modo permanente, ma sufficiente per farla ritenere, in pratica, un loro appannaggio, fino all'incendio che la distrusse nel 1660. La conduzione materiale era affidata ad un imprenditore che si occupava dei problemi economici, aveva cura delle strutture, affittava i posti agli spettatori e stipulava i contratti con gli attori; mentre al marchese spettava di definire il programma della stagione, scegliere le compagnie, sollecitare le richieste di concessione al duca e le licenze alle autorità, seguire la realizzazione degli spettacoli.

Tra le rappresentazioni promosse dal Bentivoglio nella Sala Grande si può ricordare *L'Andromeda* di Ascanio Pio di Savoia, messa in scena nel 1638 in occasione delle nozze di Cornelio II (figlio di Enzo) con Costanza Sforza. Era ispirato al mito di Andromeda, figlia di Cefeo e Cassiopea, e manteneva l'impianto dell'opera-torneo, la tipologia forse più in voga nel Seicento, che ruotava attorno ad una giostra nobiliare. Nel caso in questione, il marchese, esperto di questioni cavalleresche, fu anche il «mantenitore» della sfida; per la quale poté giovare di un grande dispiego di apparati e macchine. Una parte importante era riservata alla musica, chiamata a sottolineare l'introduzione recitata e ad accompagnare balletti e coreografie; ma facendo attenzione a che la varietà e i mutamenti non interrompessero «il filo dell'opera»:

Da lui [Ascanio Pio di Savoia] dunque fu messa in punto l'Andromeda, che di presente comparisce alle Stampe, favola nobile, e regia, che in se stessa ha del noto, dovendo fuggirsi dalle Scene l'oscurità, piena di vari, e bellissimo avvenimenti d'Amori, di sdegni, di perigli, e di glorie, ove sono leggiadramente inserite invenzioni, che non la trasformano, l'abbelliscono, ed intrecciati combattimenti, balletti, ed altre azioni, senza quella forma già troppo antica di disfide, e publicar di Cartelli; vaga di mutazioni di Scene, e di gran numero di Machine, belle ciascuna in se stessa, e bellissime nella varietà loro, ove le persone, che vi compariscono, non rompono mai il filo dell'opera, né vengono se non a proposito, ed ove per la diversità dell'uscir talhora personaggi in Iscena, talhor Machine per l'aria, o nel Mare, non si stancano in un loco stesso le viste, né di sazano in un oggetto continuato le menti. Opera poi descritta con sì bella varietà d'Ode,

Canzoni, e Sonetti; adorna, e ricca di pensieri filosofici, d'isquisita moralità, di spiritosi concetti, e di vaghissimi scherzi, ed espressa finalmente con sensi tanto vivi, e con affetti tanto efficaci, ch'a sua voglia move allo sdegno, al timore, all'allegrezza, ed al pianto.<sup>7</sup>

La fama di imprenditore del Bentivoglio si diffuse anche alle altre corti padane, Mantova e, soprattutto, Parma, dove nel 1618 fu chiamato a supervisionare il completamento del Teatro Farnese, ricavato dal teatro di corte su disegno dell'Aleotti (che si ispirò al Teatro Olimpico di Vicenza del Palladio ed al Teatro all'Antica di Sabbioneta dello Scamozzi).<sup>8</sup> Mentre nel 1628, sempre con l'Aleotti e un'*équipe* tutta ferrarese (tra cui gli scenografi Francesco Guitti e Carlo Rainaldi), fu ingaggiato per l'inaugurazione effettiva della sala, il 21 dicembre, con l'operaturneo *Mercurio e Marte* (libretto di Claudio Achillini e musiche di Claudio Monteverdi), in occasione dell'arrivo in città della sposa di Odoardo Farnese, Margherita de' Medici.

Anche a Roma il Bentivoglio diede prova delle sue doti, con l'organizzazione della famosa *Giostra del Saracino*, finanziata dal cardinale Antonio Barberini, tenutasi il 25 febbraio 1634 per la visita di Alessandro Carlo Vasa, fratello del re di Polonia:

Trovavasi a punto in Roma il Sig. Marchese Bentivogli, il quale tornato frescamente di Germania si era poi da Ferrara trasferito alla Corte per riverire i Padroni, e rivedere i suoi. Sapeva il Sig. Cardinale quanto egli fusse ammaestrato in ogni cavalleresca attione, et il degno saggio particolarmente, ch'haveva dato nelle nozze di Parma del

---

<sup>7</sup> *A chi legge*, in *L'Andromeda di Don Ascanio Pio di Savoia, Cantata, e combattuta in Ferrara al carnevale dell'anno 1638*, Ferrara, Francesco Suzzi, 1639, pp. 2-3.

<sup>8</sup> A Enzo si deve, più esattamente, la modifica della curvatura del teatro che ne migliorò l'acustica: cfr. ALESSANDRA FRABETTI, *Il teatro della Sala grande a Ferrara e I Tornei Aleottiani*, «Musei ferraresi», 1982, 12, pp. 183-208: 185.

suo valore. In lui dunque volti gl'occhi, non differì con tale opportunità a risolversi di fare una nobil festa di Saracino, della quale volle, che fusse Mantenitore il medesimo Bentivoglio.<sup>9</sup>

Lo spettacolo ebbe come sfondo piazza Navona, che manteneva ancora la sua forma agonale, di grande platea aperta, ed ospitava ogni anno gli apparati per la festa della Resurrezione organizzati dalla Nazione spagnola, che lì aveva la sua sede, nella chiesa di San Giacomo. Nel caso del *Saracino*, si trattò, in concreto, di una sontuosa rappresentazione allegorica, centrata su un vasto campionario di figure mitiche e mirata a ravvivare «nella Gioventù Romana il primiero gusto de' cavalereschi esercitij, per la condicione de' tempi trascurato più tosto in lei, che smarrito» (ivi, p. 4).<sup>10</sup> Furono convolti, oltre ad Enzo, il fratello Guido, che insieme con Francesco Caetano e Zongo Ondodei, curò la parte letteraria, vale a dire la composizione dei cartelli di sfida, i motti e i sonetti; Francesco Guitti, il responsabile dell'apparato e delle macchine; i pittori romani Filippo Gagliardi e Andrea Sacchi, a cui fu affidato il dipinto celebrativo dell'evento, oltre ai disegni per le incisioni che riproducevano i vari momenti della festa, poi eseguite da François Collignon (oggi conservate nel Museo di Roma di Palazzo Braschi).

La relazione dettagliata della festa, ad opera di Guido Bentivoglio, sottolineava la magnificenza dello spettacolo offerto dai costumi ricchissimi del mantenitore e dei suoi padrini, oltre che dei ventiquattro cavalieri, che scesero in lizza suddivisi in sei squadriglie, ciascuna con i propri colori di livrea; a cui si sommava la raffinatezza delle decorazioni dei costumi dei paggi, anch'essi a cavallo, che portavano lance e scudo con motto, seguiti dagli staffieri a piedi e dai trombettieri. L'elemento più spettacolare fu però rappresentato dalle macchine, che giunsero

---

<sup>9</sup> Si veda GUIDO BENTIVOGLIO, *Festa fatta in Roma alli 25. di febraio MDCXXXIV, e data in luce da Vitale Mascardi*, In Roma, 1635, pp. 1-2.

<sup>10</sup> La sfida, lanciata dal Bentivoglio, consisteva nell'impegno a sostenere, con tre colpi di lancia nel Saracino, l'affermazione «Che la segretezza in amore è un abuso superstizioso, il quale suppone, o scarsezza di merito nella Dama, o povertà di spirito nel Cavaliere» (ivi, p. 9).

nella piazza a conclusione della giostra, ormai a notte, illuminata a giorno dalle torce: tre carri a forma di nave, con ninfe e musicisti, che s'ispiravano alle naumachie antiche, tra i quali spiccava «la macchina di Bacco» (che a gran richiesta sarà poi esibita «al popolo» nelle vie della città):

Venne egli [Bacco] accompagnato dal Riso, da otto Baccanti, da quattro Satiri, quattro Pastori, e tre Bombardieri. In terra era seguitata la Nave da sedici Pescatori vestiti d'azzurro a squame d'argento con torce in mano. Poco dopo veniva il Battello di forma quadrata alla marinaresca. Erano in esso dieci stromenti sonati da Ninfe, e da Pastori. Sei marinari lo conducevano con i remi; e da un Nocchiero si reggeva il timone. [...]

Al cominciare d'un suavissimo suono di stromenti cessò ad un tratto ogni susurro nel Theatro, il quale ben presto riempissi di angeliche voci. Fu il primo a cantare il Dio Bacco, seguitando poi il Choro delle Ninfe, e dei Pastori; e dal Riso finalmente con gratia soprahumana terminossi la musica, la quale però venne tramezzata da un gentilissimo balletto di Pastori, che secondato da ben concertati stromenti, mentre diletta la vista, e lusinga l'udito, insensibilmente a' riguardanti rapisce il cuore. (pp. 122-123)

L'attività e le competenze di Enzo Bentivoglio mostrano già in atto – per dirla con Monaldini – «quel processo di formazione del moderno mercato teatrale che proprio in questo periodo, anche a Ferrara, si andò costituendo e consolidando». <sup>11</sup> Un processo in cui ebbe parte anche il

---

<sup>11</sup> SERGIO MONALDINI, *L'Orto delle Esperidi*, cit., p. XXXVI. Va sottolineato che la città estense non era una semplice tappa di transito per le compagnie dirette da Bologna a Venezia; esse si trasferivano infatti a Ferrara, probabilmente attratte da condizioni vantaggiose (relative alle spese di viaggio e di alloggio e al compenso), per rimanere di norma per l'intero carnevale; oppure venivano sostituite da altre che completavano la stagione di recita. E non solo nel periodo di carnevale, perché a Ferrara si recavano, per corrispondere alle esigenze della corte, anche in altri periodi. Inoltre, sempre a Ferrara, era previsto, a differenza di Bologna o Ravenna, uno stanziamento del governo cittadino alle compagnie comiche, sotto forma di costo da rimborsare ai comici per un certo numero di biglietti d'ingresso a disposizione del Magistrato.



fratello, il citato cardinale Guido (1577-1644), protettore di artisti e, soprattutto, fondatore dell'Accademia dello Spirito Santo (1598), che rappresentò il principale impegno della famiglia in ambito musicale. La consorteria aveva come finalità di mantenere un suo organico musicale – vocale e strumentale – che si esibiva nelle diverse occasioni nella chiesa cittadina dello Spirito Santo. I musicisti e i cantanti, alcuni dei quali erano al servizio particolare del marchese e risiedevano nel palazzo di famiglia, si mantenevano con il contributo dei soci che stabilivano le assunzioni e i licenziamenti, le ricorrenze in cui dovevano esibirsi e l'onorario loro spettante. Anche ai musicisti, però, come ai comici, era accordata la possibilità di *performances* esterne e il diritto agli incassi relativi; per le quali serviva però il consenso del rettore, che doveva essere «personaggio reputato e di casa nobilissima».

Il modello più diretto per il Cornelio settecentesco fu tuttavia di sicuro il padre, Ippolito II Bentivoglio (1611-1685), che dopo aver militato nelle guerre di Fiandra sotto il re di Francia e, a seguire, come colonnello di cavalleria sotto il duca di Modena, era tornato in patria per dedicarsi agli affari di famiglia.<sup>12</sup> A Ferrara (e nella vicina Bologna) fu partecipe della vita delle accademie, e ad occasioni pubbliche rimanda la sua produzione di rimatore. Soprattutto, fu protettore e principe dell'accademia dello Spirito Santo,<sup>13</sup> e – ancor più – imprenditore,

---

<sup>12</sup> Su di lui, in particolare, si appunta l'indagine citata di Monaldini. A Ippolito si deve la formazione dell'importante biblioteca di famiglia, che venne incrementata soprattutto attraverso l'acquisizione di stampe e manoscritti di carattere teatrale: cfr. GIROLAMO BARUFFALDI, *Dell'Istoria di Ferrara libri nove*, Ferrara, Bernardino Pomatelli, 1700, p. 319 (anno 1682): «la maggior consolazione, che da quello danno [l'incendio del palazzo Bentivoglio] ne risultasse, fu che non s'appigliò il fuoco nella Biblioteka, ch'era in esso Palagio, dove era radunato il fiore de' più bei Libri in ogni materia, che si potesse desiderare da un Principe, non che da un Cavalliero privato, radunati, e raccolti da varie parti, per opera d'esso Marchese Ippolito, che come studiosissimo delle scienze, godeva di simile dotta compagnia, e de' Personaggi letterati, che da vari luochi vi concorrevano».

<sup>13</sup> «Ragguardevole, et altrettanto fautore de' Letterati, ond'è che sotto i di lui auspicij si sono incaminate alle stampe diverse opere di Scrittori de' secoli passati, che dal Dottore Lorenzo Legati zelante della loro gloria non meno che del beneficio pubblico, si sottraggono all'obblivione» (VALERIO ZANI (IL RITARDATO), *Memorie, Imprese, e Ritratti de' signori Accademici Gelati di Bologna*, Bologna, Manolesi, 1672). Il Legati era

oltre che autore, di teatro. Ai modelli francesi si ispirò concretamente con traduzioni-rielaborazioni, funzionali alle rappresentazioni che egli stesso organizzava nel periodo del carnevale. Si tratta di melodrammi, favole musicali ed oratori, in genere apparsi anonimi o, più spesso, sotto pseudonimo, a salvaguardia dello *status* nobiliare; e il cui fine era dichiaratamente il diletto, quando ancora nella ricordata *Andromeda* di Ascanio Pio di Savoia l'utile aveva la preminenza. A lui attribuiti o attribuibili ci restano, più esattamente:

- *L'Annibale in Capua*, musicato da Pietro Ziani (ed. Ferrara 1665, con lo pseudonimo di Michele Colombo);
- *L'Achille in Sciro*, musicato da Giovanni Legrenzi (ed. Ferrara 1663; rist. Venezia, 1664, con lo pseudonimo di Michiel Colombo; e Bologna 1673, con lo pseudonimo di Luca Carpiani);
- *La Filli di Tracia*, musicato da Andrea Mattioli (ed. Ferrara 1664, con lo pseudonimo di Michele Colombo; riadattato «con espressa permissione dell'autore» da Nicolò Minato per il carnevale di Venezia del 1668, ed ivi stampato con titolo *Tiridate*);
- *Zenobia e Radamisto*, musicato da Giovanni Legrenzi (ed. Ferrara, 1665; Macerata 1669).<sup>14</sup>

E inoltre, una commedia, *Gli Impegni per disgrazia*, tradotta (in prosa) dallo spagnolo di Calderón de la Barca (ed. Roma 1682, con lo pseudonimo di Tito Giulio Benpopoli; poi ampliata nell'ed. di Modena, 1687); e due oratori: *Il giudizio*, musicato dal Legrenzi (ed. Vienna, 1665) e *Santa Sofia, col martirio delle sante Fede, Speranza e Carità, sue figlie*, musicato da Sebastiano Cherici (ed. Ferrara, 1679).

Ma la sua produzione fu certamente più ampia, dal momento che nei carteggi ricorrono «numerosi altri testi per musiche (soprattutto per

---

professore in Bologna di Lettere greche, che nel 1674 pubblicò le poesie latine del bolognese Giovanni Gandolfi, precedute da un Avviso che recava un elenco delle opere di autori che il Legati possedeva e intendeva pubblicare.

<sup>14</sup> Ne esiste oggi un'ed. critica, a cura di Stefano Faglia e Maria Franca Saini, Monza, Music Academy IAMR - Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2013.

mottetti), opere e scenari per comici dell'arte, letture accademiche, poesie e cartelli per spettacoli cavallereschi». <sup>15</sup> Ciò che più importa, con Ippolito l'attività di gestione delle compagnie attoriali diventa un fatto professionale, che lo occupò per tutta la vita, talora venendo affiancato dal fratello abate Ferrante (1635-1695), oratore e poeta a sua volta. In particolare, Ippolito poté disporre di un nuovo teatro dopo l'incendio della Sala Grande, la cosiddetta Cappella Vecchia, situata nel cortile del palazzo ducale e da tempo abbandonata. Nell'occasione, la famiglia riuscì a comprare lo stabile ed avere così un teatro di sua proprietà, seppure in società con altri. La nuova sala mantenne la sua funzione commerciale per oltre trent'anni, nonostante le reiterate denunce papali legate alla destinazione precedente di luogo di culto; fin quando, nel 1692, il legato riuscì a vietarne l'uso per le «comédie degli istrioni». <sup>16</sup>

Il Bentivoglio seppe proporsi, in particolare, come interlocutore privilegiato delle corti viciniori e, soprattutto, dei teatri veneziani. In genere partecipava alla formazione delle compagnie, di cui assumeva spesso anche la direzione, a volte gli veniva affidata una compagnia già strutturata. Nell'un caso e nell'altro, egli interveniva a curarne gli spostamenti nelle diverse piazze durante l'anno comico, sino alla stagione del carnevale, in cui di norma la compagnia si esibiva a Ferrara. Con i Grimani di Venezia, proprietari del San Samuele e del San Giovanni Grisostomo, Ippolito riuscì a stabilire una sorta di collaborazione per

---

<sup>15</sup> SERGIO MONALDINI, *L'Orto dell'Esperidi*, cit., p. XVIII. Un altro libretto per musica, *Nino il Giusto*, musicato dal Legrenzi, rappresentato a Ferrara nel 1662, nel teatro S. Stefano, potrebbe essere di Ippolito (in alternativa a Ercole Bonacossi): certamente, Ippolito collaborò al suo allestimento, richiedendo cantanti a Venezia, a Giovanni Grimani, e probabilmente mettendo a disposizione la sua dotazione di costumi (ivi, p. XXIX).

<sup>16</sup> SERGIO MONALDINI, *L'Orto dell'Esperidi*, cit., p. LIII. La Cappella verrà poi sostituita da nuovi teatri, sempre di proprietà nobiliare: il teatro Bonacossi (o di Santo Stefano), gestito dal conte Pinamonte Bonacossi, e quello inaugurato dal conte Giuseppe Scroffa in quello stesso anno presso la chiesa di S. Paolo. E ancora, il teatro Obizzi, che era il teatro già dell'accademia degli Intrepidi, acquistato dal marchese Roberto degli Obizzi nel 1640 e ristrutturato da Carlo Pasetti; rimarrà in attività dal 1660 fino all'incendio del 1679.

l'utilizzo dei comici da loro dipendenti. Si informava sulle fasi dell'allestimento, dirimeva le controversie tra gli attori, si faceva inviare resoconti sull'esito delle *tournées* e sull'andamento finanziario. Si comportava, in sostanza, da vero impresario, una figura che rappresenta l'evoluzione di quella ibrida, di protettore-promotore, propria del teatro dell'arte secentesco, che era si era venuta precisando nelle funzioni nel corso della seconda metà del secolo e si era estesa all'opera in musica. In proposito, andrà ricordato che Ippolito assunse al proprio diretto servizio, dopo averne curato la formazione, cantanti d'opera quali Francesco Ballerini, Margherita Salicola e Francesco De Castris.

Da Ippolito discende, infine, il cardinale Cornelio (1668-1732), V nella genealogia bentivolesca.<sup>17</sup> Anche nel suo caso la vocazione autentica, nella più schietta tradizione di famiglia, fu quella per il teatro; tuttavia, non potendo essere impresario, come invece il fratello Luigi,<sup>18</sup> ebbe modo di esprimerla altrimenti: nelle traduzioni dal teatro tragico francese; nei contatti continui e privilegiati con gli autori maggiori del tempo (i bolognesi Pier Jacopo Martelli e Gian Pietro Zanotti; i veneti Antonio Conti, Giovan Battista Recanati, Domenico Lazzarini; il ferrarese Girolamo Baruffaldi); più in generale, nelle energie spese per la riscossa della scena italiana, comprese le iniziative editoriali e i pareri militanti sulle 'novità' drammatiche, che a lui venivano sollecitati direttamente dagli autori.

Va detto che l'idea di teatro del cardinale fu soggetta ad un'evoluzione che si accompagna alla maturazione del gusto. Egli guardò, infatti, inizialmente, come tutti, ai classici del teatro francese, in particolare a Corneille e Racine; e come tutti (compresi il padre e la sorella Matilde) li tradusse assecondando la norma vigente a cavaliere di XVII

---

<sup>17</sup> Cfr. ALFONSO MARESTI, *Teatro Genealogico et Istorico dell'Antiche, et Illustri Famiglie di Ferrara*, t. I, Ferrara, Stampa Camerale, 1678, p. 155. Sarà anche bene precisare che il nome del cardinale era Cornelio, non Marco Cornelio: come nella voce di GASPARE DE CARO del *DBI*, VIII, 1966, che è un palese abbaglio.

<sup>18</sup> Il fratello Luigi (1666-1744), a cui spettò la continuazione della dignità marchionale, ebbe stretti rapporti con i teatri dei Grimani. Il figlio di Luigi, Guido, sarà a sua volta impresario di Antonio Vivaldi, con il quale intrattenne una nutrita corrispondenza.

e XVIII secolo, seppure già ad essa reagendo, per quanto riguarda gli aspetti più vistosi del cosiddetto travestimento alla 'maniera d'Italia'.<sup>19</sup> Quella che prevedeva, com'è noto, la riduzione degli atti da cinque a tre, la prosa sostituita al verso, soppressioni (o aggiunte) di scene, intromissione di intermezzi burleschi, mutamenti nei titoli e nelle qualità dei personaggi, versioni 'pedantesche', parola per parola, o, viceversa, prolissità e leziosaggini proprie del retaggio barocco.

Nel caso di Cornelio, più esattamente, le traduzioni mostrano in atto l'azione della riforma promossa dall'Arcadia, da un lato, quanto al rigetto di soppressioni, intromissioni e mutamenti; dall'altro, vanno lette in polemica con i modelli francesi, e la volontà di un ritorno ad una tragedia regolare, sul modello classicheggiante della nostra tradizione cinquecentesca. Sotto entrambi gli aspetti, va sottolineato il ruolo che spetta alla Bologna pontificia, con cui Cornelio aveva stretti legami anche per ragioni di parentela, nella diffusione e nella fortuna dei titoli francesi dapprima, nella loro riforma e superamento poi.

Bologna vantava infatti una vivace vita teatrale, nei trattenimenti privati, nei collegi, nelle accademie. In particolare, nel Collegio dei Nobili insegnava padre Filippo Merelli della Congregazione dei Somaschi (poi trasferito al Collegio Clementino di Roma), a cui si devono parecchie traduzioni dagli autori d'oltralpe: tutte in prosa e già depurate da licenziosità e irregolarità, funzionali com'erano alle recite degli allievi

---

<sup>19</sup> Qui è d'obbligo il rimando al classico LUIGI FERRARI, *Le traduzioni italiane del teatro tragico francese nei secoli XVII e XVIII. Saggio bibliografico*, Paris, Librairie Ancienne Édouard Champion, 1925 (rist. Genève, Slatkine, 1974), che elenca la profusione di accomodamenti e traduzioni. A cui si potranno aggiungere, per l'area bolognese, ANDREA DE CARLI, *L'influence du théâtre français à Bologne de la fin du XVIIe siècle à la Grande Révolution*, Torino, Giovanni Chiantore, 1925; SIMONETTA INGEGNO GUIDI, *Per la storia del teatro francese in Italia: L. A. Muratori, G. G. Orsi e P. J. Martello*, «Rassegna della letteratura italiana», s. VII, 78, 1974, pp. 64-94; MARIA GRAZIA ACCORSI, *Le raccolte teatrali fra scena e lettura*, in *Gli spazi del libro nell'Europa del XVIII secolo*, Atti del convegno di Ravenna (15-16 dicembre 1995), a cura di Maria Gioia Tavoni e Françoise Waquet, Bologna, Pàtron, 1997, pp. 217-240, spec. 228-237.

del Collegio nel teatro dell'Accademia degli Ardenti.<sup>20</sup> E ancora, a Bologna operava il camaldolese Bonifacio Collina, lettore di logica allo Studio e uomo, si può dire, del cardinale Bentivoglio (che ne aveva ottenuto la dispensa per lasciare il monastero di Classe), che tradusse l'*Athalie* (1743) e l'*Esther* di Racine (1743), il *Polyeucte* di P. Corneille (1741), la *Mort de J. César* di Marie-Anne Barbier. Mentre all'abate Carlo Innocenzo Frugoni, altro uomo del Bentivoglio e altro docente, di retorica, nel Collegio del Porto, spetta una versione del *Rhadamiste et Zénobie* del Crébillon (1724) che si distingue già per il notevole rispetto dell'originale, a cominciare dall'uso dei versi.

L'interesse per il teatro era però vivo soprattutto nelle attività della Colonia Renia, sia ad opera di 'dilettanti', quali Pietro Antonio Bernardoni o Antonio Zaniboni, le cui versioni servivano alle recite nei ridotti privati; sia, ancor più, di traduttori 'professionali'. In particolare, il marchese Gian Gioseffo Orsi, il principale oppositore di padre Bouhours nella *querelle* con i critici francesi; ed assieme all'Orsi, ed anzi su suo impulso, Pier Jacopo Martelli, che tradusse tragedie, favole pastorali, oratori, prima di volgersi (anche per effetto del contatto col Bentivoglio) ad un'idea di tragedia neoclassica, che guardava ai francesi ma con velleità di superamento alla luce della tradizione italiana.<sup>21</sup>

Sempre a Bologna stampavano Giuseppe Longhi, specializzato nelle traduzioni dei tragici francesi approntate per singole occasioni recitative, perlopiù anonime, data la noncuranza degli autori, diffidenti

---

<sup>20</sup> Cfr. FRANCESCO COLAGROSSO, *Saverio Bettinelli e il teatro gesuitico*, Firenze, Sansoni, 1901.

<sup>21</sup> Le traduzioni dal francese dell'Orsi e del Martelli sono edite nei voll. III e IV delle *Opere varie trasportate dal francese e recitate in Bologna* (per cui vd. *infra*): *L'Amalasuunta*, da Quinault; *La Rosane*, dal *Bajazet* di Racine; *L'Amante inimica*, dal *Cid* di Corneille; *La Rodoguna*, ancora da Corneille; *Il Vincislao*, da Rotrou; *La vera nobiltà, o sia il D. Sancio d'Aragona*, da Corneille.

verso lo strumento ritenuto troppo popolare della stampa commerciale;<sup>22</sup> e Lelio Dalla Volpe, editore delle *Opere varie trasportate dal francese e recitate in Bologna*, in 10 volumi (1724-1750).<sup>23</sup>

Per quanto riguarda il Bentivoglio traduttore, ci resta l'autografo della versione della *Pulchérie* di Pierre Corneille e la notizia di altre due, perdute, del *Britannicus* e dell'*Alexandre le Grand* di Racine. L'autografo della *Pulcheria* non è datato, ma precede con buona sicurezza la scelta dei voti.<sup>24</sup> Come sembra di arguire da più elementi. Sappiamo, infatti, da una lettera di Giacomo Franchi, un uomo di fiducia del cardinale, datata 17 maggio 1720, che la *Pulcheria* e le altre traduzioni erano tra le sue «robe» che da Roma erano state spedite a Ravenna.

E.<sup>mo</sup> P.<sup>rone</sup>,

Sono alla disperazione per non avere avuta la sorte di poter ubbidire intieramente i pregiatissimi cenni di V.E. nella trasmissione delle Traduttioni del Britannico, e dell'Alessandro, non avendo nella confusione in cui per anche sono tutte le robbe di V.E. potuto ritrovare quest'ultima, non ostante tutte le più esatte ricerche da me fatte, come Le potrà testimoniare il Sig.<sup>r</sup> Conte Fibbia, che parte per cotal

---

<sup>22</sup> Longhi aveva scambi e rapporti con Giovan Francesco Chracas, che, in maniera del tutto analoga, a Roma, stampava i testi (talora gli stessi del Longhi) serviti alle recite degli allievi del Collegio Clementino.

<sup>23</sup> La prima fase comprende i primi 4 volumi, usciti fra 1724 e 1725, che presentano «una fisionomia culturale compatta, legata agli Arcadi bolognesi, in particolare a Pier Jacopo Martello e Gian Gioseffo Orsi, traduttori dei testi e con altissima probabilità promotori della raccolta (Martello forse ne fu anche curatore)» (MARIA GRAZIA ACCORSI, *Le raccolte teatrali*, cit., p. 233). Andrà specificato, per quanto si è detto sull'evoluzione della poetica tragica di Martelli, che questa operazione appare un recupero a fini commerciali di una produzione che era ancora richiesta dal pubblico, ma sul piano teorico era superata; e da Martelli, non a caso, era tenuta ben distinta dai volumi del suo *Teatro* (Roma, Francesco Gonzaga, 1709) e *Seguito del teatro italiano* (Bologna, Lelio Dalla Volpe, 1723).

<sup>24</sup> Sul frontespizio si legge: «La Pulcheria / Commedia Eroica / di Mr Corneille / tradotta dal Francese / D. M. C. B.». A fianco della sigla una mano non autografa ha sciolto le iniziali del nome, «Cornelio Bentivoglio». La sigla deve rimandare (quasi un monogramma) al titolo laicale («Dominus Marchio Cornelius Bentivolius»). Va detto anche che il testo reca segni di revisione, ma senza apprezzabili distinzioni di inchiostro che facciano pensare a interventi a distanza di tempo.

volta, e per il quale ho l'onore d'inviarle il Britannico, e la Pulcheria, che ho ritrovata fra li suoi libri, parte de' quali sono anche in viaggio, assieme con l'altre robbe. Anderò continuando le diligenze di mano in mano che arriveranno le Casse per ubbidire intieramente; e fra tanto con il più profondo rispetto alla S.V. faccio u.<sup>ma</sup> riv.<sup>za</sup> <sup>25</sup>

A Roma Cornelio era rimasto pochi mesi dopo il ritorno da Parigi, nell'ottobre del 1719, e all'epoca della lettera del Franchi si trovava a Ferrara, in attesa di prendere possesso della Legazione di Romagna. L'ingresso a Ravenna avvenne il 26 maggio, e a Ravenna chiedeva che le sue «casse» gli venissero rimandate. Dunque, se composte di sicuro prima del 1720, è difficile pensare che quelle traduzioni risalgano al tempo di Francia, nate magari dallo stimolo, avvertito con maggior acutezza nella patria del dramma moderno, di risollevarle le sorti del nostro teatro tragico. Bentivoglio infatti non poteva certo pensare che un teatro in prosa potesse reggere il confronto con quello francese,<sup>26</sup> anche perché negli anni di Parigi, o nelle prossimità, abbiamo la certezza che già propendeva per una drammaturgia in versi, e restava incerto semmai fra l'endecasillabo e il settenario, se non proprio il martelliano. Come si ricava dalla *Dissertazione* al Recanati del 1716, di cui si dirà, e, in maniera ancor più esplicita, dalla 'recensione' del 1720 all'*Ulisse il Giovane* del Lazzarini, che vedremo anch'essa.

Si vuol dire, che l'utilizzo della prosa (per la *Pulcheria*, e probabilmente, anche se non è detto, gli altri due casi) orienta verso un periodo che precede il 1712 dell'incarico di nunzio; ma deve precedere anche il settembre del 1706, il momento in cui Cornelio avviò la sua carriera

---

<sup>25</sup> ABFe, *Corrispondenza*, 20-22, t. II, cc. 235r-v.

<sup>26</sup> Non che non esistesse una tradizione di teatro tragico in prosa, su cui cfr. CRISTINA CAPPELLETTI, *La «Merope» in prosa*, in *Il letterato e la città. Cultura e istituzioni nell'esperienza di Scipione Maffei*, Atti del Convegno per il 250° anniversario della morte di Scipione Maffei, Verona 21-22 novembre 2005, a cura di Gian Paolo Marchi e Corrado Viola, Verona, Cierre, 2009, pp. 183-219: che ricorda le polemiche accese a fine Cinquecento e proseguite nel Seicento, tra sostenitori del verso e sostenitori della prosa, fino ancora nella seconda metà del secolo XVII, quando la tragedia in prosa ebbe vigore anche nei trattati teorici.



ecclesiastica, venendo nominato da Clemente XI chierico della Camera Apostolica e, l'anno successivo, commissario generale delle Armi per lo Stato pontificio. A quel torno di tempo riconduce, infatti, un'altra versione in prosa della *Pulcheria*, anonima, edita a Bologna dal Longhi nel 1704 (poi ristampata dallo stesso Longhi, senza data ma sicuramente a breve distanza). Ora, tra questa versione e quella di Cornelio ci sono alcuni (labili) punti di contatto; e se consideriamo che la stampa Longhi consiste in una parafrasi pressoché letterale, e non priva di adattamenti, fraintendimenti e scorciamenti, sembra probabile che il ferrarese si sia provato a rimediare con la sua alla resa dell'anonimo. Più esattamente, abbia voluto reagire alle divergenze rispetto all'originale e, soprattutto, alla povertà 'poetica' della stampa, puntando dal canto suo ad un dettato retoricamente sostenuto e, anche, avendo in vista le esigenze della messa in scena, in ragione della consuetudine col teatro che s'è detta.

Per una breve esemplificazione, metto a confronto l'avvio (comprensivo delle prime due battute, le uniche che furono pubblicate da Carlo Calcaterra),<sup>27</sup> nell'ordine, dell'originale, della traduzione edita dal Longhi e di quella del Bentivoglio.

## Corneille

Je vous aime, Léon, et n'en fais point mystère:  
 Des feux tels que les miens n'ont rien qu'il faille taire.  
 Je vous aime, et non point de cette folle ardeur  
 Que les yeux éblouis font maîtresse du coeur,  
 5 Non d'un amour conçu par les sens en tumulte,  
 À qui l'âme applaudit sans qu'elle se consulte,  
 Et qui ne concevant que d'aveugles désirs,  
 Languit dans les faveurs, et meurt dans les plaisirs:  
 Ma passion pour vous, généreuse et solide,

---

<sup>27</sup> CARLO CALCATERRA, *Il traduttore della Tebaide di Stazio. Ricerche intorno alle relazioni del Card. Cornelio Bentivoglio con Carlo Innocenzo Frugoni*, Asti, Paglieri e Raspi, 1910, p. 31.

- 10 À la vertu pour âme, et la raison pour guide,  
La gloire pour objet, et veut sous votre loi  
Mettre en ce jour illustre et l'univers et moi.  
Mon aïeul Théodose, Arcadius mon père,  
Cet empire quinze ans gouverné pour un frère,  
15 L'habitude à régner, et l'horreur d'en déchoir,  
Voulaient dans un mari trouver même pouvoir.  
Je vous en ai cru digne; et dans ces espérances,  
Dont un penchant flatteur m'a fait des assurances,  
De tout ce que sur vous j'ai fait tomber d'emplois  
20 Aucun n'a démenti l'attente de mon choix ;  
Vos hauts faits à grands pas nous portaient à l'empire;  
J'avais réduit mon frère à ne m'en point dédire:  
Il vous y donnait part, et j'étais toute à vous;  
Mais ce malheureux prince est mort trop tôt pour nous.  
25 L'empire est à donner, et le sénat s'assemble  
Pour choisir une tête à ce grand corps qui tremble,  
Et dont les Huns, les Goths, les Vandales, les Francs,  
Bouleversent la masse et déchirent les flancs.

## Longhi

*Pul.* Vi amo, o Leone, né so dissimularlo. L'affetto che vi porto è tale, che può comparire in pubblico senza rossore. Vi amo, ma senza quel folle ardore, che abbagliando gli occhi, si fa padrone del cuore; non con un amore, che concepito tra li tumulti de' sensi, e applaudito dall'anima senza consultare se stessa, molle languisce ne' volti, e cieco muore tra i piaceri. La mia passione verso di voi generosa, e forte ha la virtù per anima, per guida la ragione, la gloria per oggetto; e vuole in questo memorabile giorno sottomessa alle vostre leggi, col Mondo, una Regina. Teodosio mio Avo, e Arcadio mio Padre, Signori di questo Impero, governato quindici anni per mio fratello, mi consigliavano di sostenermi nello stesso posto con l'appoggio di un Marito. Ho creduto Voi degno di esserlo, e tra queste speranze bugiarde, non lusinghe del genio, niuno degl'impieghi, che vi ho procurato, ha delusa la mia aspettazione. Le vostre gloriose azioni vi

portavano a gran passi al governo, ed io ero tutta per voi. Ma questo infelice Principe è morto troppo presto per noi. L'Impero è da provvedere, e il Senato si raduna per trovare un capo a questo gran Corpo, che trabballa, posto in disordine, anzi diviso in parti dal favore degli Unni, e de' Gotti, e dal furore de' Vandali, e de' Franchi.

## Bentivoglio

- I *Pulcheria* [1] La purità della mia fiamma, o Leone, si vergognerebbe a nascondersi. [2] Io v'amo, ma non sono già accesa di quell'insano ardore, che per gl'occhi abbagliati fino al cuor trapassando suol far-sene tiranno. [3] Io v'amo, e non sono già oppressa da quel sedizioso amore, che per le porte de' sensi l'anima sconsigliata sorprendendo ha in costume con sue fallaci lusinghe di riportarne un ingiusto applauso. [4] Come che vanno dalla vera meta traviate le di lui brame, così è egli sempre inquieto nel centro de' suoi piaceri. [5] La virtù e la ragione sono scorte sicure dell'affetto c'ho per voi, ed è l'unico di lui scopo la gloria. [6] Per essa aspiro in questo gran giorno a sottoporre e l'universo e me stessa alle vostre leggi. [7] Gli scettri ereditari degl'avi, l'impero da me retto cinque lustri a nome di mio fratello, quel piacere e quel dolce uso ch'a regnare si prendono, e l'abborrimento d'una vita privata, tutti a gara mi persuadevano a procacciare di continuare in me l'autorità col sostegno d'un consorte. [8] Voi solo mi siete sembrato degno d'un tanto onore; e per far prova del mio discernimento a quali imprese non v'ho io esposto, di quali ardui impieghi non v'ho incaricato! [9] Ma qual cimento, qual impiego è stato sì grande, che voi con la facilità d'eseguirlo non vi siate mostrato ad esso superiore? [10] Poco erano lontane le vostre belle azioni dal portarvi al trono, già lo vagheggiavate dappresso, e già già mio fratello poco avezzo a contraddirmi donandovi a me vi faceva parte dell'impero; ma la morte di questo sfortunato principe...
- II *Leone* [1] Ah, Madama, non rinovate per grazia il vostro et il mio dolore con questa tormentevole rimembranza. [2] Questo buon principe ha seco portata al sepolcro ogni mia fortuna, e la di lui morte, lasciando in me più che mai viva et ardente la gloriosa brama di conseguirvi, n'ha su 'l più bel fiore recise tutte le speranze.

III *Pulcheria* [1] Certo se non l'ha estinte, n'ha almeno intorbidato il tranquillo e felice corso. [2] Ora al morto Cesare debbe elleggersi un successore, e questo gran corpo dello stato, che da gl'Unni, da' Goti, da' Vandali e da' Franchi viene barbaramente lacerato e distrutto, richiede un capo dal Senato.

Al cui proposito, si potrà osservare che:

- l'anonimo ha tradotto l'originale letteralmente, a differenza di Bentivoglio, che è intervenuto (per non dire d'altro) a spezzare la lunga battuta iniziale di *Pulcheria*, facendo intervenire Leone;
- Bentivoglio ha 'moralizzato' il testo francese, insistendo da subito sulla purezza dell'amore e posponendo la dichiarazione d'avvio «Je vous aime».
- alla concisione corneillana fa da *pendant* la ricerca di enfasi e di sostenutezza di Bentivoglio, come non è nella versione anonima. Si vd. I. 5 «La virtù e la ragione sono scorte sicure dell'affetto c'ho per voi, ed è l'unico di lui scopo la gloria», di contro a Corneille vv. 10-11 «a la vertu pour âme, et la raison pour guide, / La gloire pour objet», invece ormeggiato fedelmente dall'ed. Longhi «ha la virtù per anima, per guida la ragione, la gloria per oggetto»; oppure, I. 7 «quel piacere e quel dolce uso, ch'a regnare si prendono, e l'abborrimento d'una vita privata», di contro a Corneille v. 15 «L'habitude à régner et l'horreur d'en déchoir» ('orrore di decadere dal comando'), trascurato dall'ed. Longhi; e ancora, sempre a I. 7, «tutti a gara mi persuadevano a procacciare di continuare in me l'auttorità col sostegno d'un consorte», per Corneille v. 16 «Voulaient dans un mari trouver même pouvoir» ('cercavano in un marito lo stesso potere'), e l'ed. Longhi, attenta solo a chiarire prosasticamente, «mi consigliavano di sostenermi nello stesso posto con l'appoggio di un Marito».
- a fini enfatici e 'patetici', Bentivoglio ha introdotto esclamative ed interrogative: ad es., I 8-9 «e per far prova del mio discernimento a quali imprese non v'ho io esposto, di quali ardui impieghi non v'ho incaricato! Ma qual cimento, qual impiego è stato sì

grande, che voi con la facilità d'eseguirlo non vi siate mostrato ad esso superiore?», per Corneille vv. 17-20 «et dans ces espérances, / Dont un penchant flatteur m'a fait des assurances, / De tout ce que sur vous j'ai fait tomber d'emplois / Aucun n'a démenti l'attente de mon choix» 'e in queste speranze, di cui un'inclinazione lusinghiera mi ha dato delle assicurazioni, di quanti impieghi ho fatto cadere su di voi, nessuno ha smentito la mia attesa'; che l'ed. Longhi ha reso, semplificando, «e tra queste speranze bugiarde, non lusinghe del genio, niuno degl'impieghi, che vi ho procurato, ha delusa la mia aspettazione».

Più in generale, Bentivoglio ha teso a diluire la concentrazione di Corneille, non tanto per l'inserito di glosse esplicative, quanto per la ricerca dell'ornato, evidente anche nell'infoltimento delle opposizioni, delle ripetizioni anaforiche, e delle caratteristiche duplicazioni o triplicazioni (di sintagmi e frasi), spesso associate alle citate interrogative ed esclamative, che risultano ispessite rispetto al testo francese.

Se così stanno le cose, è probabile che la *Pulcheria* sia la testimonianza superstite di una 'carriera' letteraria sacrificata a quella ecclesiastica. Un'opzione che comportò anche altre rinunce da parte di Cornelio, in particolare alla vita degli affetti; e forse giustificò la scelta del testo francese, in cui si racconta (sullo sfondo del basso impero bizantino) di un amore senza speranza: del vecchio ministro Marziano, segretamente innamorato da più anni della giovane Pulcheria, l'erede al trono, ma cosciente di non essere più nell'età di amare e di essere amato. In questa trama il cardinale poté rispecchiarsi, come pare di scorgere anche negli accenti insistiti su una dolente rassegnazione.

Quanto alle altre traduzioni ricordate, è probabile – s'è detto – che fossero anch'esse in prosa, e appartenessero al tempo della *Pulcheria*. Quello che sappiamo con certezza è che nel 1716, quand'era a Parigi, il ferrarese era impegnato nella battaglia in favore dei nostri autori e della nostra tradizione; e non è pensabile che quella riscossa passasse per lui dalla traduzione, in prosa per giunta, dei classici francesi. Anche perché su questo abbiamo la riprova offerta dai pareri del critico militante.

In proposito, andrà sottolineato che a Bentivoglio faceva riferimento, come ad intendente ed autorevole, la produzione dei maggiori tragici contemporanei, da quando, a Parigi, s'era assunto espressamente il compito di rianimare il teatro, e, più in generale, le lettere italiane dalla condizione declinante in cui, per giudizio unanime, versavano all'inizio del sec. XVIII; sostenuto con forza dai teorici francesi, tra cui, da ultimo, Fontenelle aveva rinverdito le accuse di Boileau, Rapin e Bouhours.

In Francia, più esattamente, Cornelio aveva frequentato gli *italianisants* che si riunivano in casa dei coniugi Riccoboni, Lelio e Flaminia, già al centro dei progetti riformatori di Scipione Maffei, prima di essere chiamati dal Reggente a Parigi, alla riapertura della *Comédie italienne*. Riccoboni sarà l'autore – si ricordi – dell'*Histoire du théâtre italien, depuis la decadence de la comédie latine* (1728), che si pone sulla scia del *Teatro italiano* (1723-1725) del Maffei, e contiene una *Dissertation sur la tragédie moderne* (pp. 248-319), consistente in una rilettura della tradizione italiana in costante opposizione con l'esperienza francese. In quella cerchia Cornelio fece la conoscenza di Antonio Conti (a cui Riccoboni dedica la sua *Dissertation*), il filosofo cosmopolita che a Londra si era convertito alla causa delle lettere. In particolare, Cornelio fu presente ad una delle letture anticipate della prima tragedia del padovano, *Il Cesare*, verso la fine del 1718, su cui diede subito un giudizio entusiasta; volle ed ottenne l'originale della versificazione, e si offrì di provvedere a sue spese alla stampa; che realizzò poi in Italia nel 1726 a Faenza, presso l'«Impressor Camerale e del S. Ufficio» Gioseffantonio Archi, dopo aver penato non poco per avere dall'autore una copia ultimata, dovendo far giustizia dei suoi molti dubbi residui. Si può ricordare in proposito la lettera del Bentivoglio del 20 novembre 1723, a Bartolomeo Massei, il nunzio suo successore, a cui era allegata quest'altra, che ricordava a Conti la promessa relativa al *Cesare*:

La bellissima e sontuosa sua Tragedia intitolata *La morte di Cesare* da Lei lettami in una scelta agunanza di S.<sup>ni</sup> Italiani, e poscia per Sua gentilezza lasciatami qualche giorno nelle mani, ha sempre lasciato

in me un così vivo desiderio di possederla, che ne meno smanie; né posso più astenermi dal pregare V.S. Ill.<sup>a</sup> a farmene il generoso dono d'una copia. Me l'aveva ella intenzionato prima ch'io partissi di Parigi, e ardisco dire che ben lo merita la mia fede, che non volle rubargliela quando l'ebbi appresso di me per riconoscerla in dono della sua generosità. V.S. Ill.<sup>a</sup> non mi defraudi di questa speranza, e me ne accordi il possesso sotto quelle condizioni che a Lei parrà di prescrivermi con sicurezza che saranno esattamente osservate. Vuol ella che non n'escia alcuna copia: non ne uscirà! Brama che sia per me solo? Sarà per me solo. Che se poi inclinasse ad arricchirne la nostra lingua io prendo sovra di me di fargliela stampare con tutta la maggiore attenzione, e magnificenza. Non mi neghi la grazia, e mi prescrivere qualunque condizione.<sup>28</sup>

Ancora nel salotto dei Riccoboni, Bentivoglio poté entrare in contatto con Giovan Battista Recanati, l'erudito veneziano, editore di una celebre antologia di rimatrici viventi (ed. 1716) e, soprattutto, autore tragico (con la *Demodice*, andata a stampa prima a Venezia 1720 e poco dopo a Firenze). Recanati fu anch'egli tra gli italiani che presenziarono alle letture anticipate del *Cesare* di Conti. A lui Cornelio sollecitò, dapprima a voce, quindi per iscritto, l'impegno a scendere in campo per rintuzzare le accuse del Fontenelle del *Traité sur la nature de l'eclogue* (nella terza ed. *augmentée* delle *Poésies pastorales*, 1708), che riprendeva le argomentazioni di Bouhours contro il Tasso pastorale e gli autori italiani. Il cardinale, dopo aver avuto il suo assenso, gli mandò una propria *Dissertazione* ritenuta utile allo scopo; che sarà accennata da Recanati nella dedica (allo stesso Bentivoglio) delle *Osservazioni critiche ed apologetiche* contro l'ugonotto Jacques Lenfant.<sup>29</sup> Recanati poi non soddisfece l'impegno preso col cardinale, il quale dal canto suo si guardò bene - negli anni di Parigi

---

<sup>28</sup> ABFe, *Corrispondenza*, 20-9, 1723, cc. 282v-283r. Lo stesso il cardinale avrebbe voluto fare anche per la seconda tragedia di Conti, *Il Druso*, di cui ottenne copia, seppure non definitiva, ma non gli riuscì di stamparla prima della morte (lo farà il nipote Guido, nel 1748).

<sup>29</sup> *Osservazioni critiche, ed apologetiche sopra il Libro del Sig. Jacopo Lenfant intitolato Poggiana fatte da Giovambatista Recanati Patrizio Veneto, e della Società Reale di Londra*, Venezia, Giovambatista Albrizzi, 1721.

- dall'esporsi in prima persona, per non fomentare le censure che gli venivano mosse dagli ambienti legati al partito giansenista. La *Dissertazione* si conserva in due copie tra le carte dell'ABFe, legate in fine del volume 20-3 relativo al 1716: una minuta autografa, cc. 378-384, e una bella copia di altra mano con correzioni autografe, cc. 385-392r. Da quest'ultima possiamo trascinare qualche passo significativo sull'idea di teatro del cardinale e sulla necessità di una risposta che ribadisse la superiorità degli autori italiani:

[c. 385r] Non con tanto piacere ascoltano il suono della pastorali zampogne le festevoli e gaie ninfe che a carolare le invitano, né con tanta impazienza ode la guerriera tromba che all'arringo lo chiama animoso destriero, con quanto fu da me inteso il nobile proponimento di V.E. di voler prender l'armi in difesa de' poeti di nostra nazione, che da alcuni moderni critici francesi, e particolarmente da Mr Fontanelle vengono da qualche tempo in qua lacerati a gran torto. Se io fossi del mio tempo signore, e della di lei erudizione e del di lei talento corredato, è già buona pezza che entrando in questo stecato, avrei delle mie forze, quantunque deboli, contro i non forti nemici fatto esperimento. Né ho lasciato più volte di rivolger con meraviglia in me stesso onde ciò fosse: che a tante chiamate, a tanti insulti, l'inclito valore de' nostri ingegni non si risvegliasse a battaglia, imperoché sebbene per qualche tempo il nostro silenzio a magnanimo disprezzo siasi potuto attribuire, il guardarlo d'avvantaggio potrebbe con discapito della nostra gloria a debolezza ascriversi, ed a timore, e rendere i nostri avversari orgogliosi e tracotanti e nella commune opinione vincitori.

[...] [390r] Ma non è da meravigliarsi quando meglio rifletto, se in Francia nelle belle lettere una nova setta elevandosi, che su lo sprezzo, e su le ruine della venerabile Antichità la vana machina del suo orgoglio inalzare vorrebbe, e fondare la sua autorità, e il suo credito; al solito ripiego di tutti i novatori ricorra, di falsificare, cioè, e di corrompere i testi che citano; e credo che nell'opera che V.E. intraprende contro Fontanelle, non sarà per avventura inutile fare le osservazioni seguenti. Questi novatori litterarii sono la maggior parte meri copisti, e plagiarii: affettano anch'essi di farsi un partito fra le



donne, e godono su l'opinione che si sono scroccata di bei spiriti, di scroccare ancora molti pranzi, e molte cene, de' quali sono veramente *captatores*, ed ivi ne' primi luoghi seduti spacciano le loro pallole alle Femine, che a bocca aperta, come oracoli li ascoltano. Ma perché se fossero per ladri veramente quai sono riconosciuti, la loro merce non averebbe più spaccio; quindi è per uomini [390v] singolari vantandosi, disgustano il bel sesso dall'imparare le lingue straniere, delle quali se fosser intendenti riconoscerebbe in esse gli ottimi originali dalle mediocrissime copie, delle quali questi loro più tosto involatori che autori, si fan tant'onore, con così poca fatica, e si parano con tanta pompa.

Nulla è stato detto che pria detto non fosse, il so molto bene, e di buona voglia il confesso. I Latini hanno tolto da i Greci, e gli autori delle lingue viventi tolgono da gli uni, e da gli altri. Ma né i Latini hanno mai aspirato ad oscurare la fama de i Greci, né i Greci quella delli Egizii, o d'altre nazioni, che gli avean preceduti. E noi dobbiamo molto meno pretendere di ridurre al nulla il nome eterno, e non a i denti voraci dell'invidia, e del tempo sogetto, de i Greci, e de' Latini. Sarebbe questa una troppo nova ingratitudine, della quale ardisco per tutta la mia nazione, entrando mallevadore, d'assicurare che né pur uno di noi è capace, sì come ancora pochissimi capaci ne sono tra i Sig.<sup>ri</sup> Francesi. Questo dovuto risguardo, e questo giusto rispetto alla Venerabile Antichità avutosi, si posson con buona faccia prendere in prestito da essa tutti i più belli ornamenti, e tutti i più vaghi fiori di poesia, e d'eloquenza, de' quali è essa [391r] (che che Fontanelle, e i suoi seguaci ne dicano) un'inesausta miniera. In tal guisa contenendoci saremo noi imitatori, e non ladri, e se pur ladri, non saremo come costoro assassini di strada, che non contenti di spogliare i miserabili, che lor capitano nelle mani, li uccidono in oltre.

È intollerabile la traccotanza di Fontanelle, che invaghito de i vani, e leggiere applausi che dal suo partito riceve, non rispettando alcuno, sé solo crede rispettevole. Osservi V.E. l'artificiosa, e superba gradation di costui: i Moderni hanno miglior gusto, e scrivon meglio delli Antichi, e le opere di questi in paragone dell'opere di quelli perdono di preggio, ed eclissate rimangono, ed oscure. Ma fra i Moderni

tutte le nazioni del mondo non hanno il senso comune, salvo la francese.

A Parigi risale anche la conoscenza di Cornelio con Pier Jacopo Martelli, che nel 1713 in qualità di segretario aveva accompagnato monsignor Pompeo Aldovrandi, inviato da Clemente XI per comporre la frattura col clero gallicano dopo la pubblicazione dell'*Unigenitus*. Nei pochi mesi di permanenza, Martelli trovò nel prelado ferrarese un prezioso riferimento, come ricorderà espressamente nel racconto della sua *Vita*:

Passò dunque [Martelli] in Francia l'anno 1713, dove da Monsignor Benvogli Nuncio Apostolico a quella Corte fu con tanta benignità ricevuto, quanta avrebbe potuto da un Padre aspettare. Spesso lo voleva suo Commensale, lo fece conoscere a' Letterati di tutta la Corte, lo introdusse in tutti i luoghi più raguardevoli, ed in somma in quattro Mesi e mezzo, che l'Autore dimorò in Parigi, ebbe mediante questo letteratissimo Mecenate onori incredibili.<sup>30</sup>

Il contatto tra i due continuerà anche in Italia, favorito dall'ossequio di Martelli e dal favore sempre manifestatogli da Bentivoglio. In particolare, il cardinale lo ebbe al suo fianco nelle numerose iniziative in favore del teatro italiano promosse o ispirate negli anni della Legazione di Romagna, quando a lui, come a intendente e autorevole, giungevano richieste di un giudizio sulle novità del momento; mediate spesso dal Martelli. Come nel caso della *Didone* di Gian Pietro Zanotti, stampata da poco (Bologna, Costantino Pisarri, 1718) e subito trasmessa a Cornelio in copia. Sul testo Bentivoglio si esprime in una lettera del primo maggio 1720,<sup>31</sup> insistendo sul ritorno degli antichi per contendere il primato ai francesi e sulla necessità della verosimiglianza (strettamente

---

<sup>30</sup> *Vita di Pier Jacopo Martello, scritta da lui stesso fino l'anno 1718*, «Raccolta di opuscoli scientifici e filologici», a cura di Angelo Calogerà, t. II, Venezia, Zane, 1729, pp. 273-292: 288.

<sup>31</sup> ABFe, *Corrispondenza*, 20-25, cc. 10v-11r.

connessa alla rappresentazione dei sentimenti), peraltro riconoscendo a Martelli il ruolo di modello nella riscossa italiana:

Io l'ho letta [la *Didone*] con piacere, imperoché piacere sent'io dal vedere che i nostri ingegni italiani si risvegliano ad emulare i Greci ed i Latini, e a far tacere i Francesi, che in tutt'altro genere di poesia a noi inferiori ci insultano e ci disprezzano, perché nel tragico non abbiamo noi che porre a fronte al loro Corneille et Racine; se andremo di questo passo ben presto giugneremo ad occupar posto appresso di loro con speranza di passarli anche in questo. L'Italia ne avrà tutto l'obbligo al di Lei teatro, che ha destato gl'altri a nobile emulazione.

Quanto alla tragedia di cui parliamo, io per quanto il mio giudizio può discernere la trovo assai bona, l'autore nella parte de' sentimenti ha pescato a buon fonte, e ciò non ostante è degno di molta lode di aver saputo ritrarre da ottimo originale [Virgilio] sì al vivo, che i sentimenti italiani poco o nulla abbiano perduto della maestà del latino. Per ciò che riguarda la favola, ben lungi che ei l'abbia pregiudicata con ciò che v'ha aggiunto del suo, pare a me che migliorata l'abbia, e resa più verisimile; imperoché a me non sembra punto verisimile (sia con buona pace del buon Virgilio) che Anna si lasci cotanto scioccamente inganare da Didone, che appresti ella stessa la pira, e per insino la spada da ammazzarsi.

Allo stesso modo, a Bentivoglio si rivolgevano, nel 1721, Bernardo Bucci, già allievo del Gravina, segretario del Legato di Ferrara, cardinale Giovanni Patrizi, per un giudizio su una propria tragedia (non nominata) prima di mandarla in stampa (a cui probabilmente non giunse mai);<sup>32</sup> e il Baruffaldi, che gli inviò l'*Ezzelino* (poi edita a Venezia, Valvasense, 1721, con dedica, peraltro, al fratello di Cornelio, il marchese

---

<sup>32</sup> Cfr. ABFe, *Corrispondenza*, 20-27, I, cc. 338r-v: 20 settembre 1721, da Ferrara. Sul Bucci, cfr. GIAMMARIA MAZZUCHELLI, *Gli scrittori d'Italia, cioè Notizie storiche, e critiche intorno alle vite, e agli scritti dei Letterati italiani*, vol. II, parte IV, Brescia, Giambattista Bossini, 1756, pp. 2261-2262.

Luigi). Sull'accoglienza a Ferrara delle due tragedie, che avevano suscitato pareri opposti, Cornelio chiese lumi al marchese Gasparo Monti, suo parente e informatore, che rispose in data 26 settembre 1721:

Da Ferrara sento l'aplausu riscosso dalle due famose nuove tragedie del Bucci e del Barufaldi; sento diviso il partito, e parmi di rilevare che per la versificazione sia più nobile quella del Bucci, ma per il sceneggiamento quella di Barufaldi. Alla prima danno eccezione delle spesse e lunghe narrative, delle troppo diffuse parità introdotte in aria di descrizioni, e del sceneggiamento tutto longhissime parlate che sfiatano, e dicono che l'ultimo atto cala dagli altri. Può essere che l'amore per il compatriotto abbia fatto giudicare il teatro con parzialità. Il Co. Mosti [cugino di Cornelio] che non ha mai avuto parzialità per Barufaldi, sento a dire che sia costantemente del partito del Bucci.<sup>33</sup>

Sull'*Ezzelino* Cornelio si esprimerà poi senza troppi giri di parole in una lettera al Frugoni del 1725 (conservata in minuta), in cui lo incita ad attaccare la produzione dell'arciprete ferrarese, per ragioni che coinvolgevano le 'battaglie' tra l'accademia della Selva (protetta dai Bentivoglio) e quella baruffaldiana della Vigna: «metterei in ridicolo le sue composizioni e in specie il suo *Ezzelino*, ch'egli tanto stima, e che in fatti non è che una comediaccia ben barona [‘goffa’]». <sup>34</sup> Con evidenza, per il gusto truculento e macabro, per l'insistito indugiare sui particolari più raccapriccianti, la tragedia di Baruffaldi non poteva davvero incontrare il favore del legato di Romagna.

Non meno significativo, e più largamente argomentato, è il giudizio che Cornelio formulò sull'*Ulisse il Giovane* di Domenico Lazzarini, professore di eloquenza greca e latina a Padova, che aveva ripreso l'*Edipore* di Sofocle, anch'egli sollevando tra i contemporanei grandi plausi, da

---

<sup>33</sup> ABFe, *Corrispondenza*, 20-27, II, cc. 165r-v.

<sup>34</sup> ABFe, *Corrispondenza*, 1-25, cc. 409r-413v: 410v.

un lato,<sup>35</sup> «dai moltissimi amici di lui, e del gusto greco» (come noterà il Bettinelli),<sup>36</sup> e, dall'altro, censure e polemiche, che riguardavano soprattutto la presunta rottura dell'unità d'azione, e più esattamente la duplicazione della vicenda rispetto al modello.

Bentivoglio ricevette il testo dall'autore tramite il cognato, il conte bolognese Giovanni Paolo Pepoli, impresario teatrale a Venezia, e rispose con una lunga lettera in data 15 giugno 1720 (indirizzata al Pepoli).<sup>37</sup> Nella quale si mostrava decisamente favorevole all'idea di teatro proposto dal Lazzarini, volto a destare le passioni, il «mirabile», il «compassionevole», il «terribile»; e accoglieva con ciò senza riserve (se non forse sul metro) la proposta 'grecista' propria della scuola padovana (che a Lazzarini metteva capo). Il modello classico, tuttavia, Bentivoglio lo voleva 'temperato' dall'equilibrio nelle parti e nelle proporzioni, e addolcito dalla sonorità propria della lingua e del verso italiani. Si vedano anche in questo caso alcuni passi, che si riferiscono, in primo luogo, alla costruzione e insistono sulla necessità di un prologo 'funzionale':

Dilettevole poi così la seconda volta come la prima, e così la millesima come la seconda, perché la beltà di questa tragedia non nella grazia della novità si fonda, ma dalla bella e perfetta simmetria del tutto, dalla proporzione e concatenazione meravigliosa delle parti deriva; dalla varia e sempre nobile elocuzione adattata al grado e ai differenti caratteri dei personaggi; dall'altezza e giustezza de' sentimenti e delle sentenze; dal mirabile, dal compassionevole, dal terribile.

---

<sup>35</sup> Fu per questo più volte ristampato dopo la *princeps*; fino al 1743, presso Giuseppe Bettinelli (settima edizione), nella raccolta del *Nuovo teatro italiano*, insieme al *Cesare* di Conti e alla *Merope* di Maffei.

<sup>36</sup> SAVERIO BETTINELLI, *Del teatro italiano*, in ID., *Opere edite ed inedite in prosa ed in versi*, XIX, Venezia, Adolfo Cesare, 1800, pp. 71-72.

<sup>37</sup> ABFe, *Corrispondenza*, 20-25, cc. 38v-41r. La lettera sarà poi messa a stampa entro la *Vita dell'Abate Domenico Lazzarini di Morro [...]*, scritta da un suo scolare, Macerata, Antonio Cortesi e Bartolommeo Capitani, 1785, pp. 97-99. Minime sono le differenze tra la lezione a stampa e quella del copialettere; la stampa manca però dell'ultima parte, ragion per cui mi valgo della copia manoscritta.

Al bell'aprir della scena parvemi degno d'ammirazione e di gran lode l'autore, che senza evocar i Mani e l'Ombre dai chiusi avelli, senza farci vedere l'ombra d'Achille avida dell'innocente sangue di Polissena, e le Eumenidi, che domandino la sovversione di Tebe, o Giunone implacabile, che giuri la ruina del grand'Ilio: ci abbia introdotto a far il Prologo una sacerdotessa d'Apollo, da fatidico spirito invasata, com'erano in quel tempo cotai femine destinate al sacrilego culto de' demoni.

Ma quello poi che m'è sopra modo piaciuto sì è stato l'osservare che questa indovina, ch'ha fatto il Prologo, continua non oziosa per tutto il rimanente della tragedia ad agire; sicché non diviene un personaggio posticcio e preso ad imprestito per questo solo, siccome con poca felicità e poca lode parmi che siasi fatto in passato. Il costei carattere è poi così bene espresso dall'autore, che nulla più. Piange, s'infuria, isviene, fugge, torna, e sempre parla con ambagi, siccome appunto il Nemico dell'umana generazione avea d'inspirare in uso a queste ree per ingannare i creduli e delusi mortali per condurli in quelli stessi precipizii che loro additava, e da' quali volerli allontanare mostrava.

Quanto alle altre 'bellezze' della tragedia, al primo posto era messa la verosimiglianza degli affetti:

Gli accidenti vengono così bene e naturalmente l'uno dall'altro dedotti, che possibil non pare che così appunto accaduto non sia come finge l'autore, e per verace e lagrimevol istoria quella si prenderebbe che non è che pura favola. Ma soprattutto maravigliosa è la riconoscenza del Padre e dei Figli, e naturalissimi e di somma compassion degni gl'effetti che produce. Io ho veduto il soggetto d'Edippo trattato in differenti lingue e da differenti scrittori. Ma non ho mai una riconoscenza veduta che necessariamente dalle cose nella tragedia accadute nasca come questa nasce, e senza machina, siccome in somiglianti casi di cambii e di recognizione de' filii per difetto d'invenzione suole per lo più farsi. Polinio dice tanto alla Regina che basta per insospettirla; la Nutrice vòl scoprir la qualità del Figlio al Padre, l'Indovina grida che non si faccia, e minaccia per tutto. Chi legge e chi ascolta freme e inoridisce, e già già il duro caso d'Ulisse prevede.

Solo Ulisse dal suo destino guidato s'abbandona alle lusinghe della sua ingannevol fortuna, non vòl dar a cosa che se gli dica orecchio, non a' vaticinii della Sacerdotessa, non ai saggi ricordi dell'Amico, ma del suo stato contento e superbo, si reputa il più felice degl'uomini, quando è in fatti il più miserabile.

Ancora sul piano strutturale, Bentivoglio rimarcava tutta la distanza dalla tragedia francese attraverso il recupero del coro e, ancor più, la scelta metrica:

Ma non è l'autore meno felice e meno giudicioso nell'aver ad imitazione de' Greci e de' Latini e de' nostri stessi Italiani del buon secolo ricondotti i cori sul teatro, che n'erano da' moderni tragici francesi e dai nostri stati sbanditi; come più all'uso e al gusto di que' tempi che a quello de' nostri adattati. E ciò ha egli fatto per modo che ha dato chiaro a divedere che i cori non sono superflui, ma in somiglianti componimenti utili e necessari, pur che non vi sieno oziosi e che tengano luogo di personaggio, avendo connession con l'azione, e che l'astenersene che fanno i moderni più tosto dall'ischiavar fatica procede che dal guardarsi da superfluità.

Nella versificazione è piaciuto all'autore di non obbligarsi più al verso d'undici che di sette sillabe; benché molto più di questo che di quello si vaglia. Non è ancora deciso qual sia quello che in nostra lingua meglio alla tragedia convenga, sicché possa dirsele proprio e ad essa (per così spiegarmi) particolarmente affettato. E dal non averlo osato decidere un sì sublime ingegno, io mi confermo nel sentimento che la nostra lingua non abbia un verso determinato per questa sorta di componimenti. Le tragedie del Giraldi, se ben mi ricordo, sono tutte di versi di sette sillabe, quelle del Torrelli d'undici, molt'altri autori si sono promiscuamente dell'uno e dell'altro serviti, alcuni leggiadri ingegni moderni non hanno fatt'uso che dell'endecasillabo. Il Sig.<sup>re</sup> Abb.<sup>e</sup> Lazarini, la di cui autorità vale per molte, senza escluder quello d'undici ha mostrato d'inclinar maggiormente a quello di sette. *Adbuc sub iudice lis est*. Codesto Gentiliss.<sup>o</sup> Sig.<sup>re</sup> Abb.<sup>e</sup> [Martelli] ne ha uno o inventato o scoperto ad imitazione del verso che i Francesi chiamano alessandrino, che parmi che riesca a mera-

viglia, con ciò sia cosa che imiti più con la longhezza il naturale sermone e una prosa con numero. Ma spiaceci in esso l'affettato rimanere francese di due in due; che se questa nova invenzione di verseggiare potesse aver corso e venisse universalmente abbracciata, la nostra lingua potrebbe allora vantarsi d'aver un verso talmente proprio (come i latini l'avevano) della tragedia, che a null'altro componimento servisse. Del che vantarsi non si possono i Sig.<sup>ni</sup> Francesi, che del loro verso alessandrino non pur nel tragico, ma nell'eroico e nell'elegiaco e per insino nel lirico si vagliono.

Ma dopo aver più volte protestato ch'io voglio seguire la brevità, non m'avveggo che sempre più in inutili ciance mi dilungo. Conchiudo dunque che la tragedia del S.<sup>r</sup> Ab.<sup>c</sup> Lazzarini piaciemi per tutti i numeri, perché in tutte le sue parti parmi secondo le regole dell'arte, e che se fossero fra i nostri altri sei tali, non avrebbe l'Italia da invidiare alla Francia Corneille e Racine. Desidero che i nostri ingegni per immortal gloria del nostro nome a nobile emulazione si destino, e già già veggio uscir da più parti opere tali che il compimento de' miei voti fanno sperarmi. La presente tragedia (oda il cielo gli augurii) viverà al pari della nostra lingua.

Le attese del cardinale per una rinascita del nostro teatro tragico si appuntavano dunque sul recupero del modello classico, per quanto riguardava la struttura, che doveva prevedere prologo e cori;<sup>38</sup> ma soprattutto fidavano sul gusto italiano, che poteva decretare davvero il

---

<sup>38</sup> Si ricordi anche la posizione iniziale di Conti, che avrebbe voluto abolire i cori nel *Cesare*, lasciandone la decisione a Bentivoglio: «Mi consigliano a Venezia abolire i cori, ed io non v'ho difficoltà, ma bisogna pur abolire il prologo, senza del quale la tragedia è perfetta. Io ne lascio la decisione a V.E.<sup>za</sup>, ma io sarei di parere di troncare le cose inutili», lett. s.d., ma *ante* 29 maggio 1725 (Rovigo, Accademia dei Concordi, Conc. 366/37, n. 1). Il quale Bentivoglio così rispondeva (col tramite del cugino di Conti, Giacomo da Riva, che faceva da tramite col congiunto ancora a Parigi): «Intorno al prologo e ai cori io non so uniformarmi al parere che di Venezia gli vien dato di risecarli. Un tal parere non può aver a mio credere altro fondamento, né ad altra ragione appoggiarsi che a quella del disuso e del bando che hanno avuto dalle scene: ma questo che ha che far colla stampa? Non si privi il lettore d'un piacere di più, e quando la tragedia si abbia a rappresentare sulle scene si lascino allora fuori e prologo e cori per adattarsi al genio del parterre. Questo è il mio sentimento per ora. Tuttavia ne sentirò anche quello del Sig. Salvini e degli altri miei amici di Toscana» (*Lettere scelte di*



superamento del modello francese, per le ragioni ‘fisiologiche’ legate alla sonorità della lingua, all’armonia della forma e, ovviamente, alla varietà e proprietà del metro.

---

*celebri autori all'abate Antonio Conti pubblicate per le nozze Da Ponte - Di Serego, a cura di Pietro Bettio, Venezia, Domenico Fracasso, 1812, pp. 1-12).*

# SULLE TRACCE DELL'EPISTOLARIO DI METASTASIO: CRONISTORIA DI UNA MISSIONE VIENNESE

di *Andrea Lanzola*

Fu nell'autunno del 2014, a seguito delle ricerche da me intraprese su sollecitazione di Alberto Beniscelli in merito alle fonti dell'epistolario metastasiano nonché della decisione, da lui spesso caldeggiata, di realizzarne un'edizione moderna commentata in formato digitale, che si stabilì, dopo una prima ricognizione italiana ed estera su archivi e biblioteche,<sup>1</sup> di effettuare una missione partendo dal punto di riferimento principale in tal senso: l'Österreichische Nationalbibliothek di Vienna, dove si custodiscono i registri di lettere e dei manoscritti rimasti tra le carte dell'autore al momento della morte, poi traslati dal suo collaboratore e bibliotecario Giuseppe Martinez nello stesso luogo dove sono

---

<sup>1</sup> Si tratta di una ricerca avviata sulla scorta dell'*Omnia* di Brunelli, vero e proprio punto di partenza per qualsiasi lavoro sull'epistolario metastasiano. Cfr. PIETRO METASTASIO, *Tutte le opere*, a cura di Bruno Brunelli, Milano, Mondadori 1951-1954, 3 voll. L'indagine critica su manoscritti e stampe del carteggio inizia subito dopo la morte dell'autore ed è proseguita, sino al 2010, con alcuni imprescindibili contributi che si ricordano in questa sede per quanto concerne i lavori che afferiscono al fondo viennese: SAVERIO MATTEI, *Memorie per servire alla vita del Metastasio*, Colle, Angiolo M. Martini 1785; *Lettere disperse e inedite di Pietro Metastasio*, a cura di Giosuè Carducci, vol. I [1716-1750], Bologna, Zanichelli 1883; *Lettere disperse e inedite di Pietro Metastasio con un'appendice di scritti intorno allo stesso*, a cura di Camillo Antona Traversi, Roma, Molino 1886; ANTONIO COSTA, *Il "Soldo" d'un poeta*, Genova, Premiata Scuola Tipografica per i Giovani Derelitti 1922; *Pagine metastasiane dal carteggio con il fratello e da altre lettere inedite tratte dai codici viennesi*, Milano, Sandron 1923; *Lettere al fratello Avv. Leopoldo, dagli autografi della Biblioteca Nazionale*, a cura di Antonio Costa, Milano, Sandron 1924; JOSEPH GUERIN FUCILLA, *Avviamento per una nuova edizione dell'epistolario metastasiano*, «Delta», IX, 1956, pp. 51-60; *Nuove lettere inedite del Metastasio*, «Convivium», XXVI, 1958, pp. 586-593; ID., *Nuove lettere inedite del Metastasio ed alcuni appunti sul suo epistolario e Una lettera ignorata sulla morte del Metastasio*, in *Superbi colli ed altri saggi*, Roma, Carucci 1963, pp. 283-311 e pp. 313-317; BJÖRN R. TAMMEN, «Formare un nuovo originale». *Anmerkungen zur Korrespondenz Pietro Metastasios*, «Die Musikforschung», LXIX, 2006, pp. 107-133; CORRADO VIOLA, *Sull'edizione Brunelli dell'epistolario di Metastasio. Osservazioni e addenda*, «Seicento & Settecento», V, 2010 [2011], pp. 23-54.

conservati tutt'oggi. A ciò si aggiunse anche il seducente invito a «rimboccarsi le maniche» rivolto da Corrado Viola agli studiosi dell'epistolario di Metastasio in un capitale studio edito già dodici anni or sono.<sup>2</sup>

Nonostante l'esiguo numero di giorni a disposizione – soltanto cinque, approfittando delle vacanze di Natale – decidemmo con Luca Beltrami, che avrebbe condiviso con me l'onere e l'onore della missione, di partire ugualmente. Al nostro arrivo a Vienna, i materiali già individuati e prenotati in precedenza per un totale di diciannove unità ci vennero consegnati secondo la frequenza preventivata, non più di tre per volta a testa. La possibilità di visionare già dal primo giorno almeno un terzo dei manoscritti ci permise di formulare subito un giudizio generale sulla scorta di quelle informazioni che ci avevano permesso, prima della partenza, di stabilire alcune ipotesi operative. La prima, concorde opinione fu di orientarci verso la disamina dei pezzi d'archivio catalogati in ordine crescente e contiguo, dal 10268 al 10279, che sapevamo essere legati da una *ratio* precisa, se non altro di tipo numerico.

L'impressione, dopo il primo, emozionante spoglio che ci permise di toccare direttamente le carte metastasiane, fu di trovarci davanti ad un *corpus* strutturato e pianificato nel dettaglio. Le «lettere familiari», come recitavano due dei quattro frontespizi dei tomi sopra citati (di cui uno soltanto autografo, il n. 10277; ne erano invece privi i nn. 10268 e 10279, che presentavano numerose prove di penna dei copisti), ci apparivano accuratamente disposte in registri dove Metastasio aveva raccolto (e fatto raccogliere) una porzione selezionata della sua corrispondenza, disposta secondo un ordine cronologico rigoroso anche se, in alcuni casi, con alcune sovrapposizioni di annate.

Tale dato rappresentò il primo, significativo punto di partenza del lavoro: se i codici si presentavano, infatti, ordinati secondo un criterio cronologico, tomo dopo tomo – ce lo confermava del resto anche il frontespizio del n. 10278, non autografo, titolato «Lettere familiari tomo II<sup>do</sup>» –, che significato potevano assumere alcune sovrapposizioni di date o di sequenze temporali? Una seconda considerazione scaturì

---

<sup>2</sup> CORRADO VIOLA, *Sull'edizione Brunelli dell'epistolario di Metastasio*, cit., p. 45.

dall'attenta osservazione delle mani che si susseguivano carta dopo carta, lettera dopo lettera, alcune simili, altre differenti se paragonate a quella, ben distinguibile e originalissima, del poeta stesso, che interveniva trascrivendo, cassando, correggendo, integrando note e postille sia sulle pagine sia, talvolta, tramite frammenti cartacei o listelli di varia dimensione rilegati o incollati sulle pagine dei registri: le lettere risultavano cioè trascritte dal poeta stesso o, più spesso, dai suoi collaboratori in periodi e momenti diversi, talvolta con grande cura e perizia, talvolta con evidente trascuratezza e irregolarità.

In particolar modo, un gruppo ben preciso di quei registri, dal 10270 al 10276, risultava di più elegante fattura, tanto per il materiale utilizzato quanto per la grafia, accuratissima e sorvegliata, nonostante lievi oscillazioni grafiche che, se potevano far intuire un'alternanza di mani, fornivano altresì la sensazione di un'uniformità complessiva. Si trattava, dunque, di una serie di codici trascritti in forma calligrafica, dove i tomi, raggruppati secondo un criterio cronologico, si concludevano con un indice generale, a conferma di un progetto "antologico" sistematico e coerente:

Cod. 10270	18 dicembre 1741-6 novembre 1752
Cod. 10271	8 novembre 1752-9 febbraio 1756
Cod. 10272	14 febbraio 1756-9 febbraio 1767
Cod. 10273	13 aprile 1767-5 novembre 1772
Cod. 10274	9 novembre 1772-13 dicembre 1781
Cod. 10275	19 dicembre 1781-20 marzo 1782
Cod. 10276	indice generale

La parte restante dei volumi mostrava invece, sin dal primo sguardo, caratteristiche differenti, pur nella compattezza evidente del suo insieme. Balzava all'occhio il salto dell'ordine numerico nella serie, rispettato invece in maniera ineccepibile nel gruppo precedente. Inoltre risultava evidente, come già accennato, una sostanziale consequenzialità temporale:

Cod. 10268	22 luglio 1754-9 febbraio 1767
Cod. 10269	23 luglio 1735-24 giugno 1747
Cod. 10277	10 giugno 1745-3 agosto 1750
Cod. 10278	22 aprile 1747-28 aprile 1751
Cod. 10279	28 aprile 1751-22 luglio 1754

Questo secondo gruppo di copialettere presentava, tuttavia, un punto in comune con il primo: l'ordine delle missive non era sempre e solo cronologico; inoltre, le mani dei copisti si alternavano variamente a quella autoriale con una cura ed una regolarità assai minore rispetto ai codici trascritti in bella copia. Si aveva quindi l'impressione di registri epistolari con funzione di raccolta ordinata, con seriazione perlopiù cronologica, ma i cui materiali avrebbero potuto confluire o coincidere, magari dopo un'ulteriore selezione, nei sette tomi precedenti corredati di indice. Lo dimostravano, ad esempio, i richiami (#) posti a sinistra del destinatario e la sigla «N.» seguita dal numero crescente della lettera, per lo più disposta sul margine destro; e ancora, le indicazioni 'copiata' oppure 'scribatur' riscontrabili in taluni casi con riferimento a specifiche missive: a confermarne la natura di materiali da utilizzarsi in seguito come fonte per una nuova selezione o trascrizione.

Se nel raffronto incrociato dei rispettivi testimoni dei due gruppi ci confortava *in primis* la parallela regolarità di sequenze cronologiche, un controllo a campione su lettere prese a caso per verificarne la trascrizione dai registri che definimmo "di servizio" – e con buona probabilità più antichi – a quelli in "bella copia", ci portò, nella quasi totalità dei casi, a ipotizzare, fin dai primi due giorni di lavoro, l'esistenza di due gruppi o famiglie di codici correlate ma distinte; che giungemmo per praticità a denominare famiglia A ("di servizio") e famiglia B ("bella copia") o, più semplicemente, codici A e codici B.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> A tale proposito, una volta fatto ritorno a Genova e dopo un'attenta disamina dei materiali metastasiani giuntici nel frattempo dalla Biblioteca Nazionale di Budapest, Beltrami riscontrò sul libro dei conti del poeta (Biblioteca Nazionale Széchényi, Budapest (BNSB), ms. Quart. Ital. 19, *Per l'anno 1774. Expensarium idiographum Petri Metastasio pro annu 1774-1788*, c. 15r) in data 30 novembre 1775, una spesa per la «legatura di 7 tomi in 8vo» i quali, per numero totale e dimensioni potrebbero corrispondere

A conferma della reciproca dipendenza delle due 'famiglie' individuate, un esempio su tutti bastò a rassicurarci, fornendoci ulteriori indizi sui materiali trascritti, selezionati ma anche, all'occorrenza, abilmente occultati dal poeta. Si tratta di una lunga cassatura di tredici righe e mezzo, realizzata con fitti tratteggi incrociati, in una lettera a Giuseppe Bonechi del 3 giugno 1754 che tornava esattamente identica nel copialettere A 10271 (n. 367, cc. 130v-131v) e in quello B 10279 (n. 244, cc. 182r-v). La scrittura originaria, non recuperabile alla tenue luce di una candela, risultava invece ben leggibile con l'ausilio di una speciale lampada di Wood messaci a disposizione dal personale della biblioteca viennese. L'argomento trattato, del resto, si rivelava piuttosto delicato:

L'imperador Carlo VI quando di proprio moto mi svelse di Roma mi concesse tre milla fiorini di soldo molto mal pagato dal quale si toglieva il 3 per cento, onde si riducevano a 2910. per quelli che – [sic] non avean bisogno di pagare interesse agli usuraj, per aver denaro nei tempi debiti. mi si fecero pagare in Roma 400 fiorini per il mio viaggio: ne vi furono altre condizioni. A voi si offeriscono 2500 fiorini e casa, carrozza, 1600 fiorini per il viaggio, una loggia, la permissione d'andar di tempo in tempo in Italia, e li sperare gratificazioni, et accrescimento: fate voi la comparazione.<sup>4</sup>

Uno soltanto fra i codici della famiglia A, pur cronologicamente coerente con gli altri, sembrava distanziarsene in maniera netta per struttura e composizione, il n. 10269. Diversamente rilegato dagli altri, contrassegnato sulla costa, in alto, dalla dicitura «Opere del Sig. Metastasio

---

esattamente ai codici B: offrendo anche probabile conferma, in aggiunta alla data della scomparsa di Leopoldo (1773), del *terminus post quem* per la redazione dell'epistolario ritenuto definitivo sotto la supervisione dell'autore. A Budapest, nel 1823, vennero infatti trasferiti da Vienna parte dei materiali scrittori del poeta ad opera dell'arciduca Giuseppe, conte Palatino d'Ungheria (1776-1847). A tal proposito si vedano anche LUIGI ZAMBRA, *Manoscritti editi e inediti di Pietro Metastasio nella biblioteca del Museo Nazionale di Budapest*, «La Bibliofilia», XI, 1910, 10-11, pp. 402-410; KRISZTINA DRÉGELI, *Osservazioni circa la genesi di due opere metastasiane*, «Verbum», V/2, 2003, pp. 459-466.

<sup>4</sup> Pietro Metastasio a Giuseppe Bonechi, 3 giugno 1754, cod. B 10279, n. 244, cc. 182r-v (mia trascrizione diplomatica). Cfr. BJÖRN R. TAMMEN, «Formare un nuovo originale». *Anmerkungen zur Korrespondenz Pietro Metastasios*, cit., p. 129.

vol. I» e compilato solo nelle prime 47 carte delle totali 158 da una stessa mano, ancora non identificata, il volume si distingueva anche nella composizione contenendo 23 lettere, scritte tra il 1735 e il 1747, indirizzate ad un gruppo ristretto di destinatari (fra i quali Bettinelli, Canale, Algarotti, Peroni, Medici, Pasquini) con l'aggiunta della *Cantata per il dì 13 maggio* (genetliaco di Maria Teresa d'Asburgo). Tutti elementi che, assieme all'esiguo numero di pagine, lasciavano pensare ad un lavoro interrotto bruscamente o abbandonato. Inoltre, la presenza su alcune carte, pressoché tutte cassate da un tratto obliquo a lapis, di note a pie' di pagina talvolta contrassegnate da richiami alfabetici al testo, ci fece anche ipotizzare che potesse trattarsi di un volume preparatorio per qualche edizione a stampa di opere del poeta da realizzarsi sotto la sua supervisione, anche per le numerose correzioni autografe (la stessa titolatura sulla costa del volume ce ne aveva, del resto, già fornito prova). Decidemmo così di definirlo, per comodità, volume 'preparatorio'.

Assieme ai codici suddetti, le prime due giornate si rivelarono preziose anche per la disamina di due ulteriori pezzi d'archivio di notevole importanza, quelli relativi alla corrispondenza di Metastasio con il fratello Leopoldo Trapassi. Non si trattava infatti di copialettere simili ai precedenti, ma di due tomi in cui erano state rilegate le missive effettivamente inviate dal poeta a Roma, in buonissimo stato di conservazione e spesso corredate ancora del sigillo in ceralacca originale. Le lettere, vergate sulla carta da corrispondenza usata di solito dal poeta – fogli tagliati in oro provenienti dalla cartiera «C & I Honig» – erano tutte autografe, con inchiostro anch'esso screziato da pagliuzze dorate, spesso utilizzato da Metastasio. Una mano differente, quella di Leopoldo, era intervenuta invece, nello spazio dell'indirizzo, con brevi note riassuntive degli argomenti di ciascuna missiva. Il fatto che la corrispondenza leopoldina si trovasse a Vienna ci fece ipotizzare che qualcuno la avesse fatta cercare e rimandare da Roma alla capitale austriaca: forse

Metastasio stesso, o Martinez, oppure Saverio Mattei, il più solerte 'cacciatore' di autografi metastasiani dopo la morte del poeta<sup>5</sup> nonché primo ad affrontare, nei suoi carteggi col Principe di Belmonte Pignatelli, il problema di reperire materiali epistolari antecedenti il 23 luglio 1735, la data più antica fra i copialettere.<sup>6</sup>

Fu necessario un altro giorno di lavoro perché Luca Beltrami, in un controllo incrociato sui codici A raffrontati con quelli della famiglia B, si rendesse conto, nella numerazione di alcune missive dei copialettere calligrafici, di un salto. Un esempio per tutti: la lettera del 1 luglio 1754, n. 369 del copialettere B 10271 (cc. 132v-134r) era seguita subito da quella del 14 luglio 1754, n. 371 e non 370 come ci si sarebbe aspettati. Tuttavia, la lettera 'mancante', anch'essa scritta il 1 luglio, non era sparita, ma era conservata in autografo in uno dei due codici leopoldini (10215, c. 161r). A questa osservazione si aggiunse il riscontro di annotazioni quali "non si stampa" oppure "copiata", secondo l'identico criterio già ravvisato per i codici A; e di cui fornisce un chiaro esempio la missiva a Leopoldo del 15 aprile 1743 (cod. 10215, c. 73r) che in effetti non viene trascritta nel copialettere B, in cui si sarebbe dovuta trovare: ciò sembrerebbe dimostrare con chiarezza la volontà di Metastasio di rendere pubblica una raccolta 'scelta' delle proprie lettere familiari. L'ipotesi è confermata da un documento che ha valore di prova, una lettera di Martinez all'avvocato Leopoldo Camillo Volta scritta il 20

---

<sup>5</sup> Cfr. SAVERIO MATTEI, *Memorie per servire alla vita del Metastasio*, cit., pp. 7-8: «Non ho potuto però sapere, come siansi smarrite tutte le lettere del 1730, quando egli andò in Vienna, fino al 1749; non comprendendo il carteggio colla Principessa [di Belmonte Pignatelli], che l'epoca di trenta anni, cioè dal 49. al 79. Né so se questa perdita sia riparabile col registro del Signor Martines. Questo registro non ha un'epoca antica. Il nostro Poeta pieno di moderazione non conservava le sue lettere, ch'ei scrivea tutte di suo pugno fino all'ultima età, non sapendosi figurare, che un giorno se ne sarebbe fatta una raccolta. In tempi più a noi vicini si cominciò in sua casa dal Signor Martines, e da altri a farne conserva, specialmente di quelle, che contenevano argomenti interessanti, giacchè delle altre, che forse spediva a posta corrente, neppur c'era tempo di averne copie, per qual motivo si son trovate mancanti nel registro trentasei delle mie, e quaranta di quelle di Belmonte».

<sup>6</sup> La prima lettera reperita e pubblicata da Brunelli risale invece al 28 novembre 1715.



maggio 1782, a distanza di poco più di un mese dalla scomparsa del poeta:

Ora sono occupato a far erigere un Mausoleo ad un sì gran Benefattore, e nel medesimo tempo non tralascio d'impiegare ogni cura, onde poter soddisfare all'universal desiderio con la prossima pubblicazione di 1570 sue Lettere da me raccolte, e rivedute l'anno scorso dall'illustre autore: procurerò che il sesto, i caratteri, e la carta sia simile all'edizione Parigina<sup>7</sup>.

Seppure l'operazione, dopo la scomparsa di Metastasio, non ebbe mai reale seguito, occorre evidenziare come, nell'intenzione di Martinez, vi fosse il chiaro intento di pubblicare le 1570 lettere (ma in realtà 1571), in un numero pressoché identico di quelle contenute nei codici B e in una veste editoriale conforme a quella Herissant dell'*omnia* che si stava preparando a Parigi da due anni, e di cui le missive intendevano rappresentare idealmente il compimento autorizzato dal poeta. Grazie all'intuizione di Beltrami fu così possibile comprendere non solo come i sette codici B dovessero in realtà passare subito a nove con l'aggiunta della corrispondenza autografa al fratello, che si rivelava logicamente connessa ad essi tramite il sistema illustrato poc'anzi, ma anche come i codici leopoldini fossero stati realizzati per ordine di Metastasio stesso: il quale, alla morte del fratello (febbraio-marzo 1773), si era fatto rispettare la corrispondenza e l'aveva reinserita con tale metodo nell'economia strutturale dei codici B, ossia nella redazione ultima dell'epistolario corretta e completata per propria cura.

Nel corso delle prime quarantotto ore di missione, insomma, la struttura generale del carteggio iniziava a presentarsi in modo già abbastanza chiaro. I successivi tre giorni furono destinati ad un controllo ulteriore dei dati appena esposti, ad una trascrizione dattiloscritta di alcuni 'exempla' di particolare rilievo, che andava ad integrarsi a quella già realizzata e relativa alla descrizione dei pezzi d'archivio esaminati,

---

<sup>7</sup> JOSEPH GUERIN FUCILLA, *Una lettera ignorata sulla morte del Metastasio*, cit., p. 315.

nonché allo studio dei volumi restanti: cinque, o per meglio dire quattro, essendo il codice 10217, contenente gli autografi superstiti a Marianna Bulgarelli Benti, detta la Romanina,<sup>8</sup> non disponibile per motivi di conservazione.

I quattro pezzi d'archivio suddetti erano, rispettivamente: *l'Autogr.* 3/119 (1-3) contenente solo tre lettere (a Francesco Algarotti del 1 dicembre 1746, a Daniele Florio del 28 novembre 1767 e ad Hayal Michele Sabato Levi del 19 febbraio 1776); il cod. 10174, con una miscellanea delle opere di Luigi Bandini, destinatario di tre missive autografe rilegate nel volume alle cc. 63r-68v; il cod. 10217, composto da nove autografi indirizzati a Francesca Maria Torres Orzoni, tutti del 1761; e infine il cod. 10279\*, il più rimarchevole ed unico nel suo genere: si tratta infatti di un tomo miscellaneo, rilegato dopo la morte del poeta, con tutto quanto restava della sua officina, e per tale motivo da noi denominato 'zibaldone'. Aprendo il volume si possono scorrere, nell'ordine, i fogli con le correzioni autografe destinate alla riedizione delle opere complete in dieci tomi per i tipi della Stamperia Reale di Torino (1757-58), uno dei rari autografi di testi teatrali metastasiani – fra i quali sopravvive anche quello del *Ruggiero* poi traslato, assieme ad altri, presso la Biblioteca del Museo Nazionale di Budapest<sup>9</sup> (e di cui sono con buona probabilità rimaste proprio nello zibaldone le indicazioni per il vestiario di scena) – ossia *La Corona*; dove la mano del poeta, che verga integralmente la minuta prefatoria nonché la *Memoria* al barone di Hagen, si alterna, nel testo, a quella del fido copista Ercolini con correzioni, cassature e modifiche. A seguire, si hanno: numerose *Annotazioni di soggetti*, appunti e note autografe per lavori ipotizzati e futuri, due brevi saggi di traduzione in francese tratti dal *Demofonte*, dall'*Attilio Regolo* (autografi) e dall'ode *La perfetta indifferenza* (non autografo), correzioni per l'edizione Herissant delle opere complete (1780-82), frammenti o porzioni più ampie di versi greci e latini con prove di

---

<sup>8</sup> Fra i quali, l'unico autografo a tutt'oggi conosciuto del sonetto *Sogni e favole io fingo*, oltre ad alcune minute di pugno del poeta.

<sup>9</sup> BNSB, ms. *Quart. Ital.* 14.

traduzione, le *Memorie imperfette* accompagnate da una lettera a Carlo Batthiany, ed infine alcune istruzioni per l'insegnamento della lingua italiana destinate all'arciduca Giuseppe (materiali per lo più già editi dal Brunelli).

Gli ultimi giorni, come è ovvio immaginare, furono occupati dalla descrizione e trascrizione dattiloscritta di *excerpta* dei suddetti materiali, che in quel momento potevamo soltanto consultare, e la cui riproduzione sarebbe avvenuta solo in seguito a un finanziamento emesso dal DIRAAS dell'Università di Genova (Progetto PRA 2014) coordinato da Alberto Beniscelli; grazie a cui, oggi, l'intero *corpus* è consultabile nel catalogo *online* dell'Österreichische Nationalbibliothek di Vienna, e costituisce il punto di partenza dal quale il gruppo di ricerca genovese ha preso le mosse per la nuova edizione commentata in formato digitale dell'epistolario metastasiano.

Se dunque all'inizio del viaggio la missione si era presentata stimolante, ricca di interrogativi e anche di qualche timore, le ultime ore del freddo gennaio viennese del 2015 si rivelarono ancor più eccitanti e febbrili nel tentativo di non lasciare nulla d'insondato. Seppure facessimo ritorno a casa con un quadro meno incerto, tante nuove domande si presentavano alla nostra mente. In occasione del congedo dall'insegnamento di Alberto Beniscelli, avvenuto nell'ottobre 2018, il pensiero di un'offerta metastasiana in Suo onore ci ha dato la possibilità di delineare in un saggio<sup>10</sup> i risultati di quella missione che la presente comunicazione ha inteso qui ripercorrere, in chiave affettuosamente narrativa, nelle sue tappe fondamentali.

---

<sup>10</sup> ANDREA LANZOLA - LUCA BELTRAMI, «*Leggete a chi vi piace, ma non date ad alcuno copia delle mie lettere*». Per un nuovo avviamento all'edizione digitale dell'epistolario di Metastasio, in «*Fur comuni a noi l'opre, i pensier, gli affetti*». Studi offerti ad Alberto Beniscelli, a cura di Quinto Marini, Simona Morando, Stefano Verdino, Novi Ligure, Città del Silenzio, 2018, pp. 67-92, a cui mi permetto di rimandare per ulteriori approfondimenti e per una più esaustiva bibliografia.

# VERSO IL NUOVO COMMENTO ALL'EPISTOLARIO DI METASTASIO: PRIMI SPECIMINA DAL CARTEGGIO CON LEOPOLDO TRAPASSI

di Matteo Navone

Questo intervento si propone di presentare il progetto di ricerca «M.E.T.A.» («Metastasio's Epistolary Texts Archive»), nato nel 2014 presso l'Università di Genova, e poi allargatosi a studiosi di varie università italiane ed europee, con l'obiettivo di allestire una nuova edizione dell'epistolario di Pietro Metastasio, maggiormente attenta agli aspetti filologici e più esaustiva nel commento rispetto alla pur meritoria impresa allestita attorno alla metà del secolo scorso da Bruno Brunelli.<sup>1</sup>

Il progetto, nato per iniziativa di Alberto Beniscelli, si è articolato in una prima fase dedicata allo studio e al censimento della tradizione manoscritta e a stampa dell'epistolario metastasiano,<sup>2</sup> seguita dall'avvio

---

<sup>1</sup> Cfr. PIETRO METASTASIO, *Lettere*, in *Tutte le opere*, a cura di Bruno Brunelli, Milano, Mondadori, 1943-1954, 5 voll., voll. III-V. L'edizione Brunelli rappresenta indiscutibilmente uno dei più importanti e preziosi contributi metastasiani del Novecento, per quanto i suoi limiti siano stati riconosciuti fin dalla sua pubblicazione: cfr. JOSEPH GUERIN FUCILLA, *Avviamento per una nuova edizione dell'epistolario metastasiano*, «Delta», IX, 1956, pp. 51-60, e *Nuove lettere inedite del Metastasio ed alcuni appunti sul suo epistolario*, in *Superbi colli e altri saggi*, Roma, Carucci, 1963, pp. 283-311; ELENA SALA DI FELICE, *Scheda metastasiana*, in *Materiali della Società italiana di studi sul secolo XVIII. Epistolari e carteggi del Settecento*, a cura di Alberto Postigliola, Roma, Società italiana di studi sul secolo XVIII, 1985, pp. 60-63; ROSY CANDIANI, *Sull'epistolario di Pietro Metastasio. Note e inediti*, «Giornale storico della letteratura italiana», CIX, 545, 1992, pp. 49-64; CORRADO VIOLA, *Sull'edizione Brunelli dell'epistolario di Metastasio. Osservazioni e addenda*, «Seicento & Settecento», V, 2010 [2011], pp. 23-54.

<sup>2</sup> La complessa tradizione testuale dell'opera, composta da documenti autografi, copialettere e testimoni a stampa, è ricostruita in ANDREA LANZOLA - LUCA BELTRAMI, *Leggete a chi vi piace, ma non date ad alcuno copia delle mie lettere». Per un nuovo avviamento all'edizione digitale dell'epistolario di Metastasio*, in *«fur comuni a noi l'opre, i pensier, gli affetti». Studi offerti ad Alberto Beniscelli*, a cura di Quinto Marini, Simona Morando, Stefano Verdino, Novi Ligure, Città del silenzio, 2018, pp. 67-92; si veda inoltre il contributo di Lanzola in questo stesso volume.

del lavoro di edizione, trascrizione e commento dei testi, progettato per essere ospitato non in una tradizionale pubblicazione cartacea, ma in una piattaforma digitale già liberamente accessibile<sup>3</sup> e attualmente in corso di arricchimento. La cospicua mole dell'epistolario – che ammonta a circa 2600 lettere – e l'eccezionale ampiezza degli interessi culturali in esso testimoniati – che spaziano dal teatro alle arti letterarie e figurative, dalle forme della socialità di corte all'attualità politica, militare e diplomatica – hanno consigliato il coinvolgimento nelle ricerche di una vasta *équipe* di studiosi, composta da storici della letteratura e da musicologi,<sup>4</sup> ognuno dei quali si è assunto l'incarico di commentare e curare l'edizione di uno dei numerosi segmenti che compongono questo monumento dell'epistolografia settecentesca.<sup>5</sup>

La scelta di procedere a un'edizione digitale è stata stimolata dalle nuove prospettive aperte dall'applicazione degli strumenti informatici allo studio dei testi letterari,<sup>6</sup> nonché da considerazioni specifiche legate alle caratteristiche dell'opera e della sua trasmissione: la pubblicazione elettronica in *open access* consente infatti non solo di rendere immediatamente disponibili a un vasto pubblico di specialisti e cultori i testi commentati a mano a mano che vengono consegnati dai curatori (previa, ovviamente, un'attenta verifica del lavoro da parte del comitato scientifico), ma altresì di accrescere agevolmente il *corpus* testuale ad oggi noto con eventuali ritrovamenti di materiali inediti. Una circostanza questa tutt'altro che improbabile, come hanno dimostrato negli

---

<sup>3</sup> Cfr. «M.E.T.A. - Metastasio's Epistolary Texts Archive», [on line] <https://epistolario-metastasio.unige.it/>. (02/12/2020).

<sup>4</sup> L'attuale organigramma del progetto (consultabile *ivi*, [on line] <https://epistolario-metastasio.unige.it/il-progetto>, (02/12/2020) comprende un comitato direttivo, un comitato scientifico e un comitato di redazione, ai cui membri si aggiungono vari altri collaboratori.

<sup>5</sup> La prima fase del lavoro di edizione e commento, attualmente in corso, si concentra sulle lettere più antiche, risalenti al periodo 1715-1740.

<sup>6</sup> Tra i contributi più recenti su questo tema si segnalano FRANCESCO STELLA, *Testi letterari e analisi digitale*, Roma, Carocci, 2018; TIZIANA MANCINELLI - ELENA PIERAZZO, *Che cos'è un'edizione scientifica digitale*, Roma, Carocci, 2020.

ultimi anni le numerose segnalazioni di lettere non comprese nell'edizione Brunelli.<sup>7</sup> In aggiunta, il *database* permette di consultare l'epistolario, oltre che per data e corrispondente, anche per tema: le lettere digitalizzate sono infatti raggruppate, in base al loro contenuto, all'interno di diversi percorsi tematici, che rispecchiano gli argomenti più frequentemente trattati dal poeta cesareo nella sua corrispondenza.<sup>8</sup> L'edizione digitale sarà inoltre affiancata dalla pubblicazione di una serie di studi dedicati alle lettere o ad altri aspetti della produzione metastasiana.<sup>9</sup>

In questa sede non è evidentemente possibile dare conto compiutamente di un lavoro progettato e realizzato a più mani, e oltretutto pensato per una fruizione di preferenza digitale. Ci si limiterà pertanto a fornire un paio di esempi di lettere commentate, allo scopo di illustrare concretamente i criteri ecdotici ed esegetici applicati in questa ricerca.

Le lettere proposte sono tratte dalla corrispondenza con Leopoldo Trapassi, fratello di Metastasio, che con le sue oltre quattrocento lettere, scritte tra il 16 febbraio del 1726 e il 23 novembre del 1772, costituisce il nucleo più cospicuo dell'intero epistolario.<sup>10</sup> In conformità con

---

<sup>7</sup> Oltre agli studi citati nella nota 1, vanno ricordati almeno: LUCIO TUFANO, *Per l'epistolario di Pietro Metastasio*, «Filologia e critica», XXI, 2, 1996, pp. 242-254; WILLIAM SPAGGIARI, *Metastasio a Vienna: supplemento all'epistolario, in 1782. Studi di italianistica*, Reggio Emilia, Diabasis, 2004, pp. 65-74; GIUSEPPE CRIMI, *Osservazioni sull'epistolario di Metastasio: a proposito di editi, inediti e dimenticati*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», V, 2016, pp. 271-284; PAOLA COSENTINO, *Per l'epistolario di Metastasio: alcuni inediti della Biblioteca Vaticana*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», VII, 2018, pp. 211-231.

<sup>8</sup> Al momento sono allestiti i seguenti percorsi (accessibili direttamente dalla home page): *La scena teatrale*, *L'estetica e le arti*, *I compositori*, *Le forme e i riti della socialità*, *La corte*, *Politica e diplomazia*.

<sup>9</sup> A questo scopo è stata creata un'apposita collana digitale presso la casa editrice Genova University Press, dal titolo «I carteggi di Metastasio. Testi e studi».

<sup>10</sup> La maggior parte di queste missive è conservata, in forma autografa, in due codici rilegati della Österreichische Nationalbibliothek di Vienna (d'ora in poi ÖNBW): cfr. *P. Metastasio Epistolae ad fratrem Leopoldum*, voll. I-II, ms. 10215 e 10216. L'edizione completa di questo corposo carteggio rappresenta una delle sfide più impegnative dell'intero progetto, ed è stata perciò affidata a più studiosi: si tratta, oltre a chi scrive, di Giordano Rodda (Università di Genova), Alviera Bussotti e Ludovica Saverna (Sapienza Università di Roma).

i criteri di edizione stabiliti dal comitato scientifico del progetto «M.E.T.A.», viene posta a testo la lezione definitiva dell'autografo,<sup>11</sup> mentre sono riportate in apparato le varianti sostanziali interne al testo base.<sup>12</sup> Nel caso presente, non sono documentate varianti d'autore in altri codici autografi o idiografi, mentre, come per tutte le altre epistole di cui si conservano testimoni manoscritti, non si dà conto delle varianti attestate nella tradizione a stampa, in quanto certamente non attribuibili alla volontà di Metastasio.<sup>13</sup> La trascrizione segue criteri moderatamente conservativi: in particolare, vengono mantenute la punteggiatura della fonte, la congiunzione *et*, la grafia separata delle preposizioni articolate e di alcuni avverbi (*de gli, pur troppo*); le iniziali maiuscole sono conservate solo per i titoli onorifici o nei casi in cui assumono un valore enfatico; sono invece ammodernati gli accenti e gli apostrofi, l'uso delle *h* etimologiche e paraetimologiche e la distinzione tra *u* e *v*, mentre sono sempre tacitamente sciolte le abbreviazioni e le sigle, anche quelle utilizzate nelle firme o nelle formule di apertura e congedo. Prima del testo vengono riportati in forma redazionale i dettagli paratestuali essenziali (destinatario, data cronica e topica); all'interno della trascrizione, il luogo di emissione e la data cronica sono riportati nella forma e nella posizione in cui si trovano nel documento originale, mentre l'indicazione del destinatario – che negli autografi è sempre collocata in calce alla prima carta – viene spostata in testa alla lettera. Si utilizza il rientro

---

<sup>11</sup> Si è infatti scelto di porre sempre a testo la lettera autografa effettivamente spedita, se ancora esistente; in mancanza di questa, il testo base viene individuato nella redazione manoscritta congetturalmente più antica fra le superstiti, con opportuna segnalazione in apparato delle varianti di eventuali altri testimoni manoscritti.

<sup>12</sup> Tali note filologiche sono qui contrassegnate con le lettere dell'alfabeto per distinguerle dalle note di commento, indicate con la tradizionale successione numerica.

<sup>13</sup> I testimoni a stampa più antichi vengono tuttavia sempre vagliati alla ricerca di eventuali varianti significative (differenze nell'indicazione della data o del destinatario, cassature, aggiunte, ecc.), che vengono però riportate nelle note di commento e non nell'apparato filologico, alla luce appunto della non autorialità delle varianti a stampa. Per una più dettagliata trattazione di questo aspetto si rimanda alla nota al testo in corso di pubblicazione nel citato portale del progetto «M.E.T.A.».

solo per i capoversi successivi al primo, mentre i *post scripta* sono preceduti dalla sigla *P.S.* tra parentesi quadre. Infine, sono trascritte in corsivo le porzioni di testo che compaiono sottolineate nella fonte.

Il commento delle lettere ha come obiettivo principale quello di chiarire i passaggi che possono rendere oscuro o ambiguo il testo, dando conto al tempo stesso dei legami tra Metastasio, i suoi corrispondenti e i numerosi personaggi citati nelle lettere, nonché dei numerosi riferimenti letterari, teatrali, musicali, artistici, storici e documentari che fanno di questo epistolario una delle testimonianze più ricche e culturalmente significative del Settecento europeo.

All'apparato di commento appartiene anche la sintetica nota biografica dedicata a ogni destinatario, che nel caso qui proposto è appunto Leopoldo Trapassi, fratello minore (ma secondo alcuni maggiore)<sup>14</sup> di Pietro, nato a Roma a fine Seicento e morto nella stessa città intorno al marzo del 1773, pochi mesi dopo il suo ultimo contatto epistolare documentato con il poeta cesareo, risalente, come si è detto, al novembre dell'anno precedente. Al pari dell'illustre fratello, anche Leopoldo fu allievo di Gravina e soggiornò in gioventù a Napoli, dove si

---

<sup>14</sup> La primogenitura di Leopoldo è affermata in diverse biografie di Metastasio, a cominciare dalla *Storia dell'abate Pietro Trapassi Metastasio* di MARC'ANTONIO ALUIGI (Assisi, Ottavio Sgariglia, 1783, p. 8), ed è accolta anche nella recentissima voce redatta da ANNA LAURA BELLINA per il *Dizionario biografico degli italiani* (Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 96, 2019, [on line] [http://www.treccani.it/enciclopedia/trapassi-pietro-detto-metastasio\\_%28Dizionario-Biografico%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/trapassi-pietro-detto-metastasio_%28Dizionario-Biografico%29/), 02/12/2020). Di diverso avviso è però il Costa che – in base ai registri della parrocchia romana di San Lorenzo in Damaso, tra i quali a fine Ottocento era stato ritrovato l'atto di nascita di Metastasio, datato 3 gennaio 1698 (cfr. ACHILLE MONTI, *La vera patria del Metastasio*, «Il Buonarroti», s. II, vol. II, luglio 1872, p. 268) – presenta Leopoldo come il fratello più giovane, nato nel «novembre 1699» (cfr. ANTONIO COSTA, *Pagine metastasiane. Dal carteggio con il fratello e da altre lettere inedite tratte dai Codici viennesi*, Milano, Sandron, 1923, pp. 23-24, e inoltre PIETRO METASTASIO, *Lettere al fratello avv. Leopoldo. Dagli autografi della Biblioteca nazionale di Vienna*, a cura di Antonio Costa, Palermo, Sandron, 1924, p. 11): una ricostruzione condivisa anche da Brunelli in PIETRO METASTASIO, *Tutte le opere*, cit., III, p. 1184. A sostegno di quest'ultima ipotesi, va precisato che Metastasio stesso fa riferimento alla sua primogenitura in più luoghi del carteggio con Leopoldo: cfr. in particolare ivi, III, p. 1134 (9 agosto 1756) e V, pp. 19-20 (11 giugno 1770).



applicò principalmente allo studio del diritto, della retorica e della filosofia.<sup>15</sup> Rispedito a Roma dal fratello nel 1724, forse per qualche imprudenza commessa nella città partenopea, Leopoldo si dimostrò riluttante a intraprendere la carriera forense cui lo avevano avviato i suoi studi; tanto che Pietro, nella speranza di farlo maturare, si adoperò per trovargli un impiego a Torino presso l'amico Francesco d'Aguires, altro intellettuale di scuola graviniana, all'epoca funzionario pubblico del Regno di Sardegna.<sup>16</sup> Terminato il soggiorno sabaudo, risalente probabilmente al biennio 1725-1726, Leopoldo fece ritorno stabilmente a Roma, dove esercitò la carriera di avvocato presso la curia pontificia, seppur svogliatamente e con scarso successo:<sup>17</sup> da qui le difficoltà economiche che lo premetterò per tutta la vita e lo costrinsero a stabilirsi dapprima in casa di Domenico Bulgarelli (vedovo di Marianna Benti Bulgarelli, la celebre Romanina, amica e prima musa ispiratrice di Metastasio) e poi, dal 1743, di Giuseppe Peroni.<sup>18</sup> Tra Leopoldo e i suoi ospiti non mancarono tensioni che coinvolsero anche il fratello, angustiato pure delle frequenti richieste di aiuto finanziario che l'altro continuò a inviargli fino ai suoi ultimi anni, quando venne affidato alla tutela di un fedele servitore della famiglia, Carlo Buzzano. Il carteggio tra i fratelli Trapassi ci restituisce l'immagine di un legame complesso, alimentato da un affetto sincero capace di sopravvivere alla loro decennale lontananza, ma talvolta increspato da piccole invidie (da parte di

---

<sup>15</sup> Sul soggiorno napoletano di Leopoldo cfr. ANTONIO COSTA, *Pagine metastasiane*, cit., pp. 75-78.

<sup>16</sup> Si veda la lettera di Metastasio al d'Aguires del 15 settembre 1725, in PIETRO METASTASIO, *Tutte le opere*, cit., III, pp. 43-45. Anche Leopoldo, verosimilmente su invito dal fratello, scrisse al giurista per presentargli, come si direbbe oggi, il suo *curriculum*; la missiva, datata 25 novembre 1724, è conservata presso la Biblioteca Trivulziana di Milano (cod. Triv. 196, cc. 25r-28r), ma si legge anche in ANTONIO COSTA, *Pagine metastasiane*, cit., pp. 76-78, nota 1. Cfr. inoltre REGINA LUPI, *Francesco d'Aguires. Riforme e resistenze nell'Italia del primo Settecento*, Firenze, Centro Editoriale Toscano, 2011, pp. 169-170.

<sup>17</sup> Pubblicò anche un paio di libercoli giuridici, tra cui un trattato *De lege regia* (Roma, Giovanni Generoso Salomoni, 1757); precedente è una sua lettera prefatoria in latino, rivolta al fratello, edita nel primo volume delle *Opere drammatiche, oratori sacri e poesie liriche del signor abate Pietro Metastasio [...]*, Roma, Pietro Leone, 1737, pp. X-XXV.

<sup>18</sup> Su questo personaggio cfr. *infra*, nota 101.

Leopoldo) e rassegnate amarezze (da parte di Pietro). La corrispondenza rappresenta comunque uno dei nuclei più interessanti dell'intera raccolta, soprattutto per il suo valore storico-documentale, vista la messe di notizie teatrali, mondane, politiche e persino militari che Metastasio inviava direttamente dal centro dell'impero asburgico, e che Leopoldo a sua volta diffondeva nei salotti romani di cui era spesso gradito ospite, principalmente per merito – è lecito immaginarlo – della sua illustre parentela.<sup>19</sup> Le lettere ora proposte<sup>20</sup> risalgono al febbraio del 1737, e offrono un ottimo esempio del tono e dei contenuti che caratterizzano l'intero carteggio con Leopoldo.

A Leopoldo Trapassi - Roma

Vienna, 2 febbraio 1737

A Leopoldo (Roma)

Vienna 2 febbraio 1737

Fratello Carissimo

Mi consolano i sentimenti della ultima vostra lettera non meno, che il savio ordine di vita che vi siete proposto.<sup>21</sup> Ma voi sapete che nella

---

<sup>19</sup> Sia consentito su questo un rimando a MATTEO NAVONE, *La Guerra dei sette anni nell'epistolario di Metastasio*, in «*fur comuni a noi l'opre, i pensier, gli affetti*», cit., pp. 93-107: 96-97.

<sup>20</sup> Per esigenze editoriali e di chiarezza, il commento a queste lettere viene pubblicato qui con alcune variazioni rispetto alla versione preparata per l'edizione digitale.

<sup>21</sup> Nella lettera cui Metastasio risponde, Leopoldo doveva aver manifestato il proposito di seguire le esortazioni che il fratello gli aveva rivolto nella lettera del 5 gennaio 1737: «Bench'io entri necessariamente a parte del vostro turbamento e della vostra oppressione d'animo, nella quale vi conosco immerso nell'ultima vostra lettera, non posso dissimulare che me ne raddolcisce la compassione la speranza che, uscito da questa tempesta, diverrete miglior piloto di quello che non siete stato per lo passato [...] Prendete un *sistema costante*, e sia qual più vi piace. Fate miglior uso de' felici talenti e delle erudite notizie delle quali siete provveduto, e credete costantemente che così facendo troverete non solo in me un fratello, ma un amico il più tenero che possiate mai desiderarvi» (PIETRO METASTASIO, *Tutte le opere*, cit., III, pp. 146-147). *La tempesta*

costanza consiste l'esito d'ogni impresa, e che «*fastidientis stomachi est plura degustare*».<sup>22</sup> Fermatevi ad un cibo e dategli tempo di cambiarvisi in nutrimento.<sup>23</sup> Per me mi crederò a dismisura pagato di tutte le sollecitudini che mi costate se sarete utile a voi medesimo unico oggetto fin ora delle mie cure. Voi lo promettete et io lo spero: non c'inganniamo.

---

cui si allude è un diverbio sorto tra Leopoldo e Domenico Bulgarelli, forse legato alle seconde nozze di quest'ultimo, che nel 1734 era rimasto vedovo della Romanina (cfr. nota 107); per effetto di questa «sanguinosa dissension», come è definita nella citata lettera del 5 gennaio 1737, Leopoldo, su consiglio del fratello, abbandonò la casa del Bulgarelli, presso la quale viveva da qualche tempo (cfr. *Tutte le opere*, cit., III, pp. 145-146).

<sup>22</sup> Cfr. SEN. *epist.* 2, 4: «Fastidientis stomachi est multa degustare» («Assaggiare qua e là è proprio di uno stomaco viziato»: si cita da SENECA, *Lettere a Lucilio*, introduzione di Luca Canali, traduzione e note di Giuseppe Monti, Milano, Bur-Rizzoli, 1998). La lezione riportata nella lettera (in cui compare *plura* in luogo di *multa*) è attestata in alcuni testimoni manoscritti e a stampa (cfr. *Lucius Annaei Senecae pars prima sive Opera Philosophica [...]*, Parisiis, colligebat Nicolaus Eligius Lemaire, 1827-1832, III, p. 50, nota 2). La citazione senecana (utile qui per esortare Leopoldo a restare fedele ai suoi nuovi propositi) è utilizzata da Metastasio anche nelle missive a Francesco Algarotti del 16 settembre 1747 e a Giuseppe Rovatti del 5 novembre 1767 e 4 ottobre 1775; inoltre Giuseppe Garampi, in una lettera a Giovanni Cristofano Amaduzzi del 4 agosto 1777, riferisce che il poeta la impiegò mentre discorreva con lui di Aurelio De' Giorgi Bertola, a suo dire incapace di concentrare i suoi sforzi letterari su un solo genere poetico (Garampi assegna però erroneamente la massima a Cicerone: cfr. MARIA FRANCESCA TURCHETTI, *Le lettere di Metastasio ad Aurelio Bertola conservate nella Biblioteca «A. Saffi» di Forlì*, «Acme - Annali della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università degli studi di Milano», 60, 1, 2007, pp. 119-139: 125).

<sup>23</sup> Questo suggerimento in forma sentenziosa sembra riecheggiare un altro passaggio della citata lettera senecana (*epist.* 2, 3): «Non prodest cibus nec corpori accedit qui statim sumptus emittitur» («Non giova, né si assimila, il cibo rigettato appena preso»; SENECA, *Lettere a Lucilio*, cit.).

Al signor Buonaccorsi<sup>24</sup> mille abbracci, riverenze e saluti. Non trascurate il signor Peroni.<sup>25</sup> Salutate tutti di casa, conservatevi e credetemi

Pietro Metastasio

### Testo base

A: ÖNBW, cod. 10215, *P. Metastasio Epistolae ad fratrem Leopoldum*, I, cc. 30r-31v. Lettera autografa. Il testo della missiva è riportato nella c. 30r, mentre nella c. 31v si legge il recapito del destinatario: «A Monsieur / Mons.<sup>r</sup> l'Abbé Leopoldo Metastasio / a Rome». Le cc. 30v e 31r sono bianche, e la seconda è anche lacera; le cc. 31r e v presentano inoltre traccia del sigillo in ceralacca.

La lettera compare nell'edizione Brunelli: cfr. PIETRO METASTASIO, *Tutte le opere*, cit., III, pp. 148-149, n. 119.

---

<sup>24</sup> Come già ipotizzato da Brunelli (*Tutte le opere*, cit., III, p. 1200), dovrebbe trattarsi di Giacomo (o Jacopo) Buonaccorsi, abate, poeta e librettista fiorentino, membro dell'Accademia dell'Arcadia con il nome di Astilo Fezzoneo (*Gli Arcadi dal 1690 al 1800. Onomasticon*, a cura di Anna Maria Giorgetti Vichi, Roma, [s.n.], 1977, p. 37). Fu attivo tra la fine del Seicento e la prima metà del Settecento a Roma, dove si fece notare come autore di poesie, cantate e soprattutto oratori, «riconducibili principalmente alle famiglie nobili romane dei Corsini, dei Ruspoli e degli Ottoboni» (GIACOMO SCIOMMERI, *Il conflitto psicologico nella cantata-lamento: «L'Arianna» di Giacomo Buonaccorsi e Carlo Francesco Cesarini tra echi rinucciniani e scelte musicali*, in *Conflitti*, a cura di Nadia Amendola e Giacomo Sciommeri, Roma, UniversItalia, 2017, 2 voll., II, *Arte, Musica, Pensiero, Società*, pp. 99-112: 101, nota 15). Allo stesso personaggio si fa cenno anche nella lettera a Leopoldo del 6 dicembre 1738 (cfr. *Tutte le opere*, cit., III, pp. 175-176).

<sup>25</sup> Giuseppe Maria Peroni, violoncellista, corrispondente di Metastasio e procuratore dei suoi interessi economici a Roma. Ospitò in casa sua il padre e le sorelle del poeta nonché, dal 1743, lo stesso Leopoldo, con il quale nel 1747 sorsero alcune tensioni per motivi economici. Su Peroni cfr. più ampiamente la scheda biografica redatta da LUCA BELTRAMI in «M.E.T.A. - Metastasio's Epistolary Texts Archive», [on line] <https://epistolariometastasio.unige.it/node/14> (02/12/2020).

A Leopoldo Trapassi - Roma

Vienna, 23 febbraio 1737

A Leopoldo (Roma)

Vienna 23 febbraio 1737

Fratello Carissimo

Vi può mai cader in mente che le due opere da me concertate siano nuove e mie?<sup>26</sup> E quando avrei potuto immaginarle, non che scrivere? Dopo terminato il *Temistocle*<sup>27</sup> son rimasto così stanco che né

---

<sup>26</sup> Metastasio si riferisce a due «opere» di altro autore che aveva di recente «concertato» (ne aveva cioè curato l'allestimento e la messa in scena) e che Leopoldo, erroneamente, riteneva composte dal fratello: la mansione di *metteur en scène* di opere proprie e altrui rientrava tra le competenze del poeta di corte, e ad essa Metastasio era abituato fin dagli anni italiani (cfr. ROSY CANDIANI, *Pietro Metastasio da poeta di teatro a "virtuoso di poesia"*, Roma, Aracne, 1998, pp. 152, 247, 257-261, 266). Stando ai repertori disponibili (cfr. FRANZ HADAMOWSKY, *Barocktheater am Wiener Kaiserhof. Mit einem Spielplan (1635-1740)*, Wien, Verlag A. Söxl, 1955, p. 114, e CLAUDIA MICHELS, *Opernrepertoire in Wien um 1740. Annäherungen an eine Schnittstelle*, in Elisabeth Fritz-Hilscher (ed.), *Im Dienste einer Staatsidee. Künste und Künstler am Wiener Hof um 1740*, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, 2013, pp. 125-158: 151) le due opere in questione potrebbero essere l'*Alessandro in Sidone* (tragicommedia per musica su libretto di Zeno e Pariati e musica di Bononcini, rappresentata a corte il 6 febbraio 1737 in occasione del carnevale) e, più dubitativamente, la *Diana vendicata* (festa teatrale su libretto di Pasquini e musica di Reutter, rappresentata il 25 novembre 1736 per l'onomastico dell'imperatrice Elisabetta). Ringrazio Raffaele Mellace e Andrea Sommer-Mathis per il prezioso aiuto fornitomi per la compilazione di questa nota.

<sup>27</sup> Nella lettera a Leopoldo del 29 settembre 1736 (cfr. *Tutte le opere*, cit., III, pp. 142-143), Metastasio aveva confidato al fratello il grande impegno richiesto dalla composizione del *Temistocle* (rappresentato per la prima volta a corte il 4 novembre 1736, su musica di Antonio Caldara), ultima fatica di un anno molto impegnativo, in cui era stato «costretto a stendere ben tre opere [...]: *Achille in Sciro* per il matrimonio di Maria Teresa, *Ciro riconosciuto* [...] per il compleanno dell'imperatrice Elisabetta» e, appunto, il *Temistocle* «per l'onomastico di Carlo VI» (ANNA LAURA BELLINA, *I drammi per musica*, in PIETRO METASTASIO, *Drammi per musica*, I, *Il periodo italiano 1724-1730*, a cura di Anna Laura Bellina, Venezia, Marsilio, 2002, p. 12).

pure ho voluto addossarmi il solito annuo peso dell'oratorio.<sup>28</sup> Pur troppo dovrò ormai cominciare a preparar materiali per le due opere dell'anno corrente;<sup>29</sup> pensiero che mi amareggia anche il presente riposo.

Mi pare di respirare quando sento l'esattezza con la quale mi favorisce il mio caro Signor Peroni,<sup>30</sup> et il buon cuore con cui lo fa. Perciò non posso mai insinuarvi abbastanza di assisterlo, servirlo, e fargli comprendere a qual segno io me gli credo tenuto. Non gli scrivo ogni ordinario per le medesime ragioni per le quali egli ancora se ne astiene, dove la necessità non lo richieda. Dategli mille abbracci per me.

---

<sup>28</sup> Gli oratori sacri, rappresentati nella cappella di corte in occasione della Quaresima, costituirono uno dei principali impegni di Metastasio durante il primo decennio viennese (1730-1740): il librettista compose un oratorio ogni anno dal 1730 al 1735 (*La Passione di Gesù Cristo*, 1730; *Sant'Elena al Calvario*, 1731; *La morte d'Abel*, 1732; *Giuseppe riconosciuto*, 1733; *Betulia liberata*, 1734; *Gioas re di Giuda*, 1735), interrompendone poi la produzione fino al 1740, quando vide la luce l'*Isacco figura del Redentore*, ultimo esemplare della serie (cfr. PIETRO METASTASIO, *Oratori sacri*, a cura di Sabrina Stroppa, introduzione di Carlo Ossola, Venezia, Marsilio, 1996).

<sup>29</sup> Sempre a Leopoldo, il 16 marzo seguente, Metastasio racconta di aver ricevuto dall'imperatore «l'ordine» di comporre «due opere» entro il «venturo agosto» (cfr. *Tutte le opere*, cit., III, p. 151, e inoltre la lettera a Mattia Damiani del 15 giugno 1737, ivi, pp. 156-157). Per Brunelli questi due drammi «non furono poi finiti o, se ultimati, non vennero rappresentati» (ivi, III, p. 1201): si può ipotizzare che uno dei due sia la *Zenobia*, opera per cui Metastasio approntò nel 1737 un libretto destinato a essere musicato da Giovanni Bononcini, ma la cui rappresentazione, prevista per il compleanno dell'imperatrice (28 agosto), fu cancellata per ragioni sconosciute; la *Zenobia* calcò infine la scena nel 1740, sempre per il genetliaco della sovrana, ma con musiche di Luca Antonio Predieri (cfr. OTTO G. SCHINDLER, *Vom böhmischen Schneider zum Impresario des Kaisers: Johann Wolfgang Haymerle, Metastasios erster «Opera-Meister zu Wien»*, in *Pietro Metastasio uomo universale (1698-1782)*, herausgegeben von Andrea Sommer-Mathis und Elisabeth Theresia Hilscher, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2000, pp. 73-114: 104; RAFFAELE MELLACE, *L'autunno del Metastasio. Gli ultimi drammi per musica di Johann Adolf Hasse*, Firenze, Olschki, 2007, p. 87, nota 172).

<sup>30</sup> Nella lettera del 5 gennaio 1737 (cfr. *Tutte le opere*, cit., III, pp. 146-147), Metastasio aveva ringraziato Peroni (cfr. nota 101) per le informazioni circa le nuove nozze di Domenico Bulgarelli (cfr. nota 107) e per le sue attenzioni verso Leopoldo.

M'affliggerebbe che il Signor Domenico incontrasse intoppi considerabili nella sua lite,<sup>31</sup> e mi affliggerebbe sensibilmente: se voi senza mischiarvi seco,<sup>32</sup> potete essergli utile, non tralasciate di farlo: s'egli lo merita, si dee quest'opera a lui: e se non lo merita, a noi. Qui non entra affatto l'esame della sua gratitudine: questa non ha avuto parte fra i motivi di beneficarlo, né deve averne fra le cagioni d'assistarlo. Io lo credo gratissimo, e se non lo fosse desidererei di potermi vendicare con nuovi beneficii. Spero che abbiate anco voi i sentimenti medesimi, e credetemi che son buoni non meno per questa che per l'altra vita. Domandate per me la sua benedizione a mio Padre. Salutate tutti di Casa, e credetemi sempre

il Vostro Affezionatissimo Fratello Pietro Metastasio

[P.S.] Domenica si pubblicherà qui la pace<sup>33</sup> con un solenne *Te Deum*<sup>a</sup>

---

<sup>31</sup> Nelle lettere di questo periodo si fa spesso riferimento a una lite giudiziaria i cui contorni non sono mai esplicitati, ma che certamente riguardò l'eredità di Marianna Benti Bulgarelli, che nel testamento aveva destinato a Metastasio una parte dei suoi lasciti. Il poeta rinunciò alla donazione, ma questo non gli risparmiò le accuse di un imprecisato «miserabile reo» – forse Lorenzo Gori, uno dei tre coeredi della Romanina – che prese di mira anche Domenico Bulgarelli; la contesa, che preoccupò molto Metastasio, soprattutto per le calunnie che aveva generato, si risolse proprio nel 1737 grazie alla morte del «reo» (cfr. la lettera a Leopoldo del 15 marzo 1737 in *Tutte le opere*, cit., III, p. 151, e inoltre ANTONIO COSTA, *Pagine metastasiane*, cit., pp. 89-92). In questa lettera si allude forse a possibili complicazioni nella vertenza causate dalle seconde nozze del Bulgarelli (cfr. la missiva al fratello del 9 dicembre 1736, in *Tutte le opere*, cit., III, pp. 145-146: «Il matrimonio del Signor Domenico non so quali conseguenze sarà per avere; ma non dubito che [...] egli avrà maturamente pensato a' casi suoi»).

<sup>32</sup> Metastasio aveva constatato che, dopo lo scontro verificatosi tra il fratello e Bulgarelli, causato dalle seconde nozze di quest'ultimo, sarebbe stato impossibile ogni «commercio» tra i due (*ibidem*).

<sup>33</sup> Il 15 febbraio 1737 Francesco Stefano di Lorena, fresco sposo di Maria Teresa d'Austria, aveva sottoscritto l'atto di cessione del ducato avito della Lorena a Stanislao Leszczyński (già pretendente al trono di Polonia), ottenendo come contropartita il Granducato di Toscana. Questo accordo, assieme ad altri atti preliminari, rese possibile la successiva stipula del trattato di pace di Vienna (18 novembre 1738), che pose fine ufficialmente alla guerra di successione polacca: cfr. PAOLO ALATRI, *L'Europa delle successioni (1731-1748)*, Palermo, Sellerio, 1989, p. 75.

### Testo base

A: ÖNBW, cod. 10215, *P. Metastasio Epistolae ad fratrem Leopoldum*, I, cc. 31<sup>\*r</sup>-32<sup>v</sup>. Lettera autografa. Il testo della missiva è riportato nelle cc. 31<sup>\*r-v</sup>, mentre la c. 32<sup>r</sup> è bianca e nella c. 32<sup>v</sup> si legge il recapito del destinatario: «A Monsieur / Mons. l'Abbé Leopoldo Metastasio / a Rome». Le cc. 32<sup>r-v</sup> sono lacere, e presentano traccia del sigillo in ceralacca.

La lettera compare nell'edizione Brunelli: cfr. PIETRO METASTASIO, *Tutte le opere*, cit., III, pp. 149-150, n. 120.

<sup>a</sup>Domenica... *Te Deum*] scritto nel margine sinistro A





# GASPARO GOZZI E IL «PRONOSTICO» INTORNO AI TEATRI

di *Angela Fabris*

La presenza e l'intersecarsi di riferimenti e allusioni provenienti dall'ambito teatrale e l'alternarsi di giudizi e considerazioni intorno alle singole rappresentazioni si traduce nell'attività pubblicistica di Gasparo Gozzi nel triennio 1760-1762 in una sorta di dialogo e confronto tra istanze, generi e umori. Si tratta di un effetto raggiunto anche grazie all'inserzione di una serie di interlocutori fittizi e allo sguardo puntuale di un uomo di teatro<sup>1</sup> negli anni cruciali in cui Goldoni, Chiari e il fratello Carlo si contendono il successo e il riconoscimento presso il pubblico veneziano.

In tal senso lo spazio pubblicistico diviene – sia pure a frammenti – una fonte di critica teatrale, nel suo aprirsi a considerazioni esegetiche, sia nella «Gazzetta Veneta», dove a essere posto in primo piano è l'interesse di un pubblico ampio, sia nell'«Osservatore Veneto», dove il circolo dei lettori chiamati all'appello è più omogeneo e circoscritto. Al riguardo Nicola Mangini dichiara la propria preferenza per «la definizione di Gozzi cronista, piuttosto che quella di critico teatrale» perché «più aderente al suo precipuo atteggiamento intellettuale e psicologico, di fronte al teatro». <sup>2</sup> In termini analoghi, Roberto Tessari, richiamandosi al «Mercure de France» del Marivaux che «dopo il 1720, registra gli spettacoli parigini, pur risolvendosi di preferenza in un resoconto delle trame rappresentate e in una svelta indicazione degli umori del pubblico», sottolinea la presenza in Francia e in Germania, oltre che a Londra e Venezia, «d'un giornalismo che ormai contempla la cronaca teatrale come componente stabile dei propri palinsesti». <sup>3</sup> Tessari, in questo caso, cita

---

<sup>1</sup> Nella stagione teatrale 1746-47 Gasparo Gozzi assieme a Luisa Bergalli si cimenta quale impresario teatrale del Sant'Angelo; vedi ANNA SCANNAPIECO, *L'avventura teatrale dei coniugi Gozzi*, in *Gasparo Gozzi e la sua famiglia (1713-1786)*, a cura di Manlio Pastore Stocchi e Gilberto Pizzamiglio, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2015, pp. 163-191.

<sup>2</sup> NICOLA MANGINI, *Gasparo Gozzi, cronista teatrale*, in *Gasparo Gozzi. Il lavoro di un intellettuale nel Settecento veneziano*, Atti del Convegno (Venezia-Pordenone, 4-6 dicembre 1986), a cura di Ilaria Crotti e Ricciarda Ricorda, Padova, Antenore, 1989, p. 315.

<sup>3</sup> ROBERTO TESSARI, *Teatro e spettacolo nel Settecento*, Roma-Bari, Laterza, 2010, p. 25, n. 35.

la sola «Gazzetta Veneta», dove alla luce di un ampio orizzonte si determina la necessità di essere il «più possibile chiaro ed esauriente»,<sup>4</sup> come avviene in un inserto del quinto numero dedicato ai *Rusteghi*, commedia di cui si specifica che è

del genere di quelle costumate e popolari, nelle quali l'Autore fu, e sarà sempre degno di ammirazione. Non si può dire, quanto possa la sua fantasia in sì fatti argomenti. Infinite circostanze tutte a proposito, e tutte ritratte dal vero raccoglie, così reali, ed espressive, che pare che vegga con gli occhi, e oda con gli orecchi intorno a sé quello che scrive. Natura gli parla al cuore quando medita.<sup>5</sup>

Il censore sottolineava, inoltre, positivamente la divisione del dialogo («puoi dire, col compasso») e la costruzione di scene che «non le fanno se non i periti Maestri, che soli le possono mettere ad esecuzione, senza imbrogliar sé nello scrivere, e i recitanti nella rappresentazione»,<sup>6</sup> fino a porre in luce nel finale il generale apprezzamento del pubblico veneziano: «Sono stato lunghetto, ora me ne avveggo; ma chi stampasse quanto di bene fu detto dall'*universale* di questa Commedia, sarebbe molto più lungo».<sup>7</sup>

L'ottica prevalente negli inserti pubblicitici gozziani di argomento teatrale alterna dunque con disinvoltura giudizi sul testo (soprattutto le peculiarità a livello di orditura) ad altri sul versante della rappresentazione, assieme a

<sup>4</sup> NICOLA MANGINI, *Gasparo Gozzi, cronista teatrale*, cit., p. 324.

<sup>5</sup> Cfr. il quinto numero della «Gazzetta Veneta» del 20 febbraio 1760, in *La Gazzetta Veneta, per la prima volta riprodotta nella sua letteraria integrità*, con proemio e note di Antonio Zardo, Firenze, Sansoni, 1915, pp. 24-25. La «Gazzetta Veneta» di Gasparo Gozzi – con l'esclusione delle inserzioni o degli avvisi non ritenuti di paternità gozziana – è poi oggetto di una ristampa anastatica nel 1957 e nel 1978 con una nuova presentazione di Fiorenzo Forti. Oggi è consultabile assieme agli annunci pubblicitari e ai 102 numeri usciti sotto la direzione dell'abate Chiari tra il 7 febbraio 1761 e il 10 marzo 1762 nella riproduzione in PDF edita a cura dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti: «*Gazzetta Veneta*» (6 febbraio 1760-25 settembre 1762), in *Gasparo Gozzi e la sua famiglia (1713-1786)*, a cura di Manlio Pastore Stocchi e Gilberto Pizzamiglio, Venezia, 2015; qui è preceduta, pp. 1-48, dal saggio introduttivo *L'architettura della «Gazzetta Veneta»: dialogo tra generi e forme* al quale mi permetto di rinviare. Per le citazioni si utilizzerà il testo riprodotto in versione digitale, indicando, di seguito alla sigla GV, la data e il numero del foglio in cifre arabe e tra parentesi la pagina corrispondente all'edizione di Zardo.

<sup>6</sup> Ivi (p. 26).

<sup>7</sup> *Ibid.*; corsivo mio.

qualche indicazione in merito agli umori del pubblico («quanto di bene fu detto dall'universale»). In tal senso, si può riconoscere una costante tendenza interpretativa che accoglie le reazioni dei destinatari in funzione delle leggi del mercato, oltre alle notizie intorno alle singole rappresentazioni. E che la materia teatrale ricopra un ruolo importante nel palinsesto del giornale lo si evince dallo spazio riservato agli annunci di spettacoli, alle informazioni intorno ai programmi dei singoli teatri, ad avvisi, inserti o alle cronache del gazzettiere, dalle quali si ricava la varietà della vita teatrale veneziana, il mutevole interesse di un pubblico ampio e trasversale, la concorrenza tra le distinte compagnie e le controversie fra gli autori. D'altra parte, come si specifica nel numero del 12 marzo 1760, «qualche notizia si dee dare anche de' Teatri, come di cosa, che servendo alla pubblica ricreazione merita d'esser saputa».<sup>8</sup>

A essere oggetto di analisi da parte del Gozzi è in particolare la produzione teatrale contemporanea, sulla quale riferisce da un'ottica conciliativa che, per un verso, lo induce a una visione prossima a quella del fratello Carlo, per l'altro, gli consente di notare la veridicità, fantasia e novità del Goldoni, le cui commedie aderiscono a coordinate estetiche condivise a tratti anche dal gazzettiere. Non a caso, a proposito dei diversi generi in cui si cimenta l'autore della «*Casa nuova*», l'estensore – nel suggerirgli di far «uso della sua propria fantasia, la quale in genere Comico è impareggiabile» – non esita a ripetere l'attributo in forma di incoraggiamento:

faccia uso di quell'*impareggiabile* pennello, che la Natura gli ha posto in mano, e che egli collo studio e coll'arte ha perfezionato, e dipinga la Natura, in quella prospettiva, che senza mancar al verisimile per sua dote particolare, possa colorire con quella forza di tinte, con le quali da tanto tempo ammaestra e piace.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> GV, 11, 12 marzo 1760 (p. 54). In questo caso le notizie fornite sono delle anticipazioni sugli organici in servizio presso le varie compagnie veneziane: «Dal Teatro dunque di Sant'Angelo si parte il signor Medebach, ed entrerà nel venturo Autunno in quello di San Giangrisostomo, con la sua Compagnia, nella quale il Sig. Alvise Bissoni rappresenterà la maschera del Pantalone; rimasovi solo, di tutta la Compagnia che recitò nel passato anno nel detto Teatro di San Giangrisostomo».

<sup>9</sup> GV, 100, 17 gennaio 1881 (p. 454) e 86, 29 novembre 1760, (p. 366); corsivo mio.

Natura e verosimile sono i termini chiave – assieme al diletto e all’utile morale – dell’inserito, a riprova del fatto che quella di Gasparo è un’ottica aperta a più formule teatrali sulla scia di una sensibilità che lo induce ad apprezzare i testi del Goldoni – con la precisa tessitura dei caratteri – ma anche le *Fiabe* del fratello, con il privilegio accordato alle antiche maschere e alla poetica del mirabile.<sup>10</sup> Per un’attitudine critica disponibile a indirizzi teatrali differenti.

Il crescere d’importanza delle scritture di argomento teatrale, che si manifesta nella quarta e ultima parte della «Gazzetta», include anche testi e rappresentazioni francesi; è il caso di un inserto dedicato a una commedia del Marivaux, «*Gli Uomini piccoli, ovvero l’Isola della Ragione*»,<sup>11</sup> di cui si descrive brevemente il contenuto e si ragiona intorno al significato dell’allegoria. È curioso, al riguardo, il richiamo a un’opera composta e rappresentata a Parigi per la prima volta nel 1727 e che – lo dichiara il gazzettiere – «sulla Scena non ebbe effetto veruno buono».<sup>12</sup> Infatti, malgrado il dialogo sia «finissimo, e pieno di un’inestimabile vivacità», e nonostante il «grandissimo diletto» derivante dalla lettura del testo, le ragioni dell’insuccesso sono da attribuirsi all’impossibilità di «trasportare la fantasia degli Spettatori a travedere in maniera, che si potesse immaginare piccioli quegli Uomini, che si vedea grandi innanzi agli occhi».<sup>13</sup> È probabile che nella scelta del testo abbiano contato sia il collegamento con il Marivaux, figura chiave dei modelli spettatoriali francesi, sia l’importanza assegnata alla rappresentazione scenica e alla sottolineatura del «mirabile», assieme alla costruzione del dialogo.<sup>14</sup>

---

<sup>10</sup> Sulle posizioni dei due fratelli nei riguardi della materia teatrale vedi ALBERTO BENISCELLI, *I due Gozzzi tra critica e pratica teatrale*, in *Gasparo Gozzzi. Il lavoro di un intellettuale nel Settecento veneziano*, cit., pp. 263-279.

<sup>11</sup> *L’Île de la Raison, ou Les petits hommes*, come dichiara Marivaux nella prefazione, deve il suo argomento a *The Gulliver’s Travel* dello Swift (che Gozzi cita assieme al *Viaggio sotterraneo di Klimio* di Ludwig Hoberg); su cui è da vedere *La construction du fantastique dans L’Île de la raison ou Les petits hommes de Marivaux*, in *Frontières et limites de la littérature fantastique*, a cura di Patrick Marot, Paris, Garnier, 2020, pp. 307-318.

<sup>12</sup> GV, 73, 15 ottobre 1760 (p. 305).

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> Il richiamo all’ambito francese si collega all’attività di traduttore esercitata dal Gozzi negli anni Quaranta e Cinquanta del Settecento, quando si era speso soprattutto sui testi di Molière. Si vedano, in proposito, i contributi di ALBERTO BENISCELLI, *I due Gozzzi tra critica e pratica teatrale*, cit., e di CARMELO ALBERTI, *Il calamaio e la lucerna. I componimenti teatrali di Gasparo Gozzzi dal modello all’invenzione*, in *Gasparo Gozzzi. Il lavoro di un intellettuale nel Settecento veneziano*, cit., pp. 331-356.

È quest'ultimo l'elemento sottolineato anche in una rappresentazione del Goldoni, *Un curioso accidente*, del quale si loda il «Dialogo naturale e vivace»<sup>15</sup> assieme alle notizie intorno all'apprezzamento del pubblico, al pari di quanto accade a proposito di una tragicommedia – *Il Trionfo dell'Innocenza* – dell'abate Chiari,

del genere del mirabile, che sempre ha forza nel Pubblico, pieno di caratteri gagliardi, e di colpi da Teatro, con uno stile che gli asseconda. L'una e l'altra hanno il Pubblico gradimento; e benché sieno tra sé di carattere differentissimo, tanto le bellezze dell'una, quanto dell'altra fanno il desiderato effetto di piacere agli Spettatori.<sup>16</sup>

Accanto al giudizio espresso con misura ed equilibrio nei riguardi delle due rappresentazioni, si può individuare un intento differente in un inserto di natura teatrale sul Chiari autore del prologo *La notte critica*, nel quale l'abate bresciano è sottoposto ad attacchi multipli. La polemica prende avvio dalla notizia intorno alle rappresentazioni con cui la sera del 6 ottobre si erano aperti i tre teatri da commedia: oltre ai *Rusteghi* in San Luca,

una Commedia di quelle dette dell'arte, che fece l'ufficio suo molto bene di tener lieta, e di buon umore l'Udienza, e in San Giangrisostomo il Padre amoroso nuova Commedia, e non più rappresentata, del signor Abate Pietro Chiari.<sup>17</sup>

Si consideri in particolare l'inciso «non più rappresentata» che segnala con finezza il mancato apprezzamento del pubblico, uno dei criteri essenziali nella logica di cui si fa promotrice in materia teatrale la «Gazzetta». È il prologo in versi – *La notte critica* – a essere oggetto di discussione, a partire da cinque dubbi sorti in «una nobile conversazione»<sup>18</sup> e destinati a dare vita a una polemica distribuita in più numeri e tale da influire sulla composizione del giornale.<sup>19</sup>

---

<sup>15</sup> GV, 73, 15 ottobre 1760 (p. 300).

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> GV, 71, 8 ottobre 1760 (p. 291).

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> La discussione, dai toni a volte anche aspri, occupa sezioni diverse dei numeri 74, 75, 76, 79, 81, 87, 88, 89, 90, 92 e 97. Si vedano al riguardo PAOLO BOSISIO, *Carlo Gozzi e Goldoni*.

Uno degli aspetti peculiari, al riguardo, è la varietà dei punti di vista che si alternano sulle pagine del giornale; l'estensore infatti, cedendo spazio ora a un interlocutore ora a un altro, mantiene vivo – in quello che è un atto d'accusa non solo contro il *Prologo*, ma anche contro buona parte della produzione teatrale del Chiari – una sorta di dibattito modernamente inteso, accogliendo una serie di interventi a sostegno di opinioni distinte. In particolare è quanto accade a partire dal numero 74, quando la «Gazzetta Veneta», anche per la prossimità temporale con le diverse fasi della controversia, diviene uno dei luoghi centrali della discussione. Senza entrare nel merito dei singoli inserti già oggetto di ripetute analisi, si intende sottolineare come gli effetti polemici siano orchestrati con sottile ironia, per esempio nella circostanza in cui il gazzettiere, rivolgendosi all'«autore de' dubbii», lo prega di

venire alla Bottega del Colombani a ripigliarsi l'ultima sua Polizza con gli altri quindici dubbii sopra il detto Prologo, e gli ottantasei dubbii intorno al Trionfo dell'Innocenza tragicommedia dello stesso Autore, rappresentata in San Giangrisostomo.<sup>20</sup>

Si consideri anche la tendenza a mascherare le critiche sotto forma di elogi apparenti; per esempio, nel numero 81, in cui un presunto sostenitore del Chiari, nel rivolgersi all'«autore dei dubbii» e dopo essersi complimentato con il gazzettiere, il quale, «a giudizio di tutti, è Uomo che sa di Lettere»,<sup>21</sup> si cimenta in una serie di repliche intorno ad alcune delle questioni sollevate, ossia la «rima di *agio* con *coraggio*» o la sintassi di alcuni versi del «celebre Autore» del *Prologo*, che uno studente di retorica non ha potuto ricostruire «tanto ella era avvolta nell'armonioso Caos delle sonore parole»,<sup>22</sup> dove si vede in controtluce come l'argomentazione si regga su una serie di lodi apparenti, capaci di scoprire, di riflesso, le eccessive libertà che il Chiari concedeva a se stesso quale autore di teatro.

---

*Una polemica letteraria con versi inediti e rari*, Firenze, Olschki, 1979, e CRISTINA CAPPELLETTI, *Fogli periodici per una polemica: i fratelli Gozzzi e Pietro Chiari*, in *Gasparo Gozzzi e la sua famiglia (1713-1786)*, cit., pp. 27-42.

<sup>20</sup> GV, 74, 18 ottobre 1760 (p. 308).

<sup>21</sup> GV, 81, 12 novembre 1760 (p. 341).

<sup>22</sup> Ivi (p. 343).

La polemica si alimenta anche con l'alternarsi di distinte tipologie testuali: la lettera,<sup>23</sup> gli inserti di tono discorsivo, le risposte-commento del gazzettiere, il dialogo che mette in scena le critiche e le repliche sotto forma di «polizza» e «risposta».<sup>24</sup> Come nel *Frammento* tra la Berretta e il Cervello, in cui la prima, «insuperbitasi [...], comincia a fare la letterata»<sup>25</sup> e fino al paradosso ironico di un «Codice caduto dalla luna, per servir di difesa dell'Autore del Nuovo segreto».<sup>26</sup>

Nonostante Gozzi dichiara che «la Gazzetta non è un Tribunale, è una spugna», aggiungendo che «s'ella dà qualche giudizio, lo tragge dalle bocche universali, ed esprime, come dire, con la sua voce i sentimenti comuni, non quelli di pochi»,<sup>27</sup> la sentenza di condanna nei confronti del Chiari appare definitiva. Lo si evince anche dai giudizi espressi dai numerosi interlocutori che alimentano la controversia: oltre all'«Autore de' dubbii» (con ogni probabilità lo stesso Gasparo),<sup>28</sup> il Chiari (intenzionato a giustificarsi soltanto di fronte al «Mondo erudito» e per questo oggetto di ulteriori critiche),<sup>29</sup> e una serie di interlocutori fittizi mascherati sotto pseudonimi allusivi delle loro preferenze.

A distanza di un anno, la controversia subisce una nuova impennata sulle pagine dell'«Osservatore Veneto», nel quale l'intero numero LXXVI è occupato da una replica nei confronti di una «novelletta» del Chiari dedicata a due pittori,<sup>30</sup> apparsa sulla «Gazzetta», dove Carlo Gozzi era ritratto sotto le sembianze di un copista e l'abate sotto quelle di un valente pittore. La reazione di

<sup>23</sup> Anche di singoli corrispondenti, come nel caso di Fronimo Salvatico, sostenitore delle commedie goldoniane in opposizione a quelle del Chiari, riguardo alle quali afferma di non saper gustare le «focose sottigliezze di un'arbitraria fantasia» (GV, 80, 8 novembre 1760, p. 335).

<sup>24</sup> GV, 75, 12 ottobre 1760 (pp. 311-314).

<sup>25</sup> GV, 90, 13 dicembre 1760 (pp. 396-401).

<sup>26</sup> GV, 92, 20 dicembre 1760 (pp. 410-411).

<sup>27</sup> GV, 88, 6 dicembre 1760 (p. 385); corsivo nell'originale.

<sup>28</sup> CRISTINA CAPPELLETTI, *Fogli periodici per una polemica: i fratelli Gozzi e Pietro Chiari*, in *Gasparo Gozzi e la sua famiglia (1713-1786)*, cit., p. 34.

<sup>29</sup> GV, 75, 12 ottobre 1760 (p. 314).

<sup>30</sup> GASPARO GOZZI, *L'Osservatore veneto*, a cura di Noris Raffaelli, vol. I, LXXVI, 24 ottobre 1761, Milano, Rizzoli, 1965, p. 142. Per le citazioni si indicherà, di seguito alla sigla OV, la data e il numero in cifre romane, il volume e la pagina. In questa circostanza il riferimento è rivolto al numero 73 della «Gazzetta Veneta» diretta da Pietro Chiari del 21 settembre 1761, nel quale Carlo Gozzi viene raffigurato sotto le spoglie di uno «spiegazzino copista di cattive



Gasparo, nella finzione di un inserto epistolare, rovescia le due immagini sottolineando l'attitudine costante al plagio e gli eccessi dell'uno – il Chiari – rispetto alle qualità dell'altro – il fratello –, che

è uno de' più periti, naturali e corretti pittori che sieno stati da parecchi anni in qua. Fino dalla prima età sua si è applicato ad un ottimo genere di pittura, ad uno studio di natura indefesso, ad una perfetta imitazione di quella, ad un colorito che ha tutta la squisitezza antica e la moderna vivacità.<sup>31</sup>

Si tratta, in sostanza, di un elogio rivolto alle produzioni teatrali di Carlo che Gasparo interviene a recensire puntualmente sui giornali. Il primo inserto, nell'ultimo mese di conduzione della «Gazzetta», è dedicato alla «Favola delle tre Melarance, Commedia a soggetto»<sup>32</sup> rappresentata al San Samuele il 25 gennaio 1761. Nonostante il gazzettiere si sia riproposto di non concedere spazio a «Commedie fatte all'improvviso», la deroga, in tale circostanza, dipende dal «genere particolare [...] di quelle che anticamente si chiamavano allegoriche», il cui scopo era di occultare, sotto un velo, «certi doppii sentimenti, e significati, che hanno una spiegazione diversa dalle cose, che vi sono espresse».<sup>33</sup> L'argomento, egli sottolineava, era di derivazione letteraria, tratto dal *Cunto de li Cunti*, ma poggiato su materiali fiabeschi, ai quali si affiancavano elementi della tradizione folclorica; senza contare che la fiaba in questione aveva anche il pregio di affidarsi alle antiche maschere dell'arte, accogliendo in tal modo un ulteriore elemento di contaminazione.

La recensione gozziana si focalizza in particolare sulle invenzioni allegoriche; per esempio, sulla distanza di millecinquecento miglia percorsa nell'intervallo di un atto, a fronte del tempo-spazio circoscritto delle tragedie e delle commedie, a cui si aggiunge la credenza relativa alle tre melarance, riflesso

---

anticaglie» opposto al pittore nel quale Chiari raffigura se stesso. Per ulteriori notizie in merito alla controversia si rinvia a RICCIARDA RICORDA, *La «Gazzetta Veneta» di Pietro Chiari*, in *La cultura fra Sei e Settecento. Primi risultati di una indagine*, a cura di Elena Sala di Felice e Laura Sannia Nowé, Modena, Mucchi, 1994, pp. 85-114, in particolare pp. 93 e 109; e PIERMARIO VESCOVO, *Lo specchio e la lente. Il ruolo dello spettatore (1760-1762)*, in *Gasparo Gozzi. Il lavoro di un intellettuale nel Settecento veneziano*, cit., pp. 383-412.

<sup>31</sup> OV, LXXVI, 24 ottobre 1761, II, p. 144

<sup>32</sup> GV, 103, 27 gennaio 1761 (p. 460).

<sup>33</sup> Ivi (p. 461).

dell'«ignoranza grossa de' primi Popoli, che tenevano incarcerati e rinchiusi i tre generi di componimenti da Teatro: Tragedia, Commedia di carattere e Commedia piacevole improvvisa».<sup>34</sup> Nonostante le critiche rivolte alla favola teatrale, il pubblico – secondo quanto riferisce lo stesso Gasparo sotto le spoglie del gazzettiere – si era appassionato con stupore alle stravaganze di un testo che offriva, oltre alla dimensione allegorica e all'abile tessitura, il diletto e una lieta conclusione. Il silenzio intorno alle esplicite allusioni al Chiari e al Goldoni e alle loro ironiche raffigurazioni sotto le vesti della fata Morgana e del mago Celio, e il fatto di ignorare le note dissacranti sulla commedia dei costumi, dimostra come la lettura gozziana fosse essenzialmente interessata ad illuminare lo *status* di genere innovativo nel panorama teatrale dell'epoca; con l'unico appunto dell'invito a optare per un testo scritto, tralasciando il regime effimero del canovaccio.

È soprattutto nell'«Osservatore», tuttavia, che Gasparo concede spazio agli esiti teatrali del fratello, di cui sa cogliere gli spunti di novità e continuità. Ne consegue uno scambio sulla materia drammaturgica, una sorta di «fecondo dialogo a distanza» tra i due consanguinei – come osserva Beniscelli –,<sup>35</sup> i cui riflessi saranno riconosciuti a posteriori anche dallo stesso Carlo.<sup>36</sup>

Il primo intervento trae spunto da una breve lettera fittizia, in cui il mittente – Polipragmone – considerando che molti degli aspetti rappresentati nel *Corvo*, impossibili nella realtà, lo abbiano ugualmente e felicemente ingannato, chiede delucidazioni intorno all'effetto prodotto sugli spettatori. La risposta, alquanto articolata nei dettagli, considera dapprima il contenuto, nel quale si alternano «piacevolezze comiche e passioni gagliarde da tragedia, e tutto vestito del meraviglioso, ch'è l'ultima percossa sull'intelletto degli uomini»;<sup>37</sup> quindi si sofferma sulle singole «impossibilità», ragionando, per ciascuna di esse, sull'effetto prodotto:

fra tanti affetti, travagli e agitazioni non ha tempo lo spettatore di ricordarsi l'impossibilità; e acquista lo stato di chi per passione indebolisce, teme, e

---

<sup>34</sup> Ivi (p. 468).

<sup>35</sup> ALBERTO BENISCELLI, *I due Gozzi tra critica e pratica teatrale*, cit., p. 269.

<sup>36</sup> ILARIA CROTTI, *Per un'interpretazione della figura di Gasparo Gozzi nelle Memorie inutili*, «Studi sul Settecento e l'Ottocento», VIII, 2013, pp. 91-106.

<sup>37</sup> OV, LXXVII, 28 ottobre 1761, II, p. 148.

crede possibile ogni disavventura. [...] onde convien dire che vi sia dentro non picciolo artificio.<sup>38</sup>

Anche nel numero XCVIII dell'«Osservatore» vi è un ampio inserto dedicato a una fiaba di Carlo, il *Re Cervo*, «veduta con universale diletto».<sup>39</sup> Dopo la consueta formula giustificativa che «l'addurre le ragioni del bene e del male d'un componimento non dovesse essere imputato a maldicenza né ad una voglia di fare il maestro; ma solamente alla volontà di mettere in ragionamento comune le cose, acciocché dalle opinioni di varie teste ne riuscisse infine la perfezione di un'arte»,<sup>40</sup> l'«osservatore» sottolinea come

le buone tragedie, commedie e altri componimenti di tal genere sono pervenuti in Francia alla cima d'ogni bontà per la continua fatica di molti autori e per le avvertenze e talora anche sottigliezze de' censori.<sup>41</sup>

Se dunque Gasparo sembra muoversi nel solco delle formule comparatistiche e nell'ottica di chi ritiene utile, ai fini di un miglioramento generale delle scritture teatrali, analizzare le scene e i dialoghi, di seguito suggerisce all'autore di fare

suo direttore e maestro quel popolo stesso, a cui intende di comunicare i suoi pensamenti; e dee acquistare i lumi suoi da que' medesimi ascoltatori che sono giudici di così fatto genere di componimenti, e col mostrare o diletto o noia nell'essere presenti ad una rappresentazione, sono i migliori maestri del mondo.<sup>42</sup>

Il suggerimento trae nuovo vigore dall'inserzione di una breve polizza, in cui un anonimo, sotto lo pseudonimo de «Il Dubbioso», dichiara che il gradimento del pubblico nei confronti del *Re Cervo* l'ha indotto a frequentare nuovamente i teatri dopo averli a lungo trascurati. Il giudizio positivo insiste sul piacere dell'intrattenimento, che si somma ai giudizi uditi da più parti an-

---

<sup>38</sup> Ivi, p. 151.

<sup>39</sup> OV, XCVIII, 9 gennaio 1761, II, p. 274.

<sup>40</sup> Ivi, p. 272.

<sup>41</sup> Ivi, p. 274.

<sup>42</sup> Ivi, p. 273.

dando per botteghe. In sostanza, si tratta di un intervento fittizio volto a sostenere il gradimento universale nei confronti del testo del fratello, in cui si concede spazio all'opinione di uno dei luoghi più rappresentativi della società veneziana, la bottega per l'appunto.

Sulle tragicommedie Gasparo interverrà nuovamente nel *Pronostico del Velluto intorno a' teatri*,<sup>43</sup> testo chiave dell'estetica teatrale gozziana. In esso Talia, la musa della commedia e della satira, dichiara che si è dato inizio alla formula ibrida, propria della fiaba teatrale, per la necessità di variare, e questo è accaduto nonostante la sua contrarietà verso un genere che aveva in sé «un certo che del bastardo».<sup>44</sup> Il discorso si sviluppa quindi concedendo spazio alle ricognizioni gozziane sui generi teatrali e sulle formule paratestuali destinate a identificarli. Si nominano, quasi come fossero sentenze, le diverse fasi che si sono succedute sulle scene italiane, quali, ad esempio, quelle che hanno visto il prevalere della commedia dell'arte costruita attorno a maschere fisse («erano gli Zanni ed i Magnifici in pregio»); a cui hanno fatto seguito – sempre sotto l'imperativo della varietà – il risveglio dell'«antichissima usanza delle tragedie» destinate a riempire in breve tempo i teatri di «sonori versi e di lacrimevoli avvenimenti», e, infine, le commedie di carattere. Tuttavia, la noia era riapparsa col passaggio alle tragicommedie, in cui si scoprono «i vestimenti turcheschi, i chinesi, i tartari, che al primo vedere parvero belli; ma a poco a poco gli strioni gli usarono tanto, che nella guardaroba loro non v'avea più un vestito all'italiana».<sup>45</sup> Ed ora, a fronte della difficoltà di inventare qualcosa di nuovo, si collocavano gli esperimenti del fratello Carlo, «capriccioso ingegno», che nel portare sulla scena le favole narrate ai fanciulli, è riuscito ad appagare gli spettatori. In tal modo è divenuto subito oggetto di imitazione da parte di coloro che tentano di sfruttare all'eccesso le potenzialità dell'illusione, fino a dissanguarsi in spese sempre più onerose. A essi sono rivolte le ammonizioni di Velluto:

---

<sup>43</sup> OV, V, 17 febbraio 1762, III, pp. 31-35. Si ricordi che *Velluto* era lo pseudonimo di Gasparo nell'Accademia dei Granelleschi.

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 32.

<sup>45</sup> *Ibid.*

Guai a' recitanti, poiché per gareggiare teatro con teatro saranno obbligati a fare gravissime spese di trasformazioni e apparenze; e la maggiore squisitezza e sottigliezza richiederà dispendio sempre più grande. [...]

Uomini trasportati da diavoli in aria; giganti, dragoni, centauri e chimere metteranno innanzi agli occhi le polizze, e saranno saldati.<sup>46</sup>

Concluso l'*excursus*, graficamente ripartito in brevi capoversi a forma di proclama, si passa ai punti più scopertamente programmatici, in riferimento a quello che «avverrà intorno a' teatri nell'autunno del 1762 e nel carnevale del 1763»,<sup>47</sup> quando – puntuale – si ripresenterà l'istanza della varietà, che è qualità essenziale per gli spettatori. Per tale ragione l'urgenza sostenuta da Talia, nel suo appellarsi a Velluto – quale maschera fittizia del Gozzi – si traduce in formule imperative:

Lèvati, o pigro, da questo letto, ed esci dalla tua stanza, lasciando per ora il calamaio e la carta; trascorri per le vie e per le piazze [...]

Va', o Velluto, va': e ricorda con altissima voce quanto ti dice Talia, a' poeti e a coloro che reciteranno, e fa' quanto puoi acciocché sia prestata fede alle tue parole.<sup>48</sup>

Ecco allora Velluto, «invasato dallo spirito di Talia», levarsi prontamente a diffondere quanto gli è stato suggerito, in cui si scorge il nodo problematico dell'esaurirsi dei generi teatrali, assieme alla sensibilità – di tenore moderno – riguardo alla soglia di attenzione del pubblico. Il suggerimento, impartito sotto forma di proclama rivolto ai «recitanti», di sostenere il succedersi e coesistere dei generi, alterna distinte formule imperative, secondo un approccio pragmatico che si affida al continuo variare delle distanze:

Destatevi, o nobili ingegni, e rifrutando tutti que' generi di rappresentazioni teatrali che noi da lungo tempo in qua vi abbiamo insegnate, ricreate gli animi ora con l'uno ed ora con l'altro, imbandendo la mensa vostra con cibi diversi, che talora anche grossolani piacciono, purché non siano sempre quelli.

---

<sup>46</sup> Ivi, p. 33.

<sup>47</sup> Ivi, p. 31.

<sup>48</sup> Ivi, pp. 31 e 35.

Escano una sera gli Zanni e i Magnifici con novelle invenzioni. Un'altra i sublimi fatti e i tragici sieno rappresentati: che se gran moltitudine di gente non vi concorre, acquisteranno i recitanti concetto, o con quel breve cambiamento aguzzeranno vie più la voglia del ridere nelle persone.

Mescolansi le commedie di carattere, e dietro a quelle le tragicommedie si mostrino sulla scena: né sieno perciò sbandite le favole, che con la loro meraviglia intrattengono molto bene i circostanti.<sup>49</sup>

A questo punto, nel manifesto-proclama, si inserisce un concreto riferimento a Venezia e ai suoi quattro teatri da commedia, suggerendo le necessarie misure da adottare in breve, senza le quali

l'uscio del teatro sarà pieno di ragnateli. Inutili saranno le mani de' portinai quivi mascherati per ricevere i danari. Poche file di scanni attenderanno i radi spettatori, e la voce de' recitanti risonerà ne' vòti palchetti, a guisa d'eco che dalle caverne de' monti risponde.

Solitudine e deserto saranno i teatri, e sulla scena gli attori pronunzieranno senza vigore, le mani caderanno loro sull'anche; mancherà loro la memoria, se diranno parole imparate, e la parola, se favelleranno all'improvviso.<sup>50</sup>

L'ottica del consenso – assieme al canone della varietà – si rivela ancora una volta decisiva nelle considerazioni sulla materia teatrale, sottoposta da Gasparo a una serie di ricognizioni critiche e disquisizioni estetiche. Nel complesso, si tratta di inserti pubblicistici di argomento teatrale che testimoniano l'attitudine del veneziano a illuminare a sbalzo le singole tipologie, assegnando a ciascuna i suoi tratti costitutivi e il titolo adatto;<sup>51</sup> sintomo di un'attitudine

---

<sup>49</sup> OV, V, 17 febbraio 1762, III, p. 34.

<sup>50</sup> *Ibid.*

<sup>51</sup> Per esempio, si veda la varietà di denominazioni che caratterizza una sorta di recensione, altamente elogiativa, della *Casa nova*: «In essa ho riconosciuto, dal principio fino all'ultime parole, la fantasia, il dialogo e l'arte del signor dottor Goldoni. Commedia dilettevole, Commedia utile, Commedia vera meritatamente si dee dire quella, a cui intervenendo gli ascoltatori, quelle cose veggono, quelle cose sentono, le quali nelle familiari conversazioni s'odono, e le quali cadono giornalmente sotto l'occhi» (GV, 90, 13 dicembre 1760, pp. 393-394). E ancora la componente allegorica, evocata nei riguardi del Marivaux, viene ad assumere, nel caso delle *Tre melarance*, accanto a coordinate più attuali, tratti di continuità storica rispetto agli antichi greci, nel suo essere «ad un certo segno la delizia del teatro d'Atene, e talora una delle più grate rappresentazioni di quello di Francia». Senza dimenticare la componente paratestuale: «ho dal più al meno imparato qual titolo si convenga a ciascun genere di quelli. So

dialogica che lo porta ad attivare un proficuo confronto tra i generi e, al loro interno, tra le distinte forme, e, su scala più ampia, fra passato e presente e in cui l'attitudine prevalente è quella volta ad evitare la noia tramite la coesistenza di molteplici tipologie testuali.

Lo stesso criterio 'variantistico' caratterizza anche un frammento della «Gazzetta» avente per oggetto l'*Adriano in Siria* del Metastasio, del quale si annuncia la rappresentazione in contemporanea in due teatri veneziani; con l'unica differenza, negli allestimenti, della musica destinata ad accompagnarli. L'annuncio, tuttavia, suscita la reazione di un «forestiere di qualità e di garbo», proiezione fittizia dello stesso Gozzi, il quale dichiara:

Egredi sono i Drammi dell'Autore dell'*Adriano*; ma tante volte sono stati di note vestiti, ch'egli è impossibile, che sopra le stesse parole si possa trovare tanta diversità, che col variare piaccia; e in certi piaceri la variazione è il capo principale.<sup>52</sup>

Al fondo di questa considerazione – in sé strategicamente volta ad attribuire ad altri mezzi, che non siano la parola, la variazione – sta la necessità di mutare forme e contenuti in ambito teatrale. È un aspetto presente anche in un inserto dell'11 ottobre 1760, nel quale – su richiesta di un anonimo corrispondente – il gazzettiere esprime la sua opinione intorno alle commedie «pensate e scritte dall'Autore e imparate a mente da' Commedianti, o quelle che i Commedianti sopra una ristretta orditura fanno da sé all'improvviso»;<sup>53</sup> vale a dire, una delle questioni maggiormente dibattute in campo teatrale in quegli anni a Venezia. L'intervento, a livello di strategia argomentativa, si articola sulla diversità di genere che caratterizza quei testi, nonostante la comune qualifica di commedia, e sulla costruzione dei caratteri che, nel caso di quella «improvvisa», significa trascurare

---

che le azioni domestiche, imitate sulle Scene, con caratteri ch'abbiano in sé una deformità ridicola, e non dannosa, si chiamano Commedie; che quelle azioni, le quali rappresentano magnifiche, e sublimi Pitture, che movano l'orrore, e la compassione, vengono intitolate Tragedie. Ho veduto, che Tragicommedie si debbono chiamare que' componimenti che hanno in sé un meschiamento di mezzanità, e di grandezza; e che portano il nome di Pastorali quelle che mettono dinanzi agli occhi degli spettatori le faccende de' Pastori» (GV, 87, 3 dicembre 1760, p. 373).

<sup>52</sup> GV, 39, 14 maggio 1760 (p. 135).

<sup>53</sup> GV, 72, 11 ottobre 1760 (p. 297).

massimamente quelli, che abbiano in sé qualche squisitezza, perché i Commedianti, per quanto siano ingegnosi, e pronti di spirito, non possono repentinamente entrare in tutte le parti di quel costume, che rappresentano. Laddove all'incontro uno Scrittore, pensando e meditando al suo tavolino può a suo agio ripescare e razzolare in tutte le fibre del cuore umano, e dipingere le infinite facce di quello in ogni argomento da lui preso a lavorare.<sup>54</sup>

La diversità risiederebbe, quindi, in primo luogo nella rappresentazione dei caratteri; a cui si sommano le differenze di orditura fra il testo scritto e quello a maglie larghe della commedia basata sull'improvvisazione. In quest'ultimo caso «tutta la mira dee essere rivolta alle maschere, le quali non sono altro che caricature d'Uomini, che ogni cosa tirano al piacevole e alla ridicolosità».

E ragionando su quale delle due forme, commedia scritta o improvvisa, rivesta maggiore utilità nei riguardi dei «Teatri», il gazzettiere – con un tono analogo a quello di una conversazione – conclude in questi termini:

risponderei le improvvisate, perché queste sono di maggior durata dell'altre e non senza ragione. I costumi sono una cosa infinitamente volubile, e che spesso si cambiano, massime quelli che sono dilicati, e fini, i quali per lo più nascono da certe particolari congiunture, o nuove fogge entrate fra gli Uomini in un luogo. La Commedia pensata e scritta gli coglie con diligenza, e tutti gl'imita, onde di là a pochi anni passata la voga di tale, o tal costume, eccovi la Commedia vecchia, e intarlata. All'incontro i costumi popolari, e più grossi durano più, ed eccovi la Commedia improvvisa più durevole. E posto ancora, che l'una e l'altra dipingessero costumi stabili, e durevoli, quali sono l'Avaro, il Geloso, il Goloso eccetera, la Commedia scritta non si muta mai, ed è sempre quella medesima, che fu scritta dall'Autor suo, onde il ripeterla viene a noja, perché a poco a poco gli ascoltanti l'imparano, per così dire, a mente. Cambiasi bensì l'altra, in cui, rimanendo intera la prima orditura, mutasi il dialogo ogni sera e rinnovasi ad ogni rappresentazione e, secondo che da questi o da que' commedianti viene rappresentata, rifiorisce, ringiovanisce e quasi sopra un vecchio tronco nuovi rami e germogli rimette.<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup> *Ibid.*

<sup>55</sup> GV, 72, 11 ottobre 1760 (pp. 297-298).



A prevalere, ancora una volta, accanto alle disquisizioni sui generi, sui possibili titoli e sugli umori del pubblico, è il principio della variazione e della coesistenza di materiali differenti, in sintonia con la natura effimera propria della scrittura pubblicistica.

# PRIMA LA MUSICA O PRIMA LE PAROLE? IL TEATRO METASTASIANO IN CESAROTTI E CASTI

di *Francesca Bianco*

Fra i temi che infiammano il dibattito letterario settecentesco, uno dei più caratterizzanti è la disputa che contrappone la musica alla poesia, una *querelle* fruttuosamente connessa ai problemi della teatralizzazione dei testi per musica, al filone drammatico della produzione meta-teatrale e alla riflessione sull'antagonismo fra melodramma e tragedia. La complessità del contesto culturale, che permea l'intero secolo, fa da sfondo a uno «sfasamento fra il piano della concreta scena melodrammatica e quello della teoria, dove ancora, a Settecento avanzato, la chiarificazione estetica dei fondamenti e della specificità del nuovo genere, lungi dall'apparire anacronistica, veniva percepita come un problema irrisolto».<sup>1</sup>

Ora, se all'interno di questo panorama Metastasio si profila come il protagonista indiscusso, forse più in ombra resta la sua presenza all'interno dell'estetica drammatica di Cesarotti. Ma la disamina di questa presenza non è di poco conto se si considera che il padovano, pur non avendo mai scritto per il teatro – in forma originale –, se n'è sempre occupato sia dal punto di vista teorico sia attraverso la componente ancillare delle traduzioni.<sup>2</sup> Il suo esordio sulla scena letteraria avviene,

---

<sup>1</sup> PIETRO METASTASIO, *Estratto dell'Arte poetica d'Aristotile*, a cura di Elisabetta Selmi, Palermo, Novecento, 1998, p. XVI.

<sup>2</sup> Il rapporto fra l'abate padovano e il teatro è stato indagato da Paola Ranzini nei suoi numerosi studi, imprescindibili per l'approccio a questo percorso: PAOLA RANZINI, *Tra estetica e critica letteraria: la "perfetta tragedia" secondo Cesarotti*, «Crosière Revue d'humanité et de Civilisation Littéraire», I, 1990, 2, pp. 63-70; EAD., *Per una ricostruzione del pensiero estetico di Melchiorre Cesarotti*, ivi, III, 1992, 3, pp. 43-51; MELCHIORRE CESAROTTI, *Dramaturgia universale antica e moderna*, a cura di Paola Ranzini, Roma, Bulzoni, 1997; PAOLA RANZINI, *Verso la poetica del Sublime: l'estetica «tragica» di Melchiorre Cesarotti*, Pisa, Pacini, 1998; EAD., *Un repertorio settecentesco dimenticato: la Dramaturgia universale antica e moderna di Melchiorre Cesarotti*, «Mélanges Italiens», 1998, 43, pp. 43-53; EAD., *Dalla traduzione alla critica e alla poetica: l'importanza del dibattito sulla tragedia e sul tragico*

infatti, con la trasposizione di due tragedie di Voltaire e contemporaneamente come critico e teorico, stando alla fisionomia del volume del 1762, il *Ragionamento sopra il diletto della tragedia*, che comprende la traduzione della *Mort de César* e del *Mahomet* voltairiani, le relative annotazioni critiche – *Ragionamenti sopra il Cesare e sopra il Maometto* – e un’ulteriore riflessione *Sull’origine e i progressi dell’Arte Poetica*.<sup>3</sup> A questa altezza cronologica si può dunque datare l’interesse di Cesarotti non solo per il genere tragico, ma anche per la costruzione di una poetica in versi emotivamente coinvolgente.

Questa prima esperienza teorica, memore della riflessione graviniana interna al saggio *Della tragedia*, si poneva sulla linea di una reinterpretazione in chiave razionalistica della *Poetica* aristotelica; che è la stessa tentata in quegli anni anche dal Metastasio dell’*Estratto dell’arte poetica di Aristotele*, iniziato nel 1747 ma pubblicato postumo solo nel 1782. Cesarotti si fondava sulla rilettura del testo metastasiano, da lui definito come la «carta nautica» per chiunque volesse accostarsi criticamente al teatro nel Settecento. Lo scritto era teso a dimostrare la superiorità della tragedia francese (concretizzata nelle sue traduzioni da Voltaire) sui tentativi italiani contemporanei, e trovava dunque nella rilettura della *Poetica* in chiave polemica un elemento di affinità estetica, almeno sul piano teorico, con Metastasio. Anche se la riflessione, per essere correttamente intesa, andava inserita nel più ampio quadro della *Querelle des anciens et des modernes*, a favore di un filo-modernismo emblemizzato dall’esperienza dell’*Ossian*.<sup>4</sup>

Non stupisce quindi che, pur considerando il melodramma un genere diverso e a sé stante rispetto alla tragedia, il padovano difendesse

---

*nell’opera di Melchiorre Cesarotti*, in *Aspetti dell’opera e della fortuna di Cesarotti*, Atti del Convegno di Gargnano del Garda (4-6 Ottobre 2001), a cura di Gennaro Barbarisi e Giulio Carnazzi, I, Milano, Cisalpino, 2002, pp. 403-435.

<sup>3</sup> L’opera è ora leggibile nella recente edizione moderna: MELCHIORRE CESAROTTI, *Sulla tragedia e sulla poesia*, a cura di Fabio Finotti, Venezia, Marsilio, 2010.

<sup>4</sup> Gli interessi di Cesarotti in questa direzione e la sua esperienza dell’*Ossian* sono stati ricostruiti in maniera enciclopedica in MELCHIORRE CESAROTTI, *Poesie di Ossian antico poeta celtico, secondo l’edizione di Pisa, 1801*, a cura di Guido Baldassarri, Milano, Mursia, 2018.

il logocentrismo dell'opera metastasiana nel carteggio col filologo olandese Michael Rijkloff van Goens<sup>5</sup>. Il dialogo ha inizio, secondo l'edizione Barbieri dell'epistolario (con tutti i limiti che essa comporta), il 17 Settembre 1767 e si sviluppa fino al 20 Agosto 1769, ma sono soltanto tre le epistole in cui è presente una riflessione sul teatro di Metastasio. Nello scritto dell'8 Febbraio 1768 van Goens individua subito il punto fondamentale della questione, ossia le difficoltà suscitate dalla prassi del poeta cesareo. Metastasio era da lui avvertito come un 'ostacolo', non solo nei confronti della musica, ma anche della verosimiglianza, che peraltro rappresentava una delle più importanti categorie aristoteliche:

[...] il est trop dans les entraves du Musicien. La nécessité où l'on est dans un Opéra d'y entretenir par tout les ariettes met l'imagination un peu trop à l'étroit: et tout sensible que je suis à tout ce qui blesse le moins la vraisemblance et le naturel, j'avoue que je souffre en voyant une personne emportée par les fortes agitations de son cœur passer tout d'un coup à une chanson, qui conclut un rôle passionné par telle et telle comparaison poétique, belle à la vérité et très-juste parce qu'elle vient de Métastase, mais par cette même raison fort déplacée dans la situation où la personne représentée s'est trouvée un moment auparavant. [...] j'imagine que du moins les paroles qui lui servent de fond, toutes fleuries et recherchées qu'elles sont, doivent nécessairement influer sur l'esprit du spectateur, en faisant cesser l'illusion à laquelle il s'étoit prêté, et cela parce qu'il est toujours contre la nature [...]. Le Poète ne pourroit-il pas composer des

---

<sup>5</sup> Sul rapporto Cesarotti-Van Goens, che emerge dal carteggio fra i due, cfr. SILVIA CONTARINI, *Cesarotti e Van Goens: un carteggio europeo*, in *La Repubblica delle lettere, il Settecento italiano e la scuola del secolo XXI*, Atti del convegno internazionale di Udine 8-10 aprile 2010, a cura di Andrea Battistini, Claudio Griggio, Renzo Rabboni, Pisa, Serra, 2011, pp. 56-57; EAD., *Il fantasma dell'«Ossian»: in margine all'edizione del carteggio Cesarotti-van Goens*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Padova, 10-13 settembre 2014), a cura di Guido Baldassarri, Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Pietrobon, Roma, ADI editore, 2016, pp. 1-9. Per l'edizione del carteggio cfr. MARIO BATTISTINI, *Documenti italiani nella Biblioteca Reale dell'Aja*, «Giornale storico della letteratura italiana», CIII, 1934, pp. 254-281.

paroles telles qu'on en puisse supposer à la personne qui parle, et qui ne la fassent point sortir tout d'un coup de la situation où elle a été sans que l'art du Musicien y perde?<sup>6</sup>

L'olandese si soffermava, in particolare, sul marcato distacco fra il recitativo e l'aria, nella quale esplodeva un virtuosismo musicale percepito come troppo diverso dal recitativo narrativo, e perciò ritenuto innaturale. Sul versante opposto, il ripensamento dei valori e dei meccanismi di realtà e di illusione operato da Metastasio, concretizzato sulla scena e teorizzato nell'*Epistolario* (valgano per tutte la lettera al compositore Johann Adolf Hasse, del 1749, e quella al marchese François-Jean de Chastellux, del 1765),<sup>7</sup> era difeso da Cesarotti nell'epistola di risposta (senza data):

Approvo il vostro giudizioso riflesso sopra l'ariette di Metastasio: non parmi però che tutte siano così spiccate dalla situazione di chi parla, né che contengano una comparazione o un tratto di spirito. [...] Ma generalmente egli pecca assai spesso su questo articolo. Pure confesso ch'io sono più sensibile agli altri suoi difetti, come alle scene oziose, alle galanterie subalterne, ai colpi di teatro che nascono più dal Poeta che dalla cosa. Ma lo stile e il sentimento compensano di gran lunga le sue mancanze: una delle sue scene patetiche val per

---

<sup>6</sup> MELCHIORRE CESAROTTI, *Epistolario*, I, Firenze, Molini, Landi e Comp., 1811, XXXIII, pp. 120-121.

<sup>7</sup> Pur essendo Hasse – assieme a Jommelli e Galuppi – responsabile di un uno stile più 'strumentale', fra lui e il poeta cesareo si instaura una collaborazione profonda all'insegna della parità dei ruoli. Su Hasse e Metastasio, cfr. RAFFAELE MELLACE, *Le feste viennesi di Metastasio e Hasse*, in *Il melodramma di Pietro Metastasio. La poesia, la musica, la messa in scena e l'opera italiana nel Settecento*, a cura di Elena Sala Di Felice e Rossana Caira Lumetti, Atti del convegno internazionale di studi (Roma, 2-5 Dicembre 1998), Roma, Aracne, 2001, pp. 467-492. Sulla disputa relativa all'aspetto 'strumentale', cfr. CECILIA CAMPA, *L'«Armonico Filosofo de' corix»: apologia e crisi del gusto metastasiano nella Roma di fine '700*, ivi, pp. 767-804. Le lettere ad Hasse e a Chastellux si leggono in PIETRO METASTASIO, *Opere*, a cura di Mario Fubini, con un saggio introduttivo sull'opera metastasiana di Luigi Ronga, Milano-Napoli, Ricciardi, 1968, rispettivamente alle pp. 660-666 (epistola XLI, da Joslowitz, 20 Ottobre 1749) e pp. 749-751 (epistola C, da Vienna, 15 Luglio 1765).

tutte le Tragedie di costoro che si credono in dritto di annojarci con Aristotele alla mano.<sup>8</sup>

Secondo l'avviso del padovano, nel passaggio fra recitativo e aria<sup>9</sup> il cambiamento (del personaggio) non era così marcato, ed egli ne proponeva anche alcuni esempi, atti a smentire il giudizio del corrispondente.<sup>10</sup> La mancanza di naturalezza era individuabile piuttosto in altre componenti (le «scene oziose», le «galanterie subalterne», i «colpi di teatro che nascono più dal Poeta che dalla cosa»), che tradivano un'artificialità lontana da una successione spontanea degli eventi. Ciò nonostante, secondo Cesarotti, la produzione dell'antiaristotelico Metastasio restava più pregevole di tanta drammaturgia filo-classicista ormai anacronistica. Più in generale, egli vedeva in Metastasio l'impeto di un maggiore patetismo e il respiro di una libertà favorita proprio dal non rispetto dei precetti aristotelici; quello stesso che indurrà Rousseau a definirlo «le seul poète du cœur».<sup>11</sup>

L'ammirazione di Cesarotti per il Trapassi viene confermata a dieci anni di distanza, fra il 1778 e il 1779, nel carteggio con Saverio Mattei,

---

<sup>8</sup> MELCHIORRE CESAROTTI, *Epistolario*, cit., I, XXXIV, pp. 131-132.

<sup>9</sup> Le definizioni di questi concetti e la discussione che ne scaturì sono ricostruiti da LUGI RONGA, *L'opera metastasiana*, in PIETRO METASTASIO, *Opere*, a cura di Mario Fubini, cit., pp. VII-XXXIII; MARIO FUBINI, *Introduzione a Pietro Metastasio*, ivi, pp. 3-24; e DANIELA GOLDIN FOLENA, *Le «tragiche miniature» di Metastasio: poesia e dramma nei recitativi metastasiani*, in *Il melodramma di Pietro Metastasio*, cit., pp. 47-72.

<sup>10</sup> «Quella per esempio di Sabina nell'*Adriano*, *Digli ch'è un infedele*, e nello stesso Dramma quella di Farnaspe, *S'io non ti moro a lato*, nel *Tito* quella di Sesto *Se mai senti spirarti sul volto*, quell'altra di Catone *Con questo nome in fronte* non sono di questo genere. Credo, che esaminando se ne troverebbero varie altre» (cfr. MELCHIORRE CESAROTTI, *Epistolario*, cit., I, XXXIV, pp. 131-132).

<sup>11</sup> GUIDO NICASTRO, *Metastasio e il teatro del primo Settecento*, Roma-Bari, Laterza, 1973, p. 87. Il carteggio Cesarotti-Van Goens si conclude poi con un'ulteriore lettera (24 Marzo 1768) in cui l'olandese ribadisce la propria posizione («Je vous dirai encore, que dans quelques pièces que j'ai vues d'Apostolo Zeno, je n'ai pas trouvé le défaut que je reproche au Métastasé. C'est une preuve que la faute n'est pas du genre, mais qu'elle est du Poète. [...] on pourroit être tenté d'attribuer au manque d'invention ces pardons éternels, qui terminent presque toutes ses pièces»). MELCHIORRE CESAROTTI, *Epistolario*, cit., I, XXX, pp. 141-142), ma nella sua risposta Cesarotti non ritorna più sull'argomento.

teorico della drammaturgia classica e moderna, autore e revisore di libretti, amico e panegirista di Niccolò Jommelli, nonché corrispondente del nostro librettista. Lo scambio con Cesarotti accompagna un dialogo quasi ventennale, che si estende (sempre secondo l'edizione Barbieri) dal 20 Maggio 1778 all'8 Luglio 1794. Il dibattito in questo caso si arricchisce di un'ulteriore componente molto cara a entrambi gli interlocutori, la traduzione. Sicché nella discussione entrano in gioco ora anche tutte le difficoltà di una mediazione culturale (fra la sensibilità estetica e poetica inglese e quella italiana) che aveva costretto il Cesarotti dell'*Ossian* a farsi «atleta della propria lingua».

Il padovano aveva appena licenziato la traduzione delle opere di Demostene e altri oratori entro il suo *Corso ragionato di letteratura greca* (1781), e dopo aver letto il *Discorso sopra i tragici greci* di Mattei ne fece un elogio entusiasta in una lettera che l'altro vorrà premettere al proprio *Saggio di poesie latine e italiane* (cfr. epistola dell'11 Giugno 1778 da Padova). L'encomio non rappresentava soltanto la lode benevola rivolta al collega e, insieme, la volontà di ribadire la propria opposizione ai precetti aristotelici,<sup>12</sup> ma anche l'approvazione del filtro dello stile metastasiano; che Mattei per parte sua aveva utilizzato nelle proprie traduzioni:

Ho letto nuovamente il vostro *Discorso sopra i Tragici Greci*, e lo trovo sempre più sorprendente. [...] la scena dei Greci era discretamente variabile; giacché non ho mai saputo adottare come un canone infrangibile, quella scrupolosa unità di luogo contraria alla natura de' fatti che hanno preparamento e viluppo. [...] In prova che il vostro *Discorso* ha fatto un vero effetto sopra il mio animo, devo chiamarmi in colpa dinanzi a voi d'un peccato non indifferente, ed è quello di aver inavvedutamente aderito al pregiudizio de' nostri pedanti,

---

<sup>12</sup> D'altra parte, già nel '500 la *Poetica* era ritenuta un'opera esemplificativa, incompleta; a maggior ragione, ai tempi di Cesarotti e Mattei, era considerata un testo su cui operare un processo di storicizzazione e attualizzazione, teso cioè a problematizzare, contestualizzandoli nella loro epoca, dei principi ritenuti ormai non più assoluti, né adatti alla sensibilità moderna.

ch'escludono i drammi del Metastasio dal numero delle genuine Tragedie. Ciò fece, ch'io non ne parlassi ne' miei giambi intorno a' Tragedici antichi, e moderni.<sup>13</sup>

La compenetrazione fra questi due ambiti (lirico e drammatico) era così profonda nella riflessione di Mattei, che Cesarotti si sentì in dovere di giustificarsi per non aver incluso nel suo catalogo dei tragediografi – antichi e moderni – il poeta della corte viennese, di fatto sancendo una sostanziale differenza fra il genere tragico e quello melodrammatico. L'orizzonte poetico del napoletano (di origini calabresi) proponeva invece l'assorbimento dello stile lirico nel drammatico, e anzi faceva del melodrammatico metastasiano il suo modello, riconosciuto come il vero continuatore del teatro antico, di contro alla tragedia francese allora in voga. I due ambiti (lirico e drammatico) venivano così ad incrociarsi, fino ad implicarsi necessariamente, e a «rischiarsi l'uno con l'altro».

È questa la ragione che spingerà Mattei ad avanzare alcune critiche *Osservazioni sopra i pezzi lirici e drammatici di Ossian*, allegate all'epistola del 18 Maggio 1779. La sua posizione tende qui palesemente ad avvicinare la sperimentazione cesarottiana alla cantabilità del verso di Metastasio.<sup>14</sup> Soprattutto nel caso di *Comala*, il poema tradotto da Cesarotti in forma teatrale, con una precisa suddivisione in scene e con la presentazione delle *dramatis personae*; che egli stesso spiegava nelle sue *Osservazioni* nell'edizione del 1772:

Ho diviso in scene questo piccolo dramma per maggiore chiarezza, non credendo che vi sia alcuna bellezza nel porlo tutto di seguito,

<sup>13</sup> MELCHIORRE CESAROTTI, *Epistolario*, cit., I, LXXI, pp. 270-271.

<sup>14</sup> L'argomento è stato affrontato nelle linee generali da Guido Baldassarri e successivamente approfondito da Rodolfo Zucco, con attenzione all'aspetto metrico. Cfr. GUIDO BALDASSARRI, *Sull'«Ossian» di Cesarotti. III. Le varianti e le «parti liriche»*. *Appunti sul Cesarotti traduttore*, «Rassegna della letteratura italiana», XCIV, 1990, 3, pp. 21-68; e RODOLFO ZUCCO, *Il polimetro di Ossian*, in *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, cit., I, pp. 282-307.



senza distinzione, come fanno alcuni nelle loro tragedie per una ridicola affettazione d'imitar i Greci.<sup>15</sup>

Si ravvisano in essa tutti i lineamenti e le proporzioni della tragedia. [...] Il coro e la varietà del metro la rende interamente somigliante ai melodrammi dei Greci. Adattata alla musica da un dotto maestro, e fregiata delle decorazioni convenienti, ella potrebbe essere un'opera d'un nuovo gusto e far da grandissimo effetto anche ai tempi nostri.<sup>16</sup>

Il consiglio di Mattei era sostenuto da numerose esemplificazioni; tra cui basti questa soltanto:

La *Comala* sarebbe più bella se avesse uno stile più Metastasio. I recitativi poco si distinguono dalle arie, e pare che vi sia una confusione. [...] Nella pag. 208 il 3 v. della prima parte dell'aria di *Comala* è diversissimo dal 3 v. della seconda parte, nell'atto che non si muta tutto il metro della seconda, ciò ch'è irregolarissimo e distrugge tutta l'armonia musica.<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> Nell'edizione moderna dell'opera, a cura di Guido Baldassarri (MELCHIORRE CESAROTTI, *Poesie di Ossian antico poeta celtico, secondo l'edizione di Pisa*, cit.), il passo si legge nelle *Annotazioni a Comala*, p. 236.

<sup>16</sup> *Osservazioni a Comala*, cit., p. 240.

<sup>17</sup> SAVERIO MATTEI, *Osservazioni sopra i pezzi lirici e drammatici di Ossian*, in MELCHIORRE CESAROTTI, *Epistolario*, cit., II, VIII, pp. 18-19. La sostanziale assimilazione della tragedia al melodramma, soprattutto se metastasiano, nasceva dalla messa in scena, da parte del poeta cesareo, di melodrammi senza accompagnamento musicale; cosa che inevitabilmente finiva per creare una contaminazione fra i due piani. Tuttavia, in Cesarotti i due generi erano tenuti distinti, né egli individuava nel melodramma la causa della decadenza della tragedia italiana, ormai troppo subordinata ai vincoli musicali (per altro contrastati da Metastasio). Ciò nonostante, pur avvicinandosi molto alla pratica metastasiana (non a caso *Comala* diventerà un vero e proprio libretto, che godrà di un'ampia diffusione nell'Ottocento), il padovano ribadiva la propria autonomia attraverso uno sperimentalismo metrico caratterizzato da un originale eclettismo. A proposito di *Comala*, cfr. DANIELA GOLDIN FOLENA, *Cesarotti, la traduzione e il melodramma*, in *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, cit., I, pp. 343-368. Si occupa della traduzione del poemetto in direzione della componente musicale FRANCO PIPERNO, *Cesarotti all'opera: appunti sulla librettistica ossianica*, in *Scrittori in musica: i classici italiani nel melodramma tra Seicento e Novecento*, a cura di Antonio Rostagno

Se da una parte, in linea teorica, il padovano, nel riconoscere nella tragedia e nel melodramma due generi distinti (pur con qualche riserva, visto il mancato inserimento di Metastasio nel canone tragico), insisteva nel mantenere le difese non solo dell'antiaristotelismo, ma anche della riforma proposta dal poeta della corte viennese, nel momento in cui provava a concretizzare i suoi interessi drammatici, finiva per scostarsi dalle sue stesse affermazioni teoriche. La non verosimiglianza di una trama nata dal poeta e non dalle cose – ciò che Cesarotti aveva imputato a Metastasio – è il primo elemento che egli stesso rilevava nell'intreccio originale del poemetto (e che proprio per questo, cercherà anche a più riprese di modificare); e anche la critica di Mattei, riguardo all'eccessiva omogeneità fra recitativo e aria, muoverà dalla constatazione dello sbilanciamento del testo verso quest'ultima: i non numerosi endecasillabi, peraltro continuamente intervallati da altre misure, non potevano arginare quello che, *de facto*, risultava come un assoluto protagonismo musicale. Nella concretezza, allora, di una composizione melodrammatica libera, il dettato cesarottiano cedeva quasi spontaneamente e senza limiti alla componente 'melodica', occultando *in toto* la parte 'armonica'.<sup>18</sup>

Se la discussione teorica si incardinava su questi parametri (verosimiglianza, omogeneità di recitativo e aria) e si nutriva di ampi orizzonti estetico-categoriali, la pratica scenica appare invece caratterizzata da una ben diversa concretezza. L'immagine di Metastasio, come punto di riferimento estetico, nell'ultimo ventennio del Settecento iniziava a non coincidere più con il successo delle sue opere, le cui rappresentazioni andavano gradualmente diradandosi, pur senza che la sua morte segnasse un'improvvisa cesura.

---

e Silvia Tatti, Roma, Bulzoni, 2016, pp. 137-159. Sulla cantabilità del verso cesarottiano, oltre al citato articolo di Guido Baldassarri, cfr. anche SERGIO MARIA GILARDINO, *La scuola romantica: la tradizione ossianica nella poesia dell'Alfieri, del Foscolo e del Leopardi*, Ravenna, Longo, 1982, e GIANFRANCO FOLENA, *Cesarotti, Monti e il melodramma*, in ID., *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 325-355.

<sup>18</sup> La dimensione 'melodica' e quella 'armonica' sono intese come categorie aristotelico-metastasio-riconducibili a ciò che in un melodramma viene definito rispettivamente come 'aria' e 'recitativo'.

A questo proposito, si può considerare il genere meta-teatrale, allora particolarmente fiorente, che propone nella seconda metà del secolo un ampio ventaglio di titoli ed autori, in cui spiccano, oltre al Metastasio de *L'impresario delle Canarie*, il Calzabigi de *L'opera seria*, il Cimarosa de *L'impresario in angustie* e il Marcello del pamphlet satirico *Il teatro alla moda*, per citare i più noti.<sup>19</sup> Nel novero si accampa a buon diritto anche *Prima la musica e poi le parole* di Giambattista Casti, che si distingue per incisività ed efficacia, oltre che per la sintesi richiesta da un divertimento teatrale gestito in un atto unico. A cui, peraltro, si accompagna la leggenda – smentita – secondo cui il poeta l'avrebbe scritto in quattro giorni su musica già composta.<sup>20</sup>

Il successore di Metastasio nella carica di poeta cesareo, che era spirito libertino dalla vena satirica non sempre conciliabile con le formalità sociali e politiche,<sup>21</sup> non intervenne mai direttamente nelle discussioni teoriche, preferendo esprimersi attraverso la scena. Come nel caso dell'opera in questione, che fu musicata da Antonio Salieri e rappresentata la sera del 7 Febbraio 1786 nell'Orangerie di Schönbrunn, subito dopo il *Singspiel* di Mozart (*Der Schauspieldirektor*); ed anzi con questa in un'esplicita concorrenza nell'ambito delle tradizioni melodrammatiche nazionali. Grazie anche all'ingaggio dei migliori cantanti

---

<sup>19</sup> Cfr. FRANCO VAZZOLER, *Didone e l'impresario*, in *Il melodramma di Pietro Metastasio*, cit., pp. 305-324.

<sup>20</sup> Per una prima panoramica sull'opera e sull'autore si rinvia a ROBERTO BENAGLIA SANGIORGI, *L'Abate Casti, poeta melodrammatico e successore del Metastasio a Vienna*, «Italia», XXXIII, 3, 1956, pp. 180-192; ID., *I melodrammi giocosi dell'Abate Casti poeta cesareo e successore del Metastasio a Vienna*, «Italia», XXXVI, 2, 1959, pp. 101-126; di più ampio respiro la monografia di GABRIELE MURESU, *Le occasioni di un libertino: G. B. Casti*, Messina-Firenze, D'Anna, 1973; mentre circoscrive l'orizzonte ÁNGELES ARCE, *Prima la musica, poi le parole: «Divertimento» metateatral de G. B. Casti*, «Cuadernos de Filología Italiana», IX, 2002, pp. 79-99. L'opera si legge attualmente in GIAMBATTISTA CASTI, *Il poema tartaro*, introduzione di Antonio Fallico, edizione critica e commento di Alessandro Metlica, Milano, Feltrinelli, 2014.

<sup>21</sup> È il caso, ad esempio, del *Poema tartaro*, in cui è stata riconosciuta una critica nei confronti dei costumi della corte di Caterina II di Russia; al di là della veridicità dell'ipotesi, l'opera gli costò l'allontanamento temporaneo da Vienna.



La situazione era topica, ma a ben guardare coinvolgeva, più in generale, le mutazioni che stavano avvenendo nell'organico orchestrale. L'ultimo ventennio del '700, infatti, vede un aumento deciso dell'apparato degli strumenti, cosa che ridefinisce i confini tra le due arti, della poesia e della musica, e contribuisce ulteriormente a superare la riforma e il gusto metastasiani. La discussione su questo aspetto, che annovera l'intervento attivo dell'Arteaga delle *Rivoluzioni del teatro musicale italiano* (1783), sottolinea il collasso della poesia gravata dalla 'massa strumentale' e la scelta in favore di un virtuosismo vocale, in cui il portato affettivo del testo finisce per azzerarsi.<sup>23</sup>

Se anche Casti, nella sua collaborazione con Salieri, istaurò un rapporto paritario e di reciproca stima,<sup>24</sup> lo stesso fitto dialogo che il testo propone con altre opere, e la continua presenza di *topoi* meta-teatrali in direzione dell'equilibrio fra le due arti, vocale e strumentale, sancivano il superamento nella soluzione castiana della proposta di riforma di Metastasio, pur nei toni esasperati di una satira di costume. Un superamento concretizzato dal ritorno del protagonismo musicale, a discapito della poesia, come riassumeva scherzosamente lo stesso Da Ponte in una lettera in versi dedicata proprio a Casti:

Il poeta teatrale,  
 25 ch'è un ufficio certamente  
 de' più duri, de' più tangheri,  
 e che Giobbe il paziente  
 potria far uscir de' gangheri.  
 Contentar in pria conviene  
 30 il maestro di cappella,  
 a cui sempre in capo viene

---

<sup>23</sup> CECILIA CAMPA, *L'«Armonico Filosofo de' cori»: apologia e crisi del gusto metastasiano nella Roma di fine '700*, cit., *passim*.

<sup>24</sup> Dall'epistolario di Casti emerge infatti che Salieri è per lui persona fidata, a cui assegna il recapito di lettere per destinatari importanti; o, in una lettera del 19 Maggio 1787, invece, discutendo di un'altra opera, chiede se ha osservazioni sul testo già composto. Cfr. GIAMBATTISTA CASTI, *Epistolario*, a cura di Antonio Fallico, Viterbo, Amministrazione Provinciale di Viterbo, 1984, *ad indicem*.

una od altra bagatella.  
Qui cangiar vuol metro o rima  
e porre *A* dove *U* v'è prima;  
35 là d'un verso gli fa d'uopo,  
quel ch'è innanzi or vorria dopo;  
peggio poi se a svegliar l'estro  
de lo stitico maestro  
tu dei metter come s'usa,  
40 specialmente ne la chiusa,  
or il canto degli augelli,  
or il corso de' ruscelli,  
or il batter de' martelli,  
e il dindin de' campanelli.  
45 E la ruota e il tamburino,  
e la macina e il mulino,  
e la rana e la cicala,  
e il pian pian, e il cresci e il cala.  
Quando poscia egli è contento  
50 ti rimangon mille impicci,  
dei combatter contro cento  
teste piene di capricci;  
s'anco i primi son discreti  
co' maestri e co' poeti,  
55 v'è il terz'uom, la quarta buffa  
che risveglia la baruffa.  
Chi la parte vuol migliore,  
perché egli è secondo attore,  
chi vuol l'aria di bravura,  
60 perché là fa più figura,  
chi non vuol queste parole  
chi la musica non vuole  
questa ha il pezzo de' sorbetti  
quei non entra ne' terzetti,  
65 ed in mezzo il tafferuglio  
il disordine, il miscuglio,  
pria che vada in scena l'opera,

se prudenza non adopera,  
il poeta, ed io lo scuso,  
70 rompe, o fa rompersi il muso.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> LORENZO DA PONTE, *Epistola al Signor Abate Casti*, in ID., *Saggi poetici*, a cura di Lorenzo Della Chà, Milano, Il Polifilo, 2005, pp. 160-161.

# **TELANE ED ERMELINDA DI ALESSANDRO CARLI TRA DILETTANTI E COMICI DI PROFESSIONE**

di *Andrea Capuzzo*

## **1. La vocazione teatrale del conte Alessandro Carli**

Intellettuale e illuminista di talento, il conte veronese Alessandro Carli nella seconda metà del Settecento si occupa a lungo di teatro, di storia e di scienze naturali.<sup>1</sup> Nato a Verona il 15 febbraio 1740, frequenta fino ai vent'anni il Collegio dei Nobili di Parma, ricevendo un'istruzione volta a formare il perfetto gentiluomo. In quel contesto educativo, in cui l'insegnamento della recitazione assolve a una precisa funzione civile, è affidato alle cure di Saverio Bettinelli e ha modo di emergere nelle rappresentazioni scolastiche e di scoprire la passione per il teatro.<sup>2</sup>

Rientrato a Verona, il giovane inizia a partecipare alla vita culturale cittadina, viene accolto nell'Accademia Filarmonica nel 1762<sup>3</sup> e stringe rapporti con diversi letterati, tra i quali il nobiluomo veneziano Pietro Antonio Zaguri. Tuttavia, come ha sottolineato Franco Piva, l'evento

---

<sup>1</sup> Per una prima informazione biografica su Alessandro Carli si vedano le notizie riportate alla voce *Carli, Alessandro*, a cura di Paolo Preto, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana 1960-, XX (1977), pp. 148-150; e la voce *Carli, Alessandro*, a cura di Carla Emilia Tanfani, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, Le maschere 1954-1962, III, p. 46. Tra i non molti contributi che aiutano a ricostruire la sua formazione teatrale si vd. GABRIELLA SARTORI, *Alessandro Carli e il diletto della scena*, tesi di laurea in Lettere, relatrice Marzia Pieri, Università degli Studi di Verona, a.a. 1999-2000; ANDREA CAPUZZO, *La vocazione teatrale di Alessandro Carli. Un tentativo di riforma delle scene nella Verona del secondo Settecento*, tesi di dottorato in Letteratura e Filologia, coord. Andrea Rodighiero, tutor Simona Brunetti, ciclo XXVI, Università degli Studi di Verona 2015.

<sup>2</sup> Cfr. CLAUDIO BISMARA, *Il conte Alessandro Carli di Verona (1740-1814): gli anni giovanili, il viaggio in Europa e l'interesse per le scienze naturali*, «Studi storici Luigi Simeoni», LIX, 2009, pp. 169-181: spec. 170-171; SIMONA BRUNETTI, *Teoria e prassi tragica di Saverio Bettinelli: corollari veronesi*, «Testo», XL, 77, 2019, pp. 151-158.

<sup>3</sup> Cfr. MARIO BERTI, *Gli Accademici Filarmonici di Verona*, Verona, in *L'Accademia Filarmonica e il suo Teatro. Nuova edizione*, a cura di Michele Magnabosco e Marco Materassi, Accademia Filarmonica di Verona, 2012 [1982<sup>1</sup>], pp. 129-205: 278.



che imprime a Carli una spinta evidente verso la consapevolezza delle proprie inclinazioni artistiche è senza dubbio il viaggio in Europa, che intraprende tra la primavera del 1766 e quella del 1768.<sup>4</sup> A Parigi e successivamente nella splendida dimora di Voltaire a Ferney, presso Ginevra, incontra due celebri attori, Henri-Louis Lekain e M<sup>lle</sup> Clairon, che in quegli anni avevano messo in scena con grande successo le opere dell'autore francese, impegnato in un'operazione di svecchiamento del genere tragico, in linea e al contempo in concorrenza con le istanze di realismo del nascente dramma borghese propugnate da Diderot.<sup>5</sup> La prassi scenica con cui entra in contatto schiude a Carli prospettive inedite verso cui incanalare le proprie riflessioni in campo spettacolare.

Di nuovo a Verona nei primi mesi del 1768, il conte stringe amicizia con il marchese e commediografo bolognese Francesco Albergati Capacelli e compone la sua prima tragedia, *Telane ed Ermelinda*, che viene rappresentata con successo in un teatro privato e, sul finire dello stesso anno, anche a Venezia dalla compagnia di Antonio Sacco. Nei mesi seguenti Carli non tarda a concepire una seconda tragedia, *I Longobardi*, che, messa in scena nel 1769, riscuote il gradimento prima del pubblico veronese e poi di quello veneziano del teatro San Luca, diretto da Giuseppe Lapy.<sup>6</sup>

Una sorta di mistero avvolge invece la vicenda della sua terza e ultima tragedia, *Ariarato*, che viene pubblicata soltanto nel 1773. Risulta plausibile l'ipotesi che il tragediografo si sia preso una lunga pausa di

---

<sup>4</sup> Cfr. FRANCO PIVA, *Voltaire e la cultura veronese del Settecento: il conte Alessandro Carli*, «Aevum», XLII, 3-4, 1968, pp. 316-331: 317-318.

<sup>5</sup> Per una prima valutazione sulla portata delle istanze di rinnovamento nel teatro francese del secondo Settecento si vedano ROBERTO TESSARI, *Teatro e spettacolo nel Settecento*, Roma-Bari, Laterza, 1995; PAOLO BOSISIO (a cura di), *Lo spettacolo nella Rivoluzione francese*, Roma, Bulzoni, 1989; ANDREA CALZOLARI, *Il teatro dell'Illuminismo*, Firenze, Vallecchi, 1981; MARIA LUISA SPAZIANI, *Il teatro francese del Settecento*, Roma, Lo Faro, 1974.

<sup>6</sup> Cfr. Lettere di Francesco Albergati Capacelli ad Alessandro Carli, Venezia, 27 settembre e 13 dicembre 1769, in Biblioteca Civica di Verona, Fondo manoscritti, *Alessandro Carli* (d'ora in poi AC), b. 930, fasc. 1 (Albergati), doc. 2 e doc. 5.

ripensamento, per focalizzare meglio le proprie teorie sulla drammaturgia e sulla recitazione. Rappresentata nello stesso anno dalla compagnia di Girolamo Medebach,<sup>7</sup> sembra aver avuto un gradimento di pubblico assai tiepido. L'Autore si persuade così che l'esito fallimentare di un'opera a cui aveva dedicato tanta attenzione sia dovuto principalmente all'incapacità degli attori a cui è stata affidata<sup>8</sup> e, per questa ragione, smette di scrivere per il teatro. A questa delusione occorre sommare anche quella originata dalla partecipazione ai *Concorsi teatrali* banditi dal Ducato di Parma. Sempre nel 1773, infatti, Carli invia alla competizione una copia manoscritta del suo ultimo lavoro, senza ricevere alcun riscontro: non solo *Ariarato* non si aggiudica il premio per l'agone tragico, ma per quell'anno la giuria stabilisce addirittura di non assegnarlo *tout court*.<sup>9</sup>

A seguito di questi eventi e desideroso di promuovere anche in Italia i lineamenti di una riforma che oltralpe aveva già preso piede, lo scrittore decide di dar vita nella sua città a una scuola di Arte Drammatica, per formare nella prassi della recitazione un nucleo di attori della nobiltà veronese. Quindi dal 1774 al 1778, assieme alla contessa Silvia Curtoni Verza nelle vesti di prima attrice, allestisce diverse tragedie, soprattutto di Racine, Voltaire e Crébillon. L'intenso lavoro condotto sull'interpretazione attoriale dimostra la notevole competenza di Carli nella didassi di arte drammatica, che gli viene riconosciuta e che suscita

---

<sup>7</sup> Cfr. lettere di Francesco Albergati Capacelli ad Alessandro Carli, Venezia, 2 gennaio 1773 e Bologna, 9 agosto 1773, in *AC*, b. 930, fasc. 1 (Albergati), doc. 18 e doc. 25.

<sup>8</sup> L'autore stesso formula una diagnosi molto chiara sull'esito negativo dell'*Ariarato*: cfr. ALESSANDRO CARLI, *Lettera scritta nel 1803 al Sig. Abate Lavarini reggente del Liceo veronese*, in ID. *Tragedie, con una lettera sull'argomento della recitazione*, Verona, Mainardi, 1812, pp. 1-24: 3 (d'ora in poi LAVARINI).

<sup>9</sup> Cfr. CRISTINA CAPPELLETTI, *Ippolito Pindemonte e Alessandro Carli ai concorsi teatrali parmensi*, «Lettere italiane», LVIII, 2, 2006, pp. 262-282.

ammirazione in città tra i cultori della declamazione. Nel 1778 abbandona anche il ruolo di precettore teatrale per dedicarsi a studi scientifici e storici.<sup>10</sup>

Durante il periodo giacobino e napoleonico, una volta conclusa l'esperienza della scuola di recitazione, il nobile veronese si occupa ancora di teatro, ma solo lateralmente, come testimoniano gli episodici contatti con l'amico e sodale Marco Marioni e con Elisabetta Caminer Turra. Tuttavia, con il breve saggio intitolato *Lettera scritta nel 1803 al Sig. Abate Lavarini*, incentrato ancora sul tema della recitazione, Carli offre una chiave interpretativa delle proprie esperienze sceniche e, insieme, il testamento artistico di un intellettuale settecentesco dalla spiccata vocazione teatrale. Nel 1812 pubblica l'edizione definitiva delle sue *Tragedie*, dopo averle sottoposte a un'accurata revisione. Ormai minato nel fisico dalla malattia, muore a Verona il 1° ottobre 1814.<sup>11</sup>

## **2. Passioni private e raggiri del potere per una tragedia *sui generis***

Da cultore dilettante di storia medioevale, nel 1768 Carli inaugurò la sua carriera di drammaturgo con la tragedia *Telane ed Ermelinda*, la cui vicenda si colloca nel V secolo d.C., al momento del trapasso dal regno italico, edificato dal barbaro Odoacre sulle ceneri dell'Impero Romano d'occidente, alla dominazione degli Ostrogoti di Teodorico.<sup>12</sup>

Nella reggia di Ravenna gli ufficiali Ferusto e Svenno tramano contro Odoacre a vantaggio dell'invasore Teodorico. Mentre Telane viene ingiustamente accusato di aver attentato alla vita del re suo padre, Ferusto fa intendere che sia in atto una tresca perversa tra il principe e la regina Missena, sua matrigna, tanto che il sovrano si convince della colpevolezza del figlio. La principessa Ermelinda, figlia del defunto esarca,

---

<sup>10</sup> Cfr. ALESSANDRO CARLI, *Istoria della città di Verona sino all'anno MDXVII divisa in undici epoche*, tt. I-VII, Verona, Giuliari, 1796.

<sup>11</sup> Cfr. CLAUDIO BISMARA, *Il casato Carli di Verona. Fra terra e cultura dal XVI al XIX secolo*, «Studi storici Luigi Simeoni», LV, 2005, pp. 365-386: 367.

<sup>12</sup> Cfr. ALESSANDRO CARLI, *Telane ed Ermelinda*, Verona, Moroni, 1769.

è invece certa dell'innocenza del giovane, che ama fin dall'infanzia e dal quale è ricambiata. Telane viene quindi arrestato, ma è ben presto liberato per intervento di Missena, che ne dimostra la lealtà. Odoacre mette alle strette Ferusto, che riesce ad ucciderlo ma soccombe poco più tardi, insieme a Svenno, sotto i colpi della spada di Telane. Anche il principe, però, muore per le ferite ricevute nel combattimento, dopo aver visto spirare tra le sue braccia Ermelinda, che si è data la morte disperando di rivederlo.

L'opera, suddivisa in cinque atti secondo lo schema classico del genere tragico, presenta un intreccio consequenziale, senza ellissi narrative, e un flusso degli eventi ora dilatato e meditativo, ora più incalzante, con un crescendo di colpi di scena in prossimità dell'epilogo. Le prescrizioni di matrice pseudoaristotelica rispetto ad unità di spazio (il palazzo reale di Odoacre) e tempo (l'intera vicenda si svolge tra la notte delle trame oscure e il giorno successivo) appaiono ottemperate. Ciò nondimeno, il testo mostra segnali di notevole modernità, derivati della nuova sensibilità europea, nel solco del gusto francese, a cominciare dalla molteplicità di episodi e avvenimenti, che lo stesso Voltaire, tra i primi, riconobbe come l'elemento di pregio dell'opera.<sup>13</sup> Carli intendeva infatti discostarsi dalla rigida normativa della tragedia italiana; e in proposito non gli era sfuggito il *Tancredi* del maestro francese, il cui allestimento l'aveva colpito pochi mesi prima, per il fascino del soggetto, per la fisionomia dei personaggi e l'efficacia della recitazione e della *mise en scène*.<sup>14</sup>

Un ulteriore dato di rilievo riguarda la complessa architettura del dramma. La vicenda si apre *in medias res*, con il complotto escogitato nottetempo per sbarazzarsi di Odoacre. Parallelamente, prende il via anche una seconda azione tragica, che consiste nel tentativo del principe Telane di sposare Ermelinda. La scrittura drammaturgica compone

---

<sup>13</sup> Cfr. lettera di Voltaire a Alessandro Carli, Château de Ferney, 3 janvier 1769, in *AC*, b. 932, fasc. Voltaire, doc. 1. Per la trascrizione, cfr. VOLTAIRE, *Correspondance*, texte établi et annoté par Theodore Besterman, 13 voll., Paris, Gallimard, 1963-1993, IX (juillet 1767-septembre 1769), p. 733.

<sup>14</sup> Cfr. FRANCO PIVA, *Voltaire e la cultura veronese del Settecento*, cit., pp. 319-320.

le situazioni in modo tale che le due piste si intreccino progressivamente, fino a saldarsi in un'unica catastrofe finale: la morte dei protagonisti e la conseguente dissoluzione del regno. All'interno di questo articolato meccanismo spiccano per originalità i protagonisti della storia rappresentata: Odoacre, Ferusto, Telane ed Ermelinda.

Ai vertici della piramide sociale, per la sua carica di sovrano degli Eruli, nonché di re-usurpatore d'Italia, si trova Odoacre, una figura fragile e a tratti incerta. È un monarca in crisi, che ha speso la vita a combattere molte guerre sanguinose, l'ultima delle quali contro Teodorico, e che ora aspira alla pace e alla legittimazione da parte del popolo che ha sottomesso. A tratti è tirannico e risoluto, a tratti è arrendevole e disponibile. Preoccupato di sostenere il proprio ruolo, spesso trascura di considerare con attenzione i sentimenti dei familiari e dei cortigiani, e se ne lascia suggestionare. Da un lato, gli ottenebra la mente la gelosia atroce nei confronti del figlio Telane, che considera traditore e adultero; dall'altro, lo tormenta il senso di vergogna per la sua regalità offesa. A queste passioni Odoacre soggiace inerme, sacrificando perfino gli affetti più cari, e non accorgendosi dei continui inganni di Ferusto, che fa leva proprio sui questi punti deboli.

L'alto ufficiale Ferusto è l'antagonista del sovrano. Eroe potentemente negativo, è il paradigma del vero traditore, animato da un'ambizione sfrenata e spasmodicamente attivo nella progettazione di raggiri. La tattica privilegiata è di accreditarsi come aiutante e consigliere affidabile: egli simula di appoggiare, soccorrere, proteggere, mentre in realtà persegue soltanto lo scopo di impadronirsi del potere. Costruito su un modello classico, è un personaggio a una sola dimensione, che fa di lui lo stereotipo del consigliere fraudolento, falso, avido e inumano.

Innamorato della principessa Ermelinda, Telane si presenta invece come l'eroe giusto e innocente, infelice per un amore che viene continuamente ostacolato dai cospiratori e messo a repentaglio dal corso degli eventi. Il giovane si rivela tanto incline alla sfiducia quanto vulnerabile all'ira e ai suoi accessi. Egli non è in grado di vivere in modo sereno nemmeno il sentimento che lo lega a Ermelinda, costantemente

sopraffatto dalle preoccupazioni familiari e sociali, originate dalle vicende di corte.

Ermelinda, infine, l'eroina della vicenda, è giusta, leale, combattiva, capace di amore; sfida il male e l'ingiustizia, ed è disposta a rischiare per i suoi ideali. Nemmeno lei è esente da istanti di smarrimento e di afflizione, che tuttavia non ne piegano la tempra impavida e battagliera. La sua debolezza consiste nel credere di non meritare Telane per ragioni di lignaggio. Nel suo personaggio prende corpo uno scontro tra la dirimponte energia del sentimento amoroso e la violenza spietata di scelte che sovrastano il singolo e ne piegano ogni resistenza.

Nell'epoca dei Lumi, contraddistinta dalle preoccupazioni dei più avvertiti riformatori di offrire al pubblico *pièces* che veicolino alti valori, *Telane ed Ermelinda* eleva un monito contro l'eccesso di passioni che impedisce all'individuo di disporre di se stesso in un rapporto equilibrato con la realtà. Sullo sfondo del conflitto tra popoli ed eserciti, la tragedia si conclude con la sconfitta di Odoacre, con il naufragio della politica delle trattative e il tradimento di ogni sogno di conciliazione. Fuor di metafora, nella percezione che l'autore ha della realtà politica a lui contemporanea, il popolo d'Italia è ben lontano dall'essere unito e dotato di una coscienza nazionale, e reclama ancora a gran voce un uomo forte a reggerne le sorti. Il discorso di Carli ha quasi le cadenze di una fiera invettiva di stampo preromantico, se non addirittura prerisorgimentale, che anticipa i toni desolati e risentiti dei nostri più grandi scrittori del primo Ottocento.

Nel settembre del 1768, in poco meno di tre settimane, Carli rappresentò per quattro volte sulle scene di Verona la sua opera prima, con una compagnia di nobili dilettanti. Prese parte all'allestimento anche l'Albergati, che affiancava l'autore nella direzione degli interpreti, forte della sua perizia di cultore della declamazione.<sup>15</sup> Non vi è certezza ri-

---

<sup>15</sup> Sulla figura di Francesco Albergati Capacelli cfr. almeno ENRICO MATTIODA, *Il dilettante «per mestiere»: Francesco Albergati Capacelli commediografo*, Bologna, Il Mulino, 1993; ELENA ZILOTTI, *Un sodalizio mancato: Francesco Albergati Capacelli al Concorso teatrale di Parma*, «Studi goldoniani», XV, 7, 2018, pp. 157-170; a cui si aggiunga ora,

guardo al luogo della rappresentazione, tuttavia è probabile che si trattasse di uno dei teatrini privati dell'aristocrazia veronese, se non addirittura della sala maggiore o del ridotto del teatro Filarmonico. Altrettanto incerta è la composizione della compagnia filodrammatica. Se abbiamo informazioni sicure sugli interpreti di due personaggi della tragedia, Odoacre e Ferusto, impersonati rispettivamente dall'Albergati e dal suo segretario Carlo Coralli, per gli altri cinque si possono fare solo ipotesi dedotte dai carteggi: la contessa Teresa Colloredo Pellegrini dovette interpretare Ermelinda; una delle sorelle di Carli (Elena o Elisabetta) fu la regina Missena; verosimilmente, l'autore stesso, il conte Marco Marioni e un ignoto assunsero i ruoli di Telane, di Svenno e di Tesselo: benché non sia chiara la distribuzione delle parti.<sup>16</sup>

Quali coordinatori dell'allestimento, Carli e Albergati sottoposero gli attori a due settimane di prove, che ritenevano indispensabili alla buona riuscita della messa in scena. L'effetto del debutto e delle repliche cittadine fu addirittura superiore alle aspettative, lo si evince dalle lettere che il marchese bolognese spedisce alla madre, in cui il successo viene esposto in termini entusiastici: a cominciare dall'apprezzamento vivissimo per la recitazione di Coralli, che «ha tirato giù il teatro».<sup>17</sup>

Un riscontro critico più imparziale, che in ogni caso convalida le valutazioni dell'Albergati sugli esiti dello spettacolo, proviene dall'epistolario di Cesare Beccaria, il quale, transitando da Verona nell'autunno del 1768, ebbe modo di assistere a uno degli allestimenti. In una lettera del 29 marzo 1769 si dichiarava favorevolmente colpito non solo dalla

---

EAD., *Prassi teatrale e pensiero drammatico di Francesco Albergati Capacelli sulle scene del secondo Settecento*, tesi di dottorato in Storia delle Arti, coord. Piermario Vescovo, tutor Simona Brunetti e Maria Ida Biggi, ciclo XXXI, Università degli Studi di Venezia "Ca' Foscari", 2019.

<sup>16</sup> Cfr. Lettera di Francesco Albergati Capacelli alla madre, Verona, 26 agosto 1768 (LAVARINI, p. 2).

<sup>17</sup> Lettera di Francesco Albergati Capacelli alla madre, Verona, 16 settembre 1768. In seguito, Coralli intraprese la carriera di attore professionista: cfr. ELENA ZILOTI, *Carlo Coralli: dalle scene filodrammatiche alla Comédie Italienne*, «Il Castello di Elsinore», LXXXII, 2020, pp. 21-36.

bellezza della tragedia, ma soprattutto dalla sua recitazione, sbilanciandosi a parlare della «magia di quegli eccellenti attori, che l'hanno rappresentata».<sup>18</sup> Si noterà che Beccaria poté leggere solo in un secondo momento il testo edito, quando Carli gliene inviò una copia in seguito agli apprezzamenti ricevuti. In altre parole, il brillante risultato che scaturì dalla *performance* dovette prodursi, per merito degli interpreti, grazie alla perfetta aderenza della recitazione alla fisionomia dei personaggi: talmente inappuntabile da ricreare il *pathos* tragico che l'autore aveva inteso suscitare e che il colto lettore aveva ritrovato poi nel volume a stampa. Il giudizio di Beccaria, quindi, avvalorava l'opinione espressa da Albergati sulla bravura degli attori, alla quale, a suo avviso, era dovuto lo straordinario successo ottenuto dalle recite nei teatrini filodrammatici nobiliari.

Come si è visto, anche Voltaire aveva espresso a Carli il proprio compiacimento per la stesura dell'opera, con un'interessante sottolineatura: «la vivacité de l'intrigue m'a attaché depuis le premier vers jusqu'au dernier».<sup>19</sup> Quel che colpì il grande illuminista francese fu appunto il movimento, il dinamismo, la vitalità dell'intreccio. A sua volta Beccaria, affermando che la tragedia pare «eccellente, e piena d'interesse, e di azione», collocava il proprio giudizio nei medesimi dintorni indicati da Voltaire.<sup>20</sup> Sulla base di queste incoraggianti premesse, Carli e Albergati si adoperarono affinché la tragedia venisse fatta conoscere fuori Verona, a Venezia, dove potesse essere rappresentata da una compagnia di comici di professione.

---

<sup>18</sup> Lettera di Cesare Beccaria ad Alessandro Carli, Milano, 29 marzo 1769, in *AC*, b. 930, fasc. 8 (Beccaria), c. 1; la lettera si legge in CESARE BECCARIA, *Opere*, Edizione nazionale diretta da Luigi Firpo e Gianni Francioni, V: *Carteggio* (parte II: 1769-1794), a cura di Carlo Capra, Renato Pasta e Francesca Pino Pongolini, Milano, Mediobanca, 1996: n. 278, p. 49.

<sup>19</sup> Lettera di Voltaire ad Alessandro Carli, Château de Ferney, 3 janvier 1769, cit.

<sup>20</sup> Lettera di Cesare Beccaria ad Alessandro Carli, Milano, 29 marzo 1769, cit.



### 3. Gli allestimenti veneziani di Sacco e Lapy

Affinché *Telane ed Ermelinda* varcasse i confini veronesi, i contatti di Albergati nella città lagunare si rivelarono fondamentali. Oltre al lavoro di divulgazione presso le compagnie dei comici della Serenissima, già dagli ultimi mesi del 1768 il marchese intraprende una fitta corrispondenza con la giornalista veneziana Elisabetta Caminer,<sup>21</sup> trattenendosi a lungo sulla tragedia dell'amico veronese. Nell'annunciarle l'imminente rappresentazione da parte della compagnia di Antonio Sacco, il 5 dicembre le chiede un parere circa il possibile gradimento degli spettatori.<sup>22</sup> Non potendo assistere di persona al debutto veneziano, Albergati era impaziente di sapere se la tragedia poteva superare la verifica di un pubblico smalzato, avvezzo alle più svariate forme di spettacolo e se, di conseguenza, fosse possibile stabilire una connessione produttiva tra l'ambiente dei nobili dilettanti e quello dei comici di professione. Carli e Albergati paiono attendersi il meglio da una compagine condotta da un abile capocomico, a maggior ragione dopo che i dilettanti scaligeri avevano dimostrato con la propria messa in scena di essere in grado di sortire applausi scroscianti.

Il 10 dicembre, invece, il Sacco comunica in tono costernato al conte Carli l'esito negativo della messinscena della sua tragedia, rappresentata la sera precedente al teatro Sant'Angelo.<sup>23</sup> La circostanza è confermata anche da un appunto che appare nei *Notatori* compilati dal nobile veneziano Pietro Gradenigo, in cui si registrano gli avvenimenti di maggiore spicco nella vita della Serenissima dal 1747 al 1773. Riportando i dati dell'evento, il manoscritto consegna una valutazione piuttosto deludente, che collima appieno con il giudizio sconfortato del

---

<sup>21</sup> Per il *corpus* completo delle missive inviate da Albergati alla Caminer cfr. *Lettere di Francesco Albergati Capacelli alla Bettina (novembre 1768-novembre 1771)*, a cura di Roberto Trovato, «Studi e problemi di critica testuale», XXVIII, 1984, pp. 99-173.

<sup>22</sup> Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Elisabetta Caminer, Verona, 5 dicembre 1768, *ivi*, p. 104.

<sup>23</sup> Lettera di Antonio Sacco ad Alessandro Carli, Venezia, 10 dicembre 1768, in *AC*, b. 933, fasc. 1, c.n.n.

Sacco: «9 xbre. Venerdì [1768] Nel Teatro appo. S. Angelo, quelli Comici recitano una Tragedia, non più rappresentata, che ha per titolo *Telane*, ed *Ermelinda*, ma non ebbe incontro». <sup>24</sup>

Delle motivazioni esibite dal comico, basti sapere che esse chiariscono con precisione i passaggi cruciali che hanno determinato il fallimento della rappresentazione. La sua analisi prende le mosse da una previsione negativa di due letterati presenti alla prova generale, a cui aggiunge che solo grazie alla professionalità dei suoi attori lo spettacolo aveva potuto giungere al termine. Perfino l'apporto di una *claque* si era rivelato improvvido, perché il pubblico si era sentito fuorviato dal suo intervento. Inoltre, a suo dire, la tragedia era caduta non solo perché le morti finali dei giovani protagonisti erano sembrate, anche se involontariamente, ridicole nella resa attoriale, ma soprattutto per la faticosa ricezione dell'opera da parte di un pubblico evidentemente impreparato ad assistere a rappresentazioni così innovative. Per quanto condivisibili, le argomentazioni dell'attore lasciano affiorare il dubbio che volesse garantirsi un alibi per non aver diretto la *performance* con la competenza necessaria.

In parte diversa è l'interpretazione degli eventi ricostruita dall'Albergati, che desumiamo da una serie di scambi epistolari con la Caminer e altri corrispondenti. Nella sua lettura, in primo luogo il fiasco era dovuto al fatto che la *troupe* del Sant'Angelo si era rivelata sostanzialmente incapace di recitare tragedie. Un personaggio centrale come Ferusto, per esempio, era stato interpretato malamente, in modo caricaturale per imperizia nell'arte della declamazione, mentre andava rappresentato «vestendo il carattere da uomo destro, ma né comico né vile». <sup>25</sup> In secondo luogo, per il marchese la tragedia aveva fallito perché era stata montata ad arte una polemica dai connotati antifrancesi da parte dei detrattori del teatro riformato d'oltralpe, individuabili nei cosiddetti

---

<sup>24</sup> *Notatori Gradenigo*, Venezia, Biblioteca del Museo Correr, Ms Gradenigo Dolfin 67, XXI (agosto 1768-gennaio 1768 m.v.), c. 91v.

<sup>25</sup> Lettera di Francesco Albergati Capacelli a Gregorio Casali, Verona, 26 marzo 1769, nella Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna, *Fondo Speciale Collezione degli Autografi*, fasc. I, c. 169.

“grecisti” pedanti e verosimilmente anche nei seguaci del verbo conservatore di Carlo Gozzi. Costoro vedevano nella nuova drammaturgia una degenerazione dei costumi e un dissolvimento degli antichi valori aristocratici, a beneficio di una deprecabile virtù democratica di stampo illuministico. Si trattava perciò di una motivazione prettamente ideologica, di uno scontro culturale, e non meramente artistico-attoriale.

Anche il nobile veneziano Andrea Giulio Correr era convinto che la prima ragione dello scacco andasse addebitata all'impaccio, se non addirittura all'incompetenza degli attori di Sacco. In una lettera della primavera del 1769, in cui ringraziava l'amico Carli dell'omaggio di una copia del *Telane*, scriveva: «ho provato moltissimo piacere nel leggerla, quanto avea provato di disgusto nel sentirla rovinata da questi nostri attori». <sup>26</sup> Si trattava del parere di un testimone oculare presente all'evento scenico, che in un certo senso liberava Carli dal sospetto che il testo potesse essere scadente.

La vicenda veneziana di *Telane ed Ermelinda*, però, non si chiude con lo scacco subito al Sant'Angelo. La tragedia viene infatti riproposta il 29 gennaio 1770, questa volta al teatro San Luca, dalla compagnia di Giuseppe Lapy, con il titolo *La distruzione del regno degl'Eruli in Italia*, che ne ricorda da vicino il soggetto e l'ambientazione medioevale. I *Notatori Gradenigo* così riportano la notizia: «29 Gennaro. Lunedì. [1770] | Nel Teatro appo: S. Luca si rappresenta una nuova Tragedia intitolata: *La Distruzione del Regno degl'Eruli in Italia*». <sup>27</sup> La segnalazione contenuta nello *Squarzo degli Utili* del teatro San Luca autorizza a pensare che si tratti della medesima tragedia. Infatti, da un lato, Gradenigo riporta la data esatta della rappresentazione, dall'altro, lo *Squarzo* registra un «Telane» <sup>28</sup> allestito per due serate a metà stagione del Carnevale del 1770.

---

<sup>26</sup> Lettera di Andrea Giulio Correr ad Alessandro Carli, [s. l.], [s. d.], in *AC*, b. 930, fasc. 42 (Correr), c. 1r.

<sup>27</sup> *Notatori Gradenigo*, cit., XXIV (dicembre 1769-aprile 1770 m.v.), c. 52r.

<sup>28</sup> Cfr. *Squarzo degli Utili del Teatro per le Recite relative degli Autunni, e Carnovali 1758-1770*, Venezia, Biblioteca di Studi teatrali di Casa Goldoni, *Archivio Vendramin*, segnatura 42 F 4/19, [c. 32r]. La ricostruzione della precisa numerazione delle carte si deve al personale della Biblioteca di Casa Goldoni, a cui va il mio sentito ringraziamento.

La riedizione del *Telane ed Ermelinda*, che a distanza di un anno e sotto mentite spoglie torna sul palcoscenico di un teatro veneziano concorrente, è curata dallo stesso Lapy, con il beneplacito di Carli e in accordo con Albergati, che nel 1769 aveva trasferito la propria dimora da Verona a Venezia. Si aggiunga il probabile ruolo di mediazione svolto da Elisabetta Caminer, che all'epoca collaborava da tempo con Lapy e continuerà a farlo anche in seguito. In quest'occasione gli esiti sono alquanto diversi da quelli sortiti al Sant'Angelo. Secondo lo *Squarzo*, che riporta indicazioni meramente gestionali e contabili, gli incassi sono di 330 lire per la prima serata e 183 per la successiva: in altre parole, soddisfacenti.<sup>29</sup>

L'inedita dicitura con cui la tragedia di Carli viene ripresentata al pubblico veneziano appare di qualche rilievo, come del resto anche il fatto che nell'ambiente teatrale veronese la stessa fosse nota come *Odoacre*.<sup>30</sup> Sembra lecito pensare che su entrambe le piazze la *pièce* tendesse a trasfigurarsi da fosca traversia di due giovani innamorati infelici a riflessione sugli uomini che esercitano il potere in modo efferato. I nuovi titoli alludono infatti ad una lettura più nettamente storico-politica dei casi narrati, come se chi riallestiva l'opera volesse evitare il rischio di scadere nella caricatura o nel sentimentalismo deterioro. Spostare l'accento sulla dimensione pubblica della vicenda ne poteva salvaguardare il messaggio ideologico.

Si è visto come dal confronto tra la messinscena dei filodrammatici veronesi e quella dei comici veneziani di Sacco, il successo arridesse agli attori dilettanti, che nello studio attento delle possibilità di inscenare correttamente l'opera avevano trovato la chiave per la riuscita. Al contrario, i comici professionisti possedevano un'eccellenza diversa, costruita più che altro sulla prassi di una recitazione sempre orientata al gusto degli spettatori, attenta all'esigenza di divertire ad ogni costo. Nonostante la presenza di alcuni attori indubbiamente versati anche nella

---

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> Cfr. MARINA CALORE, *Appunti di vita teatrale nel Settecento. Francesco Albergati a Verona*, «Subsidia Musica Veneta», IV, 1983-1984, pp. 53-74: 63.

declamazione tragica, è evidente che la maggior parte della compagnia scontava una macroscopica imperizia nell'affrontare un'opera seria. Forse, però, una esperienza così fallimentare, almeno per quel che riguarda la *pièce* di Carli, era sintomo di un fenomeno più generalizzato: presso il grande pubblico la tragedia non trovava più molti estimatori, mentre era ancora apprezzata dall'aristocrazia in ragione dei sentimenti virtuosi a cui si ispirava.

# OSSERVAZIONI CRITICHE DI FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI SUL TEATRO TRA CARTEGGI E PARATESTI

di *Elena Zilotti*

Nel 1769 Francesco Albergati Capacelli (1728-1804), marchese bolognese appassionato di teatro, commediografo e fervente animatore degli spettacoli di diverse località del territorio padano-veneto, sceglie Venezia come patria elettiva, dove si trasferisce fino al 1790, alternando periodi nelle sue dimore bolognesi a mesi di sosta nella città lagunare. È indubbio che Venezia eserciti una grande forza attrattiva nei confronti degli appassionati di teatro. Tra le ragioni di tale predilezione c'è l'ammirazione per una città in cui la dimensione spettacolare e il mercato teatrale si sono consolidati da almeno due secoli, privilegiando la pratica scenica rispetto al dibattito teorico.<sup>1</sup> A ciò si aggiunga un crescente desiderio di conoscere personalmente i professionisti delle scene, per partecipare alla macchina dello spettacolo non più soltanto come amatore in contesti ridotti e – per certi versi – protetti, ma per confrontarsi con il pubblico esigente e senza scrupoli di uno dei principali centri teatrali del Settecento italiano. Fino a questo momento, infatti, il marchese si è dilettrato ad allestire e recitare commedie, tragedie e canovacci nei salotti aristocratici a Bologna e a Verona, mettendo in campo un impegno che oltrepassa i confini dell'*otium* e che lo annovera, a pieno titolo, tra le autorità del suo tempo in materia.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Cfr. SIRO FERRONE, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, Venezia, Marsilio 2011, p. 20.

<sup>2</sup> Cfr. MARINA CALORE, *Francesco Albergati Capacelli (1728-1804)*, in *Uomini di teatro nel Settecento in Emilia e Romagna*, a cura di Eugenia Casini Ropa, Marina Calore, Gerardo Guccini, Cristina Valenti, I, Modena, Mucchi 1986, pp. 24-39.

Nel primo periodo veneziano lo attirano soprattutto gli allestimenti delle fiabe di Carlo Gozzi da parte della compagnia di Antonio Sacco.<sup>3</sup> Egli riconosce diverse qualità alla fiaba gozziana, che definisce «mirabile» per la capacità di mettere in scena il *pathos* e, allo stesso tempo, di divertire.<sup>4</sup> A sedurlo fortemente, come ha spiegato Enrico Mattioda, è la sua spettacolarità scenica: ne ammira l'incastro perfetto e la struttura sorprendente, difficilmente riproducibili in un teatro nobiliare animato da dilettanti.<sup>5</sup>

Nel 1770, proprio il desiderio di essere parte di uno spettacolo grandioso e coinvolgente porta l'Albergati Capacelli a scrivere *Il sofà*, una commedia 'fiabesca' in cinque atti dedicata a Carlo Gozzi, a cui si ispira per le specificità del genere. L'opera costituisce un *unicum* nella sua produzione per due ragioni: è la sola fiaba teatrale ed è l'unico testo scritto appositamente per una compagnia professionale, la *troupe* veneziana di Antonio Sacco. All'operazione, tuttavia, non è riservato un destino di successo. La *pièce*, come è noto, non viene accolta dal celebre capocomico e il rifiuto compromette la stima nutrita dal marchese per i professionisti dello spettacolo, segnando, di conseguenza, l'interruzione dei rapporti con Gozzi, nonché l'allontanamento definitivo da questa tipologia teatrale. Albergati, infatti, sente di aver subito un'offesa irrimediabile da colui al quale aveva raccomandato di accogliere e patrocinare la sua creazione e reagisce all'oltraggio, da un lato, rinnegando la sua stessa opera e, dall'altro, con un'opposizione netta nei confronti del genere 'fiabesco'. Il cambio di posizione provoca Gozzi che reagisce aspramente dando avvio a un'accesa polemica tra i due scrittori, ma

---

<sup>3</sup> Cfr. Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Alessandro Carli, Venezia, 13 dicembre 1769, in Biblioteca Civica di Verona, Fondo Manoscritti, *Alessandro Carli*, b. 930, fasc. 1, doc. 5.

<sup>4</sup> Cfr. FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, [Dedica] *Al nobile signore il signor conte Carlo Gozzi*, in FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Il sofà. Commedia di cinque atti*, Venezia, Luigi Pavini, 1770, pp. 1-3: 2.

<sup>5</sup> Cfr. ENRICO MATTIODA, *Il dilettante «per mestiere»: Francesco Albergati Capacelli commediografo*, Bologna, il Mulino 1993, p. 62. Sulla figura del "dilettante" si veda ENRICO MATTIODA, *Per una definizione storica di 'dilettante' (1660-1800)*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXCIII, 2016, pp. 354-405.

la questione non si può in questa sede ripercorrere.<sup>6</sup> Basti sapere che, se fino a questo momento il giudizio del bolognese sui professionisti del teatro era stato compiacente e ammirato, il rifiuto diretto di Antonio Sacco e il “tradimento” di Carlo Gozzi gli aprirono gli occhi sul mondo del teatro «venale» e sui suoi protagonisti. Da questo momento l’Albergati comincia a farsi osservatore più critico, a prestare più attenzione alla recitazione e alla versatilità degli attori e a interrogarsi sull’utilità del teatro, sulla sua qualità in termini di contenuti e di prassi, sulle prerogative che animano i professionisti delle scene e il pubblico.

## 1. Un cambio di prospettiva per il rinnovamento del teatro

In genere, il luogo privilegiato in cui il drammaturgo bolognese si riserva uno spazio per esporre i suoi giudizi in ambito teatrale è l’apparato paratestuale delle sue *pièces*. In queste pagine si ritrovano alcune idee teoriche che, con un meccanismo che dal caso specifico si apre a una riflessione più ampia, permettono di estrapolare parte della sua poetica. Nella prefazione al *Sofà*, inserita nell’edizione del *Nuovo teatro comico* (1774), per esempio, si ritrova già una prima manifestazione di distacco dalla sua stessa opera:

Questa Commedia [...] è dunque bella: nò, in verità, non lo credo. Perché la stampi? Per dar anch’io di questo genere un saggio al Pubblico. Dunque tu apprezzi il genere: in verità, neppur ciò. Tu il biasimi dunque, e biasimi quegli Scrittori, che lo hanno prescelto.<sup>7</sup>

Se in una lettera inviata ad Agostino Paradisi il 4 settembre 1770 il marchese si dichiara convinto che uno scrittore non debba mai sprecare un

---

<sup>6</sup> Si rimanda almeno a: ROBERTO TROVATO, *Un esperimento teatrale fra Goldoni e Gozzi*, in MARIANGELA GISIANO, *La lingua di Arlecchino*, Aprilia, Novalogos, 2013, pp. 111-151; ENRICO MATTIODA, *Il dilettante «per mestiere»*, cit., pp. 61-70; ALBERTO BENISCELLI, *Introduzione*, in CARLO GOZZI, *Il ragionamento ingenuo*, Genova, Costa&Nolan, 1983, pp. 13-41.

<sup>7</sup> FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Prefazione [a Il sofà]*, in ID., *Il nuovo teatro comico*, I, Venezia, Pasquali, 1774, pp. 7-84: 9.



lavoro fatto, e dunque che chi scrive non su commissione possa concedersi l'occasione per ricevere delle lodi,<sup>8</sup> a quattro anni di distanza dalla stesura della *pièce* incriminata, la risposta alla domanda dell'ideale lettore sui motivi per cui si debba pubblicare ugualmente un'opera d'ingegno che non si reputi meritoria, inizia a mostrare qualche tentennamento. Tra le righe sembra di intuire che Albergati Capacelli stia maturando nuove idee in ambito drammaturgico, ma che le sue posizioni non siano ancora sistematiche.

È possibile far risalire al 1778 una prima forma di riflessione strutturata in campo teatrale, quando lo scrittore fa pubblicare una sua lettera destinata a Francesco Zacchioli, al quale esprime apertamente le sue posizioni, dopo un periodo di riflessione.<sup>9</sup> Uno dei primi bersagli delle sue critiche è il pubblico, attirato unicamente dal meraviglioso in teatro:

Già quelli, che in maggior numero frequentan oggi il Teatro, son gente, che recano seco loro soltanto gli occhi, gli orecchi, la lingua, e lasciano a casa l'animo, o l'anima, se pur l'hanno. Dunque, per costoro ci vogliono Canto, Ballo, Decorazione, e nulla più.<sup>10</sup>

A questa nuova altezza cronologica, oggetto di disapprovazione diventano quelle stesse fiabe che nel 1770 egli considerava una tipologia di spettacolo sorprendente e trascinante, al punto da esserne stato con-

---

<sup>8</sup> Cfr. Lettera di Francesco Albergati Capacelli ad Agostino Paradisi, Bologna, 4 settembre 1770, in Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia, Fondo Manoscritti Reggiani, E 140, fasc. *Francesco Albergati Capacelli*, doc. 37.

<sup>9</sup> Questa lettera, annoverata da Mattioda tra le «fittizie», nel 1778 viene pubblicata singolarmente, ed entrerà poi nel primo volume delle *Capricciose*: cfr. FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI - FRANCESCO ZACCHIOLI, *Raccolta di Lettere capricciose*, I, Venezia, Pietro Q.m Gio. Battista Pasquali 1793, pp. 60-72: 61. Cfr. anche ENRICO MATTIODA, *Francesco Albergati Capacelli e le raccolte di lettere fittizie con Zacchioli, Compagnoni e Bertazzoli*, in *Le carte false. Epistolarità fittizia nel Settecento italiano*, a cura di Fabio Forner, Valentina Gallo, Sabine Schwarze, Corrado Viola, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 2017, pp. 187-197.

<sup>10</sup> FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Lettera scritta al sig. abate Francesco Zacchioli*, Venezia, [s. n.], [17 ottobre] 1778, p. IV.

quistato. Una rivalutazione delle prerogative del teatro lo porta a condannare l'esibizione fine a se stessa, in favore dell'aderenza al vero e soprattutto dell'adesione a solidi valori sociali. Sull'argomento torna anche in una nuova prefazione a *Il sofà*, scritta per l'edizione della *Collezione completa delle commedie*, stampata nel 1801. A distanza di trent'anni dalla prima stesura della fiaba, l'Albergati ricorda ancora la propria fascinazione per il genere, ma ora riserva parole crude contro quel tipo di spettacolo e contro Carlo Gozzi, quasi a voler esorcizzare l'ammirazione provata nei primi anni veneziani:

Un terzo Autore [Gozzi] che per solo umore bizzarro e fantastico si fa pregio e s'impegna di abbattearli ambidue [Goldoni e Chiari] coll'introdurre sulla scena un terzo genere che vuol egli denominare Fiabesco, e tentare con esso la rovina del genere ragionevole e bello. Io chiamerei costui traditore della Drammatica; e traditore in fatti egli ne è stato. Macchinisti Fochisti, Pittori, Sartori, Truppe ausiliarie di questo vile Conquistatore sconvolsero gli animi e gli sguardi degli spettatori in guisa che se ne riempivano le Platee ed i Palchetti ed impazzivano al pari del pazzo Autore.<sup>11</sup>

Da queste parole emerge la preoccupazione per il degrado del teatro italiano, per il quale si rendeva necessario un rinnovamento. In questo contesto viene chiamato in causa anche Carlo Goldoni, che, secondo il marchese, rappresentava «il Buon Gusto, il Buon Senso, e la più soave delicatezza» del teatro contemporaneo, assorbito e soffocato invece dai «gorgheggi» e dalle «capriole».<sup>12</sup> Sembra chiaro qui che, dopo tre decenni, accanto alla fiaba, altri due generi drammatici rappresentavano

---

<sup>11</sup> FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Prefazione* [a *Il sofà*], in ID., *Collezione completa delle commedie*, VI, Bologna, Marsigli ai Celestini, 1801, pp. 103-104.

<sup>12</sup> FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Lettera scritta al sig. abate Francesco Zacchirolì*, cit., p. IV.

per lui la rovina del teatro. Con «gorgheggi» si riferiva infatti distintamente all'opera in musica.<sup>13</sup> Come accade per il teatro di prosa, l'Albergati non giustifica in alcun modo lo spettacolo in quanto esperienza di piacere effimero; e a questo proposito si scontra anche con Francesco Zacchioli in alcune lettere emblematiche, in cui replicava alle concezioni edonistiche dell'amico.<sup>14</sup> Le «capriole», invece, richiamano, con un'immagine allo stesso tempo fisica e astratta, i lazzi e i movimenti tipici della commedia con le maschere, che il bolognese contrappone alle produzioni goldoniane, e che pure aveva praticato a lungo negli anni giovanili.<sup>15</sup> Più che alla forma di questa tipologia spettacolare, l'Albergati Capacelli sembra rivolgere le sue considerazioni al messaggio che veniva offerto agli spettatori: riso disinteressato e mancanza di contenuti. Nelle commedie di Goldoni, infatti, come ha evidenziato Sergio Romagnoli, si può «finalmente osservare la società per trarre, oltre al diletto, motivo di meditazione critica».<sup>16</sup> Proprio qui sta il punto di svolta: non si trattava soltanto di questioni di genere drammaturgico, ma di significato e al contempo di spettacolo; le fiabe teatrali, la Commedia dell'Arte e l'opera in musica dovevano ormai lasciare il posto alle commedie serie e al dramma borghese.

Una tarda prefazione al *Sofà* offre un ulteriore spunto di riflessione:

---

<sup>13</sup> La sua scarsa predisposizione per le rappresentazioni musicali aveva radici risalenti ancora agli anni Sessanta, come si evince da una lettera a Voltaire in cui dichiarava di essere «poco amante» di quel genere di spettacolo: cfr. [Lettera] D11246. *Marquis Francesco Albergati Capacelli to Voltaire*, Bologna, primo giugno 1763, in VOLTAIRE, *Correspondence and related documents*, XXVI, edition by Theodore Besterman, Banbury, The Voltaire Foundation, 1973, pp. 255-256.

<sup>14</sup> Le lettere a cui si fa riferimento sono le seguenti: *Zacchioli ad Albergati*, Milano, 15 gennaio 1780, in FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI - FRANCESCO ZACCHIROLI, *Raccolta di lettere capricciose*, II, cit., pp. 209-215; *Albergati a Zacchioli*, Venezia, 22 gennaio 1780, pp. 226-234; *Zacchioli ad Albergati*, Milano, 26 gennaio 1780, pp. 252-255.

<sup>15</sup> Per un approfondimento si rimanda a ELENA ZILOTTI, *Un laboratorio di teatro nobiliare: il caso degli Albergati Capacelli*, in *Unici. Le famiglie d'arte nel teatro italiano del Novecento*, a cura di Simona Brunetti, Atti del convegno di studi (Verona, 28-29 novembre 2017), Bari, Pagina, 2019, pp. 13-28.

<sup>16</sup> SERGIO ROMAGNOLI, *Nel laboratorio teatrale di Carlo Goldoni ("Il teatro comico")*, in *Scene e figure del teatro italiano*, a cura di Elvira Gerbero Zorzi e Sergio Romagnoli, Bologna, il Mulino, 1985, pp. 189-222: 221.

In vero nessuno Scrittore teatrale potrà mai appigliarsi al mostruoso, deforme genere fiabesco, diabolico, spettacoloso, se non è mosso e forzato o dal mal animo di levarsi alla gloria di distruttore del Teatro o dall'estremo bisogno di procacciarsi un pane disonorato. [...] Che se è da credersi ciò che da molti accreditati Autori si asserisce, che dalle rappresentazioni del Teatro si giudichi dello spirito e dell'indole d'una Nazione, che onore, che pregio ne verrebbe alla Nazione italiana, se con troppa frequenza primeggiassero sopra le Scene: *I mostri turchini*, *I Re Corvi*, *L'amore delle tre Narancie*, *L'Uccellino bel verde*, questo mio strambo *Sofà* e tante altre sconciature e sciochezze che pur si videro, e non di rado si vanno ancora vedendo! Né è già bastevole scusa il dir che fa d'uomo l'adattarsi a scrivere quello che piace più, non mai, mentre non tocca al popolo l'educare i Poeti, ma a questi tocca il ben dirigere ed istruire il Popolo, giacché non è buon poeta se non chi è buon filosofo e pensatore.<sup>17</sup>

Nel tempo, l'occasione di ripubblicare *Il sofà* svolge dunque una funzione maieutica per il commediografo, permettendogli di avere maggiore consapevolezza della situazione teatrale del momento e della direzione del tanto acclamato cambiamento. Nella visione matura, non soltanto la drammaturgia deve subire una trasformazione, ma anche il pubblico, la recitazione, i comici e lo stato civile e sociale dei teatri. Non è sicuramente un caso che, tra le carte private, sia conservata anche una copia del *Parere sull'arte comica in Italia* di Vittorio Alfieri, il cui *incipit* recita: «Per far nascer Teatro in Italia voglion'esser prima Autori Tragici, e Comici; poi Attori, poi Spettatori».<sup>18</sup> Un assunto che sarà alla base anche *Della drammatica*, lo scritto teorico più organico del marchese felsineo, datato 15 giugno 1798.

---

<sup>17</sup> FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Prefazione* [a *Il sofà*], in ID., *Collezione completa delle commedie*, cit., p. 105.

<sup>18</sup> Cfr. Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna, Fondo speciale Tognetti, *Carte Albergati*, cart. I, nr. provvisorio 31, cc. n.n.

## 2. Riflessioni sulla prassi scenica

*Della Drammatica* non nasce come trattato, bensì come opuscolo polemico contro il *Piano di organizzazione dell'Istituto Nazionale*, uscito con un bando alla fine del 1797 ad opera del Direttorio esecutivo della Repubblica Cisalpina.<sup>19</sup> Alle porte del nuovo secolo, l'Albergati Capacelli mette a punto la serie di riflessioni che, sin dalle prime formulazioni apparse nelle pagine introduttive al *Sofà*, occupa un posto di rilievo nella sua concezione del teatro contemporaneo; prima fra tutte l'utilità socio-educativa riconosciuta all'arte delle scene:

Chi vorrà soltanto riguardar il teatro come oggetto di semplice passatempo e sollazzo sarà molto in errore, e a torto ne avrà concetto troppo basso e sprezzante; ma chi vorrà soltanto riguardare in esso una scuola grave e seria di precetti morali e politici male ancora ne intenderà il fine e la meta [...]. Da una scuola che annoi non usciranno mai buoni allievi.<sup>20</sup>

Si noterà come alle critiche nei confronti di uno spettacolo soltanto dilettevole, l'autore aggiunga ora anche l'attenzione a non trasformarlo in un elemento di propaganda. Nonostante lo scritto non sia nato come esposizione compiuta delle sue idee teoriche, vi si ritrovano tutti gli aspetti caratteristici della sua poetica teatrale. Il punto fermo del commediografo bolognese è la supremazia riconosciuta all'arte drammatica, che considera superiore alle altre.<sup>21</sup> E se su alcune posizioni risulta più accomodante che in passato, abbracciando soluzioni mediane, continua a mostrarsi intransigente nei giudizi rivolti al teatro musicale, al quale dedica poche parole,<sup>22</sup> per concentrare tutta l'attenzione sul teatro di

---

<sup>19</sup> Per una contestualizzazione più dettagliata: ENRICO MATTIODA, *Il dilettante «per mestiere»*, cit., pp. 125-130. Sul trattato cfr. anche PAOLO BOSISIO, *Tra ribellione e utopia. L'esperienza teatrale nell'Italia delle repubbliche napoleoniche (1796-1805)*, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 401-405.

<sup>20</sup> FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Della Drammatica*, Milano, Raffaele Netti, anno VI della Libertà [1798]; rist. anast. Bologna, A.M.I.S., 1971, pp. 6-7.

<sup>21</sup> Ivi, p. 14.

<sup>22</sup> Ivi, pp. 16-17.

prosa. A questo proposito, interviene ad ammonire per primi gli attori e le maestranze, che devono risultare sufficientemente capaci, mentre alle autorità è richiesto di accertarsene prima che lo spettacolo abbia inizio, anche a costo di tenere il teatro chiuso.<sup>23</sup> In secondo luogo, il discorso verte sugli autori, a cui il felsineo chiede di saper scegliere gli argomenti, tenendo presente il senso civile e non confidando soltanto negli applausi clamorosi.<sup>24</sup>

Le riflessioni meditate a lungo divengono ora direttive chiare e istruzioni pratiche, riassumibili in queste parole, che si configurano come una sorta di manifesto di “poetica”:

gli autori scrivano guidati non meno dall'onore che dall'estro, che gli attori diventino morigerati, e diligenti, e che gli spettatori ascoltino rispettosi e tranquilli. Né si permetta, che alcuno ardisca di dare alla moneta maggior valore, ch'essa non ha, di modo che presuma egli di acquistare con pochi soldi un diritto troppo ampio, e troppo molesto.<sup>25</sup>

Nel discorso del 1798 il rinnovamento delle scene non va inteso solo come una questione teorica o politica, ma va applicato anche a un teatro praticato e praticabile nella maniera migliore, quindi combattendo l'avidità dei teatranti, affidando l'interpretazione a comici degni di fiducia e mirando a una recitazione misurata. Si noti che il marchese non è contrario al compenso da riconoscere al divertimento teatrale, bensì alla scelta di comodo di alcuni impresari di allestire soltanto gli spettacoli graditi al pubblico pagante, senza considerare la qualità dei testi.<sup>26</sup>

---

<sup>23</sup> Ivi, p. 17.

<sup>24</sup> Cfr. ivi, p. 19. Si tratta di posizioni maturate già al tempo della formazione con Saverio Bettinelli, al quale scriveva: «Conosco assai bene che ove sia corrotto il gusto che regna e predomina è più lodevole cosa l'attenersi al partito di piacere a pochi e di essere da pochi letto, che non l'avere per le mani di tutti, dilettere, divertire, ed essere ricercato» (Bologna, 13 febbraio 1792, in Biblioteca Teresiana di Mantova, Fondo Bettinelli, Carteggio, b. 1, fasc. 5, *Albergati Capacelli Francesco*, doc. 5).

<sup>25</sup> FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Della Drammatica*, cit., pp. 19-20.

<sup>26</sup> Cfr. PAOLO BOSISIO, *Tra ribellione e utopia*, cit., p. 404.

Francesco Albergati Capacelli vive il teatro come una vocazione di cui, parafrasando le sue parole, non riesce a liberarsi.<sup>27</sup> Questo è il presupposto della ricerca di un teatro ideale, che non ha riscontro sui palcoscenici animati dalle compagnie comiche, ma al quale tendeva con ogni suo sforzo negli spettacoli da lui diretti. Nell'analisi della dicotomia fra teatro di professione e teatro amatoriale, alcune sue osservazioni sono, peraltro, perfettamente in linea con le visioni di Giovanni Pindemonte:

Parve di tempo in tempo che qualche raggio di sopravvegnente luce foriero spuntasse, allorché in alcuna delle più ragguardevoli città italiane a rappresentare si accinse alcune tragedie qualche onorevole compagnia di accademici, chiamati fra noi dilettranti. Ed è veramente natural cosa che questi, come coloro che imprendono a recitare per piacere loro e per la più lodevole esercitazione di spirito, e che non son certamente né ineducati, né rozzi, né d'ogni buona disciplina ignoranti, né dalla necessaria fretta sollecitati, né dall'inopia impediti, rivolger dovrebbero le cure loro ed i loro studi alle più squisite finzze dell'arte, e presentare all'Italia il perfetto esemplare della tragedia a dover rappresentata. E di fatto in alcuna delle città nostre talvolta avvenne cotal portento, e quelle furono le sole tragedie che vedute abbia l'Italia rappresentate con la debita convenevolezza [...] pur troppo ultimamente si videro compagnie di accademici che con dannevole ignavia, in luogo di servir esse agl'istrioni d'esempio, l'assurdo metodo degl'istrioni da me descritto adottarono, e qualche volta un comico italiano alla lor direzione condussero, e il fecero loro istitutore e maestro. Da questo lato non è più dunque sperabile

---

<sup>27</sup> «Quella letteraria provincia nella quale io ho ardito di metter piede, sempre incerto, tremante sempre, quella è da cui forse m'è derivato un errore, un abbaglio di mente, del quale non so disfarmi. L'arte comica»: lett. a Francesco Bertazzoli, Bologna, [s. d.] dicembre 1791, in FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI - FRANCESCO BERTAZZOLI, *Lettere varie*, Parma, Borsi, 1793, pp. 12-20: 12.

di veder sorgere neppure un languido e lieve crepuscolo di luce teatrale.<sup>28</sup>

È interessante osservare che Pindemonte portava, come esempio di virtù, la cerchia di dilettanti della sua Verona, formata dalle personalità con cui lo stesso Albergati Capacelli aveva instaurato una fervida collaborazione: Alessandro Carli, Silvia Curtoni Verza, Marianna Malaspina, Teresa Pellegrini e Marco Marioni, per citarne solo alcuni.<sup>29</sup> Secondo Pindemonte, ad essi andava riconosciuto il merito di aver rappresentato le tragedie «con decenza, verosimiglianza, illusione, coi veri effetti teatrali e con [...] diligenza ed esattezza».<sup>30</sup> Le stesse peculiarità che inseguiva il marchese bolognese, e di cui spesso discute con Zacchioli nelle *Lettere Capricciose*.

### 3. Istruzioni per gli attori

Assodato, dunque, che per l'Albergati Capacelli uno dei punti salienti del rinnovamento del teatro è la recitazione, molte sono le colpe che egli imputava ai commedianti, riassumibili sotto il concetto di «invincibile trascuraggine».<sup>31</sup> Il suo ideale di attore è da lui individuato in chi imparava diligentemente la parte a memoria, sapeva esprimere emozioni con i dovuti gradi di intensità espressiva, velocizzava o rallentava i dialoghi a seconda delle diverse situazioni e non si lasciava tentare da atteggiamenti individualisti o particolarmente estrosi.<sup>32</sup>

---

<sup>28</sup> GIOVANNI PINDEMONTE, *Discorso sul teatro italiano*, in ID., *Componimenti teatrali*, IV, Milano, Francesco Sonzogno di Giovan Battista, 1805, pp. 317-381: 359-361.

<sup>29</sup> Per approfondire si rimanda a SIMONA BRUNETTI, *Teoria e prassi tragica di Saverio Bettinelli: corollari veronesi*, «Testo», XL/1, 77, 2019, pp. 151-158.

<sup>30</sup> GIOVANNI PINDEMONTE, *Discorso sul teatro italiano*, cit., p. 360, nota 1.

<sup>31</sup> Cfr. FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Prefazione ingenua [a Vezino]*, in ID., *Il nuovo teatro comico*, V, cit., p. 199.

<sup>32</sup> FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *A due pregiatissimi amici. Obbiezioni sulla commedia I pregiudizi del falso onore*, in ID., *Collezione completa delle commedie*, I, cit., pp. X-XI.



Dopo la sua esperienza veneziana, confessa di non trovare questi requisiti all'interno delle compagnie comiche e trasferisce le sue conoscenze pratiche esclusivamente al teatro di società, dove applica i criteri e il rigore che avrebbe voluto vedere messi in pratica dagli attori di professione: tempi lunghi per le prove e dunque una più precisa definizione delle intenzioni, del modo di porgere la battuta, dei gesti e dei movimenti dei personaggi, e una maggiore assimilazione della dinamica dello spettacolo e del suo dettato mimico.

Per garantire questo anche *in absentia*,<sup>33</sup> l'Albergati Capacelli inserisce una serie di indicazioni e di accorgimenti ad uso degli attori nei paratesti delle varie edizioni delle sue produzioni drammatiche.

Nell'elaborare i testi egli prende in genere spunto dall'osservazione acuta della realtà; pertanto in scena impone un'interpretazione verosimile dei comportamenti umani e delle loro diverse manifestazioni, che devono essere riportate con «verità e decenza».<sup>34</sup> Per esempio, nel caso delle *Convulsioni* sarà necessaria un'attrice abile, che non si abbandoni troppo agli impeti che possano indurla ad atteggiamenti non consoni alla situazione; d'altro canto i suoi gesti non dovranno risultare nemmeno artefatti, per non vanificare l'illusione teatrale. Anche commedie più «frivole», come egli stesso definisce la farsa *Il matrimonio improvviso*, necessitano di appoggiarsi su un'ottima recitazione per assicurare la buona riuscita. In questo caso chiede agli attori di recitare con «naturalità, decenza, e azione moderatamente caricata».<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> Andrà considerato che dopo *Il sofà*, l'autore non compone più alcuna produzione specificamente per una *troupe* comica, ma lascia alle compagnie la possibilità di servirsi delle sue opere.

<sup>34</sup> Cfr. FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Alcune riflessioni* [su *Le Convulsioni*], in ID., *Collezione completa delle commedie*, II, cit., pp. 126-127.

<sup>35</sup> FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Prefazione* [a *Il matrimonio improvviso*], in ID., *Collezione completa delle commedie*, I, cit., pp. 185-186. Per un approfondimento sull'attenzione dedicata al gesto degli attori si rimanda a ELENA ZILOTTI, *La professionalità rappresentativa nel "théâtre de société" di Francesco Albergati Capacelli*, in *Il gesto tra messinscena e critica. Studi sulla danza e il teatro di società nel secondo Settecento*, a cura di Stefania Onesti, Padova, Esedra, 2019, pp. 75-94.

Considerato che per lo scrittore il testo è funzionale alla messinscena e che il lavoro degli attori necessita di particolare attenzione, le indicazioni che solitamente precedono la *pièce* possono contenere le indicazioni utili a un'interpretazione aderente al senso del testo; come nel caso dei *Ciarlatani per mestiere*:

Il primo e il second'Atto di questa Commedia richiegono diligenza somma di esecuzione, particolarmente nel dialogo, il quale se è naturale, come mi sono insegnato di scriverlo, vuole molta naturalezza e maniera pronta e vibrata nel pronunziarlo, altrimenti resterà languido e noioso. Il Terz'Atto poi l'abbandono quasi per la metà all'arbitrio degli Attori, sieno comici sieno dilettanti, purché usino di tale arbitrio con castigatezza e decenza.<sup>36</sup>

Questa mancanza di distinzione tra attori dilettanti e comici di professione evidenzia il punto di partenza imprescindibile per poter praticare l'arte drammatica a qualsiasi livello: la comprensione profonda del testo e la capacità di rendere vivide le parole sulla scena.

In conclusione, le idee dell'autore rappresentano la base del suo operato concreto ma, allo stesso tempo, è vero anche il contrario: l'esperienza pratica, la conoscenza del teatro professionista dall'interno e i rapporti con gli artisti dello spettacolo hanno determinato molte delle sue posizioni teoriche. Infatti, le riflessioni di poetica rivelano più spesso l'urgenza di porre rimedio al disordine dell'ambiente teatrale di fine Settecento. Da un lato, come suggerisce Carmelo Alberti, si assiste allo svilimento dell'operato del poeta di compagnia; dall'altro, gli attori si dimostrano compiacenti «a voler restare ignoranti e a giustificare una maniera di recitare che non segue criterio alcuno».<sup>37</sup>

Con il suo operato, la sua visione e le sue direttive chiare, Francesco Albergati Capacelli ha cercato di contribuire a questo risanamento

---

<sup>36</sup> FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Prefazione* [a *I ciarlatani per mestiere*], in ID., *Collezione completa delle commedie*, VI, cit., pp. 291-295: 294.

<sup>37</sup> CARMELO ALBERTI, *Maschere senza sorriso. Metamorfosi d'attore a Venezia alla fine del Settecento tra libro e scena*, in *Studi di Storia dello spettacolo. Omaggio a Siro Ferrone*, a cura di Stefano Mazzoni, Firenze, Le Lettere, 2011, pp. 325-339: 334.

e di costruire un ideale «angolo ove ascoltare Tragedie, e Commedie buone, e bene rappresentate».<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> Questo il passo completo: «Se trovar potessi alcun angolo, ove ascoltare Tragedie, e Commedie buone, e bene rappresentate: lo che nell'universale stabilito sistema degli spettacoli è impossibile» (FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Lettera scritta al sig. abate Francesco Zacchioli*, cit., p. IV).

## INDICE DEI NOMI

- Accorsi, Maria Grazia, 44n, 46n  
Achillini, Claudio, 37  
Aguirre, Francesco d', 80 e n  
Alatri, Paolo, 86n  
Albergati, famiglia, 138n  
Albergati Capacelli, Francesco, 12-13, 120 e n, 121n, 125n, 126 e n, 127, 128 e n, 129n, 131 e n, 133-138 e n, 139n, 140 e n, 141n, 142-145 e n, 146n  
Alberti, Carmelo, 92n, 145 e n  
Aldovrandi, Pompeo, 57  
Aleotti, Giovan Battista (l'Argenta), 35 e n, 37  
Alfieri, Vittorio, 113n, 139  
Alfonso I d'Este, 33  
Algarotti, Francesco, 70, 73, 82n  
Altemps, Giovanni Angelo, 35  
Aluigi, Marc'Antonio, 79n  
Amaduzzi, Giovanni Cristofano, 82n  
Amalteo, famiglia, 15n  
Amalteo, Aurelio, 7-8, 15 e n, 16, 19, 21 e n, 23n, 24, 25 e n, 28, 30 e n, 31-32  
Amalteo, Paolo, 15n, 17n  
Amendola, Nadia, 83n  
Anderson, Edward M., 19n  
Antona Traversi, Camillo, 65n  
Arce, Ángeles, 114n  
Archi, Gioseffantonio, 53  
Ariosto, Ludovico, 19n  
Aristotele, 105n, 106, 109  
Artaga, Estban de, 116  
Asburgo, famiglia, 16-17n, 18, 21  
Baldassarri, Guido, 106-107n, 111-113n  
Ballerini, Francesco, 43  
Balletti, Elena (Flaminia), 53  
Bandini, Luigi, 73  
Barbarisi, Gennaro, 106n  
Barberini, Antonio, 37  
Barbier, Marie-Anne, 45  
Barbieri, Giuseppe, 107, 110  
Baruffaldi, Girolamo, 40n, 43, 58-59  
Batthiany, Carlo, 74  
Battistini, Andrea, 107n  
Battistini, Mario, 107n  
Beccaria, Cesare, 126, 127 e n  
Bellina, Anna Laura, 79n, 84n  
Beltrami, Luca, 66, 68n, 71-72, 74-75n, 83n  
Benaglia Sangiorgi, Roberto, 114n  
Beniscelli, Alberto, 7, 65, 74 e n, 75 e n, 92n, 97 e n, 135n  
Bentivoglio, Annibale II, 33  
Bentivoglio, Ermes, 33  
Bentivoglio d'Aragona, famiglia, 7-8, 33, 34n, 35, 59  
Bentivoglio d'Aragona, Cornelio II, 36  
Bentivoglio d'Aragona, Cornelio V, 8, 33, 34 e n, 40, 43 e n, 44, 45, 46 e n, 47, 48 e n, 50-54, 57-60, 62, 63n  
Bentivoglio d'Aragona, Enzo (Enzio), 34, 35 e n, 36, 37-38 e n, 39  
Bentivoglio d'Aragona, Ferrante I, 33  
Bentivoglio d'Aragona, Ferrante II, 42  
Bentivoglio d'Aragona, Guido I, 35, 38 e n, 40

- Bentivoglio d'Aragona, Guido II, 34n, 43n, 54n  
 Bentivoglio d'Aragona, Ippolito I, 33  
 Bentivoglio d'Aragona, Ippolito II, 40 e n, 42 e n, 43  
 Bentivoglio d'Aragona, Luigi, 43 e n, 58  
 Bentivoglio d'Aragona, Matilde, 43  
 Bernardoni, Pietro Antonio, 45  
 Bergalli, Luisa, 89n  
 Bertali, Antonio, 21, 30  
 Bertazzoli, Francesco, 136n, 142n  
 Berti, Mario, 119n  
 Besterman, Theodore, 123n, 138n  
 Bettinelli, Saverio, 45n, 60 e n, 70, 119 e n, 141n  
 Bettio, Luigi, 64n  
 Bianco, Francesca, 11  
 Biggi, Maria Ida, 126n  
 Bismara, Claudio, 119n, 122n  
 Bissoni, Alvise, 91n  
 Bocchi, Francesca, 34n  
 Boileau-Despréaux, Nicolas, 53  
 Bonacossi, Pinamonte, 42n  
 Bonechi, Giuseppe, 69 e n  
 Bonini, Filippo Maria, 29  
 Bonomo, Pietro, 17n  
 Bononcini, Giovanni, 84-85n  
 Bosisio, Paolo, 93n, 120n, 140-141n  
 Bouhours, Dominique, 45, 53-54  
 Brunelli, Bruno, 65-66n, 71n, 74, 75 e n, 77, 79n, 83 e n, 85n, 87  
 Brunetti, Simona, 119n, 126n, 138n, 143n  
 Bucci, Bernardo, 58, 59 e n  
 Bulgarelli, Domenico, 80, 82n, 85n, 86 e n  
 Bulgarelli Benti, Marianna (La Romanina), 73, 80, 82n, 86n  
 Buonaccorsi, Giacomo (Jacopo), 83 e n  
 Burnacini, Ludovico Ottavio, 30n  
 Bussotti, Alviera, 77n  
 Buzzano, Carlo, 80  
 Caetano, Francesco, 38  
 Caira Lumetti, Rossana, 108n  
 Calcaterra, Carlo, 48 e n  
 Caldara, Antonio, 84n  
 Calderón de la Barca, Pedro, 4  
 Calogerà, Angelo, 57n  
 Calore, Marina, 131n, 133n  
 Calzabigi, Ranieri, 114  
 Calzolari, Andrea, 120n  
 Caminer Turra, Elisabetta, 122, 128 e n, 129n, 131  
 Campa, Cecilia, 108n, 116n  
 Canale, Luigi Malabaila, conte di, 70  
 Canali, Luca, 82n  
 Candiani, Rosy, 75n, 84n  
 Cappelletti, Cristina, 47n, 94-95n, 121n  
 Capra, Carlo, 127n  
 Capuzzo, Andrea, 12, 119n  
 Carducci, Giosue, 65n  
 Carli, famiglia, 122n  
 Carli, Alessandro, 12, 119-121 e n, 122, 123 e n, 125-126, 127-128 e n, 130 e n, 131-132, 134n  
 Carli, Elena, 126  
 Carli, Elisabetta, 126  
 Carlo VI d'Asburgo, imperatore, 69, 84n  
 Carlo Giuseppe d'Asburgo-Lorena, arciduca d'Austria, 15n, 17-18  
 Carnazzi, Giulio, 106n  
 Casali, Gregorio, 129n  
 Casini Ropa, Eugenia, 133n  
 Casti, Giambattista, 11, 114 e n, 116 e n, 118n  
 Caterina II, imperatrice, 114n

- Cesarini, Carlo Francesco, 83n  
 Cesarotti, Melchiorre, 11, 105 e n,  
 106 e n, 107n, 108-111 e n,  
 112n, 113 e n  
 Chastellux, François-Jean de, 108  
 e n  
 Cherici, Sebastiano, 41  
 Chiari, Pietro, 10, 89, 90n, 93, 94-  
 96 e n, 97, 137  
 Chracas, Giovan Francesco, 46n  
 Cicerone, Marco Tullio, 82n  
 Cicognini, Giacinto Andrea, 8, 23  
 Cimarosa, Domenico, 114  
 Clairon, Clair-Josèphe-Hippolyte  
 Leris, detta, 120  
 Clemente XI, papa, 48, 57  
 Colagrosso, Francesco, 45n  
 Collignon, François, 38  
 Collina, Bonifacio, 45  
 Colloredo, Ermes di, 29 e n, 30  
 Colloredo Pellegrini, Teresa, 126  
 Coltro, Dino, 25n  
 Compagnoni, Giuseppe, 136n  
 Cont, Alessandro, 29n  
 Contarini, Silvia, 107n  
 Conti, Antonio, 8, 43, 53, 54 e n,  
 59n, 63n  
 Coralli, Carlo, 126 e n  
 Corneille, Pierre, 43, 45-46 e n, 51-  
 52, 58, 63  
 Correr, Andrea Giulio, 130 e n  
 Corsini, famiglia, 83n  
 Cosentino, Paola, 77n  
 Cosmerovio, Matteo, 15, 19, 21, 30  
 Costa, Antonio, 65n, 79n, 80n,  
 86n  
 Crébillon, Prosper Jolyot de, 45,  
 121  
 Crimi, Giuseppe, 77n  
 Crotti, Ilaria, 89n, 97n  
 Curtoni Verza, Silvia, 121  
 Dalla Volpe, Lelio, 46  
 Damiani, Mattia, 85n  
 Da Ponte, Lorenzo, 114, 115n,  
 116, 118n  
 Da Riva, Giacomo, 63n  
 De Caro, Gaspare, 43n  
 De Carli, Andrea, 44n  
 De Castris, Francesco, 43  
 De' Giorgi Bertola, Aurelio, 82n  
 Della Chà, Lorenzo, 118n  
 Demostene, 110  
 Di Brazzano, Stefano, 17n  
 Diderot, Denis, 120  
 Di Iasio, Valeria, 107n  
 Draghi, Antonio, 16n, 23n, 29  
 Drégeli, Krisztina, 69n  
 Elisabetta Cristina di Brunswick-  
 Wolfenbüttel, imperatrice, 84n  
 Ercolini, Giuseppe, 73  
 Este, famiglia, 33, 35  
 Fabbri, Paolo, 35n  
 Fabris, Angela, 10  
 Faglia, Stefano, 41n  
 Fallico, Antonio, 114n, 116n  
 Farina, Angelo, 35n  
 Farnese, Odoardo, 37  
 Fausti, Patrizio, 35n  
 Federici, Domenico, 29  
 Federico III d'Asburgo, impera-  
 tore, 17n  
 Ferdinando III d'Asburgo, impera-  
 tore, 7-8, 16n, 18 e n, 20  
 Ferrari, Luigi, 44n  
 Ferrone, Siro, 133n, 145n  
 Ferroni, Giovanni, 107n  
 Fibbia, Giulio Cesare, 46  
 Finotti, Fabio, 106n  
 Fiocca, Alessandra, 35n  
 Firpo, Luigi, 127n  
 Florio, Daniele, 73

- Folena, Gianfranco, 113n  
 Folena Goldin, Daniela, 109n, 112n  
 Fontenelle, Bernard Le Bovier de, 9, 53-56  
 Forner, Fabio, 136n  
 Forti, Fiorenzo, 90n  
 Foscolo, Ugo, 113n  
 Frabetti, Alessandra, 37n  
 Franchi, Giacomo, 46, 47  
 Francesco Stefano di Lorena, 86n  
 Francioni, Gianni, 127n  
 Fritz-Hilscher, Elisabeth, 84n  
 Frugoni, Carlo Innocenzo, 45, 48n, 59  
 Fubini, Mario, 108-109n  
 Fucilla, Joseph Guerin, 65n, 72n, 75n
- Gabrielli, Diamante, 7, 18 e n  
 Gagliardi, Filippo, 38  
 Gallo, Valentina, 136n  
 Galuppi, Baldassarre, 108n  
 Gandolfi, Giovanni, 41n  
 Garampi, Giuseppe, 82n  
 Gerbero Zorzi, Elvira, 138n  
 Gigliucci, Roberto, 24n  
 Gilardino, Sergio Maria, 113n  
 Giorgetti Vichi, Anna Maria, 83n  
 Giraldi Cinzio, Giambattista, 62  
 Gisberti, Domenico, 29  
 Gisiano, Mariangela, 135n  
 Giulio II, papa, 33  
 Giuseppe Antonio d'Asburgo-Lorena, arciduca d'Austria, 69n, 74  
 Goens, Michael Rijkloff van, 11, 107 e n, 109n  
 Goldoni, Carlo, 10, 13, 89, 91-92, 93 e n, 97, 101n, 133n, 135n, 137, 138 e n  
 Gonzaga-Nevers, Eleonora, 8, 16n, 19
- Gori, Lorenzo, 86n  
 Gozzi, fratelli, 92n, 94-95n, 96n  
 Gozzi, Carlo, 10, 13, 89, 91, 95 e n, 96, 97-99, 130, 134-135 e n, 137  
 Gozzi, Gasparo, 10-11, 89 e n, 90n, 91, 92 e n, 93-94n, 95-97 e n, 98, 99 e n, 100-102  
 Gradenigo, Pietro, 128, 130  
 Gravina, Gian Vincenzo, 58, 79  
 Griggio, Claudio, 29n, 107n  
 Grimani, famiglia, 42, 43n  
 Grimani, Giovanni, 42n  
 Guarini, Alessandro, 35 e n  
 Guccini, Gerardo, 133n  
 Guitti, Francesco, 35, 37-38
- Hadamowsky, Franz, 84n  
 Hagen, Johann Hugon, barine di, 73  
 Hager, Manuela, 23n  
 Hasse, Johann Adolf, 85n, 108 e n  
 Haymerle, Johann Wolfgang, 85n  
 Hilscher, Elisabeth Theresia, 85n  
 Hoberg, Ludwig, 92n
- Ieperen, Jan Thomas van, 16n  
 Ingegno Guidi, Simonetta, 44n  
 Ivanovich, Cristoforo, 29
- Jommelli, Niccolò, 108n, 110
- Kantner, Leopold, 16n, 30n, 32 e n
- Lanzola, Andrea, 9, 74-75n  
 Lapy, Giuseppe, 120, 130-131  
 Lavarini, Giambattista, 121n, 122  
 Lazzarini, Domenico, 8, 43, 47, 59, 60 e n, 62-63  
 Legati, Lorenzo, 40n  
 Legrenzi, Giovanni, 41, 42n  
 Lekain, Henri-Louis, 120  
 Lenfant, Jacques, 54 e n

- Leoni, Giovanni Battista (Lauro Settizonio), 24 e n, 25
- Leopardi, Giacomo, 113n
- Leopoldo I d'Asburgo, imperatore, 7, 15 e n, 16 e n, 20, 25n, 28-29, 30n
- Leszczyński, Stanislao, 86n
- Longhi, Giuseppe, 45, 46n, 48
- Lupi, Regina, 80n
- Maffei, Scipione, 9, 47n, 53, 59n
- Magnabosco, Michele, 119n
- Manfredini, Federico Raul, 34n
- Mangini, Nicola, 89 e n, 90n
- Manzoni, Alessandro, 12
- Marcello, Benedetto, 114
- Marchi, Gian Paolo, 47n
- Maresti, Alfonso, 43n
- Maria Teresa d'Asburgo, imperatrice, 70, 84n, 86n
- Marini, Quinto, 74-75n
- Marioni, Marco, 122, 126
- Marivaux, Pierre de, 89n, 92 e n, 101n
- Marot, Patrick, 92n
- Martelli (Martello), Pier Jacopo, 8, 43, 44n, 45 e n, 46n, 57 e n, 62
- Martinez, Giuseppe, 9, 65n, 71 e n, 72
- Massei, Bartolomeo, 53
- Massimiliano I d'Asburgo, imperatore, 17n
- Materassi, Marco, 119n
- Mattei, Saverio, 11, 65n, 71 e n, 110 e n, 111, 112 e n, 113
- Mattioda, Enrico, 125n, 134 e n, 135-136n, 140n
- Mattioli, Andrea, 41
- Mazzoni, Stefano, 145n
- Mazzuchelli, Gian Maria, 59n
- McCue Gill, Amyrose, 19n
- Medebach, Agostino Raimondo Girolamo, 91n, 121
- Medici, Margherita de', 37
- Medici, Giuseppe, 70
- Mellace, Raffaele, 84-85n, 108n
- Merelli, Filippo, 44
- Metastasio, Pietro, 7, 9-11, 23n, 30n, 65n, 66, 69 e n, 70, 71 e n, 72 e n, 74n, 75 e n, 76n, 77 e n, 78, 79-81 e n, 83 e n, 84-85n, 86 e n, 87, 102, 105 e n, 106-107, 108-109 e n, 110-111, 112 e n, 113, 114 e n, 116
- Metlica, Alessandro, 114n
- Michels, Claudia, 84n
- Minato, Nicolò, 23n, 29, 41
- Monaldini, Sergio, 34-35n, 39 e n, 40n, 42n
- Monteverdi, Claudio, 37
- Monti, Achille, 79n
- Monti, Giuseppe, 82n
- Monti, Vincenzo, 113n
- Morando, Simona, 74-75n
- Mosti d'Este, Antonio, 59
- Mozart, Wolfgang Amadeus, 114, 115n
- Muraro, Maria Teresa, 16n
- Muratori, Ludovico Antonio, 9, 44n
- Muresu, Gabriele, 114n
- Navone, Matteo, 9-10, 81n
- Nicastro, Guido, 109n
- Obizzi, Roberto degli, 42n
- Ondodei, Zongo, 38
- Onesti, Stefania, 144n
- Orsi, Gian Gioseffo, 9, 44n, 45 e n, 46n
- Ossola, Carlo, 85n
- Ottoboni, famiglia, 83n



- Palladio, Andrea, 37  
 Paradisi, Agostino, 13, 135, 136n  
 Pariati, Pietro, 84n  
 Pasetti, Carlo, 35, 42n, 70  
 Pasquini, Giovanni, 84n  
 Pasta, Renato, 127  
 Pastore Stocchi, Manlio, 89-90n  
 Patrizi, Giovanni, 58  
 Pellegrini, Rienzo, 29n  
 Pepoli, Giovanni Paolo, 60  
 Peroni, Giuseppe, 70, 80, 83 e n,  
 85 e n  
 Pers, Ciro di, 30n  
 Perutková, Jana, 32n  
 Piccolomini, Enea Silvio, 17n  
 Pierazzo, Elena, 76n  
 Pieri, Marzia, 119n  
 Pietrobon, Ester, 107n  
 Pignatelli di Belmonte, Antonio, 71  
 Pignatelli di Belmonte, Anna  
 Francesca, 71n  
 Pindemonte, Giovanni, 142, 143 e n  
 Pindemonte, Ippolito, 121n  
 Pino Pongolini, Francesca, 127n  
 Pio di Savoia, Ascanio, 36, 37n, 41  
 Piperno, Franco, 112n  
 Piva, Franco, 120 e n, 123n  
 Pizzamiglio, Gilberto, 89-90n  
 Poggi, Giulia, 24n  
 Pompoli, Roberto, 35n  
 Postigliola, Alberto, 75n  
 Predieri, Luca Antonio, 85n  
 Preto, Paolo, 119n  
 Profeti, Maria Grazia, 24n  
  
 Quinault, Philippe, 45n  
  
 Rabboni, Renzo, 8, 107n  
 Racine, Jean, 43, 45 e n, 46, 58, 63,  
 121  
 Raffaelli, Noris, 95  
 Rainaldi, Carlo, 37  
  
 Ranzini, Paola, 105n  
 Rapin, René, 53  
 Recanati, Giovan Battista, 9, 43,  
 47, 54 e n  
 Reutter, Georg von, 84n  
 Riccò, Laura, 24n  
 Riccoboni, coniugi, 53-54  
 Riccoboni, Luigi (Lelio), 53  
 Ricorda, Ricciarda, 89n, 96n  
 Rivoletti, Christian, 19n  
 Rodda, Giordano, 77n  
 Rodighiero, Andrea, 119n  
 Romagnoli, Sergio, 138 e n  
 Ronga, Luigi, 108-109Fn  
 Rostagno, Antonio, 112n  
 Rotrou, Jean, 45n  
 Rousseau, Jean-Jacques, 109  
 Rovatti, Giuseppe, 82n  
 Rozzo, Ugo, 29n  
 Ruspoli, famiglia, 83n  
  
 Sabbato Levi, Hayal Michele, 73  
 Sacchi, Andrea, 38  
 Sacco, Antonio, 12-13, 120, 128 e  
 n, 130-131, 134  
 Saini, Maria Franca, 41n  
 Sala Di Felice, Elena, 75n, 96n,  
 108n  
 Salicola, Margherita, 43  
 Salieri, Antonio, 116 e n  
 Salvini, Anton Maria, 63n  
 Sannia Noweé, Laura, 96n  
 Sartori, Gabriella, 119n  
 Saverna, Ludovica, 77n  
 Sbarra, Francesco, 7, 27 e n  
 Scalon, Cesare, 29n  
 Scamozzi, Vincenzo, 37  
 Scannapieco, Anna, 89n  
 Schindler, Otto G., 85n  
 Schnitzler, Rudolph, 30n, 32 e n  
 Schwarze, Sabine, 136n  
 Sciommeri, Giacomo, 83n

- Scroffa, Giuseppe, 42n  
 Seifert, Herbert, 16n, 21n  
 Selmi, Elisabetta, 19n, 105n  
 Seneca, Lucio Anneo, 82n  
 Sforza, Costanza, 36  
 Sofocle, 60  
 Sommer-Mathis, Andrea, 84-85n  
 Southorn, Janet, 35n  
 Spaggiari, William, 77n  
 Spaziani, Maria Luisa, 120n  
 Spielman, John P., 16 n  
 Stazio, Publio Papinio, 8, 33, 48n  
 Stella, Francesco, 76n  
 Stroppa, Sabrina, 85n  
 Swift, Jonathan, 92n
- Tammen, Björn R., 65n, 69n  
 Tanfani, Carla Emilia, 119n  
 Tasso, Torquato, 9, 54  
 Tatti, Silvia, 113n  
 Tavoni, Maria Gioia, 44n  
 Tessari, Roberto, 89 e n, 120n  
 Tiberti, Giacomo, 20 e n  
 Tomaselli, Elisa, 21n, 25n  
 Torelli, Pomponio, 62  
 Torres Orzoni, Francesca Maria, 73  
 Trapassi, Leopoldo, 9, 65n, 69n,  
 70, 77 e n, 79 e n, 80-81 e n,  
 82n, 83-84 e n, 85-86n, 87  
 Trapassi, Pietro, vd. Metastasio  
 Tricarico, Giuseppe, 27 e n  
 Trovato, Roberto, 128n, 135n  
 Tufano, Lucio, 77n  
 Turchetti, Maria Francesca, 82n
- Valenti, Cristina, 133n  
 Vasa, Alessandro Carlo, 37  
 Vazzoler, Franco, 114n  
 Venier, Matteo, 7-8, 15n, 17n, 30n  
 Verdino, Stefano, 74-75n  
 Vescovo, Piermario, 96n, 126n  
 Viola, Corrado, 47n, 65n, 66 e n,  
 75n, 136n  
 Virgilio, Publio Marone, 58  
 Vivaldi, Antonio, 43n  
 Volta, Leopoldo Camillo, 71  
 Voltaire, François-Marie Arouet,  
 detto, 12, 106, 120 e n, 121, 123  
 e n, 127 e n, 138n
- Waquet, Françoise, 44n
- Ximenes Arragona (Teofilo),  
 Francesco, 7, 16n, 19-20 e n
- Zacchiroli, Francesco, 13, 136 e n,  
 137n, 138 e n, 146n  
 Zaguri, Pietro Antonio, 120  
 Zambra, Luigi, 69n  
 Zani, Valerio, 40n  
 Zaniboni, Antonio, 45  
 Zanotti, Gian Pietro, 8, 43, 57  
 Zardo, Antonio, 90n  
 Zeno, Apostolo, 84n, 109n  
 Ziani, Pietro Antonio, 16n, 41  
 Zilotti, Elena, 12, 125-126n, 138n,  
 144n  
 Zovatto, Pietro, 17n  
 Zucchi, Enrico, 19n  
 Zucco, Rodolfo, 111n





*Centro di Ricerca sugli Epistolari del Settecento*  
(C.R.E.S.)

**CONSIGLIO SCIENTIFICO**

Gian Paolo Marchi (Presidente onorario), Corrado Viola (Presidente), Fabio Forner (Segretario), Cristina Cappelletti (Segretario operativo e Web Manager), Alberto Beniscelli (Univ. di Genova), Giovanni Catalani (Univ. di Verona), Fabio Danelon (Univ. di Verona), Eric Francalanza (Université de Brest, CECJI), Valentina Gallo (Univ. di Padova), Maria Lieber (Technische Universität Dresden), Gian Paolo Romagnani (Univ. di Verona), Sabine Schwarze (Universität Augsburg), William Spaggiari (Univ. Stat. di Milano), Thomas Wallnig (Universität Wien)

**Contatti**

corrado.viola@univr.it; fabio.forner@univr.it; giovanni.catalani@univr.it;  
cristina.cappelletti@univr.it

Costituitosi nel 2002 presso il Dipartimento di Romanistica dell'Università di Verona, attivo dal 2011 al 2015 presso il disciolto Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica e ora afferente al Dipartimento di Culture e Civiltà, il "Centro di Ricerca sugli Epistolari del Settecento" (C.R.E.S.) intende promuovere lo studio e la pubblicazione dei testi epistolari del Settecento.

Il Centro intrattiene rapporti con le istituzioni culturali nazionali e internazionali, e si propone come punto di riferimento e di scambio di informazioni per gli studiosi a vario titolo impegnati nella ricerca afferente al settore. Si prefigge pertanto la raccolta e la diffusione di tutti i dati e le notizie che possano risultare utili a tale scopo (ricerche in corso, progetti di ricerca, nuove pubblicazioni, convegni ecc.). Rivolge particolare attenzione, peraltro, anche ai modi, alle forme, alle tematiche,

alla lingua, agli autori dei documenti epistolari di epoca moderna e al genere letterario nelle caratteristiche sue proprie. Allo scopo organizza periodicamente convegni e cicli seminari.

È attivo un sito del Centro ([www.cresverona.it](http://www.cresverona.it)), nel quale si dà comunicazione, mediante bollettino circolare, delle iniziative di carattere convegnistico ed editoriale di settore. Sezioni apposite ospitano una schedatura *on-line* di fondi epistolari manoscritti e di cataloghi di librerie antiquarie e case d'asta, nonché una banca-dati delle tesi di argomento connesso o affine all'epistolografia settecentesca.

Al C.R.E.S. sono intitolate quattro collane editoriali, «**Edizioni e Strumenti**», «**Saggi e Ricerche**», «**Ritorni**» e «**Reperta. Dagli archivi**», le prime due già attive presso le Grafiche Fiorini e ora, come la terza e la quarta, presso QuiEdit (Via S. Francesco 5, 37129 Verona, 045.595900). Esse comprendono al momento le seguenti pubblicazioni:

## EDIZIONI E STRUMENTI

1. CORRADO VIOLA, *Epistolari italiani del Settecento. Repertorio bibliografico*, Verona, Fiorini, 2004, pp. xvi-705 (ISBN 88-87082-37-5)

Ampio censimento bibliografico, corredato da descrizioni analitiche, delle edizioni a stampa dei materiali epistolari relativi ad autori del Settecento italiano. Introdotto da una *Premessa* dell'autore e munito di un ricco *Indice dei nomi* (pp. 631-705), il *Repertorio* comprende ben 2.082 voci, ciascuna dedicata a un singolo epistografo e formata da una o più schede, ognuna delle quali relativa a un'edizione di lettere e/o corrispondenze di quell'epistografo. Il lavoro intende fornire un utile sussidio per la ricerca storico-letteraria di ambito settecentesco.

2. FABIO FORNER, *Scipione Maffei e Gianfrancesco Baldini. Erudizione antiquaria e dispute teologiche nel secolo dei Lumi*, Verona, Fiorini, 2005, pp. 56 (ISBN 88-87082-37-5)

Finora era nota una sola lettera scambiata tra Scipione Maffei (1675-1755) e il dottissimo padre somasco Gianfrancesco Baldini (1677-1764), quella pubblicata nella monumentale edizione Garibotto dell'*Epistolario* maffeiano nell'ormai lontano 1955. La corrispondenza fra i due si arricchisce ora di dodici missive maffeiane rinvenute presso l'Archivio dei padri Somaschi di Genova, che chiaramente evidenziano il rilievo e l'interesse non solo antiquario di questo rapporto epistolare. L'edizione, corredata da un commento volto a porre in luce la complessità e l'importanza dei materiali riscoperti, presenta altresì il testo integrale del parere che il Baldini inviò a Benedetto XIV in difesa dell'opera *Dell'impiego del danaro* di Scipione Maffei.

3. *Ammaestramenti per imparar a scriver le lettere attribuiti a* GASPARO GOZZI, Riproduzione anastatica con uno studio introduttivo di FABIO FORNER, Verona, Fiorini, 2008, pp. 93 (ISBN 978-88-87082-94-4)

Viene qui riprodotta l'introduzione al *Segretario moderno*, corredata da uno studio che affronta, tra l'altro, il problema dell'attribuzione dell'opera a Gasparo Gozzi e ne sottolinea le caratteristiche più innovative nel contesto della precettistica epistolografica settecentesca. Come modelli per l'apprendimento

dello stile epistolare, l'opera propone alcune lettere di autori francesi in traduzione.

4. CORRADO VIOLA, *Epistolari italiani del Settecento. Repertorio bibliografico. Primo supplemento*, Verona, Fiorini, 2008, pp. x-231 (ISBN 978-88-87082-95-1)

Il volume integra e corregge la prima edizione del *Repertorio* (2004), proseguendo il censimento analitico dei materiali epistolari a stampa relativi ad autori del Settecento italiano. Il *Supplemento* aggiunge alle 2.082 della prima edizione altre 1.012 voci, delle quali ben 345 sono le *new entries*; mentre le restanti 667 contengono schede integrative o emendative rispetto alle voci corrispondenti della precedente bibliografia.

5. CRISTINA CAPPELLETTI, *Ozio e virtù in fatto di belle lettere. Corrispondenza di Ippolito Pindemonte con Angelo Mazza e Smeraldo Benelli. 1778-1828*, Verona, Fiorini, 2009, pp. XVIII-384 (ISBN 978-88-87082-91-3)

Le lettere di Ippolito Pindemonte ai poeti, e professori di letteratura greca, Angelo Mazza e Smeraldo Benelli ricostruiscono alcune vicende letterarie che hanno coinvolto il poeta veronese: la sua partecipazione ai concorsi teatrali di Parma, l'interesse per le traduzioni dal greco (in particolare l'*Iliade*), la polemica classico-romantica. Il carteggio tra il Pindemonte, Elisabetta Contarini Mosconi e il tipografo Giambattista Bodoni, posto in *Appendice*, chiarisce vicende redazionali ed editoriali delle *Poesie campestri*.

6. Giovanni Catalani, *La lumaca, la gallina e i figli del diavolo. Lettere di Gianrinaldo Carli a Saverio Bettinelli*, con una premessa di CORRADO VIOLA, Verona, QuiEdit, 2009, pp. xxv-103 (ISBN 978-88-6464-014-3)

Il volumetto raccoglie e commenta 62 lettere finora inedite, inviate, tra il dicembre 1792 e il febbraio 1795, pochi giorni prima di morire, dal poligrafo istriano Gianrinaldo Carli (1720-1795), già funzionario a Milano del governo asburgico, al letterato ed ex gesuita mantovano Saverio Bettinelli (1718-1808). I temi sono quelli consueti agli scambi epistolari tra intellettuali settecenteschi,

con particolare attenzione alle diatribe di argomento naturalistico-vulcanologico, allora in voga, e a quelle che coinvolgevano il Carli stesso in relazione alle proprie opere di antiquaria. In più, le costanti, dettagliate e spesso inorridite relazioni di questi dipingono un quadro assai vivo e preoccupato degli avvenimenti storici contemporanei, negli anni in cui la Rivoluzione francese iniziava a minacciare seriamente l'*Ancien Régime* lombardo ed europeo.

7. FABIO FORNER, *Scrivere lettere nel XVIII secolo. Precettistica, prassi e letteratura*, Verona, QuiEdit, 2012, pp. 216 (ISBN 978-88-64641-96-6)

Non esiste uno studio complessivo sulla precettistica epistolare italiana nel Settecento: da questa constatazione è nata una ricerca i cui risultati sono qui raccolti. L'obiettivo è un'ampia indagine del fenomeno dei manuali o dei trattati per imparare a scrivere lettere: pubblicazioni disparate e oggi spesso dimenticate, ma talora fortunatissime nel XVIII secolo. L'epistolografia settecentesca è qui tralucata da una prospettiva tutta interna e in gran parte nuova per l'Italia: oggetto di studio principale è, infatti, la manualistica, ossia una produzione non rivolta ai letterati, ma alle più ampie platee dei nuovi alfabetizzati, ed esemplare di convinzioni diffuse e ben radicate, anche nella formazione delle persone colte. Ne esce un panorama ricco di nuove voci, nel quale si notano sia il grande successo dell'epistolografia e della precettistica francese tradotta in italiano, sia la buona accoglienza di opere più legate alla tradizione italiana o che già proponevano come modelli le lettere di scrittori italiani settecenteschi; un panorama che restituisce il fenomeno della scrittura epistolare settecentesca così come modellato dalle categorie allora vigenti, fuori di ogni anacronismo definitorio.

8. FEDERICO CHESI, *Michele Enrico Sagramoso. Il carteggio, i viaggi, la Massoneria*, con una prefazione di GIAN PAOLO ROMAGNANI, Verona, QuiEdit, 2012, pp. 399 (ISBN 978-88-6464-201-7)

Il volume ricostruisce le vicende biografiche del marchese veronese Michele Enrico Sagramoso (1720-1791) attraverso ricerche d'archivio e la trascrizione di documenti autografi. Cuore della monografia è l'edizione del carteggio del Sagramoso conservato presso la Biblioteca Civica di Verona. Accanto al carteggio, l'edizione di alcuni documenti inediti: una parte dei diari del Sagramoso – *Itinerari* e *Notizie* – finora ritenuti irreperibili e rinvenuti, invece, durante lo studio del carteggio. Il *corpus* documentario, corredato da ampi saggi



che approfondiscono gli avvenimenti biografici, le frequentazioni, i legami con la massoneria, rappresenta il contributo di maggior completezza prodotto sinora sulla figura del bali dell'Ordine di Malta; il quale, grazie al ruolo di diplomatico dell'ordine melitense, poté compiere virtuosi e proficui viaggi in tutta Europa, instaurando importanti amicizie e fitte relazioni con i protagonisti della nobiltà del XVIII secolo.

9. FRANCESCA LUIGIA SAVOIA, *Il Baretti vostro. Lettere inedite di Giuseppe Baretti*, Verona, QuiEdit, 2013, pp. 67 (ISBN 978-88-6464-217-8)

Riportando alla luce, raccogliendo e commentando sette nuove missive di Giuseppe Baretti, appartenenti tutte quante all'ultimo terzo della sua vita, quand'egli finì per stabilirsi definitivamente in Inghilterra, questo volumetto vuole attestare l'importanza davvero vitale che lo scriver lettere rivestì, sia personalmente che professionalmente, per lo scrittore emigrato. I testi di questa raccolta confermano Baretti come uno dei prosatori italiani più avvincenti, informativi e leggibili del Settecento, e confermano altresì la sua insaziabile curiosità intellettuale e il suo profondo rispetto per lo studio delle lingue straniere come effettivi strumenti di esplorazione e conoscenza umana e culturale.

10. PAOLA BARATTER, *Un avamposto a Venezia. Il carteggio fra Girolamo Tartarotti e Tommaso Giuseppe Farsetti (1741-1758)*, Verona, QuiEdit, 2014, pp. XVIII-184 (ISBN 978-88-6464-287-1)

Il volume riproduce lo scambio epistolare fra Girolamo Tartarotti e il patrizio veneto Tommaso Giuseppe Farsetti, costituito da 127 lettere scambiate in un arco di tempo lungo quasi trent'anni. Quando si conobbero, il ventenne Farsetti trovò nel più maturo Tartarotti, già apprezzato professionalmente – era a Venezia assunto dal futuro doge Marco Foscarini, che affiancava nelle ricerche sulla letteratura veneziana –, una persona con cui condividere interessi e di cui valersi, tornato in patria, per soddisfare una tenace passione bibliofila. Del Farsetti ci sono giunte 76 lettere, tutte autografe eccetto una, gran parte delle quali conservate in un codice miscelaneo della Biblioteca Civica di Rovereto. Il medesimo codice ospita di seguito 51 responsive del Tartarotti, trascritte da un anonimo senza alcuna indicazione relativa agli originali. Grazie ad esse il letterato roveretano si manteneva informato sugli amici comuni e sulle novità letterarie e reperiva libri utili per i suoi studi, ma soprattutto monitorava la pubblicazione delle proprie opere, molte delle quali uscirono appunto dai torchi della Dominante, dove invano cercava di ristabilirsi.

11. LUCA MAZZONI, *Fra Dante, Petrarca, Boccaccio e studi eruditi. Carteggio fra Giovanni Iacopo Dionisi e Bartolomeo Perazzini (1772-1800)*, Verona, QuiEdit, 2015, pp. XXV-358 (ISBN 978-88-6464-299-4)

Molti i temi che emergono nelle 228 lettere del carteggio Dionisi-Perazzini, eruditi e dantisti veronesi. Innanzitutto la preparazione delle due edizioni bodoniane: *Commedia* nel 1795, *Rerum vulgarium fragmenta* e *Triumph* nel 1799, edizione, quest'ultima, che vide la luce in un momento storico travagliato (invasione francese di Verona); ma anche altre opere pubblicate dal prolifico Dionisi, come la traduzione dei *Trattati* di s. Zeno, nella quale (il dato emerge per la prima volta) il ruolo di Perazzini fu fondamentale. Il filone boccacciano che percorre il carteggio verte soprattutto sul «Codice Mannelli» del *Decameron*, il noto manoscritto fiorentino dell'opera considerato a lungo il più affidabile, prima della scoperta novecentesca dell'autografo berlinese. Accanto, i rapporti con gli eruditi fiorentini (Angelo Maria Bandini, Gaetano Cioni, Francesco Fontani, Giovanni Lami, Marco Lastri, Lorenzo Mehus, Domenico Moreni, Giuseppe Pelli Bencivenni) e non (fra gli altri Johann Bernhard Merian, direttore dell'Accademia delle scienze di Berlino, l'astronomo muranese Vincenzo Miotti, Girolamo Tiraboschi), i manoscritti danteschi consultati da Dionisi alla ricerca di varianti al testo vulgato del poema, alcuni dei quali finora non collegati al canonico veronese, la ricerca erudita, la costante volontà di «promover le lettere» (Perazzini a Dionisi, 16 marzo 1777). L'Introduzione, dopo un profilo biografico dei due corrispondenti, presenta la consistenza del carteggio (precisando anche la curiosa vicenda di molte lettere, che ebbero una prima trascrizione a fine Ottocento), ne tratteggia i temi e gli spunti più significativi ed enuncia i criteri di trascrizione delle missive. Ogni lettera è dotata di commento.

12. CORRADO VIOLA, *Epistolari italiani del Settecento. Repertorio bibliografico. Secondo supplemento*, con la collaborazione di VALENTINA GALLO, Verona, QuiEdit, 2015, pp. XX-464 (ISBN 978-88-6464-297-0)

Proseguendo fino al 2013/2014 il censimento analitico dei materiali epistolari a stampa relativi ad autori del Settecento italiano, il volume aggiorna, integra e corregge non solo il *Primo supplemento* del *Repertorio* (2008), rispetto al quale si presenta di dimensioni quasi raddoppiate, ma anche la sua prima edizione (2004). Le 'voci' ora raccolte assommano a 1.300, molte delle quali intitolate a epistolografi non compresi né fra i 2.082 già registrati nella prima edizione né fra i 345 aggiunti dal *Primo supplemento*.

13. GIOVANNI CATALANI, *Tra Mantova e Padova. Arte e storia nel carteggio tra Saverio Bettinelli e Giovanni de Lazara (1795-1808)*, con un saggio introduttivo di LUCA CABURLOTTO e una nota di SIMONETTA GHINI, Verona, QuiEdit, 2016, pp. 476 (ISBN 978-88-6464-391-5)

Vivaci interessi storico-artistici e cronaca letteraria contemporanea si intrecciano nel folto carteggio inedito (quasi 300 lettere) intercorso, negli anni a cavallo tra i due secoli l'un contro l'altro armato (1795-1808), tra il poligrafo mantovano Saverio Bettinelli (1718-1808) e il nobile padovano Giovanni de Lazara (1744-1833), collezionista d'arte e 'dilettante' di erudizione. L'edizione valorizza il ricco e sinora poco esplorato fondo documentario conservato presso la Biblioteca Civica di Lendinara.

14. *Saverio Bettinelli. Inventari e bibliografia*, a cura di CRISTINA CAPPELLETTI, Verona, QuiEdit, 2018, pp. 324 (ISBN 978-88-64644-89-9)

Attraverso lo studio della vita e delle opere di Saverio Bettinelli (1718-1808), letterato tra i più cospicui del nostro Settecento, è possibile conoscere «quasi tutta la storia letteraria d'Italia del secolo XVIII, in ciò che appartiene alla poesia, all'eloquenza, alle umane lettere tutte». Perché ciò sia possibile, oltre alle opere a stampa, è necessario censire e studiare i manoscritti e la corrispondenza del letterato mantovano, per la più parte conservati nella sua città natale. Il presente volume propone, per la prima volta, un inventario completo dei fondi bettinelliani della Biblioteca Comunale Teresiana e dell'Accademia Nazionale Virgiliana di Mantova, nonché un censimento dei manoscritti di Bettinelli presenti nelle principali biblioteche italiane, ricostruito attraverso la consultazione di repertori a stampa e digitali, integrato con schede relative a singole biblioteche. Completa il volume una rassegna delle fonti a stampa, utile a ricostruire la rete epistolare e la fortuna editoriale e critica del letterato mantovano. Contributi di: Luca Bani, Roberta Benedusi, Federica Bianchi, Cristina Cappelletti, Giovanni Catalani, Pasquale Di Viesti, Rinaldo Filosi, Roberto Navarrini, Corrado Viola.

15. FRANCESCA SAVOIA, *Datemi carta, penna, e calamaio: lettere di Giuseppe Baretti a Vittore Vettori*, Verona, QuiEdit, 2019, pp. 150

Ventun lettere autografe di Giuseppe Baretti (1719-1789), rimaste fino ad ora quasi del tutto sconosciute, vengono per la prima volta raccolte in questo volume, trascritte e annotate nella loro interezza: esse sono tutte quante indirizzate al medico-poeta mantovano Vittore Vettori (1697-1763) e risalgono agli anni 1741-1746, ovvero al periodo più intenso dell'apprendistato letterario del giovane piemontese. Il carteggio documenta un utilizzo della propria corrispondenza come sito di sperimentazione linguistica e di dibattito critico letterario, oltre che come mezzo di sostegno alla propria formazione, rappresentazione e autopromozione. Oltre a permetterci di meglio definire la figura umana e professionale di Baretti in questa sua prima fase formativa, ci aiuta a mettere in luce l'aspetto comunicativo e immersivo del modo di studiare che egli cominciò a mettere a punto allora e non avrebbe mai abbandonato.

16. CORRADO VIOLA, *Epistolari italiani del Settecento. Repertorio bibliografico. Terzo supplemento*, con la collaborazione di VALENTINA GALLO, Verona, Oltrepagina, 2020, pp. 646 (ISBN 978-12-80355-00-3)

Proseguendo fino al 2018/2020 il censimento analitico dei materiali epistolari a stampa relativi ad autori del Settecento italiano, il volume aggiorna, integra e corregge non solo il *Primo* (2008) e il *Secondo supplemento* del *Repertorio* (2015), rispetto al quale si presenta di dimensioni più ampie, con 'schede' più numerose e soprattutto più estese, ma anche la sua prima edizione (2004). Le 'voci' ora raccolte assommano a 2.107, molte delle quali intitolate a epistolografi non compresi né fra i 2.082 già registrati nella prima edizione né fra i 345 aggiunti dal *Primo supplemento* o fra i 1.300 complessivi del *Secondo*. Lo spoglio ha riguardato anche alcuni cataloghi del patrimonio manoscritto di biblioteche e istituzioni, nonché inventari di fondi particolarmente ricchi di materiali epistolari settecenteschi e persino di autografoteche private.

17. GIANLUCA SIMEONI, *Bibliografia delle edizioni dell'Histoire de ma vie di Giacomo Casanova*, 2020, c.s.

Questa bibliografia unitaria delle edizioni dell'*Histoire de ma vie* pubblicate nel mondo fino ai giorni nostri vede la luce a più di cinquant'anni dalla pubblicazione della bibliografia su Casanova e le sue opere redatta da James Rives Childs e all'indomani della chiusura definitiva dell'avventura editoriale dell'«Intermédiaire des casanovistes». La raccolta del materiale si è basata su esemplari posseduti personalmente dal compilatore, da «Casanoviana», dalle

riviste «Casanova Gleanings» e «L'intermédiaire des casanovistes», e da uno spoglio accurato effettuato nei cataloghi on-line di molte biblioteche sparse nel mondo. Oltre alla consueta collazione bibliografica, ogni scheda riporta una breve sintesi contenutistica, annotazioni circa la veste grafica utili in campo antiquariale e la collocazione dell'opera nelle biblioteche italiane, europee e mondiali. L'opera mira a essere uno strumento utile agli studiosi della figura casanoviana e ai librai antiquari che maneggiano edizioni rare e preziose.

## Saggi e Ricerche

1. GIOVANNI CATALANI, *Saverio Bettinelli e Giacomo Casanova. Un incontro mancato chez Voltaire*, Verona, QuiEdit, 2011, pp. 134 (ISBN 978-88-6464-077-8)

Sulla base di un inedito diario di viaggio, il volume acclara le *liaisons dangereuses* – ma innocuamente pericolose – di Saverio Bettinelli, uno dei più cospicui letterati ‘eclettici’ del nostro Settecento: «barbaro Totila», prima, con i *Versi sciolti di tre eccellenti moderni autori* e le *Virgiliane* e le *Inglese*, e poi riconosciuto patriarca e «Nestore della italiana letteratura», con l'*Entusiasmo*, il *Saggio sull'eloquenza*, il *Discorso sopra la poesia italiana* e altro ancora; e soprattutto letterato gesuita, se non è forse meglio dire gesuita-letterato. Precedendo di pochi mesi il libertino Casanova, eccoli in visita al gran Voltaire, il patriarca della nuova letteratura, allora insediato alle Délices, dimora ‘extraterritoriale’, ma tappa quasi obbligata lungo le vie del *Grand tour*.

2. LUCA MAZZONI, *Dante a Verona nel Settecento. Studi su Giovanni Iacopo Dionisi*, Con una premessa di GIAN PAOLO MARCHI, Verona, QuiEdit, 2012, pp. XI-283 (ISBN 978-88-6464-195-9)

Il volume presenta la figura del dantista veronese Giovanni Iacopo Dionisi (1724-1808) attraverso un quadro bio-bibliografico, un censimento del vasto epistolario, a tutt’oggi in larghissima parte inedito, e un bilancio ragionato di tutte le sue proposte esegetiche e testuali relative alla *Commedia* e al *Convivio* alla luce della critica più recente. Le proposte interpretative e testuali di Dionisi relative alla *Commedia* sono state in buona misura recepite dagli studi successivi, ma non si aveva fino a oggi chiara cognizione delle dimensioni del fenomeno; circa le meno note emendazioni al testo del *Convivio*, viene messo in luce come molte di esse siano state tacitamente assunte dagli “editori milanesi” (Giovanni Antonio Maggi, Vincenzo Monti, Gian Giacomo Trivulzio) nella loro edizione del 1827 del *Convivio*, per essere poi accolte anche nell’ultima edizione del trattato dantesco. A tal fine, vengono presi in esame alcuni materiali conservati presso la Biblioteca Trivulziana di Milano: dei postillati e un manoscritto preparatorio compilato da Maggi, Monti e Trivulzio, di cui si fornisce un’edizione parziale.

3. CLAUDIO CHIANCONE, *Francesco Pezzi. Un giornalista veneziano nella Milano di Stendhal*, Verona, QuiEdit, 2014, pp. 168 (ISBN 978-88-6464-255-0)

La figura storica di Francesco Pezzi (Venezia 1780 - Milano 1831) è stata evocata raramente, sempre in maniera sbrigativa, e letta unicamente attraverso la lente deformante della critica romantica e post-unitaria, che ne hanno imposto l'immagine di letterato venale, senza scrupoli e servo di qualsiasi regime. Completamente sotto silenzio è passato il ruolo di innovatore del giornalismo italiano che lo scrittore veneziano ha rivestito al tempo della Milano napoleonica e asburgica. Appoggiandosi su una vasta documentazione inedita, il volume propone una biografia storica e intellettuale di questo giovane e ambizioso emigrato nella Milano napoleonica che, partendo dal nulla, riuscì a trasformare una testata giornalistica fallimentare (il «Corriere milanese») nella prima gazzetta del Regno d'Italia. Passato indenne dal regime napoleonico a quello asburgico, assunto col tempo il controllo assoluto del foglio e divenutone infine proprietario, Pezzi fece del proprio giornale la rivista ufficiale del Lombardo-Veneto austriaco. Fino all'Unità d'Italia, la sua «Gazzetta di Milano» sarebbe stata il periodico più diffuso e letto nella Penisola.

4. PAOLO ULVIONI, *«Battagliar con la penna». Le «Osservazioni letterarie» di Scipione Maffei*, Verona, QuiEdit, 2014, pp. 180 (ISBN 978-88-6464-256-7)

Le «Osservazioni letterarie» (1737-1740) di Scipione Maffei costituiscono un esperimento unico nel panorama giornalistico del nostro Settecento. Sei tomi a esclusiva conduzione 'laica', senza alcuna interferenza ecclesiastica, in cui un'intemperante personalità dettava una sua linea critica che a volte sconfinava nel libero pensiero. Il saggio intende esaminare i vari campi oggetto di recensioni a volte lunghissime, dove alcuni aspetti e protagonisti della cultura contemporanea vengono sezionati alla luce di una vastissima erudizione. Due gli scopi del dotto e pugnace giornalista: esaltare la grandezza dell'Italia di fronte alle 'arroganti' culture europee, e ribadire la superiorità di un intellettuale che si ritiene l'unico chiamato a rivendicare l'«onore» nazionale.

5. FABIO PESARESI, *La scoperta dell'Inghilterra. Epistolari e diari dei viaggiatori italiani del Settecento*, prefazione di MAURIZIO ASCARI, Verona, QuiEdit, 2015, pp. 454 (ISBN 978-88-6464-359-5)

Il contributo italiano al fenomeno settecentesco del *Grand tour* è un terreno di studio ancora in gran parte inesplorato. Questo volume presenta gli scritti dei viaggiatori italiani che visitarono l'Inghilterra nel secolo della sua ascesa economica, politica e culturale diventando il punto di riferimento per tutti gli europei desiderosi di innovazione sociale e tecnologica. Sulla scorta di docu-

menti in parte inediti, si possono seguire gli entusiasmi e le perplessità di decine di personaggi noti – come gli inevitabili Baretto, Verri, Casanova e Alfieri – e meno noti, le cui osservazioni ci consegnano l’immagine di un paese dinamico e stimolante, nel quale l’operosità delle città e la bellezza delle campagne, i caffè e le gazzette, gli ospedali, le istituzioni culturali e i magnifici parchi appaiono come il riflesso di leggi oculate e di un popolo di uomini e donne che, rifiutando le inutili frivolezze in voga sul continente, «godono meglio dei piaceri della vita e più che ad apparire felici pensano ad esserlo».

6. *Archilet. Per uno studio delle corrispondenze letterarie di età moderna*, Atti del seminario internazionale di Bergamo, 11-12 dicembre 2014, a cura di CLIZIA CARMINATI, PAOLO PROCACCIOLI, EMILIO RUSSO, CORRADO VIOLA, Verona, QuiEdit, 2015, pp. 550 (ISBN 978-88-6464-195-9)

Il volume è l’esito del Convegno Internazionale svoltosi a Bergamo nel dicembre 2014 per presentare gli studi inerenti alla costituzione del database “Archilet” ([www.archilet.it](http://www.archilet.it)). Il database è frutto di studi di prima mano di una *équipe* di una cinquantina di componenti italiani e stranieri e permette la catalogazione e la ricerca nel *corpus* degli epistolari del Cinquecento e del Seicento. Il convegno ha visto la presenza di una trentina di relatori italiani e stranieri, ivi compresi i partecipanti a una tavola rotonda finale che mirava a costituire una rete di ricerca italiana ed europea in vista di azioni congiunte, collocandosi in una serie di iniziative gestite in collaborazione scientifica con altre università italiane: Verona, Bergamo, Sapienza, Viterbo-Tuscia, Cattolica di Milano, Padova. Proprio l’occasione del Convegno ha portato alla fondazione nel 2015 del nuovo gruppo di ricerca “Carteggi”, cui prendono parte membri di una decina di Università italiane e straniere. Il volume si apre con una sezione di saggi di impostazione teorica sui casi più problematici dei due secoli presi in esame; seguono una sezione per il Cinquecento e una per il Seicento, comprendenti saggi sugli epistolari più importanti dei due secoli, con l’attenzione diretta alla rete culturale ricostruibile attraverso la lettura e l’analisi incrociata dei carteggi.

7. VALENTINA GALLO, *Il ‘libro di lettere’ nel Settecento. Con una bibliografia*, Verona, QuiEdit, 2017, pp. 600 (ISBN 978-88-6464-444-8)

Fenomeno editoriale di grande rilevanza, il libro di lettere nel Settecento è l’immediato rivale – e spesso l’ideologico controcanto – del romanzo, di cui di tanto in tanto indossa i panni narrativi. Il volume ne inquadra l’ambiguo



statuto, seguendone la nascita e lo sviluppo lungo tutto il secolo, nell'articolazione dei diversi sottogeneri. Con una bibliografia analitica di oltre 600 edizioni.

8. ENRICO ZUCCHI, *Il «tiranno» e il «dilettante». La dissertazione epistolare di Pietro Calepio sopra la Merope di Scipione Maffei e la critica teatrale del primo Settecento*, premessa di CORRADO VIOLA, Verona, QuiEdit, 2017, pp. 219 (ISBN 978-88-6464-457-8)

Il volume indaga l'inedito scambio epistolare tra Scipione Maffei (Verona, 1675-1755) e Pietro Calepio (Bergamo, 1693-1762), nato in margine alla recensione del *Paragone della poesia tragica d'Italia con quella di Francia* (1732) del bergamasco edita nel primo tomo delle maffeiane «Osservazioni letterarie». Il breve carteggio, in cui emergono le diverse teorie drammaturgiche dei due autori, offre lo spunto per una più ampia analisi della critica teatrale primosettecentesca: vengono esaminati il dibattito intorno alla *Merope* di Maffei nel contesto della polemica Orsi-Bouhours, la varia fortuna dei drammi di Corneille nel teatro italiano sei-settecentesco, la formulazione di un canone tragico tra Crescimbeni e Calepio, e infine la fondazione di un'estetica teatrale italiana, che si origina dal confronto con i teorici francesi più all'avanguardia, da Voltaire a Jean-Baptiste Du Bos e a François Granet.

9. UMBERTO CASARI, *Mirandola nel Settecento*, premessa di CORRADO VIOLA, Finale Emilia, C.R.E.S. - Baraldini, 2018, pp. 127 (ISBN 978-88-98521-35-7)

Dopo la fine della dinastia dei Pico nel primo Settecento, il centro urbano di Mirandola e il territorio dell'ex principato, inserito nel più ampio territorio del ducato estense, dovettero subire una prolungata fase di stagnazione sociale, diffusa soprattutto nell'ambito della popolazione contadina. Ebbe modo di intuirne le cause reali il mirandolese Giuseppe Luosi (1755-1830), pubblico amministratore locale e in seguito ministro della Giustizia del Regno Italico, che ne vagheggiò la pronta risoluzione con una articolata riforma agraria, prematura sotto il governo estense, ma possibile con il nuovo regime repubblicano imposto da Napoleone. A fine Settecento, nell'ambiente culturale di Mirandola, da lungo tempo refrattario alla circolazione di idee nuove, si distinse per un aggiornato contributo di pensiero Ricardo Bartoli (1747-1806), un francescano originario di Reggio, non allineato con le posizioni della Chiesa ufficiale, che, nel suo *Elogio al principe Giovanni Pico* (1791), volle accostare la «filosofia cristiana» del più celebre tra i Pico alla propria, che era mossa dall'intento dichiarato di contrastare l'ateismo scienziata di quel tempo.

10. FABIO FORNER, *Scrivere lettere nel XVIII secolo. Precettistica, prassi e letteratura*, Premessa di AMEDEO QUONDAM, Seconda edizione, ampliata e rivista, Verona, QuiEdit, 2020, pp. XXVIII-309 (ISBN 978-88-6464-582-7)

Scrivere una mail, più raramente un biglietto o una lettera cartacea, è un'attività oggi molto comune. Esistono però regole da rispettare se si vuole che il messaggio sia recepito in modo conforme alla nostra volontà. Comunicare per iscritto con chi è lontano da noi è, insomma, un'arte, che per alcuni può diventare un mestiere. Così è sempre stato anche in passato. Nel Settecento, per esempio, furono non poche le opere per insegnare i segreti dell'arte di comporre una buona lettera: allo studio di questi testi è dedicato il presente saggio. Si indagano qui pubblicazioni anche molto diverse fra loro che, nonostante oggi siano spesso dimenticate, ebbero grande successo nel XVIII secolo. Un ruolo centrale ha la manualistica, che si rivolgeva alle ampie platee dei nuovi alfabetizzati: proprio per ciò questa letteratura diventa ora per noi lo specchio fedele di convinzioni diffuse e ben radicate, di sicuro presenti anche nella formazione delle persone colte. Ne esce un panorama ricco di nuove voci, nel quale si notano sia il grande successo della produzione epistolare e precettistica francese tradotta in italiano, sia la buona accoglienza di opere più legate alla tradizione nazionale.

## Ritorni

1. QUIRICO VIVIANI, *Gli ospiti di Resia (1827). Romanzetto epistolare*, ediz. facsimilare a c. di CORRADO VIOLA, Verona, QuiEdit, 2015, pp. XLIX-88 (ISBN 978-88-6464-316-8)

Edizione facsimilare con ampia introduzione dell'unico romanzo epistolare italiano di occasione epitalamica, testo avventuroso ed erudito insieme, incline al didatticismo etno-folclorico, e documento non disprezzabile della voga, nella Penisola d'inizio Ottocento, del *Paul et Virginie* di Bernardin de Saint-Pierre. Ne è autore Quirico Viviani (1780-1835), poligrafo trevisano di scuola cesarottiana attivo nel Friuli della Restaurazione.

## Reperta. Dagli archivi

1. ISABELLA MENIN, *Il Grand tour di un nobile veronese. Lettere di Giacomo Mosconi (1841-1842)*, premessa di GIAN PAOLO MARCHI, Verona, QuiEdit, 2018, pp. 399 (ISBN 978-88-6464-481-3)

Giacomo Mosconi (1806-1855), giovane rampollo della nobiltà veronese con velleità letterarie, intraprende alla fine dell'estate del 1841 un lungo viaggio alla volta della Francia e dell'Inghilterra. Le lettere, qui pubblicate, inviate settimanalmente alla madre, la contessa Clarina Mosconi, costituiscono una sorta di diario di viaggio, in cui l'autore descrive con minuzia di particolari le varie tappe del suo *Grand tour*, dando conto delle bellezze naturali e paesaggistiche, del patrimonio storico-artistico, delle opere civili e architettoniche, degli usi e costumi delle città visitate. Il giovane Mosconi, grazie alle sue referenze, ma soprattutto ai suoi interessi culturali e alle sue aspirazioni letterarie, avrà modo di conoscere personalmente, durante il viaggio, importanti personaggi, come il re di Francia Luigi Filippo I e la sua famiglia, lo scrittore Chateaubriand e il poeta Jean Reboul. Le lettere di Giacomo Mosconi restituiscono, accanto alle abitudini del *grand-tourist* di metà Ottocento, anche un vivace e curioso affresco della società inglese e francese del periodo.

2. CRISTINA CAPPELLETTI, *Il Vate e il bottegaio. Il sodalizio D'Annunzio – Castelbarco attraverso il carteggio*, premessa di LUCA BANI, Verona, QuiEdit, 2018, pp. 218 (ISBN 978-88-6464-507-0)

Dei molti scambi epistolari dannunziani noti, il breve carteggio con Emanuele Castelbarco, scrittore, pittore, editore, ricostruisce i rapporti di amicizia e di

collaborazione, in particolare relativi alla stampa della raccolta di scritti d'argomento politico *Per l'Italia degli Italiani*, pubblicato nel 1923 da Bottega di poesia, diretta appunto da Castelbarco. Progettato poco dopo l'arrivo a Gardone di D'Annunzio, il volume raccoglie scritti legati all'esperienza fiumana e testimonia le velleità politiche del Vate dopo il forzato ritiro dalla cittadina istriana. Anche i continui appelli per accelerare i tempi di stampa nell'autunno del '22, un periodo cruciale per la storia d'Italia, sembrano deporre in tal senso.

In *Appendice* si pubblica la corrispondenza tra D'Annunzio e Raffaello Bertieri, tipografo che si occupò materialmente della stampa di *Per l'Italia degli Italiani*; lo scambio epistolare risulta particolarmente utile per ricostruire varianti, aggiunte e mutamenti delle singole parti del volume.

3. FRANCO CORSINI, *Archivio Mosconi-Negri. Inventario del fondo epistolare*, premessa di CORRADO VIOLA, Verona, QuiEdit, 2020, pp. 532 (ISBN 978-88-6464-573-5)

Questo *Inventario*, realizzato dall'Associazione Culturale Saletto in sinergia con il Centro di Ricerca sugli Epistolari del Settecento, censisce e descrive analiticamente il ricco fondo epistolare dell'Archivio Mosconi-Negri, riscoperto di recente a Sandrà di Castelnuovo del Garda (Vr), nella Villa patronale dell'antica famiglia nobile veronese sita in località Saletto. Corredate di un dettagliato regesto, le oltre 6.000 schede portano all'attenzione degli studiosi altrettanti documenti epistolari cronologicamente compresi tra il 1722 e il 1869 ma soprattutto ottocenteschi, molti dei quali non privi di un certo rilievo, firmati come sono da Giacomo Leopardi, Ippolito Pindemonte, Vincenzo Monti, Cesare Betteloni, Clara Maffei e altri ancora. A questi autografi vanno aggiunti quelli di alcuni personaggi meno noti ma interessanti per la vita persino rocambolesca, nel tumulto degli anni risorgimentali, nonché le tante lettere che descrivono dall'interno il mondo nobiliare coevo non solo veronese, tra amministrazione del patrimonio e quotidiane vicende familiari, *negotia* e *otia*, Storia e microstoria. Fra i nomi degli epistolografi, si fa largo quello di un letterato allora più considerato in Milano che nella natia Verona: il conte Giacomo Mosconi (1806-1855), le cui opere, molte delle quali ancora inedite e parimenti conservate nell'Archivio sandratense, reclamano una doverosa riscoperta.

4. *Recuperi muratoriani. Lettere e corrispondenti della Filza 86*, Catalogo di Federica Missere Fontana, Trascrizioni di Daniela Gianaroli, Coordinamento e introduzione di Fabio Marri, Verona, QuiEdit, 2020, pp. 232 (ISBN 978-88-6464-572-8)

Il volume è frutto di un nuovo spoglio sistematico delle lettere e dei documenti della Filza 86 nell'Archivio Muratoriano della Biblioteca Estense Universitaria di Modena, che presenta la decifrazione e attribuzione di lacerti fino ad oggi giudicati irrecuperabili, per la maggior parte frammentari e lacunosi, privi di mittente o con firme illeggibili. Per favorire ulteriori ricerche su Muratori e i suoi corrispondenti, il materiale è stato descritto e organizzato in un catalogo topografico (484 schede), seguito dalle trascrizioni delle carte dall'identificazione tuttora incerta (84), complete delle immagini delle firme più problematiche. Gli indici analitici di nomi, luoghi, date, opere citate e testi poetici agevolano l'accesso ai contenuti. Con una sezione finale di 440 *Addenda et corrigenda* al volume di F. Missere Fontana e R. Turricchia, *Carteggio muratoriano. Corrispondenti e bibliografia*, Bologna, Editrice Compositori, 2008.

### **Fuori collana:**

- *Le carte vive. Epistolari e carteggi nel Settecento*, a cura di CORRADO VIOLA, Atti del primo Convegno Internazionale del C.R.E.S., 4-6 dicembre 2008, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011 (Biblioteca del XVIII secolo, Serie della Società italiana di studi sul XVIII secolo, 16), pp. xxii-592 (ISBN 978-88-6372-259-8)

Numerosi specialisti italiani e stranieri (40 tra relazioni e comunicazioni) fanno il punto su un autore o su un *corpus* epistolare, o anche su alcuni aspetti, temi o problemi connessi con il genere epistolografico e il suo studio.

- *Le carte false. Epistolarità fittizia nel Settecento italiano*, a cura di FABIO FORNER, VALENTINA GALLO, SABINE SCHWARZE, CORRADO VIOLA, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2017 (Biblioteca del XVIII secolo, Serie della Società italiana di studi sul XVIII secolo, 32), pp. xxxvii-749 (ISBN 978-88-9359-017-4; e ISBN 978-88-9359-018-1)

Organizzata in sezioni dedicate ai singoli generi o sottogeneri specifici della cosiddetta epistolarità 'fittizia' (in versi, dedicatoria, scientifica, pedagogico-morale, artistica, polemica, odeporica, trattatistica, romanzo epistolare, libro di lettere, ecc.), la miscellanea raccoglie 45 studi, dovuti ad altrettanti studiosi italiani e stranieri, sui più salienti aspetti, problemi, temi, autori e opere che rappresentano gli usi 'letterari' o 'pubblici' dell'epistolarità nell'Italia del Settecento.

- *Le lettere di Scipione Maffei ad Angelo Calogerà (1729-1754)*, Saggi introduttivi di ANTONIO FALLICO, Edizione critica e commento di CORRADO VIOLA e FABIO FORNER, Verona - San Pietroburgo, Associazione Conoscere Eurasia - Biblioteca Nazionale Russa, 2016 (ISBN 978-88-98768-63-9), pp. CCLII-234

Da un ricco ma finora poco valorizzato fondo epistolare della Biblioteca Nazionale Russa di San Pietroburgo emergono, quasi tutte inedite, le 120 lettere che qui si pubblicano. Comprese fra il 1729 e il 1754, ne è autore il marchese veronese Scipione Maffei (1675-1755), uno dei più acuti, eclettici e combattivi intellettuali del primo Settecento italiano, allora impegnato nelle sue maggiori imprese e battaglie culturali, dalla *Verona illustrata* all'*Istoria teologica*, dalle «Osservazioni letterarie» al *Museum Veronense*, dal dibattito sull'«impiego del danaro» alla polemica sulla magia, dall'«etruscheria» all'«elettricismo». Indirizzate al padre camaldolese Angelo Calogerà (1696-1766), revisore alle stampe della Serenissima e principale redattore di alcune fra le più rilevanti testate del giornalismo erudito italiano settecentesco (su tutte la «Raccolta d'opuscoli scientifici e filologici», 1728-1754), le missive restituiscono un vivido *aperçu* dall'interno – stili di pensiero, meccanismi, alleanze, strategie, interessi, protagonisti e comprimari - del giornalismo erudito e dell'editoria *pré-Lumières*: un mondo fervido e operoso, su cui si esercita, tenace e talora persino destabilizzante, l'impulsiva 'tirannia' letteraria del marchese di Verona.

- *Lettere dal Risorgimento. Voci di patrioti e cittadini dal Fondo Mosconi-Negri di Sandra*, a cura di FRANCO CORSINI e CORRADO VIOLA, Sandra (Vr), Associazione Culturale Saletto, 2018, pp. 71

Il volume pubblica 18 lettere di epoca risorgimentale (1839-1850, ma soprattutto del biennio 1848-1849) trascelte dal ricco Fondo Mosconi-Negri di Sandra di Castelnuovo del Garda (Vr): testimonianze vivide ed eloquenti di quegli anni turbolenti e calamitosi in un'area geografica nella quale si verificarono significativi fatti d'arme della prima guerra d'indipendenza (Pastrengo, Custoza, Peschiera, l'eccidio di Castelnuovo). Leggendole, si entra nelle case saccheggiate, si è accanto a chi fugge, si ode il rombo del cannone, si toccano quasi con mano i tanti guasti della guerra: dalle lettere concrete dello scaltro gastaldo a quelle appassionate della celebre patriota e *salonnière* milanese Clara

Maffei, dalle acute testimonianze degli avvenimenti di Clarina Mosconi alla voce equilibrata del figlio Giacomo, attento a bilanciare «il dovere di cittadino e quello di capo di casa», dal lavorante arruolato che chiede al padrone un intervento per essere esentato dal servizio militare a due patrioti amici di Giacomo Mosconi che gli scrivono dall'esilio. *In limine*, è trascritto e commentato il testo, non privo di varianti rispetto a quello noto, di due noti componimenti poetici di cui il Fondo conserva i manoscritti (*I prigionieri di Josephstadt* di Alcardo Aleardi e *L'ultima ora di Venezia* di Arnaldo Fusinato).

- *Saverio Bettinelli nel III centenario della nascita*, Atti del Convegno di studi, Mantova 25-26 ottobre 2018, a cura di CRISTINA CAPPELLETTI, «Testo», n.s., XL, 77, 2019, numero monografico (ISSN 1123-4660, ISBN 978-88-3315-179-3), pp. 270

Il volume raccoglie gli Atti del convegno organizzato dal C.R.E.S., dalla Biblioteca Comunale Teresiana di Mantova e dall'Accademia Nazionale Virgiliana per ricordare il terzo centenario della nascita di Saverio Bettinelli (1718-1808). Le quattro sessioni in cui è articolato il lavoro (*Il Settecento di Bettinelli, La prosa di Bettinelli, La poesia di Bettinelli, Carte d'archivio*) ripercorrono le molte esperienze letterarie del letterato mantovano, instancabile poligrafo, i cui scritti bene rappresentano il gusto e la sensibilità letteraria settecentesca. Il volume comprende i contributi di: Franco Arato, Luca Bani, Stefania Baragetti, Roberta Benedusi, Paola Besutti, Simona Brunetti, Cristina Cappelletti, Giovanni Catalani, Fabio Danelon, Alessandra Di Ricco, Fabio Forner, Cesare Guerra, Gian Paolo Marchi, Franco Motta, Roberto Navarrini, Rosa Necchi, Gilberto Pizzamiglio, Renzo Rabboni, Anna Maria Salvadè, William Spaggiari, Corrado Viola.

- ANGELO CALOGERÀ - GIOVANNI LAMI, *Carteggio 12 marzo 1743 - 31 maggio 1766*, Parte I: *12 marzo 1743 - 16 giugno 1751*, a cura di CORRADO VIOLA, Parte II: *27 giugno 1751 - 31 maggio 1766*, a cura di FABIO FORNER, Verona - San Pietroburgo, Associazione Conoscere Eurasia - Biblioteca Nazionale Russa, 2020 (ISBN 978-88-945-332-3-1)

Giovanni Lami e Angelo Calogerà sono ancora oggi ricordati per le loro opere d'erudizione e soprattutto per la loro attività giornalistica. Precedute da un

primo tomo in cui Antonio Fallico ricostruisce la biografia di Lami, presentando al contempo un'ampia e dettagliata indagine sia dell'ambiente culturale nel quale nacquero e si stamparono le fiorentine «Novelle letterarie», sia dei compositi argomenti che vi furono trattati, le due parti offrono al lettore l'edizione del vasto carteggio che intercorse tra i due giornalisti, rimasto finora inedito; esso copre un arco temporale che va dal 12 marzo 1743 al 31 maggio 1766, ed è composto da 529 lettere; le missive di Calogerà sono conservate nella fiorentina Biblioteca Riccardiana, quelle di Lami presso la Biblioteca Nazionale Russa di San Pietroburgo. L'edizione è corredata da un apparato critico e da un ampio commento che illumina gli accenni spesso criptici dei due corrispondenti, restituendoci un vivido affresco del giornalismo erudito italiano del XVIII secolo.

#### **IN PREPARAZIONE:**

- CRISTINA CAPPELLETTI, *Una favola per la polemica Voltaire-Maffei: il Nascimento di Clinquant e Merope sua figliuola*
- CHIARA PIOLA CASELLI, *La biblioteca di Ugo Foscolo. Storia ed edizione dei cataloghi*
- ISMAELE CHIGNOLA - CORRADO VIOLA, *Epistolario algarottiano 1729-1750*
- MILENA CONTINI, *L'epistolario di Tommaso Valperga di Caluso*
- SILVIA CONTARINI, *Il carteggio tra Melchiorre Cesarotti e Michael Van Goens*
- ELISABETTA SELMI - ANGELO BRUMANA, *Il carteggio inedito di Apostolo Zeno con Paolo e Giulio Antonio Gagliardi*
- RICCARDO TACCHINARDI, *Il carteggio tra Giambattista Bodoni e Niccolò Bettoni*



