

Premessa

Molte parole sono state spese sul periodo parigino della compagnia Riccoboni, promotrice della rinascita della dormiente *Comédie italienne*, sulla produzione teorica¹ di Luigi (in arte Lelio), nonché sul repertorio (quasi esclusivamente comico) portato in scena in Francia². Decisamente meno percorso è il filone di studio riguardante il periodo italiano della compagnia ed in particolare quell'itinerario di sperimentazione drammatica che condusse il capocomico da semplice professionista delle scene a divenire interlocutore attivo dei letterati italiani impegnati nella riforma tragica. Se si escludono infatti l'importante opera monografica di Salvatore Cappelletti (*Luigi Riccoboni e la riforma del teatro*³) e alcuni imprescindibili saggi di argomento più circostanziato⁴, lo sguardo che la critica ha posato sui primi anni di attività di Riccoboni è stato sempre filtrato attraverso le figure, ben più note, con le quali egli si trovò a collaborare, come Scipione Maffei, Ludovico Antonio Muratori, Giovan Gioseffo Orsi, Antonio Conti e Pier Jacopo Martello⁵. Pur nella loro monumentale complessità anche gli studi del maggiore biografo e critico di Lelio, Xavier

1 L. Pighi, *Luigi Riccoboni e la scomunica degli attori di Francia*, in «Atti e memorie della Deputazione di storia patria per le provincie modenesi», 1957, VIII, IX, pp. 165-173; I. Mamczarz, *"Dell'arte di recitare la commedia italiana all'improvviso". Discorso e sei scenari inediti di Luigi Riccoboni*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 1973, 150, pp. 77-83; M. Calore, *Luigi Riccoboni e una visione europea del fenomeno teatrale del 700*, estratto da *Musica, teatro, nazione dall'Emilia all'Europa nel Settecento*, Modena, Mucchi, 1981, pp. 61-72; A. Calzolari, *L'attore tra natura e artificio negli scritti teorici di Luigi Riccoboni*, in «Quaderni di Teatro», 29, 1985, pp. 5-17; M. Fioravanti, *Ideologia della rappresentazione e corpo dell'attore nella cultura teatrale italiana primoseicentesca: il Dell'arte rappresentativa di Luigi Riccoboni*, in «Annali della facoltà di Lettere e Filosofia dell'università di Siena», Firenze, Olschki, 1986, vol. VI, pp. 141-164; B. Alfonzetti, *Un discours critique sur la tragédie françoise: il M**** è Luigi Riccoboni?*, in «Franco-Italica», 3, Alessandria, 1993, pp. 57-83; F. Angelini, *Memoria di Goldoni e memoria del teatro. Memoria e memorie teatrali in L. Riccoboni*, Roma, Bulzoni, 1996; B. Alfonzetti, *Paradossi del comico da Riccoboni a Goldoni e oltre*, in *Il comico nella letteratura italiana* a cura di S. Cirillo, Roma, Donzelli, 2005, pp. 135-168; S. Di Bella, *L'expérience théâtrale dans l'oeuvre théorique de Luigi Riccoboni Contribution à l'histoire du théâtre au XVIII^e siècle*, Parigi, Champion, 2010; V. Scott, *The actress and utopian theatre reform in Eighteenth-century France: Riccoboni, Rousseau, and Restif*, in *Theatre research international*, vol. 7, pp. 18-27.

2 I. Mamczarz, *Discorso della commedia all'improvviso e scenari inediti*, Milano, Il Polifilo, 1973; O. Forsans, *Le théâtre de Lelio: étude du repertoire du Nouveau théâtre italien de 1716 à 1729*, Oxford, Voltaire foundation, 2006.

3 S. Cappelletti, *Luigi Riccoboni e la riforma del teatro*, Ravenna, Longo, 1986.

4 C. Varese, *Luigi Riccoboni: un attore tra letteratura e teatro*, in «Atti e memorie della Deputazione di storia patria per le provincie modenesi», 1957, VIII, IX, pp. 175-187; X. De Courville, *Jeu italien contre jeu français (Luigi Riccoboni et Monsieur Baron)*, in «Atti e memorie della Deputazione di storia patria per le provincie modenesi», 18, 1957, pp. 3-23; P. Trivero, *Luigi Riccoboni, detto Lelio, non solo attore*, in «Franco-Italica», 1 (1992), pp. 101-118.

5 Ad esclusione del lavoro, cronologicamente datato, ma sempre attuale, di Arturo Parisi, *Luigi Riccoboni. A proposito di un carteggio inedito con L.A. Muratori*, in «Atti e memorie della Regia Deputazione di storia patria per le provincie modenesi», 1933, VII, VIII, pp. 234-276, il quale, pur partendo dal rapporto epistolare intrattenuto dal capocomico con il letterato, assume un punto di vista "riccobonicentrico" in grado di valorizzarne la figura.

De Courville⁶, si limitano semplicemente a menzionare alcuni importanti snodi del periodo italiano. La decisione di portare in scena tragedie regolari (e non semplici commedie e farse), la strutturazione del repertorio tragico della compagnia, realizzata in un primo momento in modo autonomo e poi (a partire dal 1710) in stretta collaborazione con il marchese Maffei, il contributo offerto da questa esperienza alla realizzazione del *Teatro italiano ad uso di scena*, pubblicato fra il 1723 e il 1725 da quest'ultimo, le rappresentazioni che Riccoboni decise di allestire di alcuni inediti drammi martelliani, la volontà del capocomico di misurarsi con la scrittura in prima persona di tragedie per la scena e di offrire le edizioni a stampa di drammi da lui rappresentati: tutto appartiene ancora oggi al “lato oscuro” della ricostruzione critica⁷. È tuttavia proprio in questi anni ed attraverso queste esperienze che Riccoboni matura le convinzioni teoriche che confluiranno, nel periodo successivo al ritiro dalla scena, nella stesura dei numerosi trattati su cui si concentra oggi la critica; non bisogna infatti dimenticare che, dopo il fiasco della *Scolastica* e la partenza per Parigi, non fu più possibile per Lelio misurarsi con esperimenti concreti di riforma scenica. Nonostante le belle speranze che segnarono l'inizio di questa seconda fase biografica ed artistica, i coniugi Riccoboni si videro costretti (quasi precorrendo così le tristi vicende goldoniane) ad adeguarsi alle richieste del pubblico parigino, per il quale la commedia italiana non poteva essere altro che “Arte” e melodramma. Le maschere di cui, con grande fatica, si erano liberati nella madrepatria li attendevano oltralpe, dove poche furono le occasioni di mettere in scena testi tragici. Date queste premesse mi è parso ineludibile un approfondimento di questo periodo sperimentale (che ho circoscritto agli anni fra il 1707 e il 1715), proprio per poter meglio comprendere le radici della composita attività critica di Riccoboni. Allo stesso modo ho ritenuto utile contestualizzare il suo operato riconducendolo al fermento culturale che attraversò l'Italia tra fine Seicento ed inizi Settecento, cercando di rendere conto dei complessi rapporti intrattenuti da Lelio e Flaminia (nome d'arte della Balletti) con personaggi di spicco dell'*élite* colta e, al contempo, di mostrare la consistente distanza fra il lavoro di questa coppia comica ed il coevo panorama

6 X. De Courville, *Lelio premier historien de la Comédie Italienne et premier animateur du theatre de Marivaux*, Parigi, Librairie theatrale, 1958; X. De Courville, *Un artisan de la renovation théâtrale avant Goldoni*, Parigi, L'Arche, 1967; X. De Courville, *Un apôtre de l'art du théâtre au 18 siècle: Luigi Riccoboni dit Lelio*, Parigi, Droz, 1969.

7 Nonostante vi siano alcuni interessanti studi su singoli casi di riscrittura, come l'importante contributo di Paola Trivero, *Le riscritture sceniche di Luigi Riccoboni*, in «Atti del Seminario *Riscrittura Intertestualità Transcodificazione* (Pisa, gennaio-maggio 1991)» a cura di E. Lugnani Scarano e D. Diamanti, Pisa, Tipografia Editrice Pisana, 1991, pp. 301-316.

attoriale. Dunque, nonostante le difficoltà incontrate nella ricerca di un adeguato supporto documentario, sono riuscita ad offrire una ricostruzione del repertorio tragico portato sulle scene dalla compagnia negli anni italiani. Attraverso l'analisi delle opere selezionate da Lelio ho ricavato un quadro piuttosto articolato del suo *modus operandi*, sia in veste di capocomico sia nei rapporti con gli unici due autori contemporanei delle cui opere allestì pubbliche rappresentazioni, ovvero Maffei e Martello. La seconda parte del lavoro è stata dedicata all'analisi della produzione tragica riccoboniana, finora unicamente menzionata nell'opera di De Courville, ma sulla quale non era mai stato compiuto uno studio puntuale. Dalla lettura e dalla ricerca di fonti e modelli di questi drammi sono emerse consistenti novità riguardanti la loro genesi ed elementi inediti di filiazione, che hanno contribuito ad aggiungere tasselli imprevisi alla ricostruzione del “composito” profilo di Lelio, di cui spesso ci si è limitati a mettere in luce l'attitudine censoria verso il teatro contemporaneo, in considerazione della deriva moralistica ed intransigente avvenuta negli ultimi anni della sua carriera e filtrata negli scritti teorici attualmente più noti. Dalla presente ricerca emerge invece una figura molto più complessa e contraddittoria. Come vedremo infatti Riccoboni sembra procedere lungo due percorsi differenti e, a tratti, paralleli: da una parte quello dell'elaborazione teorica, legato alla riforma delle scene italiane e del ruolo dell'attore, dall'altra quello della prassi scenica (sia essa compositiva o performativa) molto spesso divergente rispetto alle teorie elaborate ed esposte in contesto erudito.

L'ultima parte del lavoro, la più consistente dal punto di vista della ricostruzione storico-biografico-artistica, ha riguardato il personaggio di Elena Balletti, figura poco studiata dalla critica e sempre assimilata al marito, quasi si trattasse di una sua parte “accessoria” e da lui strettamente dipendente⁸. Il capitolo a lei dedicato vuole essere invece una ricostruzione, il più possibile autonoma rispetto alle figure maschili con le quali si pose in relazione, della sua personalità artistica, i cui plurimi volti consistono in quello più noto e celebrato di attrice, in quello di poetessa (ammessa in Arcadia con in nome di Mirtinda Parraside), autrice di numerosi componimenti stampati in sillogi coeve, nonché di testi per le scene:

8 L'unica bibliografia disponibile dedicata unicamente ad Elena Balletti è rappresentata da voci biografiche come quella nell'*Enciclopedia dello spettacolo*, a cura di Salvatore D'amico, Roma, Le maschere, 1954, pp. 1351-1353; di Ada Zapperi, *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1963; di Aurore Evain, *Hélène-Virginie Balletti*, in *Dictionnaire des Femmes de l'Ancienne France*, SIEFAR, 2003, mise à jour 2008. www.siefar.org oppure il breve capitolo a lei dedicato nel lavoro di De Courville su Riccoboni: X. De Courville, *Un apôtre de l'art du théâtre au 18 siècle*, cit., pp. 81-105. Tutti gli interventi, ad esclusione di quest'ultimo, tratteggiano con estrema sintesi (secondo quanto richiesto da una voce biografica) un breve profilo del personaggio, sul quale tuttavia manca, ad oggi, un reale approfondimento critico.

una letterata che interloquiva, con forti ambizioni, con quella *élite* colta con la quale mantenne rapporti di scambio al pari di quelli del più noto marito. Proprio per rendere conto del suo non trascurabile spessore intellettuale e dell'originalità del suo percorso di donna capace di interpretare, svestiti gli abiti di scena, ruoli estranei al tempo alle figure muliebri, ho deciso di offrire una panoramica completa della sua produzione letteraria. Ho così raccolto e trascritto integralmente il *corpus* delle sue liriche (tradite in maniera frammentaria all'interno di sillogi settecentesche), affiancandovi un commento di contestualizzazione storica; la *Lettera della signora Elena Balletti Riccoboni al Signor Abate Antonio Conti gentiluomo veneziano sopra la nuova traduzione della Gerusalemme liberata di Torquato Tasso traslata dall'idioma Franzese nell'Italiano*⁹ contenente un elevato numero di riflessioni critiche sul tema della traduzione; due orazioni apparse sul «*Mercure de France*» nel 1722 e nel 1725, entrambe pronunciate in occasione dell'annuale apertura di stagione alla *Comédie italienne*. Infine ho offerto la trascrizione del canovaccio inedito, tradito in forma manoscritta, della commedia *Abdilly roi de Grenade*¹⁰, conservato presso la Bibliothèque Nationale de France e composto dalla Balletti in collaborazione con il commediografo Delisle. Questo inedito, oltre ad offrire una testimonianza importante dell'attività drammaturgica di Flaminia e delle sue competenze in materia, offre un punto di vista privilegiato su quella pratica teatrale viva e concreta rappresentata dai generici per scena. Non ho voluto invece dare, per ragioni di sintesi ed economia argomentativa, la trascrizione completa della *Lettera [...] sopra la maniera di Monsieur Baron nel rappresentare le tragedie franzesi*¹¹, già edita del resto nel 2006 da Valentina Gallo¹², e della commedia *Le naufrage*¹³, corposa *pièces* in cinque atti già a stampa nel Settecento. Di queste opere ho preferito proporre un commento volto ad approfondire, con ulteriori elementi documentari, la ricostruzione di questo complesso e ingiustamente trascurato personaggio. Se infatti il fine ultimo del presente lavoro, per quanto riguarda la figura di

9 E. Balletti, *Lettera della signora Elena Balletti Riccoboni al Signor Abate Antonio Conti gentiluomo veneziano sopra la nuova traduzione della Gerusalemme liberata di Torquato Tasso traslata dall'idioma Franzese nell'Italiano*, in A. Calogera, *Raccolta d'opuscoli scientifici e filologici*, Venezia, Zane, 1737, XIV, pp. 417-481.

10 E. Balletti, *Abdilly roi de Grenade*, Bibliothèque Nationale de France, ms. 9311, ff. 25-30.

11 E. Balletti, *La Lettera della signora Elena Balletti Riccoboni al signor abate Antonio Conti gentiluomo viniziano, sopra la maniera di Monsieur Baron nel rappresentare le tragedie franzesi*, in A. Calogera, *Raccolta d'opuscoli scientifici e filologici*, Venezia, Zane, 1736, XIII, pp. 495-510.

12 E. Balletti, *Lettera della signora Elena Balletti Riccoboni al signor abate Antonio Conti gentiluomo viniziano sopra la maniera di Monsieur Baron nel rappresentare le tragedie franzesi*, a cura di V. Gallo, http://www.irpmf.cnrs.fr/IMG/pdf/Elenia_virginia_riccoboni.pdf, 2006.

13 E. Balletti, *Le naufrage*, in *Le nouveau théâtre italien*, VI, Parigi, Briasson, 1733.

Lelio, è quello di colmare le lacune che lasciavano incompleta la ricostruzione della sua vicenda artistica e biografica, superando così l'inesaustiva definizione di «*artisan de la renovation théâtrale avant Goldoni*» proposta da De Courville, il percorso di ricostruzione storica della figura di Elena Balletti risulta fondamentale per restituire dignità ed autonomia ad un personaggio femminile dai tratti fortemente innovativi e anticonvenzionali, la cui esperienza letteraria e professionale non può essere ridotta a semplice appendice di quella del marito.

Cap. I

Il periodo italiano della compagnia Riccoboni

1.1 Le radici della riforma tragica

«Il nascere Comico, e Comico Italiano, ella fu già non molt'anni, o Serenissima Altezza, una grande sventura»; così scrive, con sofferta vena autobiografica, Luigi Riccoboni al duca Francesco Maria Pico della Mirandola nella dedica dell'*Artaserse* di Giulio Agosti, stampata nel 1714 per i tipi di Tommasini¹⁴. Una dichiarazione che, pronunciata da un capocomico affermato, potrebbe risultare antifrastica e straniante, se non fosse nota la profonda problematicità con la quale egli affrontò sempre la sua professione. Nato comico dell'arte Lelio avrebbe voluto, fin dalla prima giovinezza¹⁵, emanciparsi da un ruolo che viveva come socialmente svilente e perfino pericoloso per la salvezza della sua anima: cercò per questo di legare il suo nome a quello di alcuni “padri nobili” della professione attoriale (Pietro Cotta¹⁶, Francesco Andreini¹⁷ e Francesco Calderoni¹⁸ *in primis*), condannando tutti gli appartenenti a quel fitto sottobosco di “mestieranti” delle scene, ovvero saltimbanchi, cerrettani e buffoni che esercitavano sulle pubbliche piazze la loro professione¹⁹. Tuttavia,

14 G. Agosti, *Artaserse*, a cura di L. Riccoboni, Venezia, Tommasini, 1714, p. 3.

15 Approfondirò in maniera più puntuale la vita di Riccoboni nel paragrafo dedicato alle vicende biografico-professionali della compagnia.

16 Su Pietro Cotta: E. Bertana, *Il teatro tragico italiano del sec. XVIII prima dell'Alfieri*, Torino 1901, p. 5; X. De Courville, *L. Riccoboni dit Lelio chef de troupe en Italie (1676-1715)*, Paris 1943, pp. 17-20; C. Morinello, *Cotta Pietro*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, III, p. 1632 e s.; L. Zorzi, *Il teatro e la città*, Torino, Einaudi, 1977, p. 263; F. Taviani, *Pietro Cotta*, in *Dizionario biografico degli italiani*, cit., 1984.

17 Su Francesco e Isabella Andreini: F. Bartoli, *Notizie storiche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno 1550 fino a' giorni presenti*, Padova, Contatti a San Lorenzo, 1782, pp. 8-13; la voce biografica dedicata a Francesco nel *Dizionario biografico degli italiani*, a cura di Franca Angelini, 1961; R. Tessari, *Sotto il segno di Giano. La Commedia dell'Arte di Isabella e Francesco Andreini*, in *The commedia dell'arte. From the Renaissance to Dario Fo*, a cura di C. Cairns, Edwin Mellen Press, Lewiston, 1989, pp. 1; F. R. De' Angelis, *La divina Isabella. Vita straordinaria di una donna del Cinquecento*, Firenze, Sansoni 1991; A. Cerbo, *Ragioni e virtù del comico. Il Prologo in dialogo fra Momo e la verità di Giovan Battista Andreini*, in «Annali. Sezione Romanza», 1991, pp. 502-521; A. Mc Neil, *The divine madness of Isabella Andreini*, in «Journal of the royal musical association», 120, 1995, pp. 195-215; S. Mazzoni, *Genealogia e vicende della famiglia Andreini*, in *Origini della Commedia Improvvisa o dell'Arte*. Atti del convegno di studi (Roma-Anagni, 12-15 ottobre 1995), a cura di M. Chiabò e F. Doglio, Roma, Torre d'Orfeo, 1996, pp. 107-152; *L'arte dei comici. Omaggio a Isabella Andreini nel quarto centenario della morte (1604-2004)*, a cura di G. Guccini, in «Culture teatrali», 10, 2004; C. Cedrati, *Isabella Andreini: la vicenda editoriale delle «Rime»*, in «ACME», maggio-agosto 2007, pp. 115-142.

18 Su Francesco Calderoni: L. Rasi, *I comici italiani*, Firenze, Bocca, 1897, I, pp. 542-547, 878; II, pp. 687-688; X. de Courville, *Luigi Riccoboni dit Lelio*, I, Paris 1943, pp. 16, 83-84; N. Leonelli, *Attori tragici - Attori comici*, I, Roma, Tosi, 1940, p. 190; S. Sallusti, *Francesco Calderoni*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 1973.

19 Come sostiene Franco Arato, Riccoboni si preoccupò sempre di “nobilitare” la sua professione cercando di dare una

per quanto questi comici fossero stati animati nell'esercizio della loro arte da un costante sforzo di nobilitazione culturale e di rigore morale, appartenevano comunque ad un mondo umile e suddito delle triviali dinamiche “di mercato”. Allo stesso modo, se parte dell'*élite* colta seicentesca aveva nel tempo dimostrato un certo interesse per i virtuosi di quest'Arte (spingendosi in alcuni casi a tesserne pubbliche lodi), mai un comico si era concesso l'ambizione di instaurare una collaborazione *inter pares* con eruditi e letterati. È fondamentale dunque, per comprendere davvero la portata innovativa del percorso di Lelio, dedicare un breve *excursus* preliminare alla situazione storico-culturale entro la quale questo s'inserisce. I rapporti che Riccoboni intrattenne con alcuni dei più importanti esponenti del panorama colto italiano denotano infatti un riconoscimento di dignità “intellettuale” da parte di questi ultimi che, seppur parziale e sempre connotato da un vincolo di superiorità sociale, risulta assolutamente non scontato e per nulla consolidato dalla tradizione. Se ancora negli anni a cavallo fra Ottocento e Novecento appariva lusinghiero il giudizio di Benedetto Croce sulla commedia dell'Arte, definita come puro mestiere²⁰, e se è stato necessario aspettare gli anni Sessanta del secolo scorso per assistere allo sviluppo di studi puntuali ed articolati²¹ su questo genere teatrale, ciò deriva da un persistente giudizio negativo sulle *performance* dei comici dell'Arte rimasto immutato attraverso i secoli fin dalle prime testimonianze di questa tradizione. Dal 1545, data simbolo per la “fondazione” delle moderne compagnie teatrali²², gli attori erano sempre stati

ricostruzione storica, diremmo oggi scientifica, della distinzione fra attori e saltimbanchi. «Perché stava così a cuore a Lelio questa ricerca archeologica delle origini? Ci sono ragioni nazionalistiche, s'è visto, ma anche politico-religiose. Riccoboni, attentissimo, soprattutto negli anni della maturità e della vecchiaia, a difendere, anche con la scorta di Muratori, il valore morale del teatro, vuol distinguere nel teatro antico i *comoedi*, gli attori veri e propri, dagli *histriones*, gli improvvisatori e i giocolieri [...]». F. Arato, *La storiografia letteraria nel Settecento italiano*, Pisa, ETS, 2002, p. 370.

20 «[...] non si è badato che *commedia dell'arte* non è, primariamente, concetto artistico o estetico, ma professionale o industriale. Il nome stesso dice questo chiaramente: *commedia dell'arte*, ossia commedia trattata da gente di professione e di mestiere, ché tale è il senso della parola *arte* nel vecchio italiano». B. Croce, *Intorno alla commedia dell'arte*, in *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari, Laterza, 1957, p. 507.

21 A questi anni risalgono le prime pubblicazioni di un'ampia bibliografia sul tema per la quale rimando ad alcuni studi fondamentali: V. Pandolfi, *La commedia dell'arte*, Firenze, Sansoni, 1958; C. Meldolesi, *Gli Sticotti: comici italiani nei teatri d'Europa del Settecento*, Edizioni di storia della letteratura, Roma, 1969; R. Tessari, *La commedia dell'arte nel Seicento: industria e arte giocosa della civiltà barocca*, Firenze, Olschki, 1969; C. Mic, *La commedia dell'arte o il teatro dei commedianti italiani nei secoli XVI-XVII- XVIII*, Marsilio, Venezia, 1981; S. Ferrone, *Commedie dell'arte*, Milano, Mursia, 1985; D. Pietropaolo, *The science of buffoonery: theory and history of the commedia dell'Arte*, Toronto, Dovehouse Editions, 1989; F. Taviani, M. Schino, *Il segreto della commedia dell'arte: le memorie delle compagnie italiane del XVI-XVII e XVIII secolo*, Firenze, La casa Usher, 1992; S. Ferrone, *Attori, mercanti, corsari. La commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 1993; C. Molinari, *La Commedia dell'arte: pratica, teoria, mito*, in *Cento libri per mille anni. La Commedia dell'arte*, a cura di C. Molinari, Roma, Istituto poligrafico dello Stato, 1999, pp. III-32; R. Tessari, *La commedia dell'arte: la maschera e l'ombra*, Milano, Mursia, 2006.

22 Risale a questo anno il primo documento riguardante un gruppo di attori riunitisi in compagnia per beneficiare di

considerati come elementi ai margini della società: questo non solo per un elitarismo tipico della classe colta, ma anche per una generalizzazione indebita del giudizio che abbracciava situazioni di reale degrado della professione. Molti personaggi ambigui infatti (truffatori, affabulatori, giovani seduttori, nullatenenti, avventurieri) decidevano di unirsi alle comiche compagnie unicamente per evadere dal loro ambiente di origine e potersi permettere una vita priva di regole; il fenomeno aveva quindi finito col legare strettamente il nome di comico con quello di ciarlatano-truffatore (meretrice nel caso si trattasse di una donna). Attori “per caso” si trovavano spesso a dover improvvisare sulle scene come nella vita e questo non sempre portava ad una recitazione degna di tale nome. Lo stesso Riccoboni, come ricorda Marco Fioravanti²³, riconosce da “addetto al mestiere” tutte le criticità della professione attoriale, che finiscono col coinvolgere non solo il piano performativo, ma anche e soprattutto quello comportamentale: l'esigenza di riforma è dettata per Lelio dagli stessi criteri di moralizzazione invocati da individui autorevoli come Muratori, così come le proposte operative avanzate. Nel suo *Dell'arte rappresentativa*, ad esempio, il capocomico stigmatizza l'atteggiamento trascurato della maggior parte dei comici contemporanei e lo fa con una veemenza che, a tratti, suona come un *j'accuse* alla categoria. Questa sorta di rinnegamento delle origini si giustifica con una forte volontà di emancipazione professionale e con l'adesione ad un differente progetto culturale-sociale, quello rappresentato dall'*élite* dei letterati primo-settecenteschi. Come sostiene ancora Fioravanti, riferendosi alle prime pagine del trattato *Dell'arte rappresentativa*:

Il tono scandalizzato di Riccoboni si giustifica alla luce di un'ideologia totalizzante che, in nome del senso comune (buon senso e/o ragione) coordina entro un unico sistema di

una comune struttura organizzativa e di reciproco sostegno in caso di necessità. La compagnia, di origini padovane, era composta da soli uomini: si dovrà attendere il 1564 per trovare una testimonianza ufficiale di presenza femminile in una compagnia, ma già nel 1581 un'attrice, tal Diana Ponti, si trovava a dirigere, in qualità di capocomico, un gruppo di attori alle sue dipendenze. Si veda, per questa ricostruzione, il saggio introduttivo di Cesare Molinari al volume *La commedia dell'Arte*, nella collana *Cento libri per mille anni*, precedentemente citato, pp. III-XXVII. La mancanza di una documentazione precisa sulla professione di comico non deve comunque farci pensare che “l'invenzione” del mestiere di attore risalga al Cinquecento: sacre rappresentazioni, recite private, lazzi comici di piazza facevano infatti parte della tradizione spettacolare fin dal medioevo, ma non è opportuno in questa sede soffermarsi su una ricostruzione che risalga alle origini del teatro italiano, ricostruzione che, fra l'altro, presenta numerose difficoltà, come ben sottolineato da Siro Ferrone nel suo *incipit* dell'intervento *La vendita del teatro. Tipologie Europee tra cinque e seicento*, in *The commedia dell'arte. From the Renaissance to Dario Fo*, cit., pp. 35-74. Il nostro interesse riguarda piuttosto il giudizio sociale sulla professione dei comici e dei capocomici, giudizio che iniziò ad esprimersi compiutamente solo al momento di una definizione più precisa del ruolo dell'attore.

23 M. Fioravanti, *Ideologia della rappresentazione e corpo dell'attore nella cultura teatrale italiana primosettecentesca: il Dell'arte rappresentativa di Luigi Riccoboni*, cit., VI.

valori le convenzioni teatrali e le convenienze sociali, unificandole sotto il segno della *bienséance* (la creanza)²⁴.

Riccoboni mantenne per tutto il corso della sua carriera un atteggiamento ambivalente nei confronti dell'Arte e questo non tanto per un suo dato caratteriale, ma a causa dell'intrinseca doppiezza di questa pratica teatrale. Se da una parte infatti la tecnica della recita all'improvviso si era guadagnata nel corso del Seicento un suo statuto di dignità, tanto da diventare emblema del fare teatrale "naturale" all'italiana, dall'altra non sempre i comici che di essa si servivano erano preparati ad utilizzarla propriamente. Le differenze qualitative fra le recite erano spesso consistenti e, per quanto una buona improvvisazione, nella migliore delle ipotesi, permettesse di realizzare di sera in sera uno spettacolo sempre differente a partire da un medesimo canovaccio, erano molto più comuni le occasioni in cui la *performance* si riduceva ad una semplice sequenza di lazzi, battute grossolane e numeri da saltimbanco. L'Arte insomma poteva essere teoricamente considerata come la forma più complessa e creativamente fertile di fare teatrale, ma aveva anche rivelato nel tempo la sua estrema fallibilità alla prova pratica. Condannato, come ricorda Roberto Tessari²⁵, sia dall'umanesimo colto che dalla Chiesa post tridentina a causa del suo carattere sregolato ed eversivo, questo genere di spettacolo venne da subito contrapposto al "vero teatro", scritto e dotato di un suo spessore letterario²⁶. Non si tratta della sola contrapposizione interna all'Arte: mentre i commedianti (proseguendo una tradizione da collegarsi per alcuni al teatro latino di scena, per altri alla drammaturgia popolare medievale) si esibivano sulle pubbliche piazze e sui palcoscenici a pagamento a beneficio di un pubblico piuttosto eterogeneo, il teatro della tradizione "alta" italiana veniva relegato nelle corti, nelle sale dei palazzi o dei collegi religiosi, ed interpretato da nobili dilettanti. Questa frattura di classe rimase sostanzialmente immutata dalle origini delle prime compagnie fino al periodo qui preso in esame: certamente nel corso del Seicento avvennero alcuni importanti mutamenti, come la creazione di vere e proprie *troupes* legate ai casati nobiliari²⁷ e, nella seconda metà

24 *Ibid.*, p. 151.

25 R. Tessari, *Commedia dell'Arte: la maschera e l'ombra*, cit., pp. 28-29.

26 Parlando della frattura primo-settecentesca fra teatro di scena e teatro colto Mario Baratto scrive: «Il distacco tra i due mondi, ricordiamolo, risale a cause più antiche, a una frattura che si era creata già nella seconda metà del Cinquecento e viene ora sancita, in modo che appare insanabile, dal successo di pubblico e dall'ostilità dei dotti che riscuotono l'opera e la commedia dell'Arte, cioè le due forme fondamentali in cui si concreta in Italia la realtà dello spettacolo». M. Baratto, *La letteratura teatrale nel Settecento in Italia*, Vicenza, Neri Pozza, 1985, p. 17.

27 Sui mutamenti seicenteschi delle comiche compagnie si veda il capitolo *La compravendita dell'attore morto* in R. Tessari, *Commedia dell'Arte*, cit., p. 62-74.

del secolo, l'affermarsi, in alcune città italiane, dei primi teatri privati fondati sulla logica del profitto²⁸; ma questi cambiamenti non implicarono una modifica della considerazione sociale del ruolo dell'attore. Mentre in Francia si assiste ad un, pur parziale, avvio di collaborazione fra comici e letterati, in Italia il rifiuto di commistione da parte dell'*élite* colta rimane fermo. Non furono tuttavia solo gli eruditi a non voler concedere uno statuto di dignità professionale agli attori, ma anche questi ultimi, pur acquisendo via via una coscienza corporativa sempre più forte, non rivendicarono mai un ruolo qualificato e diverso da quello di semplice "artigianato" delle scene. Flaminio Scala, ad esempio, quando nel 1611 pubblicò i suoi scenari, da subito prese rispettosamente le distanze dai veri drammaturghi, presentando il suo lavoro come strumento al servizio dell'attore nell'unico percorso di accrescimento professionale possibile per la categoria, ovvero quello del miglioramento nella recitazione. Manca dunque, a questa altezza come per almeno un altro secolo, la figura dell'attore inteso come professionista qualificato, che svolge con studio la sua opera ed è degno di una certa considerazione culturale: le scene restano rigidamente bipartite, in senso censitario, fra istrioni e dilettanti, e il pubblico tra spettatori e *paterre* colto assolutamente critico nei confronti della prima categoria²⁹. Venendo poi al periodo più prossimo a quello in cui i Riccoboni si trovarono ad operare, vediamo che la questione del rapporto fra la cultura alta ed attori appare sostanzialmente immutata. Nonostante l'affermarsi di altri luoghi di sociabilità (le prime colonie d'Arcadia, i salotti, i teatri privati) e il successo crescente di differenti generi teatrali (il melodramma e la commedia lacrimevole, ad esempio), l'Arte rimane, da punto di vista erudito, una semplice professione di basso profilo. Presupposto di questo giudizio è la convinzione che il vero teatro sia quello del testo scritto e che gli "attori" del genere teatrale siano unicamente gli autori e gli spettatori: il comico non è che un mediatore inerte che offre il suo corpo per dare voce al

28 «[...] quando l'esercizio della nuova pratica [teatrale] non avviene su commissione principesca e si produce al di fuori del controllo della corte, grazie alla stipula di un contratto fra terzi: gli artisti e gli spettatori tra loro senza la mediazione del signore e dei suoi funzionari. [...] Il mutamento nella storia del teatro si avrà quando i due coniugi potranno fare a meno del signore e vi faranno ricorso solo per sanzionare un rapporto già esistente. Il teatro oltrepassò le frontiere dell'epoca moderna quando cominciò a chiedere che venisse legittimata dalle autorità competenti a vendita dello spettacolo, in stagioni dell'anno non deputate alla rappresentazione, in luoghi non clandestini, circoscritti dentro le mura della città». S. Ferrone, *La vendita del teatro*, cit., p. 37. Si veda anche N. Mangini, *I teatri di Venezia*, Milano, Mursia, 1974; L. Zorzi, *Il teatro e la città*, cit.; N. Mangini, *Alle origini del teatro moderno: lo spettacolo pubblico nel Veneto tra Cinquecento e Seicento*, in *Biblioteca teatrale*, 1987, pp. 87-103.

29 Vi sono in quest'ambito alcune eccezioni, che rimangono tuttavia tali, come quella di Isabella Andreini, omaggiata con lirici componimenti dal Tasso, da Marino e dallo Stigliani. Si tratta, non a caso, di una figura femminile "altra", per definizione di genere, rispetto alla normalità maschile.

testo, senza fornire alcun contributo personale. La condanna dell'Arte riflette dunque la volontà autoriale di ridurre la dimensione scenica a semplice esteriorizzazione della parola poetica³⁰. Questa centralità del testo, della parola scritta³¹, è alla base anche dei tentativi di riforma teatrale primo-settecentesca nei quali s'inserisce l'opera di Lelio, il quale condivide questa posizione dei letterati suoi contemporanei:

Se un capocomico si lascia prendere da certi scrupoli [sempre in riferimento alla centralità del testo teatrale] è perché condivide con i riformatori una concezione del linguaggio teatrale che crede nella centralità del codice verbale e insieme a loro si pone l'obiettivo di difendere il primato della parola contro ogni forma di teatralità tendente invece a privilegiare gli elementi figurativi e/o visivi³².

Gli stessi attori in fondo abbracciano questa idea della supremazia testuale trascrivendo i loro generici e pubblicando le *pièces* da loro redatte: la stampa garantisce loro non solo una sorta di paternità dell'opera³³, ma anche la possibilità di essere ricordati a fianco di altri “scrittori”, di ottenere dunque, a mezzo del testo, una nobilitazione sociale. Proprio da questa *élite* colta, dalla quale parte del mondo attoriale attendeva un riconoscimento, prende avvio l'elaborazione di un progetto di riforma teatrale in grado di restituire alle scene italiane uno spessore europeo. A cavallo fra Seicento e Settecento infatti in Europa l'immagine della cultura italiana era associata quasi esclusivamente all'egemonia di due generi, il melodramma e la commedia dell'arte (capaci di “fagocitare” il resto della produzione letteraria), mentre poco o per nulla noti erano i testi della tradizione teatrale colta. La perdurante dominazione straniera sulla penisola l'aveva inoltre resa dipendente, anche dal punto di vista politico, dalle potenze straniere cui era soggetta, divisa in tante piccole realtà regionali ed incapace per questo di elaborare un comune modello civile e

30 Come sostiene Roberto Tessari nel suo *Commedia dell'Arte. La maschera e l'ombra*, cit., p. 79.

31 Fioravanti afferma a tal proposito: «A questo proposito sarà opportuno premettere che alcuni settori estremi del razionalismo primosettecentesco sembrano voler estendere ed imporre anche al teatro una tradizione culturale fondata sul primato dei valori grafici. Come spiegare altrimenti la condotta di Gravina e Iacopo Martelli che, secondo quanto documenta lo stesso Riccoboni, «laissent aux comédiens, après l'impression, la liberté de les représenter s'ils le veulent». Certo, in atteggiamenti simili si coglie prima di tutto la reazione polemica contro una consuetudine invalsa nel teatro barocco per cui la rappresentazione di un'opera poteva precederne la consegna alle stampe, per di più secondo un criterio che faceva dipendere la seconda dal successo di pubblico riscosso dalla prima. Ma nello stesso tempo erano un modo, coerente sino in fondo, di affermare il valore assoluto e totalizzante della parola scritta». M. Fioravanti, *Ideologia della rappresentazione e corpo dell'attore nella cultura teatrale italiana primosettecentesca: il Dell'arte rappresentativa di Luigi Riccoboni*, cit., p. 159-160.

32 *Ibid.*, p. 157.

33 Non mi riferisco certamente ad una sorta di diritto d'autore in chiave moderna. La pratica del prestito, della copia, della rielaborazione era infatti una prassi consolidata e comunemente accettata in ambito teatrale. I testi drammatici venivano stampati dai comici essenzialmente come supporto al lavoro di scena oppure come possibile fonte di proventi derivanti dalla vendita dei libri a seguito di rappresentazioni di successo.

valoriale di riferimento. Per gli eruditi del tempo l'urgenza di una riforma culturale trova dunque le sue radici più profonde nell'esigenza di riscatto di fronte al predominio straniero, nella volontà di riaffermare una nutrita tradizione compositiva “altra” rispetto agli eccessi immaginifici del Seicento e, tornando dopo questo brevissimo *excursus* ai nostri casi, dei *clichés* teatrali più diffusi. Il teatro (e la tragedia in particolare) rappresentavano un obiettivo cruciale di questo percorso, non solo per l'alto valore universalmente riconosciuto al genere tragico, il più nobile a fianco dell'epico secondo la definizione aristotelica, ma anche e soprattutto per le potenzialità pedagogiche insite alla rappresentazione drammatica, capace di raggiungere un pubblico di “educandi” decisamente maggiore rispetto ad un testo per sola lettura. La letteratura primo-settecentesca si caratterizza infatti per la costante ricerca di un contenuto edificante di spessore, che operi una svolta rispetto alla tradizione seicentesca “inquinata” dagli eccessi formali barocchi³⁴, ed il teatro tragico, fonte inesauribile di *exempla* cui appellarsi, bene si presta ad essere una delle maggiori (se non la principale) forme di educazione di pubblico accesso e non più strettamente limitata in senso censitario. Come scrive Ludovico Antonio Muratori in teatro

si hanno da studiare le varietà dell'umane vicende; e col terrore, e colla compassione purgar gli affetti del popolo; e spaventare i potenti dal mal fare coll'esempio de gli altri caduti in estrema miseria³⁵.

La scena diventa dunque il luogo privilegiato dove un'*élite* colta illuminata può proporre in modo semplificato ed immediato nuovi modelli comportamentali capaci di competere con gli omologhi europei³⁶: non è un caso che fra le figure più note della storia letteraria italiana del Settecento si trovino ben tre autori teatrali³⁷ (Metastasio-Goldoni-Alfieri) e non è

34 «La nuova letteratura deve, cioè, rifiutare il semplice diletto e l'inverosimile barocco, e diventare strumento di azione morale, deve - recuperando un antico precetto - istruire e dilettae nello stesso tempo». E. Mattioda, *Introduzione*, in *Tragedie del Settecento*, Modena, Mucchi, 1999, p. 8.

35 L. A. Muratori, *Della perfetta poesia italiana*, Modena, Soliani, 1706, III, cap. I.

36 Parlando del ruolo assunto nel Settecento dall'eroe tragico Francesco Saverio Minervini scrive: «Ciò, naturalmente, comporta da parte degli autori che a questi eroi hanno dato vita, parola e rappresentazione, la presunzione di una strenua fiducia nella concezione del teatro come raffinato e complesso strumento di formazione sociale, di edificazione morale e politica per la società contemporanea come pure - se non soprattutto - per le generazioni future». F. S. Minervini, *Ontologia dell'eroe tragico*, Modena, Mucchi, 2010, p. 21.

37 «Il primo [ragionamento], molto semplice, è suscitato da un accertamento preliminare, che è il seguente: non è forse un caso che tra i quattro grandi autori cui, in generale, le storie della letteratura tendono a dare particolare rilievo nel Settecento, tre di essi, Metastasio Goldoni e Alfieri, siano, esclusivamente o in parte cospicua, scrittori di teatro: il che non accade in Italia in nessun altro secolo. Appare quindi fondata l'ipotesi che il teatro sia, nel Settecento, una costante tutt'altro che trascurabile, diciamo un contesto fertilissimo, prima che un insieme di testi». M. Baratto, *La letteratura teatrale nel Settecento in Italia*, cit., p.12.

parimenti casuale l'enorme mole di produzioni drammatiche composte nel corso del secolo³⁸. La povertà di riferimenti politici ed ideologici che caratterizzava l'Italia del tempo rappresentò tuttavia lo scoglio preliminare contro il quale s'infranse la gran parte dei tentativi dei volonterosi letterati. Come ben sintetizza Franco Fido, la differenza che intercorre fra le opere di successo all'epoca, come ad esempio le tragedie francesi, e le elaborazioni a tavolino di larga parte dei letterati italiani non risiede solo in una differente cifra stilistica o creativa:

È noto il dilemma in cui fin dall'inizio, ma specialmente nel Settecento, venne a trovarsi in Italia ogni aspirante tragediografo. Il teatro classico francese aveva trovato nell'ideologia della Corte- cioè in un codice d'onore fondato sulla fedeltà al sovrano e sull'eroismo- un succedaneo ai due fondamentali presupposti etico-religiosi della drammaturgia greca: immanenza di un Fato più forte degli uomini e degli dei; lealtà alla famiglia e alla polis. In questo senso, nella Parigi di Luigi XVIII e di Luigi XIV era stato ancora possibile scrivere tragedie. Ma nessuno dei valori appena ricordati aveva più corso presso i dotti italiani che nel primo Settecento si sforzavano di resuscitare la tragedia, stimolati per un verso dal generale clima di revival classicistico, ostacolati per un altro verso dalla formidabile concorrenza di altre, ben più accessibili forme di teatro, dalla commedia improvvisa all'opera in musica³⁹.

Lo stesso Riccoboni percepisce, soprattutto attraverso il confronto con le tradizioni teatrali straniere (così come emerge nelle sue *Réflexions historiques et critiques sur les differens théâtres de l'Europe*⁴⁰), il peso di questa fatale condizione di sudditanza e cerca, nel confronto serrato con i letterati coi quali si pone in relazione, il supporto teorico necessario per un tentativo di riscatto del genio scenico italiano. Il rapporto privilegiato e, per molti versi, inedito che il capocomico sviluppò con figure quali il marchese Giovan Gioseffo Orsi, Ludovico Antonio Muratori, Scipione Maffei, Antonio Conti e Pier Jacopo Martello non avrebbe forse avuto ragione di essere senza queste preliminari premesse politiche. Come ben sintetizza Roberta Turchi:

38 Una produzione non sempre qualitativamente rilevante, tanto che Mario Baratto scrive a tal proposito: «[...] Al teatro del Goldoni, che presuppone una continua e paziente comunicazione col pubblico, si contrappone l'anti-teatro dell'Alfieri, che esercita una sorta d'imperiosa violenza sugli spettatori. In mezzo, c'è un'enorme produzione di testi, e discussioni, spesso interessanti per la storia delle poetiche teatrali: ma l'insieme costituisce, per noi oggi, un cimitero teatrale in cui ci si può addentrare con prevalente curiosità archeologica e filologica». M. Baratto, *La letteratura teatrale nel Settecento in Italia*, cit., p. 28.

39 F. Fido, *Tragedie «antiche» senza fato: un dilemma settecentesco dagli aristotelici al Foscolo*, in *Le muse perdute e ritrovate*, Firenze, Vallecchi, 1989, p. 11.

40 L. Riccoboni, *Réflexions historiques et critiques sur les differens théâtres de l'Europe*, Parigi, Jacques Guerin, 1738.

Il sodalizio tra Scipione Maffei, Luigi Riccoboni (in arte Lelio) e la celebre Elena Balletti Riccoboni, l'amicizia, e poi la rivalità, tra lo stesso Maffei ed il bolognese Pier Jacopo Martello, il legame che tutti quanti ebbero con Ludovico Antonio Muratori e con il marchese Giovanni Gioseffo Orsi determinarono, oltre ad un vivace scambio di opinioni, l'esigenza di attuare un radicale mutamento nel mondo delle scene. Per questi uomini legati all'Arcadia, eredi di una ricca tradizione teatrale (si pensi ai numerosi teatri provati attivi in Bologna fin dai secoli precedenti), la riforma del teatro italiano, fosse tragico o comico, non rimase fine a se stessa; essa veniva ad inserirsi nel più vasto quadro della restaurazione degli studi e avrebbe contribuito a realizzare il riscatto morale e civile della «misera Italia», oggetto in mano alle potenze straniere che disponevano di essa «come non ci fossero abitanti e non fosse abitata che da pecore⁴¹».

Questi eruditi ebbero, secondo diversi gradi, la lucidità necessaria per capire che un vero cambiamento sulle scene non sarebbe avvenuto soltanto attraverso una riforma studiata a tavolino: ma questa consapevolezza non era condivisa dalla maggior parte dei letterati coevi, i quali si limitarono a comporre tragedie rigorosamente strutturate secondo i precetti di matrice aristotelica, quasi fossero prove pratiche di sperimentazioni elaborate in fase di studio. Per questa ragione, come ebbe a osservare Mario Baratto, si assiste in questo periodo all'acuirsi di una divaricazione fra letteratura e scena che, pur presente anche nel corso dei secoli precedenti, trova forse ad inizio Settecento il suo apice⁴². I letterati impegnati nella composizione di testi teatrali nutrono la «convinzione che il teatro possa esser risuscitato per opera di uno studio severo, con l'aiuto di una teoria corretta, con un ingegno capace di applicarla, con la volontà di chi vuol riuscire nel proprio compito⁴³»; e arrivano per questo a considerare i palcoscenici come semplici banchi di prova e non come luoghi di una cultura che, per quanto popolare, sottostà a regole e dinamiche di cui non può non tener conto chi compone per essi. La scena rimane, nella considerazione dei dotti, uno spazio subordinato rispetto al testo⁴⁴, il quale detiene un primato culturale impossibile da mettere in discussione

41 Nota a pagina 64. R. Turchi, *La discussione sul teatro*, in *La commedia italiana del Settecento*, Firenze, Sansoni, 1985.

42 *Ibid.*, p. 16: «La divaricazione netta, evidente, tra vita teatrale ed attività letteraria, tra il mondo dello spettacolo e la riflessione teorica dei dotti».

43 *Ibid.*, p. 17.

44 «A questo proposito sarà opportuno premettere che alcuni settori estremi del razionalismo primo-settecentesco sembrano voler estendere ed imporre anche al teatro una tradizione culturale fondata sul primato dei valori grafici. Come spiegare altrimenti la condotta di Gravina e Iacopo Martelli che, secondo quanto documenta lo stesso Riccoboni, «laissent aux comédiens, après l'impression, la liberté de les représenter s'ils le veulent». Certo, in atteggiamenti simili si coglie prima di tutto la reazione polemica contro una consuetudine invalsa nel teatro barocco per cui la rappresentazione di un'opera poteva precederne la consegna alle stampe, per di più secondo un criterio che faceva dipendere la seconda dal successo di pubblico riscosso dalla prima. Ma nello stesso tempo erano un modo, coerente sino in fondo, di affermare il valore assoluto e totalizzante della parola scritta». M. Fioravanti, *Ideologia della rappresentazione e corpo dell'attore nella cultura teatrale italiana primosettecentesca: il Dell'arte rappresentativa di Luigi Riccoboni*, cit., pp. 159-160.

anche da parte di chi (ed è il caso del nostro Riccoboni⁴⁵) si avvicina, da comico, alle idee erudite di riforma drammatica. Per questa ragione molti degli esperimenti tragici che vedono la luce in questo periodo (pensiamo alle *Tragedie cinque* del Gravina⁴⁶) non riescono ad ottenere un riscontro sui palcoscenici; ma se le “colpe” dei drammaturghi sono spesso palesi ai nostri occhi⁴⁷, queste non rappresentano le sole cause del mancato successo delle *pièces* tragiche. La mancanza di compagnie teatrali in grado di interpretare in maniera adeguata opere di buon spessore letterario⁴⁸, il predominio nei teatri prezzolati del melodramma⁴⁹, della commedia dell'Arte e delle traduzioni di drammi francesi⁵⁰ (tutte forme che si erano andati affermando in Italia a partire alla seconda metà del Seicento), la parallela tendenza degli impresari teatrali a privilegiare gli allestimenti di questi spettacoli a discapito di possibili “novità” italiane non erano premesse confortanti per un letterato che volesse provare a misurarsi con la composizione tragica. Il timore dell'insuccesso accomunava, pur su versanti opposti, gli autori eruditi e gli attori, questi ultimi preoccupati inoltre per le ripercussioni economiche che una rappresentazione fallimentare poteva avere sulla loro vita quotidiana: l'incomunicabilità fra le due categorie creava infine una sostanziale *impasse*. La

45 «Se un capocomico si lascia prendere da certi scrupolo è perché condivide con i riformatori una concezione del linguaggio teatrale che crede nella centralità del codice verbale e insieme a loro si pone l'obiettivo di difendere il primato della parola contro ogni forma di teatralità tendente invece a privilegiare gli elementi figurativi e/o visivi». *Ibid.*, p. 157.

46 Come sostiene Beatrice Alfonzetti: «Anche l'illustre arcade si era dato da fare per la riforma, ma le sue, per altro interessantissime, *Tragedie cinque* erano state giudicate poco adatte al teatro. La bocciatura era arrivata non solo da Maffei, ma persino dal più volenteroso Riccoboni, quando, attorno al 1710, aveva provvisoriamente smesso i panni di Lelio per calzare il coturno e dar vita sulla scena, assistito da Muratori, Orsi, Maffei, alle nostre *Sofonisba*, *Rosmunda*, *Re Torrismondo*, insieme alle più giovani sorelle *Merope*, *Ifigenia* e *Rachele*» in B. Alfonzetti, *Paradossi del comico da Riccoboni a Goldoni e oltre*, cit., p. 135.

47 “Colpe” che potrebbero essere sintetizzate in una scarsa attenzione per l'elemento teatrale, in una pedissequa adesione al modello aristotelico e in un'eccessiva autoreferenzialità degli autori.

48 Proprio Muratori, nel suo *Della perfetta poesia italiana*, afferma l'assoluta necessità di una classe attoriale formata e capace, in grado d'interpretare in modo adeguato la tragedia colta: «Tanto poi la commedia, quanto la tragedia hanno gravissima necessità di valenti istrioni, o recitanti, se nel teatro han veramente da recar diletto al popolo. Dalla viva azione, o pronunziation di costoro pende la maggior parte del piacer teatrale, dando essi anima alle bagattelle, non che a i gagliardi affetti, a gl'ingegnosi sentimenti, alle facezie; e potendo essi colla forza dell'imitazione far piangere, far ridere, spaventare e rallegrare secondo le occasioni la gente, che ascolta. Se gl'istrioni son languidi, se affettati, se non sanno l'arte del recitare, ancor le più riguardevoli tragedie, o commedie servono di noia, non di piacere a gli spettatori. Dovrebbe studiarsi da loro questa arte, atteso massimamente che dall'ignoranza, o dal poco studio d'essa nasce un altro difetto, cioè il non recitarsi quasi più in Italia commedie e tragedie in versi». L. A. Muratori, *Della perfetta poesia italiana*, a cura di A. Ruschioni, Milano, Marzorati, 1972, p. 601.

49 Si veda, per un sintetico *excursus* sulle vicende del melodramma in Italia: A. Solerti, *Gli albori del melodramma*, Milano, Sandron, 1904; R. Giazzotto, *Poesia melodrammatica e pensiero critico nel Settecento*, Milano, Bocca, 1952; P. Fabbri, *Il secolo cantante: per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, Bologna, Il Mulino, 1990; D. Snowman, *Il palco d'oro. La straordinaria storia dell'opera dalle origini ad oggi*, Roma, Elliot, 2010.

50 Si vedano, solo ad esempio, L. Ferrari, *Le traduzioni italiane del teatro tragico francese nei secoli XVII e XVIII*, Parigi, Champion, 1925; S. Ingegno Guidi, *Per la storia del teatro francese in Italia: L. A. Muratori, G. G. Orsi e P. J. Martello*, «La rassegna di letteratura italiana», 1974, 78, pp. 64-94.

pretesa erronea, presente su entrambi i fronti, di poter gestire in completa autonomia una pur auspicabile riforma impediva all'atto pratico la sua realizzazione. Gli eruditi che in modo intransigente continuarono a rifiutare un confronto diretto con la pratica scenica non riuscirono a far conoscere le loro opere fuori dalla ristretta cerchia dei colti lettori loro colleghi e le composizioni di questa «plethora dei frequentatori accademici del “genere”⁵¹» rappresentano certamente la parte maggiore della produzione tragica primo-settecentesca. Non è però questo il caso dei letterati che affiancarono, in diversi modi, i Riccoboni durante la loro prima fase di sperimentazione scenica; se al marchese Orsi e a Ludovico Antonio Muratori (quel Muratori che con le parole – «Questa corona è tuttavia pendente, e gli amatori dell'italica poesia dovrebbero studiarla a gara per occuparla»⁵² – esortava i suoi dotti colleghi a farsi drammaturghi) Lelio deve gran parte della sua dotta formazione e tutti gli spunti di riflessione, i consigli, le letture che potevano derivargli dalla corrispondenza costantemente intrattenuta con loro per tutto il corso della sua carriera⁵³, è nel rapporto con Scipione Maffei e, in particolar modo, con Pier Jacopo Martello che la frequentazione diviene compiutamente collaborazione e compartecipazione ad uno stesso progetto culturale. Comune ad entrambi era la preoccupazione per le sorti del teatro tragico italiano: ma il marchese Maffei, pur ricavando grande beneficio dal legame con i coniugi Riccoboni (proprio per quelle competenze tecniche che difficilmente egli avrebbe potuto acquisire per altre vie), mantenne sempre un atteggiamento di elitario distacco rispetto alle istanze di gusto contemporaneo di cui, in parte, la coppia si faceva portatrice. Le sue dichiarazioni, certo, mostravano una notevole apertura:

Bisogna parimenti avere la bontà di credere che né del vero modo di recitare, né del vero modo di compor Tragedie può comunemente aversi molta idea in quelle città dove uso di Teatro non sia: né basta che da particolari vi si reciti; bisogna che siano Teatri pubblici e prezzolati, dove gran moltitudine di gente d'ogni condizione concorra e dove niun rispetto, niuna convenienza, niuna prevenzione, niuna parzialità alteri il giudizio e trattenga, o spinga i moti naturali d'approvazione o disapprovazione: allora si riconosce ciò che veramente faccia forza su la natura o

51 Secondo le parole di Nicola Merola, il quale sostiene che «A due condizioni si può parlare di una vera e propria restaurazione settecentesca della tragedia in Italia: che si distingua dalla immancabile plethora dei frequentatori accademici del “genere”- come pur nobilmente furono un Gravina, un Conti e perfino un Maffei- la linea di un esperimento conseguente e consapevole, capace di finalizzare alla riuscita tragica le maggiori espressioni della letteratura contemporanea e di ricomprendere e spiegare in una nuova prospettiva le stesse ripetizioni accademiche». N. Merola, *La tragedia congetturale. Nota su Metastasio*, in «Studi Romani», 1983, p. 161.

52 L. A. Muratori, *Della perfetta poesia italiana*, Modena, Soliani, 1706, II, p. 76.

53 A tal proposito risulta imprescindibile il già menzionato studio di Arturo Parisi dedicato alla corrispondenza del capocomico con Muratori.

nol faccia⁵⁴

Ma nonostante tutto Maffei non smise mai di considerare gli attori come un mezzo di cui il letterato doveva semplicemente servirsi per “dare corpo” alle riflessioni maturate attraverso lo studio e nella composizione. Differente l'approccio di Martello, critico nei confronti del teatro alla moda, ma capace di scorgervi elementi di utili per riavvicinare il pubblico di sala alla tragedia.

Nessuno dei letterati contemporanei capì meglio di lui il ruolo giustamente dominante della musica nel melodramma [...] e la forza spettacolare, la carica di divertimento della Commedia dell'arte non solo presso un pubblico popolare, [...] ma anche presso le persone colte [...]⁵⁵.

Se Maffei dunque compone, con la sua *Merope*, il dramma della passione senza amore (o del casto amor materno), Martello dona alla sua Ifigenia una coloritura di giovane fanciulla innamorata e chiude la *Rachele* con un insolito *happy end* costituito dalla “legalizzazione” di un *ménage à trois* fra i protagonisti. Al rigido divieto del macabro e della morte in scena Martello risponde con la *Perselide* e la sua strage finale, pur blandamente mediata da una speranza di serenità futura in un aldilà consolatorio. Il suo recupero del tragico non si basa su sull'idealizzata ripresa e sulla rigorosa applicazione di regole classiche ritenute immutabili, ma s'immerge nel contemporaneo, senza aprioristici rifiuti

Se il teatro come spettacolo era, per così dire, sfuggito alla letteratura, Martello pensò di ricuperarne almeno un pezzetto, offrendo sulle scene quello che né i comici dell'Arte, né i virtuosi dell'opera in musica potevano dare: una ragionevole analisi da molteplici punti di vista e, come avrebbe detto Ennio Flaiano, «sul piano corretto dell'alta conversazione», di varie situazioni e vari caratteri: quasi un surrogato di quel romanzo che in Italia restava tabù per i letterati che si rispettino⁵⁶.

Approfondirò a suo luogo questi spunti di Franco Fido: basti per ora considerare la diversa carica innovatrice dell'opera del Martello in rapporto a quella del Maffei, che pure ebbe modo di realizzare un percorso senza precedenti di riforma drammatica colta e contemporaneamente di scena. In entrambi i casi la collaborazione con la compagnia Riccoboni si rivelò fondamentale per l'effettiva riuscita dei drammi, ma la lungimiranza

54 S. Maffei, *Teatro italiano ossia tragedie per l'uso di scena*, in Verona, presso Jacopo Vallarsi, 1728, p. XXI.

55 F. Fido, *Il teatro parallelo di Pier Jacopo Martello*, in *Le muse perdute e ritrovate*, Firenze, Vallecchi, 1989, p. 48.

56 *Ibid.*, pp. 56-57.

martelliana nel saper investire non solo sulle competenze attoriali di Lelio e Flaminia, ma anche su quello che al tempo era il teatro vivo e di successo, ovvero l'opera in musica, mescolando nelle sue *pièces* il “sacro tragico” con il “profano melodrammatico”, si può dire sia stata premiata dalla storia. E infatti, osserva Mario Baratto:

[...] ancora una volta non sarà un caso che il seguito storico della tragedia, il dramma romantico, venga proposto in Italia dall'opera, in particolare, dall'opera di Verdi⁵⁷.

Non a caso la collaborazione fra Martello e Riccoboni fu la più produttiva per le scene italiane primo-settecentesche: attento (anche per questioni di resa economica) nella selezione di testi che potessero effettivamente riuscire sui palcoscenici, Lelio comprese che la via della mediazione percorsa dal letterato rappresentava l'unica possibilità di vera riaffermazione di un tragico recitabile: una mediazione che Apostolo Zeno realizzò negli stessi anni per il melodramma e che lo stesso capocomico praticò, come vedremo, ogniqualvolta si accinse a comporre drammi strutturati ad uso di scena.

1.2 Percorsi attoriali: le vicende italiane della compagnia Riccoboni

«Luigi Riccoboni nacque a Modena, il primo di aprile dell'anno 1676⁵⁸»: così si apre la *Notizia biografica* inviata a Muratori da Lelio stesso nel 1746. Un percorso di ricostruzione storica delle vicende della compagnia non può prescindere da qualche informazione biografica sugli anni di formazione del capocomico, in misura ancor maggiore se si pensa all'influenza che ebbero sul successivo percorso di quest'ultimo.

Figlio di Antonio Riccoboni e di Anastasia Miglioli⁵⁹, Luigi «ebbe l'acqua battesimale per mano di don Giovanni Milani cappellano in chiesa et la sacra Cresima⁶⁰»; il padre ricopriva il ruolo di Pantalone nella compagnia del duca di Modena, con il quale intrattenne negli anni un rapporto di stretta vicinanza arrivando a seguirlo, ad esempio, in un suo viaggio diplomatico a Londra⁶¹. Tuttavia, nonostante gli evidenti servigi resi alla corte, i documenti

⁵⁷ *Ibid.*, p. 32.

⁵⁸ L. Riccoboni, *Notizia biografica*, lettera a Muratori 5 giugno 1746, Biblioteca Estense, Modena, Archivio muratoriano, filza 76, 24.

⁵⁹ Quasi nulla sappiamo di questa donna che non doveva appartenere al mondo dei comici e di cui abbiamo notizia unicamente nel ruolo di moglie e madre dei Riccoboni.

⁶⁰ Atto conservato all'archivio capitolare del duomo di Modena.

⁶¹ Il viaggio ci è attestato da una lettera di supplica della moglie Anastasia che, impossibilitata a mantenere in maniera

dell'epoca ce lo tramandano ciarlatano sulle piazze modenesi in età avanzata: un epilogo di carriera infelice per un comico di non mediocre valore, capace di prendere il posto di Costantino Costantini⁶² alla guida della comica compagnia ducale. Ancora dalla *Notizia biografica* apprendiamo che Luigi intraprese per volontà paterna gli studi presso i gesuiti ma li dovette abbandonare all'età di quattordici anni poiché il genitore aveva compreso «che il Padre Serra Gesuita insinuava al figlio di entrare in religione⁶³». Questo evento rappresentò per Lelio un momento cruciale della sua formazione: costretto a prendere la strada del palcoscenico di malavoglia, e temendo la taccia d'immoralità legata alla vita teatrale, il giovane manifestò da subito una grande insofferenza. Il mondo dello spettacolo viene dipinto nelle sue memorie giovanili in maniera davvero impietosa:

Dans l'année 1690, à l'âge de treize ans, je commençais à fréquenter le théâtre: presque tous les comédiens de ce temps-là étaient ignorants, et à l'exception de Giovan Battista Paghetti qui jouait le rôle du Docteur, et de Galeazzo Savorini après lui, qui jouait le même rôle, je n'en pourrais pas nommer un qui eût fait ses études⁶⁴.

Nonostante infatti la compagnia in cui era stato inserito fosse fra le migliori dell'epoca, Luigi mal tollerava la limitatezza di orizzonti culturali del mondo dei comici; inoltre l'educazione ricevuta dai Gesuiti, gli faceva temere per la sorte della sua anima, minacciata dalla lascivia dell'ambiente in cui si trovava a vivere. Ostentata ignoranza, supponenza delle attrici, libertinaggio giovanile erano solo alcuni dei “peccati” condannati senza appello dal giovane comico⁶⁵, il cui primo ruolo fu quello di terzo amoroso, con il nome d'arte di Federico. Solo sei anni dopo il suo ingresso sulle scene, il giovane Riccoboni si vide costretto dai suoi crescenti scrupoli morali ad inviare una lettera di supplica al duca di Modena affinché lo liberasse da un servizio che gli avrebbe reso impossibile salvare la sua anima.

decorosa i suoi cinque figli per l'assenza prolungata del marito, si rivolse alla corte per avere un aiuto economico. «Alla Serenissima Altezza del Signor Duca di Modena – Riverente avanti la benignità dell'Altezza vostra Serenissima ricorre Anastasia moglie d'Antonio Riccoboni detto il Pantalone esponendo ritrovarsi costi carica di famiglia con cinque creature tutte inhabili a niun guadagno né sapendo come sostenerle, per ritrovarsi in estrema necessità e priva d'alcun soccorso del marito per esser al Servizio della nostra Serenissima in Londra per Pantalone». Modena, Archivio di Stato, *Speciale comici*, Anastasia Riccoboni.

62 Detto Gradellino, padre dei più celebri Angelo e Giovan Battista, quest'ultimo noto attore della *Comédie italienne* negli ultimi anni di attività, prima della chiusura del 1697.

63 L. Riccoboni, *Notizia biografica*, cit.

64 L. Riccoboni, *Notizia biografica*, cit.

65 «Plus de premiers amoureux qui eussent des lettres et du goût, plus de femmes qui se mêlassent de savoir quelque chose [...]. Les amoureux étaient des fils de comédiens sans aucune éducation, ou des jeunes gens qui embrassaient la profession de comédien par un principe de libertinage». *Ibid.*

Serenissima Altezza – Luigi Riccoboni servo e suddito humilissimo dell'Altezza Vostra humilmente li narra come ha esercitato l'arte comica per il spatio d'anni quatro, e ciò ha fatto per esser figlio d'Antonio che ha servito tant'anni la Serenissima casa per Pantalone, nel qual tempo ha conosciuto apertamente, et indubitatamente esser impossibile, esercitandola, il poter salvar l'anima sua, e su questa certezza l'anno scorso haveva determinato di lasciar tal arte, e ritirarsi in un Monastero, e che sij il vero col Padre Guardiano de Zocolanti di Cento trattava tal interesse; ma perché quelli che esercitano tal arte sono senz'anima, e pieni d'iniquità fecero che fu chiamato a recitare dal Serenissimo di Mantova, da quale non si potè difendere con tutto li rappresentasse l'impegno che haveva un tal Padre, le lettere che fra essi correivano, e l'inclinatione e genio che haveva di farsi Religioso; si convenne adunque di continuare il recitare con mille inquietezze d'animo, pretendendo li Compagni farli sposare l'Argentina Comica, del che se ne diffese⁶⁶.

La supplica, che testimonia tutta l'autentica angoscia esistenziale di Lelio, non diede i frutti sperati, anzi, poco tempo dopo il giovane cedette (o almeno questa è la versione autobiografica dei fatti) alla proposta di nozze con l'Argentina, al secolo Gabriella Gardellini, attrice nella compagnia, la quale morì pochi anni dopo senza avergli dato figli. Non abbiamo notizie del luogo o della data del matrimonio e lo stesso Riccoboni non fece mai menzione di questa figura nei suoi scritti. Uno spiraglio biografico, a fronte di tanta reticenza, ci è offerto dal Gueulette⁶⁷ che identifica la Gardellini nella sorellastra, per parte di madre, di Francesco Materazzi, *soubrette* poi passata, in seguito alle nozze, al ruolo di seconda amorosa. Lelio sembra aver dimenticato la prima moglie quando, nel 1706, sposa Elena Virginia Balletti, attrice già piuttosto nota sulle scene del nord Italia. Nel frattempo egli aveva ottenuto, nel 1698, il ruolo di capocomico al servizio del duca di Modena e successivamente, il trasferimento nella “compagnia della Diana”, passaggio – quest'ultimo – che rappresenta un punto buio nella ricostruzione del suo *curriculum*. Se infatti fra il 1698 e il 1700 egli ebbe modo, grazie alla frequentazione del marchese Orsi⁶⁸, di rivolgere il suo impegno allo studio del teatro italiano colto, dal 1700 al 1705 non vi sono testimonianze, dirette o indirette, di una particolare attività da parte del comico. Il successore di Pietro Cotta (così come lui stesso amava definirsi nella sua *Histoire*⁶⁹) non spende più parole su

66 L. Riccoboni, lettera al duca di Modena, 1696, Modena, Archivio di Stato, *Speciali comici*, Riccoboni Luigi.

67 T. S. Gueulette, *Notes et souvenirs sur le théâtre italien au XVIII siècle*, Parigi, Droz, 1938.

68 L. Riccoboni, *Notizia biografica*, cit., «Prima di giungere all'età di vent'anni aveva buona fama nella professione e fu in quel tempo che invogliato degli studj gli convenne con gran fatica cercar di erudirsi. Fu il Signor Marchese Orsi, che lo amava, il primo che gli diede molti lumi, e particolarmente sopra il teatro; d'allora s'invogliò di sapere a fondo il teatro greco, il latino e tutti i teatri moderni; con tali conoscenze lavorò intorno al teatro nostro italiano».

69 L. Riccoboni, *Histoire du Théâtre italien*, Parigi, 1728, poi in anastatica, Bologna, Forni, 1969, I, p. 81: «Je suivis avec courage les idées de Pietro cotta, et je me mis dans le goût de la tragédie».

questo periodo di quante ne avesse spese sulla sua prima moglie. Sulla figura di Diana possediamo tuttavia alcune informazioni: al secolo Teresa Corona, ella era all'epoca attrice di chiara fama all'epoca e moglie di Giovan Battista Costantini. Non avendo seguito il marito a Parigi, la donna si era messa alla guida di una compagnia che divenne, in poco tempo, molto richiesta sui palcoscenici del nord Italia, tanto da essere contesa, sul finire del secolo, dal ducato di Mantova e dalla potente famiglia Grimani di Venezia⁷⁰. Tuttavia sono poche le notizie su questa figura nei primi anni del Settecento: Alessandro Gandini⁷¹ testimonia di un passaggio da Modena della compagnia di una certa Diana, al servizio del duca di Parma, nel dicembre del 1713, ma le informazioni si riducono a questa semplice notazione. A questa altezza cronologica, in ogni caso, Lelio era già a capo della sua compagnia e aveva rappresentato con enorme successo numerose tragedie della tradizione colta italiana, compresa la celebre *Merope* di Maffei, sulla quale tornerò a suo tempo; nessuna testimonianza è rimasta circa il ruolo (o i ruoli) ricoperti da Riccoboni in questo quinquennio. Secondo Gueulette fu però proprio Diana a cambiare il nome d'arte di Federico in Lelio: «Comme elle ne trouva pas que ce nom de Fédérico fût théâtral, elle exigea de lui qu'il le quittât pour prendre celui de Lélío⁷²», segno certo dell'autorevolezza che ella doveva rivestire nel suo ruolo di capocomico. Il racconto autobiografico della *Notizia* riprende nel 1707 con la nascita, durante un soggiorno alla corte di Mantova, del figlio, Antonio Francesco Valentino, ed il successivo avvio del puntale percorso di sperimentazione della tragedia in scena. Di questo parlerò diffusamente nel paragrafo dedicato al repertorio tragico della compagnia Riccoboni, formatasi poco dopo il matrimonio fra Luigi ed Elena; occorre tuttavia sottolineare subito le difficoltà in cui incorse l'ormai celebre capocomico. Il progetto di riforma infatti, oltre ad implicare il sostegno di una *élite* colta non sempre disponibile a collaborare con chi, per professione, apparteneva ad un'umile categoria sociale, implicava da parte di tutti i membri della compagnia una disponibilità ad assumersi i molti rischi connessi alla sperimentazione. A fronte della spesa superiore di allestimento necessaria per una *performance* tragica («il y a le souci normal des recettes et des dépenses: la tragédie coûte en décors et en costumes plus

70 Le notizie in proposito ci derivano da carteggi dell'epoca, riportati modernamente da X. De Courville a p. 43 del suo *Luigi Riccoboni dit Lelio*, cit., vol. I.

71 A. Gandini, *Cronistoria dei teatri di Modena*, Modena, Tipografia sociale, 1873, p. 93: «1713, 26 dicembre. Comica compagnia della Diana la quale era al servizio del Duca di Parma».

72 T. S. Gueulette, *Notes et souvenirs sur le théâtre italien au XVIII siècle*, cit., p. 58.

cher que la comédie⁷³») e di una sostanziale mancanza di garanzie sulla “resa” dello spettacolo, risultava difficile per il capocomico vincere le resistenze dei suoi attori, interessati al successo immediato più che alla qualità delle opere da rappresentare⁷⁴. Inoltre la spiccata attitudine del pubblico italiano alla partecipazione “invadente” durante gli spettacoli rendeva ancora più incerte le ipotesi di cambiamento dello *status quo*. Sale rumorose, in cui non di rado il pubblico tumultuava qualora lo spettacolo non incontrasse il suo gradimento, richieste insistenti e vincolanti riguardo alle *pièces* da inserire a cartellone⁷⁵, attenzione particolare riservata allo sfarzo scenografico e per le *performances* virtuosistiche delle stelle dell'opera: erano – queste – solo alcune delle minacciose prospettive che un capocomico sapeva di dover affrontare al momento della scelta del repertorio da proporre⁷⁶. Il contesto insomma non favoriva certamente l'impresa; Lelio e Flaminia tuttavia riscossero un buon successo con il loro repertorio tragico e, benché risulti impossibile allo stato attuale della documentazione tracciare una mappatura puntuale dei loro spostamenti, sappiamo che negli otto anni di attività italiana ebbero modo di calcare le scene dei più importanti teatri del nord della penisola. Li troviamo, ad esempio, a Bologna nel 1707 (prima del soggiorno mantovano durante il quale nacque Francesco Valentino), impegnati nella rappresentazione e nella stampa di tragedie quali il *Coriolano* di Pietro Pariati e il *Britannico* di Racine; a Mantova andò invece in scena il *Sansone*, alla presenza dei capi d'armata francese di cui resterà memoria nell'introduzione all'edizione parigina del dramma⁷⁷. Sul finire dell'anno la compagnia si trovava a Venezia, dove rimase fino al carnevale del 1708; la ritroviamo nel 1710 a Vicenza, città che, con la rappresentazione della *Sofonisba* di Trissino, vide realizzarsi il primo grande esperimento di recupero scenico di un classico della tradizione tragica italiana. Poi nuovamente Venezia, Verona e Modena,

73 X. De Courville, *Luigi Riccoboni dit Lelio*, cit., p. 120.

74 Riccoboni, al pari della moglie, si mostrerà sempre piuttosto preoccupato dalle questioni materiali legate alla sopravvivenza della compagnia e della sua famiglia. A tal proposito risulta interessante citare alcune lettere inviate da Parigi a Mantova (a destinatari ad oggi ancora ignoti) riguardanti la gestione del patrimonio della suocera Giovanna Benozzi (Sassi in seconde nozze) la quale era in possesso di un immobile di non piccole dimensioni in città, situato presso la torre dello Zuccherò. «La Joanna Sassi mia socera mi scrive che cerchi modi di aiutarmi essendo stata avvisata che doppo la di lei morte la sua figlia, che è la mia moglie, perderà la casa». L. Riccoboni, lettera datata 30 settembre 1743, Biblioteca estense, fondo Campori, 2.

75 Per un quadro sulla situazione dei teatri veneziani del primo Settecento si veda P. G. Molmenti, *Storia di Venezia nella vita privata dalle origini alla caduta della repubblica*, Torino, Roux e Favale, 1880, p. 226 e sgg., N. Magini, *I teatri di Venezia*, cit.

76 Scrive ad esempio Lelio a tal proposito: «Les spectateurs, dans preque toutes les villes d'Italie, sont tumultueux et font du bruit, même avant que la pièce ait commencé». L. Riccoboni, *Réflexions historiques et critiques sur le différents théâtres d'Europe*, Parigi, Guerin, 1738, p. 19.

77 A tal proposito si veda il paragrafo dedicato al *Sansone* nel secondo capitolo del presente lavoro.

dove nel 1713 andò per la prima volta in scena la *Merope* di Scipione Maffei, replicata, tra l'altro a Parma nel 1714 alla presenza della corte farnesiana. Tornerò a breve sul complesso rapporto che legò il marchese Maffei a Luigi Riccoboni; per ora basti sottolineare che al momento del loro incontro (avvenuto a Verona nel 1710 per mediazione dell'impresario Alvise Vendramin) Lelio fosse già un comico estremamente noto in ambiente teatrale e colto, e che la sua compagnia era richiesta dai maggiori teatri pubblici e di corte. Questa prima fase di sperimentazione riformatrice, ancora non influenzata dal Maffei, poteva dunque considerarsi felicemente compiuta, come scrive De Courville:

Dès l'an 1710, Luigi Riccoboni pouvait se vanter d'avoir gagné la première manche: en trois ans la compagnie de Lelio et Flaminia s'était imposée entre toutes les troupes de comédiens aux yeux de tous les hommes cultivés. Elle avait su rallier dans les grandes villes d'Italie la protection des patriciens et des mécènes⁷⁸.

Il successo di questo progetto, rivolto al genere tragico, non poteva non indirizzare Lelio verso un parallelo percorso comico: se durante gli anni di sperimentazione drammatica la compagnia aveva seguito a rappresentare canovacci, lazzi e commedie all'improvvisa era stato anche per avere la sicurezza di un'entrata "garantita"; ma la crisi che gravava sul teatro tragico italiano riguardava, in modo ancor più consistente, quello comico. Lelio sentiva l'urgenza di arrivare ad un risanamento morale, prima ancora che letterario, di quest'ultimo genere e tale risanamento non poteva che passare attraverso il recupero di testi canonizzati dalla tradizione. Di fronte al pubblico veneziano che solo poco tempo prima aveva accordato un forte consenso alla rappresentazione dell'*Adria* di Martello⁷⁹, Riccoboni decise così di mettere in scena la *Scolastica* di Ariosto. Le vicende di questo primo ed unico esperimento comico colto sono piuttosto note: il pubblico, credendo di recarsi a teatro per assistere alla rappresentazione di un adattamento di episodi tratti dal *Furioso*, spiazzato e frustrato nelle sue aspettative, manifestò immediatamente il suo dissenso costringendo a calare il sipario prima del tempo. Nella sua *Histoire* il capocomico, ormai disilluso, racconterà così l'evento:

⁷⁸ X. De Courville, *Luigi Riccoboni dit Lelio*, cit., p. 126.

⁷⁹ Rappresentazione avvenuta il 30 di gennaio del 1715, stando a quanto riportato nelle fonti epistolari contenute in *Lettere autografe di illustri italiani a Pier Jacopo Martelli colla copia d'alcuna dello stesso Martelli*. Parte del codice Y 159 Sup. della Biblioteca Ambrosiana, tratto da *Teatro di Pier Jacopo Martello*, a cura di Hannibal S. Noce, Bari, Laterza, 1981, p. 766 e sgg.

Après avoir essuyé toute la mauvaise humeur d'un parterre ennuyé, dégoûté et fâché, je fus obligé de faire baisser la toile à la fin du quatrième acte. Je ne puis vous exprimer, Monsieur, quel fut mon chagrin; j'en pensai tomber malade; mes amis tâchaient de me consoler; je me consolai en effet, mais mon indignation contre le mauvais goût dura toujours⁸⁰.

Analoga versione quella riportata da Martello nella sua *La rima vendicata*:

E pur sull'infelice metà della Commedia,
chi sbadiglia, chi s'alza, chi parte, e chi s'attedia;
si sussurra, e si grida (cosa a narrarsi orrenda)
che si cali, e si cala dovuta al fin la tenda⁸¹.

A parziale discolpa di un pubblico irrispettoso bisogna ammettere che difficilmente la *Scolastica* avrebbe potuto riscuotere il successo sperato: commedia di costume a cui mancavano sia gli espedienti comici tradizionali (dai lazzi agli amoreggiamenti) tanto criticati da Lelio, sia uno spessore reale dei personaggi, essa era rimasta incompiuta alla morte dell'Ariosto ed era stata terminata dal figlio. Stando all'opinione di De Courville l'opera «n'opposait aux jeux désordonnés de la *commedia* qu'une complexité livresque, bonne à dérouter le public qu'il s'agissait de séduire⁸²». È vero che Becelli, nella sua *Lettera ammonitoria*, esagera certamente attribuendo al capocomico tutte le colpe del fiasco di questa prima:

Voi voleste fare il Dottore, e andato a Venezia di vostro capriccio, voleste recitarne una [commedia colta, ovvero la *Scolastica*], scegliendo quella ch'era meno al caso, distribuendo le parti pessimamente, recitando male, e inserendovi quantità di versi nuovi che appresso quei dell'Ariosto erano insoffribili. Però vi furon fatte le fischiare con tutta ragione, e non furon fatte all'Ariosto, ma a voi [...]. A Venezia fino i barcaruoli intendono il Teatro assai più di voi⁸³.

Mi sento tuttavia di condividere il giudizio di chi, ponendo in relazione la scelta del capocomico con le riflessioni dei suoi dotti interlocutori, ritiene che la vera colpa di Lelio sia stata quella di non comprendere «à quel point la vie manquait à de tels ouvrages», cioè generalmente alle commedie “regolari”⁸⁴. Senza però tornare sulla dibattuta questione delle responsabilità di questo fiasco, posso solo aggiungere che la *Scolastica* rappresentò il punto

80 L. Riccoboni, *Histoire du théâtre italien*, cit., p. 187-188.

81 P. J. Martello, *La rima vendicata*, in *Teatro di Pier Jacopo Martello*, a cura di Hannibal S. Noce, cit., V, p. 199.

82 X. De Courville, *Luigi Riccoboni dit Lelio*, cit., p. 260.

83 G. C. Becelli, *Lettera ammonitoria del signor Giulio Cesare Becelli gentiluomo veronese a Lelio commediante, che sta in Parigi*, Venezia, Argenti, 1736.

84 X. De Courville, *Luigi Riccoboni dit Lelio*, cit., p. 266.

di rottura nella fiducia, che Riccoboni aveva nutrito fino a quel momento, di poter riformare il gusto del pubblico in Italia. Gli applausi della *Merope* non riuscirono evidentemente a compensare la delusione che fece seguito a questa sfortunata recita. È lo stesso Lelio a dar conto degli eventi che seguirono:

Nauseato il Riccoboni del Teatro, avrebbe fatta altra cosa per vivere se l'occasione gli si fosse presentata. L'anno 1715 alla morte di Luigi XIV Re di Francia, S.A.R. Il Signor duca di Orleans, Reggente del Regno, scrisse al Signor Principe Antonio Farnese di mandargli una compagnia di Comici, della quale fosse capo e conduttore Lelio [...]. La speranza di fare qualche fortuna indusse Riccoboni ad abbracciar quel servizio, con l'idea che fatti qualche onesti avanzi avrebbe potuto lasciar la Comica⁸⁵.

E l'avvio di questo percorso verso Parigi, ricco di aspettative e di speranze, viene narrato anche nell'introduzione al suo *Nouveau théâtre italien*⁸⁶:

Le prince s'addressa au sr. Riccoboni, qu'il chargea du soin de faire une troupe complete. Cet acteur s'étant acquitté de sa commission avec autant d'intelligence que de promptitude, arriva à Paris avec sa troupe au mois de may 1716.

La morte di Luigi XIV aveva segnato la possibilità di ritorno in Francia per i comici italiani, i quali mancavano da Parigi, per decreto regio, dal 1697⁸⁷. Antonio Farnese, che aveva avuto modo di valutare le capacità attoriali della compagnia, ed in particolare le doti di capocomico di Lelio, durante la rappresentazione della *Merope* del 1714⁸⁸, si fece promotore della loro partenza: accolto l'invito, Lelio radunò intorno a sé un gruppo di comici⁸⁹ di alta levatura artistica e partì alla volta di Parigi, dove si stabilì presso l'Hôtel de Bourgogne, sede della rinnovata *Comédie italienne* e cercò di avviare quel tentativo di riforma scenica, basato sulla sua esperienza teatrale in madrepatria che, come noto, non

85 L. Riccoboni, *Notizia biografica*, cit.

86 L. Riccoboni, *Nouveau théâtre italien, ou recueil general de toutes les pieces representees par les comediens de S.A.R Monseigneur le duc d'Orleans*, Parigi, U. Coustelier, 1718, p. XI.

87 La *Comédie italienne* venne chiusa, con la conseguente cacciata dei comici italiani, in seguito all'annuncio della rappresentazione della commedia *La fausse prude*, la quale irrideva, in modo nemmeno troppo celato, la figura di Madame de Maintenon, moglie segreta del sovrano, sposata con rito morganatico dal sovrano nella notte fra il 9 e il 10 ottobre 1683.

88 Come ricorda Bocchia: «Tra le prime di queste, deve ricordarsi la compagnia di Lelio e Flaminia [...] che nel 1714 vi rappresentarono la *Merope* del Maffei, di cui erano stati i primi interpreti l'anno precedente a Modena». E. Bocchia, *La drammatica a Parma: 1400-1900*, Parma, Battei, 1913, p. 108.

89 Con Lelio e Flaminia partirono Giuseppe Balletti (second amoureux), Tommaso Visentini (vallet), Pietro Alborghetti (pere), Francesco Matterazzi (pere), Giovanni Bissonni (intrigant), Giacomo Ravazzini (vallet ou intrigant), Giovanna Benassi (seconde amoureuse), Margherita Rusca (servante), Ursula Astori (cantatrice). Queste informazioni ci vengono trasmesse dallo stesso capocomico nella sua già citata introduzione al *Nouveau théâtre italien*.

ebbe esito fausto⁹⁰. L'accoglienza in terra francese fu tuttavia positiva per i comici e ne rimane testimonianza nel carteggio fra il reggente ed il duca di Parma:

«Monsieur mon cousin

J'ai reçu avec grand plaisir la lettre que vous m'avez écrite et que le comte Picheti m'a remise de vôtre part, il m'a rendu cont de tous le soins que vous avez bien voulu prendre pour choisir une troupe de comediens italiens et pour me l'envoyer joy, dont je vous suis tres obligè, je souhaite ardemment qui se presente quelque occasion ou je puisse vous faire connoisre l'estime et la parfaite consideration avec la quelle je suis

Monsieur mon cousin⁹¹»

E ancora:

«Monsieur mon cousin

J'ai reçu avec grand plaisir la lettre que vous m'avez écrite et que le comte Picheti m'a remise de vôtre part, il m'a rendu cont de tous le soins que vous avez bien voulu prendre pour choisir une troupe de comediens italiens et pour me l'envoyer joy, dont je vous suis tres obligè, je souhaite ardemment qui se presente quelque occasion ou je puisse vous faire connoisre l'estime et la parfaite consideration avec la quelle je suis

Monsieur mon cousin⁹²»

Dopo un primo momento d'illusione però il desiderio del capocomico di dedicarsi ad un teatro comico strutturato dovette fare i conti con i preconetti legati alle *performances* dei comici italiani, vive fuori dai confini ancor più che in Italia. A Parigi il teatro italiano era sinonimo di opera e di “Arte” e questa connessione era così stringente da rendere quasi impossibile una reale emancipazione degli attori dai ruoli stereotipati a loro assegnati. Sulle delusioni artistiche di Lelio e sulle conseguenti decisioni circa la sua carriera di attore avrà modo di tornare. Basti qui anticipare che, in seguito alle proposte avanzate dal cardinale di Fleury, il capocomico aveva incominciato a nutrire qualche speranza di ottenere un incarico a servizio del re di Francia in qualità di informatore⁹³, ma anche questo progetto dovette essere rapidamente accantonato. Dopo il rientro da una missione diplomatica in Inghilterra, deluso dal trattamento ricevuto dal cardinale per i servigi prestati e stanco del confronto con

90 Sul repertorio parigino della compagnia si veda l'esautivo lavoro di Emanuele De Luca, *Il repertorio della ComédielItalienne di Parigi (1716-1762)* disponibile in open source web all'indirizzo <http://www.irpmf.cnrs.fr/IMG/pdf/Repertorio.pdf>. Lo studioso ha realizzato una schedatura completa delle opere messe in scena dalla *Comédie Italienne* negli anni in esame, corredandola con una breve introduzione inerente le differenti direzioni, e le conseguenti modalità di gestione, della *Comédie* stessa.

91 Lettera di Philippe d'Orleans ad Antonio Farnese duca di Parma, 21 marzo 1716. Carteggio Farnesiano Francia, 30, faldone 1716-1718, Parma, Archivio di Stato.

92 Lettera di Philippe d'Orleans, *ibid*.

93 Sul ruolo “diplomatico” rivestito da Lelio per conto del cardinale si veda il paragrafo *Riccoboni “politico”* nel secondo capitolo del presente lavoro.

una scena teatrale per nulla incline all'accoglienza delle sue spinte riformatrici, Riccoboni decise di fare ritorno in Italia proprio su richiesta del duca Antonio Farnese, succeduto nel 1727 al fratello. Il nobile protettore lo invitò a recarsi presso la corte di Parma in qualità di sovrintendente degli spettacoli ducali, ma la permanenza di Lelio e Flaminia in questa città durò soltanto pochi mesi (fra il 1730 e il 1731)⁹⁴. Il modesto ducato parmense era stato da sempre terreno fertile per le comiche compagnie ed era sede di uno dei teatri più belli d'Italia⁹⁵, realizzato, su progetto di Giovan Battista Aleotti, per volontà di Ranuccio I, di cui lo stesso Lelio ci offre un divertente cammeo legato alla sua ferma fiducia nel valore pedagogico del teatro⁹⁶. Ultimo esponente di una dinastia da sempre attenta alle scene, il duca Antonio si sentiva quasi responsabile delle sorti dei coniugi Riccoboni, proprio per lo stretto legame creatosi in occasione del loro invio in Francia su richiesta del suo predecessore. Purtroppo i progetti di Lelio e Flaminia si scontrarono con l'evolversi delle drammatiche vicende storiche che videro coinvolto il ducato in questi anni. Dopo appena un mese dal loro arrivo a Parma il duca Antonio morì, dopo avere, nelle sue ultime ore, nominato erede universale il “ventre pieno” della moglie Enrichetta d'Este⁹⁷.

Seguirono mesi d'incertezza nel ducato a causa dei dubbi, sempre più consistenti, avanzati da Elisabetta Farnese, i cui figli rappresentavano il secondo ramo di successione del casato, circa la gravidanza di Enrichetta. La città fu occupata in un breve lasso di tempo da una

94 Si vedano a tal proposito i paragrafi dedicati a questo periodo nel volume di X. De Courville, *Luigi Riccoboni dit Lelio*, cit., pp. 321-322.

95 Come riferisce De Courville, *Un artisan...*, p. 287. Il teatro venne costruito nel 1618 in occasione di una programmata sosta a Parma del granduca di Toscana Cosimo II, il quale aveva organizzato un pellegrinaggio a Milano per la visita al sepolcro di san Carlo Borromeo, canonizzato nel 1610. L'opera aveva il fine di mostrare la grandezza dei Farnese alla dinastia medicea ma, in seguito all'annullamento del viaggio di Cosimo II, a causa di una malattia sopraggiunta, il teatro venne inaugurato solamente il 21 dicembre del 1628 in occasione delle nozze di Odoardo, figlio di Ranuccio, con Margherita de' Medici. L'architetto Giovan Battista, detto l'Argenta, si ispirò per il suo progetto al teatro Olimpico di Vicenza e al Teatro all'antica della vicina Sabbioneta. La sala lignea, oggi visibile nella sua ricostruzione, realizzata in seguito ai danneggiamenti subiti a causa dei bombardamenti che colpirono Parma durante la seconda guerra mondiale, presenta una struttura ad anfiteatro, che si erge su un doppio colonnato in stile romano intorno ad un'immensa platea. Ideato per la rappresentazione di balletti e tornei, più che per la messa in scena di tragedie e commedie, l'edificio rappresentava comunque il fiore all'occhiello fra i teatri cittadini, fra i quali si annoveravano anche il piccolo teatrino privato dei duchi, il teatro del Collegio dei Nobili, il teatro della Racheda ed infine il teatro Ducale, sostituito nel primo Ottocento dall'attuale teatro Regio.

96 L'episodio riferisce di come Ranuccio, per guarire da un'insana passione un vecchio cortigiano, che si era invaghito di una dama di molto più giovane, l'avesse invitato ad una rappresentazione teatrale durante la quale era stata messa in scena una commedia che narrava una vicenda molto simile alla sua. Riccoboni cita l'evento come esempio di quel castigare *ridendo mores* già caro al fare teatrale degli antichi. L. Riccoboni, *Réflexions historiques et critiques sur les differens theatres de l'Europe*, Parigi, Jacques Guerin, 1738, pp. 82- 83.

97 Si vedano a tal proposito U. A. Pini, *Acrobazie poetiche del Frugoni per la supposta gravidanza di Enrichetta Farnese*, in «Archivio storico per le province parmensi», IV, XVI, 1964, pp. 115-120; M. Romanello, *Enrichetta Maria d'Este, duchessa di Parma e Piacenza*, in *Dizionario biografico degli italiani*, cit., 1993; F. Fedi-R. Necchi, *Il primo Settecento. La stagione di Carlo Innocenzo Frugoni*, in *La storia di Parma. Le lettere*, a cura di G. Ronchi, Parma, MUP, 2012, pp. 206-209.

schiera di armate tedesche e, subito dopo, spagnole, mentre la reggenza restava nelle mani della duchessa, affiancata dal Segretario di stato, del vescovo e da alcuni notabili di corte. Con il passare dei mesi i sospetti di Elisabetta assunsero sempre maggior consistenza fino a quando, il 14 settembre 1731, venne pubblicamente annunciata l'inesistenza della gravidanza e, di conseguenza, la fine del governo dei Farnese su Parma: il 9 ottobre 1732 don Carlo di Borbone entrò in città in qualità di nuovo duca, ma a quella data i Riccoboni avevano già fatto ritorno a Parigi, dove erano giunti il 15 novembre 1731, dopo aver rifiutato numerose offerte di ingaggio da parte dei più noti teatri veneziani⁹⁸.

Questa la ricostruzione delle vicende parmensi di Lelio realizzata da Xavier De Courville, il quale dà per certo ritiene assodato il ruolo ricoperto presso la corte dal capocomico⁹⁹; la sola testimonianza diretta del suo passaggio parmense, tuttavia, resta il brano di una lettera al Muratori datata 13 marzo 1732, in cui Lelio dichiara di essere stato malato per tutto il periodo della sua permanenza nel ducato¹⁰⁰. Se si esclude questa informazione, degna di fede ma non chiarificatrice circa il ruolo effettivamente ricoperto da Riccoboni alla corte farnesiana, non sembra essere rimasta alcuna traccia del periodo parmigiano della compagnia. Presso l'archivio di stato di Parma infatti, dove sono conservati i carteggi e gli atti relativi agli anni in questione, non si trova alcuna attestazione al riguardo. Nei fascicoli di *Computisteria farnesiana* e *Fili correnti*¹⁰¹, ad esempio, sono raccolte tutte le voci legate ai pagamenti e alle esazioni operate dalla corte ducale e, per quanto riguarda il triennio 1730-32 non compaiono né generici riferimenti a compagnie comiche né il nome dei Riccoboni¹⁰². Nel volume di *Computisteria generale* appaiono tuttavia rendicontazioni che

98 X. De Courville, *Luigi Riccoboni dit Lelio*, cit., p. 324. Le insistenze non cessarono nemmeno durante il soggiorno parigino. Così scrive Lelio: «L'anno 1733, sua Eccellenza il Signor Michele Grimani, che voleva con nobiltà mettere il teatro di San Giovanni Chrisostomo a comedia, mandò al Riccoboni i preliminari di un contratto per dargli quel teatro, acciò fosse il dispotico e padrone della Compagnia comica che fatto avesse al di lui piacere, e ciò col solo impegno di regolare ed ordinare il tutto a sua voglia, ed il partito fattogli era avantagiosissimo, il che rifiutò con iscuse oneste, e ragioni plausibili». L. Riccoboni, *Notizia biografica*, cit.

99 X. De Courville, *Un artisan...*, p. 296. Lo studioso sostiene addirittura che Riccoboni avrebbe preso parte ad una rappresentazione teatrale in qualità di figurante, non fornendoci tuttavia riferimenti documentari in grado di comprovare la sua tesi.

100 Riferendosi ad un articolo apparso sul «Mercure de France» dal titolo *Dissertation critique sur l'état présent de l'Italie concernant les sciences et les arts* («Mercure de France», décembre 1731, p. 2727), Lelio scrive: «Confesso che non ho potuto leggere il sopracitato capitolo senza sdegno: dimani vedrò il Mercurio citatomi, e certamente voglio far una risposta a questo insolente che cercarò di sapere chi sia; ma come posso io farlo! Sono stato un anno in Itaglia sempre amalato, e non ho alcun lume dello stato delle scienze, delle arti, e belle lettere fra noi, e quali uomini vi fioriscono». L. Riccoboni a Muratori, 13 marzo 1732, Biblioteca Estense, Modena, Archivio muratoriano, filza 76, 10.

101 Tutta la documentazione manoscritta inerente il periodo parmense è conservata presso l'Archivio di stato di Parma. *Fili correnti*, Fasc. 20.

102 I volumi da considerare sono il 41(libro di computisteria generale e nomine del personale) e 194 (esatto e pagato), 194 bis, 226, 227 relativi al 1730-1731 e 1732. In questi documenti emergono invece più volte i nomi di due altre

precisano le cifre corrisposte ad alcuni attori: e questo dato ci porta a dubitare che la corte potesse compensare in altro modo, più informalmente, il lavoro delle comiche compagnie¹⁰³. Anche per quanto concerne il *Dossier Teatri (1698-1732)* il discorso non è differente: benché infatti il documento contenga principalmente informazioni amministrative relative alla gestione dei palchi e ai lasciapassare necessari alla visita del teatro, vi si conservano anche notazioni riguardanti alcuni comici di passaggio a Parma, come i coniugi Calderoni¹⁰⁴; nulla invece ci viene riferito dei Riccoboni. Analogo il discorso circa il *Giornale di camera*¹⁰⁵, *Edifici teatrali e varie*¹⁰⁶, *Teatri e spettacolo di età farnesiana*¹⁰⁷, *Compagnia dei comici del principe Alessandro Farnese*¹⁰⁸ e il *Diario Sacrocivile ed efemeridi* del Borra¹⁰⁹: nulla è emerso dallo spoglio della documentazione.

Anche nelle corrispondenze interne ed esterne dei duchi Farnese¹¹⁰ non vi è alcun riferimento alla nostra coppia, e nemmeno si trovano citazioni di generiche figure di attori. Un attento esame della vasta bibliografia che concerne il grande tema del teatro, e più in generale della cultura e dello spettacolo a Parma nel primo Settecento¹¹¹, non ha potuto condurmi ad alcuna testimonianza validata da fonti documentarie; anche Henri Bédarida, nella sua corposa opera *Parme et la France*¹¹², non riserva che poche righe a Lelio e sua

importanti figure della corte ducale: l'abate Frugoni e Antonio Pighetti.

103 Si legge ad esempio di una retribuzione a favore dei comici Ferrari e Sacchi: «Per avere i comici Giacomo Ferrari, e Gaetano Sacchi con la loro compagnia d'ordine del fu serenissimo Duca Antonio nel prossimo passato carnevale recitato in questo teatrino, si compiacerà V.S. Illustrissima far spedire in loro favore un mandato di lire novecento dodeci (...). Parma 29 marzo 1731».

104 *Dossier Teatri (1698-1732)*, fasc. 5, sottofasc. 23.

105 Archivio di stato, Ms. 401.

106 Sottofascicoli 4 e 6.

107 Busta 4, fascicolo 6.

108 Busta 1, fascicolo 5, sottofascicolo 23.

109 Si tratta di un diario manoscritto contenente i principali eventi di cronaca locale inerenti gli anni qui presi in esame. Don Giustiniano Borra, *Diario sacrocivile ed Effemeridi dall'anno 1694 al 1710 e dal 1729 al 1732*, MS. 37.

110 *Carteggio farnesiano e borbonico interno*, 294, buste 727-734. *Corte e casa farnesiane*, ser. II, B.39, fascicolo 6, B. 40 fascicoli 2-4 e 6.

111 P. E. Ferrari, *Spettacoli drammatico musicali e coreografici in Parma dall'anno 1628 all'anno 1883*, Parma, Battei, 1884; M. Corradi Cervi, *Cronaca degli spettacoli dal 1688 al 1968*, in I. Allodi, *I teatri di Parma dal Farnese al Regio*, Milano, Nuove edizioni, 1969; *L'arte a Parma dai Farnese ai Borbone*, a cura di B. Adorni, Bologna, Alfa, 1979; M. Dall'Acqua, *Parma città d'oro*, Parma, Albertelli, 1979; L. Balestrieri, *Feste e spettacoli alla corte dei Farnese*, Parma, Palatina, 1981; M. Dall'Acqua, *L'eredità barocca: Parma dai Farnese ai Borbone*, in *Musica e spettacolo a Parma nel Settecento: Atti del convegno indetto dall'Istituto di Musicologia*, Parma, Università di Parma, 1984; L. Allegri, *La Parma in festa. Spettacolarità e teatro nel ducato di Parma nel Settecento*, Modena, Mucchi, 1987; I. Mamczarz, *Le Théâtre Farnese de Parme et le drame musical italien, 1618-1732 : étude d'un lieu théâtral, des représentations, des formes: drame pastoral, intermèdes, opéra-tournoi, drame musical*, Firenze, Olschki, 1988.

112 H. Bédarida, *Parme et la France*, Parigi, Champion, 1928, p. 15. «C'est ainsi que Luigi Riccoboni et sa femme Elena Balletti, plus connus sous le noms de Lelio et de Flaminia, représentèrent en 1714 devant la cour du duc François la *Merope* de Maffei dont ils avaient été l'année précédente les premiers interprètes. Ils se rendirent peu après à Paris, où le Régent désirait remonter le Théâtre Italien. Mais le célèbre acteur revint à Parme en 1729, en qualité de surintendant des théâtre ducaux, et conserva ces fonctions jusqu'à son retour à Paris, après la mort

moglie, mentre altri studiosi non esprimono parere o teoria alcuna sul tema. Rimane invece un'interessante documentazione nella corrispondenza fra il duca di Parma ed il duca D'Orleans, contenuta nel *Carteggio farnesiano Francia*: da qui si ricavano le notizie più importanti sul passaggio in Francia della comica compagnia e sui rapporti intercorsi successivamente con il ducato (apprendiamo così, per esempio, che Riccoboni s'incaricò di inviare a Parma alcuni testi editi oltralpe e non reperibili in Italia), ¹¹³.

Per queste ragioni risulta difficile delineare una tesi precisa riguardo al periodo parmense dei Riccoboni, al di là della protezione che i Farnese non fecero loro mancare, di cui testimoniano fra l'altro i versi encomiastici composti dalla Balletti in occasione delle nozze fra Antonio ed Enrichetta¹¹⁴. Pur con le dovute riserve è tuttavia lecito supporre che Lelio e Flaminia abbiano effettivamente lavorato alle dipendenze dei Farnese ma che, in seguito alla morte di Antonio, non abbiano avuto modo di allestire alcun tipo di rappresentazione e, di conseguenza, non vi sia alcuna registrazione di pagamenti o elargizioni a loro beneficio. Non è da escludere tuttavia che abbiano contribuito all'organizzazione delle cerimonie funebri tenute in occasione delle esequie del duca (di cui rimane testimonianza nelle fonti qui prese in esame), mettendo a frutto le competenze riguardanti gli allestimenti sacri comuni a tutti i comici del tempo. Questi pochi mesi alla corte di Parma rappresentano l'ultimo periodo di soggiorno di Riccoboni in Italia: fatto ritorno a Parigi il comico vi rimarrà fino alla sua morte nel 1753¹¹⁵. Nonostante la lontananza egli continuò ad interessarsi alle sorti del suo paese d'origine intrattenendo una fitta corrispondenza con i letterati con cui aveva avuto modo di entrare in rapporti negli anni d'attività italiana, primo

d'Antoine Farnèse».

113 Lettera del duca D'Orleans: *al principe Antonio Farnese, 21 marzo 1716. Carteggio Farnesiano Francia, n. 29* (1701-1715); Lettera di Odoardo Pighetti: *al Principe Antonio Farnese, 16 aprile 1716. Carteggio Farnesiano Francia, n. 30* (1716-1741); Lettera di Charles de Courcelle *10 maggio 1716. Lettera del duca D'Orleans 12 maggio 1716. Lettera d'Odoardo Pighetti 10 agosto 1716. Lettera d'Odoardo Pighetti 17 agosto 1716. Lettera di Francesco Landi 20 luglio 1722. Lettera di Francesco Landi 12 ottobre 1722. Lettera di Ignazio *** 20 luglio 1722.*

114 Su tali componimenti tornerò in sede di analisi della produzione lirica dell'attrice-poetessa. Qui basti ricordare che tali opere sono conservate nella raccolta realizzata, sempre in onore degli illustri sponsali, dall'abate Frugoni. C.I. Frugoni, *Poesie per le acclamatissime nozze delle altezze serenissime, il serenissimo Antonio Farnese duca di Parma, Piacenza, Castro, ec... colla serenissima principessa Enrichetta D'Este duchessa regnante, raccolte, ed umiliate al serenissimo signor duca padrone da Carlo Innocenzio Frugoni Genovese C.R.S. storico, e poeta di S.A.S., Parma, nella stamperia di S.A.S., 1728.*

115 Morte avvenuta il 6 dicembre 1753. Riccoboni venne sepolto nella cappella della Santa Vergine a San Salvatore. Così, in una lettera indirizzata alla marchesa Gertrude Rangoni Gonzaga di Mantova, Flaminia annuncia la morte del marito ed il dolore che l'accompagna: «Quanto sia doloroso l'esser priva di un buon marito lo sa chi lo prova [...]. Ho vissuto 48 anni col mio sempre con buon intelligenza, lode a Dio: otto mesi non me lo fanno dimenticare. Non ho conforto che nelle lagrime che pure sono inutili, e ne devo chiedere a Dio misericordia». E. Balletti, lettera datata Parigi 28 luglio 1754 alla marchesa Rangoni Gonzaga, Biblioteca estense, fondo Campori, 10.

fra tutti il Muratori¹¹⁶. Un interesse principalmente politico e culturale lo portò tuttavia anche ad abbracciare progetti di ampio respiro come quello di dedicarsi ad una storia del casato Farnese, iniziativa accantonata per suggerimento dello stesso Muratori che, con estrema diplomazia, lo dissuase dall'impresa elencando le difficoltà insite in un lavoro di storia patria intrapreso lontano dalla penisola¹¹⁷. Riccoboni ripiegò allora sulla composizione di opere storico-pedagogiche sul teatro assumendo, con l'avanzare degli anni, un atteggiamento sempre più moralista¹¹⁸. Precettore intransigente, riformatore disilluso, costantemente angosciato dalla difficile conciliazione fra professione comica e fede cristiana¹¹⁹, Riccoboni ci ha lasciato un folto *corpus* di opere trattatistiche e riflessioni morali la cui capitale importanza per la storia teatrale è stata negli anni testimoniata da monografie ed interventi critici puntuali¹²⁰. Nessuno di questi testi vide la luce nel periodo italiano, oggetto del presente studio, ma le premesse della produzione matura sono da ricercare proprio nei primi anni di attività come attore e capocomico. Troppo colto per rassegnarsi alla mera prosecuzione di una tradizione scenica da artigiani-saltimbanchi, di origini troppo umili per porsi sullo stesso piano dei letterati, eruditi e diplomatici con i quali ebbe modo di relazionarsi, Riccoboni vide solo in parte ripagati i suoi sforzi di emancipazione dal ruolo d'istrione. Certo il periodo in questo senso più fortunato fu quello degli anni fra il 1707 ed il 1715: gli applausi che accolsero le sue rappresentazioni tragiche

116 Scrive De Courville: «Il est en relations avec Venise par son ami François Marie Bettoni, comme avec Mantoue par les Gonzague et les Rangoni. Il n'oublie pas ses premiers compagnons de lutte, ne manque pas d'adresser ses travaux au marquis Orsi, le conseiller de sa jeunesse, dont il pleura la mort». X. De Courville, *Luigi Riccoboni dit Lelio*, cit., III, p. 7.

117 Riccoboni sospettava forse che le motivazioni di questo consiglio non fossero da ascrivere esclusivamente ad una lontananza dal ducato e ne fa menzione in una lettera inviata al Muratori datata 23 marzo 1734: «Non basta l'esser lontano dal centro come lei dice, ma per scrivere *Istoria*, ci vuole miglior penna, miglior lingua e miglior ingegno di quello ch'io non abbi». Datata 7 febbraio, Biblioteca Estense, Modena, Archivio muratoriano, filza 76, 17.

118 Si legge a tal proposito nella voce biografica dell'enciclopedia di D'Amico: «[...] in generale il punto di vista morale domina ormai in modo esclusivo nella sua requisitoria, e l'utopia presiede alla concezione del teatro ideale che egli propone a un governo immaginario (dal momento che non gli è dato distruggere tutti i teatri del mondo). Muovendo ancora una volta da un parallelo tra gli antichi e i moderni, egli intraprende un'ultima campagna polemica: contro l'amore - indignandosi nel constatare che esso è stato per tanto tempo l'unico argomento dell'intreccio - e contro le donne, ree di aver corrotto la scena con la loro presenza impudica». S. D'Amico, *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, UNEDI, 1975, p. 942.

119 «En quittant les tréteaux italiens pour écrire l'histoire, Lelio s'attarde volontiers à l'étude des origines afin d'obtenir des pères de l'Eglise quelque droit de cité pour les comédiens». X. De Courville, *Luigi Riccoboni dit Lelio*, cit., p. 114. Cfr. anche L. Pighi, *Luigi Riccoboni e la scomunica degli attori di Francia*, in «Atti e memorie della Deputazione di storia patria per le antiche province modenesi», 1957, IX, pp. 165-174.

120 Solo per citare alcuni esempi, rimando qui a A. Calzolari, *L'attore tra natura e artificio negli scritti teorici di Luigi Riccoboni*, in «Quaderni di Teatro», 29, 1985, pp. 5-17; M. Fioravanti, *Ideologia della rappresentazione e corpo dell'attore nella cultura teatrale italiana primoseicentesca: il Dell'arte rappresentativa di Luigi Riccoboni*, in «Annali della facoltà di Lettere e Filosofia dell'università di Siena», Firenze, Olschki, 1986, VI, pp. 141-164; S. Di Bella, *L'expérience théâtrale dans l'oeuvre théorique de Luigi Riccoboni Contribution à l'histoire du théâtre au XVIII siècle*, Parigi, Champion, 2010.

furono, in larga parte, il viatico verso le successive riflessioni teoriche e la fama di cui poté beneficiare a Parigi. Impossibile non intravedere nel suo percorso biografico un forte parallelismo con le vicende che interessarono, pochi anni più tardi, un altro grande personaggio del teatro italiano: Carlo Goldoni. La stessa amara disillusione con la quale i due artisti lasciarono le scene a Parigi testimonia tutta la refrattarietà del pubblico a rompere il proprio orizzonte di attesa riguardo agli spettacoli teatrali. La tragedia, per le sue caratteristiche colte ed elitarie, e forse per una minor connotazione “italiana” assolutamente vincolante invece nel caso dell'Arte, concesse al capocomico un margine maggiore di azione innovativa. Il processo di emancipazione di Lelio non sarebbe stato tuttavia possibile senza una stretta collaborazione (e una parallela legittimazione) con i letterati più impegnati nel percorso di riaffermazione della tradizione tragica italiana. È dunque opportuno soffermarsi ora sui rapporti intercorsi con il marchese Maffei, il letterato che ebbe certamente maggior influenza sul nostro capocomico.

1.3 Il rapporto Riccoboni-Maffei: fra collaborazione e rinnegamento

L'analisi del repertorio di Riccoboni non può prescindere da una preliminare disamina del complicato rapporto che egli intrattenne negli anni di sperimentazione tragica con il marchese Scipione Maffei. La questione è delicata e la critica, nel corso degli anni, ha sempre oscillato riconoscendo ora all'uno ora all'altro personaggio il ruolo di preminenza nella riforma delle scene. Al momento dell'incontro con Maffei, avvenuto a Verona nel 1710, Riccoboni aveva già avviato il suo personale percorso tragico con la rappresentazione vicentina della *Sofonisba* del Trissino. L'allora impresario del teatro San Luca di Venezia, Alvise Vendramin, aveva così deciso di facilitare l'incontro fra questi due personaggi per favorirne la collaborazione, poiché sia il marchese che il capocomico erano alla ricerca di una via per la quale condurre a nuovi fasti il “decaduto” teatro letterario italiano.

L'unione diede i suoi frutti e negli anni che precedettero la partenza della compagnia per Parigi si creò una stretta collaborazione fra Maffei e Riccoboni, l'uno impegnato nel reperimento di testi della tradizione tragica italiana, l'altro nel loro adattamento per le scene e nella loro rappresentazione. La comica compagnia si fece promotrice attiva della riforma

nei maggiori teatri del nord Italia (in particolare a Venezia, Verona, Vicenza, Modena, Bologna, Parma e Mantova) e al contempo fornì al letterato un punto di vista privilegiato sulle problematiche del fare teatrale, uno sguardo che il marchese Maffei non avrebbe potuto acquisire per altre vie. Il 1713 segna una tappa importante nella storia di questo sodalizio: l'11 giugno di quell'anno andò per la prima volta in scena a Modena la *Merope*¹²¹, opera del marchese che divenne in breve tempo emblema di tutto un ampio percorso di rinnovamento drammatico. È noto il grande plauso riscosso da questa prima rappresentazione e ampi sono stati gli studi sul dramma maffeiano, ma qui è bene ricordare soprattutto l'importante ruolo svolto da Elena Balletti prima nella gestazione e poi nel successo di questa tragedia.

Il n'est pas douteux que Maffei ait composé le rôle de Merope pour l'ardente et vertueuse Flaminia. Ses premiers biographes s'accordent à dire quel stimulant lui offrirent les conversations de la comédienne poétesse. L'amour ne s'en mela-t-il pas? Martelli, devenu jaloux, le laissera supposer; et le méchant Casanova l'affirmera. Elle dut être la muse propice, avant d'être l'interprète choyée. Et ce fut certainement à cause d'elle que Maffei choisit comme protagoniste le personnage de Mérope au lieu de celui d'Egiste¹²².

Ed è lo stesso Maffei a testimoniarmi con le sue vive parole le attenzioni che il dramma riscosse fin da subito:

Adesso sì che son davvero sul carro. Si è recitata ieri sera la Merope con applausi che non vi posso descrivere. Si è pianto, si è riso, si è gridato da matti, e per altro il Teatro pareva di statue. Credo di avere in gran parte gettato a terra i Francesi con un colpo solo. Sono onorato continuamente dalla letteratura modenese e singolarmente dai contestabili Rangoni. Sono sazio e annojato di lodi. Il duca mi ha tenuto un'ora a ripeterne i passi [...] ¹²³.

Sull'analisi della *Merope* tornerò al momento di affrontare la disamina del repertorio; ora è utile sottolineare come, almeno in una prima fase della loro collaborazione, lo stesso Maffei fosse portato a riconoscere l'importante ruolo svolto dai comici nel successo della sua

121 È qui utile ricordare come l'*editio princeps* della *Merope* venne stampata a spese della compagnia proprio per volontà di Riccoboni. S. Maffei, *Merope*, Venezia, Tommasini, 1714. La pubblicazione del testo di questa tragedia non viene vista da Stefano Locatelli come un semplice omaggio al letterato o come una forma di “tutela” da parte del comico attento ad «agevolare una lettura preventiva della *pièce* da parte degli spettatori», ma come conseguenza del successo di scena riscosso. È il plauso del pubblico che «rende auspicabile l'edizione, anche da sfruttare a fini commerciali». S. Locatelli, *Merope*, Pisa, ETS, 2008, p. 18. Inoltre la pubblicazione fornì a Lelio e ai suoi compagni una buona occasione di guadagno economico (ogni copia venne venduta a 40 soldi), almeno stando a quanto dichiarato da Maffei nella lettera a Bertoldo Pellegrini del 24 gennaio 1714. S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, a cura di C. Garibotto, Milano, Giuffrè, 1955, p. 156.

122 X. De Courville, *Un artisan...*, cit. pp. 199-200.

123 Lettera di S. Maffei al conte Bertoldo Pellegrini, Modena, 13 giugno 1713. S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit.

tragedia così come nell'affermazione di un repertorio tragico “purgato” e adatto alle scene, ma allo stesso tempo ritenesse il loro apporto esclusivamente strumentale. Nella lettera di raccomandazione che inviò a Conti in occasione del trasferimento a Parigi dei Riccoboni scrive infatti:

I capi di essa [compagnia comica] Luigi Riccoboni e Elena, sua moglie, sono miei amici in maniera più che ordinaria, perché il costume loro è assai diverso da quello ch'esser soglia chi fa simil professione, e non manca loro di nobile che la nascita, quale però è molto civile. Del loro spirito poi non potrei parlarvi abbastanza. Per quello che si cerca in un Comico italiano, cioè recitar bene senza alcuna premeditazione, ed all'improvviso, ch'essi chiamano *recitare a soggetto*, questi non hanno mai avuto gli eguali. Essi sono stati l'istrumento unico di cui mi sono servito in questi ultimi anni per riformare alquanto il nostro Teatro italiano, avendo fatto recitare da loro le nostre buone Tragedie antiche, delle quali non c'era quasi più memoria alcuna, né notizia. Essi finalmente possono contribuir sommamente a rendere la riputazione in questo genere alla nostra Nazione, con sommo vantaggio comune; ma tutto ciò essi non potranno fare senza il vostro appoggio e senza la vostra protezione¹²⁴.

Comici eccellenti dunque ma pur sempre strumenti dei quali servirsi. Maffei non dichiara alcun debito di riconoscenza nei confronti dei due personaggi (anche se, vedremo a breve, concede a Flaminia il privilegio di una più lusinghiera presentazione), debito che invece andava ben oltre la semplice prestazione d'opera sul palcoscenico. Come ricorda Valentina Varano¹²⁵ è lo stesso Riccoboni a rivendicare il suo contributo nella ricerca di opere tragiche del patrimonio italiano: nelle suo *Catalogue de tragédies italiennes* infatti afferma, a proposito delle *Gemelle Capovane* del Cebà

Pendant un Siècle, les Gens de Lettres se sont données bien de la peine pour trouver cette dernière Tragedie *Delle Gemelle Capovane di Ansaldo Cebà*. On sçavoit que l'Auteur l'avoit faite, mais on ne pouvoit pas la deterrer. Un jour je trouvais cette Tragedie: le nom de l'Auteur ni étoit pas, mais à la premiere page il y avoit huit Vers que l'Auteur adressoit à un des ses amis. Ces huit Vers étoient si beaux qu'ils me donnerent envie de lire la Tragedie, je la trouvai bonne, et y il me sembloit au papier et à l'écriture que c'étoit l'original même de l'Auteur: je n'avois aucune connoissance de cette Tragedie, et je ne pouvois pas en découvrir l'Auteur; je la fis voir à Monsieur le Marquis Maffei: il la reconnut d'abord, et ne voulut point me la rendre, me promettant de la faire imprimer dans la recueil qu'on alloit donner d'un essai de nos Tragedie Italiennes selon l'ordre des tems¹²⁶.

124 S. Maffei, Verona, 28 febbraio, 1716. *Ibid.*

125 V. Varano, *Il Seicento nel Teatro italiano di Scipione Maffei*, in *Miscellanea Seicentesca* a cura di R. Gigliucci, Roma, Bulzoni, 2011, p. 230.

126 L. Riccoboni, *Catalogue des tragédies italiennes imprimées depuis l'an 1500 jusqu'à l'An 1650*, in *Histoire du Théâtre Italien*, Paris, Cailleau, 1730, pp. 102-103.

Stando alle dichiarazioni del Maffei non pochi erano i “debiti” da lui contratti con letterati ed eruditi contemporanei nella ricerca di drammi adattabili alle scene: al Muratori¹²⁷, così come al Marmi¹²⁸ aveva domandato «Tragedie buone e inedite¹²⁹» ma, mentre a questi era stato riconosciuto il dovuto merito nella premessa alle varie opere¹³⁰, il paziente lavoro di scavo del comico non viene in alcun modo menzionato¹³¹. Riccoboni dal canto suo ammise per lungo tempo (almeno fino alla pubblicazione della *Histoire*) di essere stato aiutato da Maffei, pronto ad elargirgli saggi consigli nei momenti d'incertezza¹³²; ma dopo l'arrivo a Parigi e il consumarsi dell'insanabile frattura con l'illustre referente (impossibile stabilire chi e quando si macchiò per primo della colpa d'ingratitude, causa scatenante dell'allontanamento) il loro rapporto si limitò ad un indiretto scambio di piccate accuse¹³³. Nella lettera a Desfontaines¹³⁴ il capocomico ripercorre le tappe della sua collaborazione con Maffei definendo come imprescindibile l'aiuto offerto al letterato, il quale per contro gli si sarebbe rivolto unicamente per criticare l'abitudine della compagnia a mettere in scena soltanto tragedie francesi. Inoltre le opere a lui proposte dal marchese avevano avuto bisogno di un lungo lavoro per il loro adattamento al palcoscenico e solo grazie al giudizio di Lelio, sempre stando a questa auto-apologia, sarebbe stato possibile portarlo a termine. A

127 S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit., I, p. 53.

128 *Ibid.*, I, p. 190.

129 *Ibid.*

130 Un riferimento al ruolo avuto dal Marmi nel ritrovamento del manoscritto dell'*Oreste* è posto, ad esempio, in premessa all'edizione del dramma contenuta nel *Teatro italiano*, cit., p. 85.

131 Riguardo i debiti di riconoscenza con la comica compagnia (unicamente di tipo “pratico”) si veda la preziosa testimonianza della lettera di Maffei a Muratori datata Verona 23 agosto 1710, dalla quale traspare, fra l'altro, il *modus operandi* del letterato nel reperimento di drammi antichi inediti adatti alla rappresentazione in scena. «Avendo io gran voglia di scemare gli scherni che i Francesi si fanno per cagione del nostro teatro ho dato alla insigne compagnia di Lelio e Flaminia diverse tragedie antiche e moderne, che sono riuscite ottimamente. Ora mi è anche venuto in capo, di fare sotto il nome dello stesso comico una raccolta di Tragedie italiane a uso del Teatro ridotte alla moderna rappresentazione. Il primo tometto vorrei che ne comprendesse 6 del secolo 16. Ho in pronto a questo fine la Sofonisba, l'Edipo tradotto dal Giustiniano (questa sola ammetto di cose tradotte ob excellentia), il Torrismondo, e la Semiramide di Muzio Manfredi: e son già state recitate con gran piacere. Ricorro a Lei per consiglio e per ajuto. Due altre ne vorrei dell'istesso secolo, che non solamente fossero buone, ma recitabili da moderni nostri comici, e secondo il presente uso del Teatro, o almeno facilmente riducibili come ho ridotta la Sofonisba, e il Torrismondo, levando aggiustando alcuna cosetta ecc. La Canace, l'Orbecche, la Tullia e la Rosmunda ancora no si possono ridurre a essere udite con diletto. La prego però suggerirmi due Tragedie di quel secolo che possano mettersi in iscena. Forse ella avrà ancora notizia di qualche cosa inedita: non vorrei Pastorali che già si sa che in questo superiamo ogni altro». S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit.

132 L. Riccoboni, *Histoire...*, cit., p. 82.

133 Accuse che sfociarono anche in polemiche di tipo economico. Nella *Lettera ammonitoria del signor Giulio Cesare Becelli gentiluomo veronese a Lelio commediante, che sta in Parigi*, cit., ora in C. Garibotto, *G.C. Becelli e la lettera ammonitoria a Lelio commediante*, in «Atti e memorie della Deputazione di storia patria per le antiche provincie modenesi», VIII, 1955, pp. 240-253, Maffei, parlando per tramite dell'erudito puntualizza con tono aspro: «Non pagaste voi con la Merope quasi tutti i vostri debiti? Non dissero tutti i vostri compagni che avevano fatto un sacco di bezzi?».

134 L. Riccoboni, *Lettre d'un comédien françois au sujet de l'Histoire du théâtre italien écrite par M. Riccoboni dit Lelio*, Paris, Pissot, 1728, pp. 88-89.

questa versione si contrappone quella del Maffei che, attraverso le parole pronunciate da Giulio Cesare Becelli nella sua *Lettera ammonitoria*, sostiene le proprie ragioni:

Voi dite ch'egli cercò di conoscervi. O bel soggetto da cercar di conoscere! Lasciatemi tacer qui in grazia. Non vi ricordate dunque, che andaste da lui con la raccomandazione del N.H. Sig. Alvisè Vendramin vostro Padrone? Non vi ricordate, che delle tragedie in versi ch'ei vi diede, voi non avevate mai sentito il nome? Voi lo negate ora sfrontatamente, ma lo sanno moltissimi, e qualche volta ne fui testimonio io stesso¹³⁵.

Difficile, se non impossibile, esprimere un giudizio dirimente sulla questione dei debiti contratti reciprocamente da questi due personaggi. Nei primi anni della loro collaborazione Maffei appare più propenso a riconoscere pubblicamente il ruolo di Riccoboni e della sua compagnia e questo emerge chiaramente dal suo dichiarato intento di pubblicare «sotto il nome dello stesso comico una raccolta di Tragedie italiane a uso del Teatro¹³⁶»: sappiamo però che i rapporti mutarono e il progetto editoriale imboccò una direzione differente, nonché decisamente complicata. Di sicuro fu meno accidentato il rapporto del marchese con la moglie del capocomico, Flaminia, da lui omaggiata non solo modellando sulla sua figura il personaggio di Merope (ed elogiandone poi la *performance* scenica) e facendo visita al suo salotto parigino, ma anche esprimendo espliciti giudizi positivi sulle sue capacità intellettuali e poetiche:

Se la nostra amicizia [con l'abate Conti] può darmi tanto merito, io vi prego di tutto questo insistentemente, non negandovi che la conversazione di questa Signora non sia stata una delle care cose che abbia provate in mia vita, perché il suo spirito e la nobiltà del suo costume sono singolari. Per saggio di ciò vi prego farvi mostrare alcuni de' suoi Sonetti, in cui vi giuro che né io, né altri ha parte¹³⁷.

Nonostante le illazioni del Casanova, per le quali rimando al capitolo dedicato alla Balletti, sarebbe davvero improprio attribuire tutto l'interesse del letterato ad un'infatuazione per la bella attrice, così come sarebbe uno sconfinare nel pettegolezzo il prestar fede alle teorie per le quali a causa dell'amore per Flaminia Conti, Maffei e Martello sarebbero entrati in competizione fra loro¹³⁸. Mi pare anzi verosimile la tesi di Courville, incline a riconoscere

135 G.C. Becelli, *Lettera ammonitoria...*, cit.

136 Come si legge nella già citata lettera al Muratori, Verona 23 agosto 1710.

137 Lettera al Conti datata Verona, 28 febbraio 1716. S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit.

138 Com'è noto i motivi di tensione fra Maffei e Martello erano riconducibili piuttosto a dissapori letterari e polemiche legate al successo delle rispettive opere. Maffei, non riconoscendo a pieno il ruolo di Martello nel percorso di riaffermazione del teatro regolare in Italia e avocando a sé e alla sua *Merope* tutti i meriti si era attirato l'acredine del *Femia* sentenziato.

sia le ragioni di Riccoboni («Croyons Luigi quand il se défend d'avoir ignoré l'existence des tragédies en vers, et se présente comme le successeur du comédien Cotta¹³⁹»), sia quelle di Maffei («Croyons Maffei quand il se glorifie d'avoir désigné au chef de troupe les vieilles tragédies dont celui-ci avoit été détourné jusqu'alors¹⁴⁰»): il rapporto fu insomma di reciproco scambio. Né il letterato sarebbe stato in grado di compiere la sua selezione di teatro per le scene senza la “prova pratica” offerta da Riccoboni, né il capocomico avrebbe potuto avviare la sua riforma del mestiere senza il contributo delle opere offerte dal Maffei.

1.4 La tragedia in scena: il repertorio tragico della compagnia

Il lavoro di censimento delle tragedie sicuramente rappresentate dalla compagnia Riccoboni durante il periodo italiano si è rivelato tutt'altro che semplice. Le modalità incerte di organizzazione e gestione dei teatri nel primo Settecento, la scarsa cura per la conservazione del patrimonio degli stessi, la poca importanza attribuita alle compagnie comiche da parte dell'ambiente colto, com'è noto, hanno fatto sì che sia rimasta poca documentazione a cui fare riferimento quando ci si accosta allo studio di problematiche connesse al sistema teatrale. Risultante dello spoglio di fonti settecentesche e saggi cronologicamente posteriori¹⁴¹ è un elenco di ventotto drammi dei quali, in molti casi, mi è stato possibile identificare anche la data e il luogo della prima rappresentazione.

Andromaca	Racine	1717 ¹⁴²	
Artaserse	Agosti	1714	Venezia
Britannico	Racine	1707	Modena
Caio Marzio Coriolano	Pariati	1707 1710	Bologna Venezia

139 X. De Courville, *Luigi Riccoboni dit Lelio*, cit., p. 151.

140 *Ibid.*

141 I più importanti saggi utilizzati sono stati: L. Allacci, *Drammaturgia di Lione Allacci: accresciuta e continuata fino all'anno MDCCLV*, Venezia, Pasquali, 1755; F. S. Bartoli, *Notizie istoriche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno 1550 fino a' giorni presenti*, Padova, Contatti a San Lorenzo, 1782; A. Ademollo, *Una famiglia di comici italiani nel secolo decimottavo*, Firenze, Ademollo Alessandro e C., 1885; S. Maffei, *Dei teatri antichi e dei moderni*, Verona, Carattoni, 1753, ora a cura di L. Sannia Nowe, Modena, Mucchi, 1988; A. Cebà, *Tragedie*, a cura di M. Corradini, Milano, Vita e Pensiero, 2001; E. Selfridge-Field, *A new chronology of Venetian opera and related genres, 1660-1760*, Stanford, Stanford University press, 2007.

142 Data *ante quem* sempre indicata dalla Balletti nella sua lettera.

Catone	Addison	1715	Venezia
La Cleopatra	Delfino		
Edipo Re	Giustiniano		San Luca, Venezia
Ercole	Riccoboni	1717 ¹⁴³	
Le Gemelle Capovane	Cebà		
Griselda	Zeno (adattamento da)	1705-1717	
Ifigenia in Tauris	Martello	1711 ¹⁴⁴	Teatro dell'Arena, Verona
Merope	Maffei	1713 ¹⁴⁵ 1714	Modena San Salvatore e San Luca, Venezia
Mitridate		1717 ¹⁴⁶	
Nicomede	Corneille		
Oreste	Rucellai, Giovanni	1712 ¹⁴⁷	
Perselide	Martello ¹⁴⁸		
Rachele	Martello	1712 ¹⁴⁹	Venezia
Re Torrismondo	Tasso		San Luca, Venezia
Sansone	Maffei (adattamento da)	1707	Mantova
Semiramide	Manfredi		San Luca, Venezia
Sesostri	Pariati-Zeno	1715	San Salvatore, Venezia
Sofonisba	Trissino	1710	Vicenza
Il Solimano	Bonarelli, Prospero	1716 ¹⁵⁰	San Salvatore, Venezia
Tito Manlio	Riccoboni	1707	San Salvatore, Venezia

143 Data *ante quem*, anch'essa desunta dalla lettera della Balletti.

144 La studiosa Selfridge-Field ci fornisce la data del 26 agosto. Sono invece portata a datare la prima veronese al 27 agosto, stando a quanto dichiarato da Maffei in una lettera al conte Ottolino Ottolini in data 26 agosto. S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit.

145 La data modenese, riportata dallo stesso Maffei, è quella dell' 11 giugno, mentre per la data veneziana la studiosa Selfridge-Field ci indica la data del 19 gennaio.

146 Data *ante quem*, sempre in riferimento alla lettera della Balletti.

147 L. Riccoboni, *Histoire du Théâtre italien*, cit., p. 267.

148 Su questa tragedia Paolo Bosisio scrive: «Le tragedie del Martello, fra le quali ricordiamo *Perselide* (1709) *Ifigenia in Tauris* (1709) - rappresentate con successo dalla compagnia Riccoboni [...]». Il critico non ci fornisce tuttavia indicazioni bibliografiche o documentarie in merito. Ho ritenuto di inserire ugualmente la tragedia all'interno del repertorio in quanto, per ragioni cronologiche, tematiche, strutturali, risulta coerente con il percorso realizzato dal drammaturgo in collaborazione con la compagnia. P. Bosisio, *La parola e la scena: studi sul teatro italiano tra Settecento e Novecento*, Roma, Bulzoni, 1987, II, p. 67.

149 In occasione del carnevale.

150 La studiosa Selfridge-Field ci indica la data del 10 ottobre.

La vita è un sogno	Cicognini (adattamento da)		
--------------------	-------------------------------	--	--

Sappiamo dalla testimonianza stessa di Lelio¹⁵¹ che altre opere dovettero essere rappresentate dalla sua compagnia in questo periodo, in particolare traduzioni di drammi francesi, ma non ci è dato, stando alla documentazione ad oggi disponibile, sapere quali e in quali teatri. Attenendomi dunque agli elementi certi ho operato una preliminare distinzione fra le opere presenti nel solo repertorio riccoboniano e quelle contenute anche nella raccolta del *Teatro italiano* di Maffei; questo per poter analizzare separatamente il *modus operandi* del capocomico nelle scelte condotte esclusivamente a sua discrezione e quelle operate nel contesto di collaborazione con il letterato.

Opere presenti nel solo repertorio		Opere presenti nella raccolta del Maffei	
Adamira Andromaca Britannico Coriolano Griselda La vita è un sogno Nicomede Sesostri	Artaserse Catone Ercole Merope Mitridate Tito Manlio Sansone	Re Torrismondo Sofonisba Solimano Alcippo Spartano Cleopatra Edipo Re Le Gemelle Capovane Oreste	Semiramide

Nonostante infatti il rapporto con il Maffei abbia nel tempo influenzato fortemente l'attività della comica compagnia, molte delle opere presenti nella sola selezione riccoboniana furono portate in scena negli anni precedenti l'incontro col marchese e rappresentano per questo un tassello importante nell'indagine sulla personalità di riformatore del capocomico.

La seconda e ultima suddivisione che ho ritenuto necessario operare (e che riguarda entrambi i gruppi di testi) è stata quella fra opere di carattere “innovativo” e drammi “garantiti”. Nell'applicazione di questo criterio distintivo ho valutato entrambe le prospettive coinvolte all'epoca nella categoria di “novità”/ “garanzia” applicate a una tragedia: quella colta e quella di pubblico. Le due realtà devono essere considerate infatti come complementari essendo questo repertorio il frutto di un tentativo di riforma scenica a

¹⁵¹ Riccoboni dichiara nel suo *Discorso della commedia all'improvviso* il suo impegno nel portare in scena nei teatri pubblici veneziani «una tragedia per settimana delle francesi tradotte, non trovandone di migliori». L. Riccoboni, *Discorso della commedia all'improvviso*, a cura di I. Mamczarz, Milano, Il Polifilo, 1973, p.7.

due mani e sospeso fra palcoscenico e testo¹⁵². Gli elementi che potevano fungere da garanzia per il consenso degli spettatori eruditi erano la presenza di una nutrita tradizione a stampa delle opere proposte (come nel caso del *Re Torrismondo* di Tasso o della *Sofonisba* del Trissino), la fortuna dell'autore (si pensi ai drammi di Apostolo Zeno), l'aderenza al canone classico e ai precetti aristotelici cristallizzati dal Cinquecento in poi (ad esempio *l'Oreste* del Rucellai). Differenti invece le motivazioni che potevano dare maggior sicurezza di una buona ricezione da parte del pubblico di sala: il quale di certo era ben disposto verso i drammi che avevano già conosciuto una buona diffusione (e quindi erano considerati appetibili, anche solo per sentito dire, come nel caso del *Coriolano* di Pariati, il cui precedente di Silvani¹⁵³ costituiva un buon viatico verso il successo), e si confermavano in linea con il gusto francese e spagnolo instauratosi ormai da decenni nella penisola. Quest'ultima prerogativa poteva essere legata ad una filiazione diretta del dramma da un ipotesto preciso (come nel caso delle traduzioni del *Britannico* di Racine o del rifacimento della *Vita è un sogno* di Cicognini) oppure fondata su elementi qualificanti come la prevalenza della tematica erotico-amorosa, l'ambientazione esotica, la presenza di avventure, viaggi ed eventi soprannaturali, il tema del conflitto fra passioni e doveri, di cui sono esempio i tre drammi di Martello di cui tratterò separatamente (trattandosi dell'unico drammaturgo vivente, ad esclusione del Maffei, le cui opere vennero portate in scena da Lelio). Infine è bene non dimenticare che un'ulteriore fonte di garanzia era il ricorso ad elementi (trama, personaggi, passioni, modalità espressive) desunti dal genere “alla moda” all'epoca ovvero il melodramma (di cui *l'Artaserse* di Agosti rappresenta un buon esempio¹⁵⁴). Più complessa la messa a fuoco degli elementi “innovativi” nelle scelte di repertorio. Certamente i testi composti *ex novo* e che per la prima volta vedevano le scene comportavano, per il capocomico e la compagnia, un certo rischio e questo nonostante le possibili garanzie offerte dal prestigio dell'autore (come nel caso della *Merope* maffeiana) o dalla notorietà del tema trattato¹⁵⁵. Parimenti poteva risultare problematica, in particolare per il pubblico colto, la devianza di alcune tragedie rispetto al canone classico: gli eccessi

152 Per economia ed efficacia del discorso rimando all'appendice del presente lavoro per una breve sintesi delle trame tragiche dei drammi presenti nel repertorio.

153 F. Silvani, *Martio Coriolano, dramma per musica*, Venezia, Nicolini, 1683.

154 “Scoperto” da Riccoboni, viene proposto solo in seguito alle fortunate rappresentazioni di un omonimo dramma per musica a firma Pariati-Zeno del 1705.

155 Ad esempio la vicenda storica di Tito Manlio, fonte dell'omonima opera di Riccoboni e di un dramma per musica precedente a firma di Matteo Noris.

sentimentali, graditi invece al pubblico di sala, l'indulgenza al macabro e all'orroroso, la presenza dell'amore erotico, elementi che si ritrovano, ad esempio, nelle *Gemelle capovane* del Cebà. Considerando invece le aspettative degli spettatori paganti apparivano “pericolosamente” nuove le tragedie incentrate su temi storico-politici non mediati da una compresenza forte di elementi erotico-passionali: la morale di un *Catone* o, ancora, di un *Tito Manlio* non ammiccavano certo al patetismo sentimentale melodrammatico, né le vicende indulgevano a facili finali distensivi. La componente pedagogicamente impegnata prevaleva in questi drammi sul diletto di cui il pubblico era alla ricerca. A partire da questi criteri distintivi ho quindi abbozzato una suddivisione delle opere di repertorio dalla quale sono emersi, fin da subito, dati quantitativamente rilevanti.

Opere presenti nel solo repertorio		Opere presenti nella raccolta del Maffei	
Garantite	Innovative	Garantite	Innovative
Adamira Andromaca Artaserse Britannico Coriolano Griselda La vita è un sogno Nicomede Sesostri	Catone Ercole Merope Mitridate Tito Manlio Sansone	Edipo Re Oreste Re Torrismondo Sofonisba Solimano	Alcippo Spartano Cleopatra Le Gemelle Capovane Semiramide

Dallo schema ho volutamente escluso i quattro drammi del Martello di cui, come ho già detto, tratterò in separata sede, ma vorrei ugualmente sottolineare come questi, se collocati all'interno di tale classificazione, rientrerebbero, per le motivazioni precedentemente proposte, fra le opere di carattere garantito nel caso dell'*Adria* e (pur con qualche doverosa osservazione da farsi sul finale) della *Rachele*, fra quelle innovative nel caso dell'*Ifigenia* e della *Perselide*. Considerato dunque anche questo elemento è chiaro, anche in semplici termini statistici, il sostanziale equilibrio fra garanzia ed innovazione nel repertorio di Lelio: sedici tragedie “collaudate” e dodici “rischiose”; una mediazione – quella fra elementi propri della tradizione delle scene e quelli caratterizzanti l'auspicata riforma tragica – che fu perseguita da entrambi i personaggi coinvolti nella strutturazione di questa proposta per il palcoscenico, ciascuno dei quali, però, operava applicando la propria prospettiva, e senza

influenzare l'altro se non sul piano del metodo. È impossibile definire con certezza il grado di influenza avuto da Maffei su Riccoboni per quanto concerne tale modalità di selezione, ma ritrovando questa tendenza alla mediazione fin dai primi anni di lavoro della compagnia è lecito supporre che si trattasse di un approccio proprio del capocomico, eventualmente solo corroborato dalla frequentazione e collaborazione col marchese, il quale si dimostra, se ci atteniamo alla parte di schema riguardante il suo *Teatro italiano*, ancor più incline di Lelio all'equilibrio, con una quasi perfetta corrispondenza numerica fra i due gruppi. La preoccupazione per la “garanzia” dei testi infatti è sentita anche nel letterato che, libero da stringenti esigenze economiche, poteva davvero basare la sua selezione unicamente su valutazioni di tipo teorico-estetico: la tendenza all'equilibrio sembra essere dunque un elemento funzionale proprio al progetto di riforma. Da parte di Lelio invece la ricerca di equilibrio fra innovativo e garantito, rischia di minacciare la coerenza dell'opera di selezione: la mediazione implica insomma una contraddizione di fondo¹⁵⁶, posta l'estrema difficoltà, per il capocomico, di sposare un approccio teorico alla materia ed applicarlo nella prassi scenica. Su questo punto mi pare del tutto convincente l'analisi di Beatrice Alfonzetti, che riferendosi alla presunta funzione di precursore di Goldoni attribuita a Riccoboni precisa¹⁵⁷:

Qui, invece, lasciando cadere ogni idea di anticipazione, preferirei rilevare come la mancata armonia fra il teorico e l'uomo di teatro abbia prodotto non solo una pratica teatrale che ha funzionato, con alcune mediazioni, da modello rispetto, ad esempio, alla stessa drammaturgia di Marivaux, ma anche e soprattutto, contraddizioni e paradossi, segno di complessità e ricchezza nei confronti degli stessi sistemi di cultura settecentesca.

Riccoboni infatti critica fin dalle sue prime riflessioni il teatro “alla moda” e il dramma per musica, ma proprio queste tipologie sceniche prende spesso a modello per le sue *performances* tragiche. Al contempo afferma di voler riformare le scene italiane dal punto di vista della qualità letteraria e morale delle opere rappresentate, ma prosegue, per tutta la

156 Si tratta di una contraddizione per certi versi inevitabile per chi, vivendo da comico, si esprimeva criticamente nei confronti di un'arte capace di creare grandi *performance* e al contempo spettacoli di assoluta trivialità. Scrive a tal proposito Franco Arato: «Tipica è dunque la contraddizione vissuta da Riccoboni tra l'orgogliosa menzione di quella vecchia scuola teatrale, di cui si sente ancora pienamente parte (anche nell'azzardare la solita etimologia avventata per un termine del mestiere, *lazzi*), e il rimpianto di fronte allo scomparire dalle scene della «bonne comédie écrite». F. Arato, *La storiografia letteraria nel Settecento italiano*, cit., p. 373.

157 B. Alfonzetti, *Riccoboni VS Lelio. Arlecchino e il teatro che non si trova*, in *Arlequin et ses masques*, a cura di M. Baridon-N. Jonard, Digione, 1992, p. 106.

fase italiana della sua carriera, nell'allestimento di commedie dell'arte, valendosi anche delle tradizionali maschere, delle buffonate e del metodo di recita all'improvvisa. È innegabile che Lelio sia una figura fortemente scissa: nato comico vorrebbe farsi letterato e si impegna, per tutto il corso della sua vita, in un continuo dialogo con figure di spicco dell'*élite* colta delle quali cerca incessantemente il consenso ed il riconoscimento. L'estrazione sociale e le necessità pratiche legate al suo ruolo di capocomico gli impediscono però di poter compiere le sue scelte basandosi unicamente sulle convinzioni teoriche e questo emerge con ancor maggior chiarezza negli anni di serrata collaborazione con Maffei. Nonostante infatti il letterato avesse ben chiaro il percorso necessario per la riforma (e dunque i suoi insegnamenti al capocomico non si potessero tacciare di ambiguità) Lelio proseguì seguendo una linea di mediazione costante. In quanto responsabile delle sorti professionali ed economiche della sua compagnia egli doveva considerare attentamente le scelte di repertorio anche dal punto di vista del possibile profitto. Al nobile Maffei insomma poteva bastare la coerenza con le sue idee drammaturgiche, al comico Lelio era indispensabile anche un buon riscontro con le aspettative del pubblico di sala.

Tuttavia il suo operato non sembra sempre riconducibile a motivi di “ambiguità”; questo emerge, ad esempio, nel suo approccio ambivalente al melodramma, rispetto al quale Riccoboni è mosso da ragioni non necessariamente contraddittorie. La vicinanza con Apostolo Zeno poteva avergli fornito un buon modello di riforma del genere “dall'interno”: il letterato infatti non si era limitato ad una critica *tout court* della moda vigente, ma si era impegnato attivamente nella stesura di drammi per musica che fungessero da esempio per un superamento dei limiti tanto criticati dal punto di vista teorico (asservimento alla partitura, eccessi di patetismo, presenza totalizzante dell'amore erotico, leziosità delle arie...). Il criterio che Zeno aveva scelto era dunque quello di riformare e non rivoluzionare, avendo l'accortezza di procedere con gradualità per rendere possibile una reale evoluzione di gusto da parte del pubblico. Per questo nella scelta delle opere di tragediografi viventi da inserire a repertorio Lelio rivolge la sua attenzione ai drammi di Martello e di Maffei e non, ad esempio, a quelli del Gravina (modellati su una rigorosa adesione alle regole classiche e pensati più per la lettura erudita che per le scene), che pur dimostra di conoscere ed inserisce nel canone del buon teatro tragico “regolato”.

Sempre pronto a cercare vie di fuga dal ruolo di capocomico, Riccoboni non dimentica in

nessun caso le competenze acquisite nell'esercizio del suo mestiere, sa perfettamente cosa può funzionare o meno sul palcoscenico e le sue scelte non prescindono mai da questa discriminante. Dunque l'equilibrio fra testi garantiti e sperimentazione non indica un'ambiguità teorica e di giudizio, ma rappresenta da un lato una necessità pratica e dall'altro uno strumento per facilitare la difficile operazione di cambiamento di gusto nel pubblico. Inoltre anche nella selezione dei drammi già passati alla prova delle scene Lelio opera seguendo un criterio di validità pedagogica sul piano civile e morale: il conflitto fra ragione e passione, la violenza del potere tirannico, la coerenza con la fede prestata, la fratellanza d'elezione sono alcuni dei valori declinati in queste opere¹⁵⁸. Riccoboni accetta ad esempio di portare in scena tragedie francesi di Corneille e Racine, ma sceglie proprio il *Nicomede* e il *Britannico*; così come, pur conoscendo Shakespeare¹⁵⁹, gli preferirà il *Catone* di Addison. Allo stesso modo il gusto spagnolo per l'intrigo, il fantastico e il romanzesco si combina nella *Vita è un sogno* con il tema della formazione del giusto sovrano, della crescita morale dell'individuo, della volubile instabilità della folla. Riccoboni cerca dunque, anche nel “garantito”, la presenza di valori aggiunti che possano adattarsi al progetto di riforma di cui vuole essere parte attiva, valori che ritornano anche nell'apporto da lui dato al *Tetaro italiano* del Maffei. La motivazione prima dell'operazione editoriale maffeiana infatti è la proposta al pubblico di un buon numero di tragedie della tradizione italiana, criticamente vagliate e spendibili sulle scene. Maffei si pone come obiettivo il mantenimento della memoria e la diffusione a stampa di opere poco note o dimenticate dal pubblico (e anche per questo decide di non inserire nella sua antologia drammi di autori contemporanei¹⁶⁰) realizzando un progetto rivolto non solo ai lettori, ma anche, e soprattutto, agli spettatori. Nella ricerca letterario-antiquaria il marchese poteva valersi, come ho già ricordato, della collaborazione di dotti corrispondenti, come il fiorentino Anton Francesco Marmi e Ludovico Antonio Muratori¹⁶¹; ma le competenze colte non bastavano

158 Sulle scelte “politiche” di Riccoboni tornerò più avanti nel capitolo dedicato alla sua produzione tragica.

159 Nelle sue *Réflexions historiques et critiques sur les differens théâtres d'Europe*, Riccoboni realizza un *excursus* su questo poeta all'interno del capitolo dedicato alla storia del teatro inglese. Shakesperare diventa per lui emblema di un teatro elisabettiano ricco di figure orroreose, soprannaturali, inquietanti: elementi che non potevano certo incontrare la sua approvazione. Pur giustificando la necessità di questi espedienti per risvegliare un pubblico inglese dall'animo assopito, Lelio non considera mai la possibilità di adattare per i palcoscenici italiani le opere di questo drammaturgo.

160 Ad ulteriore motivazione di questa astensione vi era sicuramente la volontà di non compiere alcuno “sgarro” nei confronti d'illustri letterati con cui intratteneva rapporti. Il gran numero di prove drammatiche “a tavolino” realizzate in questi anni da personaggi di spicco dell'*élite* colta italiana avrebbe reso necessaria una selezione, che avrebbe sicuramente generato malcontenti e critiche eccessivamente erudite e scarsi riscontri “di sala”.

161 Si vedano a tal proposito: L. A. Muratori, *Carteggi con Mansi...Marmi*, a cura di C. Viola, Firenze, Olschki, 1999,

per comprendere le effettive possibilità sceniche dei drammi riportati alla luce e al contempo sarebbero risultate del tutto inefficaci se applicate all'adattamento di questi ultimi all'«uso di scena». La collaborazione con una comica compagnia in grado di appoggiare attivamente il processo di sperimentazione era dunque un elemento tutt'altro che accessorio, come si evince con grande chiarezza dall'esame delle modifiche ai testi inseriti nella raccolta del *Teatro italiano* e dell'apparato di notazioni sceniche di cui questi sono corredati. La *Sofonisba* di Trissino ad esempio, come apprendiamo dallo stesso Maffei, è stata pubblicata nella silloge secondo la versione modificata per le scene e “provata” con successo dalla compagnia:

Modo di recitare la presente tragedia [la *Sofonisba* del Trissino]

Questa tragedia può facilmente adattarsi all'uso presente della Scena nel modo che segue, secondo il quale fu data in questa Città a gli'Istrioni [i Riccoboni], e da essi recitata con molto applauso¹⁶².

Segue un elenco dettagliato dei personaggi e dei tagli necessari per un'adeguata *performance* tragica:

Atto primo scena prima. Sofonisba Erminia. Dopo il verso, *Perché si sfoga ragionando il cuore*, segue *Durò molti, e molt'anni l'aspra guerra ch'ebbe la Patria mia l'alta Cartago, con al superba, ed indomabil Roma; pur dopo il variar* etc. lasciando gli altri termina la scena alle parole *la disolata pace*¹⁶³.

Viene poi esemplificato il procedimento di eliminazione del coro che aveva comportato, trattandosi nel caso trissiniano di un coro-personaggio, una redistribuzione ad altri recitanti dei versi di sua competenza per non inficiare il senso dei passi in cui era previsto dall'autore.

I versi del coro son detti la prima, e la seconda volta da Elisa, la terza da Erminia, la quarta da Elisa, la quinta, e la sesta da Erminia, la settima da Elisa, la ottava si tralascia, congiungendosi i tre versi di Massinissa: la nona, Elisa in vece del verso *Levate via* etc. dice *Aprite pur si che si veggia ancora*: la decima e undicesima parimente Elisa, e gli ultimi versi del coro son detti da Massinissa¹⁶⁴.

«Edizione nazionale del Carteggio di L. A. Muratori», 28, pp. 294-295; P. J. Martello, *Della tragedia antica e moderna*, in *Scritti critici e satirici*, a cura di H. S. Noce, Bari, Laterza, 1963, p. 315. M. Sambucco Hamoud, *Anton Francesco Marmi*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXX, 2008, pp. 618-621; C. Frati, *Dizionario bibliografico dei bibliotecari e bibliofili italiani dal sec. XIV al XIX raccolto e pubblicato da A. Sorbelli*, Firenze, Olschki, 1933, pp. 334-335.

162 S. Maffei, *Teatro italiano*, cit., I, p. 82.

163 *Ibid.*, p. 83.

164 *Ibid.*, p. 87.

Come molti eruditi suoi contemporanei, Maffei vedeva nell'uso del coro una violazione del principio di verisimiglianza e dubitava della possibilità di applicarlo alle scene moderne, molto più raccolte rispetto agli ampi spazi teatrali dell'antichità, e quindi inadatte all'ingombrante presenza dei coreuti.

Ma se il coro è fisso, e a tutta la recita sta presente, come si ordiscono congiure, o si favella di segreti, e gelosi affari? E se vien solamente a dir sue canzoni in fine degli Atti, com'è di tutto informato, e sopra quanto corre ragiona¹⁶⁵?

Uno dei criteri guida era dunque la verisimiglianza, la stessa cui faceva riferimento anche Riccoboni dal punto di vista della buona recitazione tragica, equidistante dagli eccessi lirici della declamazione francese e dalla prosaica naturalezza ostentata da alcuni comici italiani¹⁶⁶.

Le indicazioni maffeiiane, a margine della *Sofonisba*, non si limitano al primo atto, ma costellano l'intera tragedia e in chiusa del dramma viene collocata un'ulteriore nota funzionale ad una resa “più aggiornata” dell'opera, che prevede, fra gli altri interventi, anche un adeguamento linguistico del testo.

La separazione poi del quarto dal quinto atto ognun la vede da sé, come indicata dal Coro. Per ultimo è da avvertire, che sicome si sono troncati qui gli *Oimei* replicati, che secondo l'uso Greco s'esprimevano verso la fine, così potrà dalla prudenza de' direttori mutarsi talvolta qualche parola, che in alcuni passi per avventura destasse riso fuor di tempo, o non tornasse bene oggi alle più pie, e delicate orecchie, diversissimo essendo ben sovente l'effetto, che producono negli animi gli stessi vocaboli i paesi varj, e in età diverse. Nulla osterà parimente, che non possano in recitandosi ridursi all'odierna pronunzia quelle desinenze temperanza, prudenzia, e altresì all'uso comune que' modi, si le perdoni, vi la renderei, vi lo renderei, o altri tali¹⁶⁷.

Collocato in una dimensione diacronica (per usare una definizione di Valentina Varano¹⁶⁸) il linguaggio dell'adattamento tragico maffeiiano si plasma, in modo equilibrato e senza dissonanze, su un modello di lingua media settecentesca. Poco disposto ad accettare lo stile

165 S. Maffei, *Annotazioni*, in *La Merope. Tragedia con Annotazioni dell'Autore e con la sua Risposta alla Lettera del Sig. Voltaire. Aggiungesi per altra mano la version Francese del SIG. Freret, e la inglese del Sig. Ayre, con una confutazione della Critica ultimamente stampata*, Verona, Ramanzini, 1745, p. 122.

166 Per un discorso critico a tal proposito si veda il capitolo *Jeu italien contre jeu français* in X. De Courville, *Luigi Riccoboni dit Lelio*, cit., pp. 229-252.

167 S. Maffei, *Teatro italiano*, cit., I, pp. 87-88.

168 V. Varano, *L'edizione maffeiiana della Cleopatra di Giovanni Delfino*, in «*Tout est dit*». *Teoria, problemi e fenomeni della riscrittura*, a cura di R. Bragantini, Roma, Bulzoni, 2011, p. 225.

declamatorio francese e l'espressività barocca, Maffei rifugge anche la moderna naturalezza toscana, percepita come troppo prosaica. Secondo la sua stessa definizione il linguaggio tragico doveva aver «in pronto il modo di separarsi dalla prosa senza urtar nel Lirico e di vestir grazia poetica senza allontanarsi dal natural favellare¹⁶⁹». Ma anche di questa forma di mediazione Maffei non avrebbe potuto valutare l'efficacia attraverso il solo confronto *inter pares* e una lettura privata. Gli stessi elementi emergono dall'analisi degli altri drammi “chiosati” della raccolta: un consistente numero di notazioni (in particolare di carattere scenico e linguistico) si trovano nell'*Oreste*, nell'*Edipo re* e nella *Semiramide*, mentre nel *Re Torrismondo* si riscontra una sola nota e del tutto prive di apparato sono il *Solimano* e la *Cleopatra*, che pure furono certamente portate in scena dalla compagnia. È interessante perciò interrogarsi sul motivo per cui questi testi specifici non furono annotati, e cercare di capire se altre tragedie che figurano senza note nella raccolta erano state comunque portate in scena. Risulta inoltre curiosa, in questa prospettiva analitica, la presenza di chiose nell'*Astianatte*, dramma della cui possibile rappresentazione da parte della compagnia Riccoboni non abbiamo notizie e che tuttavia appare studiato da un punto di vista della messa in scena.

Per quanto concerne il *Solimano* sono stata portata a pensare che il testo dovesse aver già conosciuto una sistemazione editoriale in grado di renderlo teatrabile senza accorgimenti ulteriori. Stando alla testimonianza dell'Allacci infatti la tragedia aveva avuto una tradizione di stampa precedente e i testi erano corredati da “figure” e “lettere discorsive¹⁷⁰”, possibili supporti per la scena. Analogo il discorso sulla *Cleopatra*, pubblicata già emendata da Maffei e dunque non più bisognosa di particolari notazioni. Su questa revisione (che aveva implicato l'eliminazione del coro, una diminuzione dei personaggi in scena, la cassatura di numerosi versi e un preciso adattamento linguistico) rimando allo studio della Varano intitolato appunto *L'edizione maffeiana della Cleopatra di Giovanni Delfino «per uso di scena»¹⁷¹*. Proprio questa ricerca lascia aperta l'ipotesi di una più ampia strutturazione del repertorio tragico riccoboniano, il quale – come già accennavo – potrebbe essere stato arricchito dalla presenza di altre tragedie¹⁷² del *Teatro italiano* e da ulteriori *pièces* francesi

169 S. Maffei, *Istoria del teatro e difesa di esso*, in *Teatro italiano ad uso di scena*, cit., I, p. 32.

170 L. Allacci, *Drammaturgia*, cit., p. 729.

171 V. Varano, *L'edizione maffeiana della Cleopatra di Giovanni Delfino «per uso di scena»*, cit., pp. 213-229.

172 Risulterebbe ad esempio sensata e coerente con il percorso dei Riccoboni una rappresentazione dell'*Aristodemo* del De' Dottori, già portato sulle scene anni prima dal capocomico di riferimento per Lelio ovvero Cotta.

in traduzione. La mancanza di documentazione in grado di dare concretezza storica a questa ipotesi impone tuttavia di mantenersi nei confini della semplice supposizione.

Mi limito quindi a trarre alcune parziali conclusioni sul *modus operandi* del capocomico in relazione alla proposta tragica per il pubblico di sala: l'operazione di Riccoboni si presenta all'insegna della mediazione, e questo non solo in una prima fase di più autonoma selezione dei drammi da rappresentarsi, ma anche al momento della collaborazione con Maffei, confermando così che questa fu la strategia caratterizzante del suo percorso. L'equidistanza dagli eccessi del teatro alla moda contemporaneo e da una troppo marcata letterarietà hanno evidentemente reso accessibile al grande pubblico parte del patrimonio tragico italiano, dando concretezza e valore al progetto di riforma discusso e studiato in ambito erudito. Lo stesso tipo d'impostazione si ritrova anche nel rapporto con Pier Jacopo Martello, debitore nei confronti della compagnia, così come Maffei, per il successo delle prime rappresentazioni di ben quattro suoi drammi.

1.5 Una proficua collaborazione: Pier Jacopo Martello e i coniugi Riccoboni

La ricostruzione del rapporto di collaborazione fra i Riccoboni e Martello, decisamente meno studiato di quello col marchese Maffei, permette di comprendere come le strategie del capocomico potessero applicarsi a testi tragici contemporanei, così verificando su una scala più ampia alcune conclusioni già proposte in relazione alla *Merope*. Unico autore vivente a veder rappresentate ben quattro *pièces* dalla compagnia (*Perselide* 1709, *Ifigenia in Tauris* 1711, *Rachele* 1712, *Adria* 1715), Martello dimostrò di saper riconoscere e valorizzare il contributo offerto dai Riccoboni al successo di sala dei suoi drammi

[...] è certa cosa che [*La Rachele*] non poco applauso ha riportato in varie città d'Italia, alle quali dal famoso Luigi Riccoboni, soprannominato Lelio, e dalla sua sceltissima compagnia è stata rappresentata¹⁷³

La gratitudine di Martello doveva essere motivata anche da una precisa consapevolezza del rischio assunto da Riccoboni nel proporre al pubblico ben tre tragedie che mai avevano

¹⁷³ P. J. Martello, *La Rachele*, in *Teatro di Pier Jacopo Martello*, a cura di Hannibal S. Noce, Bari, Laterza, 1981, II, p. 488.

visto le scene e che, pur essendo opera di un letterato riconosciuto ed apprezzato negli ambienti colti del tempo, potevano non ricevere nelle sale l'accoglienza sperata. Il drammaturgo, da parte sua, aveva composto le *pièces* non solo rispettando le indicazioni normative necessarie ad ottenere il consenso degli eruditi colleghi (in particolare con la creazione *ex novo* di un verso funzionale alla declamazione tragica), ma valutando attentamente anche le richieste provenienti dal pubblico pagante. Come ben sintetizza Xavier De Courville, Martello è un difensore delle lettere patrie al pari dei suoi colti interlocutori, ma si differenzia da un certo atteggiamento “autarchico” italiano per una maggiore apertura alla contemporaneità ed ai modelli d'oltralpe: «loin de tourner le dos à Corneille et à Racine, pour les vaincre plus sûrement il se mettait ouvertement à leur école¹⁷⁴». Nella *querelle des anciens et des modernes* il letterato si schiera con i contemporanei: il suo rilancio della scena tragica italiana non passa per il semplice recupero di un'antica tradizione poetica, ma implica una proposta nuova e modulata sul gusto presente. «Les tragiques français sont de leur siècle; et Martelli veut être de son siècle¹⁷⁵». Partendo da questo presupposto, anche l'inclusione di elementi moderni e la contaminazione con generi alla moda, come la pastorale ed il melodramma, sono funzionali alla creazione di *pièces* performabili ed efficaci sulla scena.

Tutte e tre le opere qui esaminate, ad esempio, si chiudono con un lieto fine, assumendo caratteristiche più affini al dramma *larmoyant* che alla tragedia regolare; allo stesso modo la presenza costante della tematica amorosa, gli intrecci complicati da celate identità e repentini disvelamenti, le puntuali inserzioni di personaggi ausiliari i cui caratteri presentano punti di tangenza con i loro omologhi comici possono essere considerati elementi in grado di rendere i drammi maggiormente “appetibili” al grande pubblico.

*L'Adria*¹⁷⁶ in particolare si rivela come la più distante da un paradigma tragico *stricto sensu*. Lo stesso Martello d'altra parte la definisce come *favola pescatoria* citandola nella sua *Vita* premessa al volume delle opere¹⁷⁷. Iniziata in seguito al ritorno dell'autore dalla Francia, nel dicembre del 1713, essa doveva avere già una veste compiuta nel settembre del 1714, quando Riccoboni si trovava nella condizione di chiedere il testo in lettura per poter iniziare la ricerca dei costumi di scena:

174 X. De Courville, *Luigi Riccoboni dit Lelio*, cit., p. 182.

175 *Ibid.*

176 P. J. Martello, *L'Adria*, in *Opere di Pier Jacopo Martello*, Bologna, Dalla Volpe, 1723-1735.

177 P. J. Martello, *Opere*, cit., p. XXX.

Vedo poi che per gli abiti è necessario abbia letta la Marittima, che sospiro bene con ansietà, e che forse conseguirò qualche giorno prima di quello che credevo [...] onde per li 20 del corrente, piacendo a Dio, sarò in Venezia ¹⁷⁸

Tuttavia i contatti per la rappresentazione dovevano essere stati presi già nel luglio precedente, quando Riccoboni scriveva a Martello di aver ottenuto l'appoggio del gentiluomo veneto Giovan Battista Recanati, pronto a cercare personalmente il sostegno di alcuni nobili veneziani per poter portare in teatro l'opera.

Già pochi giorni questo cavaliere fu in Verona, e seco in confidenza ho tenuto discorso della piscatoria, per la recita della quale mi ha promesso tutta l'assistenza per farla andare in teatro con l'intervento della prima nobiltà veneta. Su questo discorso mi disse egli che sommo desiderio aveva di far con Lei amicizia, ammirando la sua virtù, spirito, e ingegno eccellente, e mi caricò di fargli il mezzano; onde non posso a meno di pregarla di farmi conseguire con questo cavaliere la sorte di averlo servito d'una cosa che tanto sospira ¹⁷⁹.

Questo breve stralcio di lettera, oltre a documentare le tappe del percorso per la messa in scena dell'*Adria*, restituisce anche la complessità dei rapporti di scambio (all'insegna della reciprocità) fra Lelio e il letterato. Se infatti da una parte Martello fornisce alla compagnia un testo strutturato per il proprio repertorio, dall'altra è il capocomico a trovare gli appoggi necessari alla rappresentazione, a preoccuparsi per l'efficacia dell'allestimento e inoltre a fornire all'autore importanti contatti di ambito imprenditorial-teatrale ¹⁸⁰.

La vicenda dell'*Adria* si basa su un complesso e fitto sviluppo di relazioni complicate (fin quasi al concretizzarsi di una tragica conseguenza nell'assassinio della protagonista) da una costante ambiguità e dal malinteso. Ambiguità di genere per la giovane *Adria*, ambiguità nei rapporti fra la protagonista e Antenoreo (amico-amante), malinteso fra *Adria* ed *Algina* e fra quest'ultima e *Canneto*. Gli episodi si susseguono con ritmo incalzante da un atto e all'altro e se la grande agnizione finale conclude l'opera con un lieto epilogo, ciò avviene senza che vi sia stato un reale crescendo di tensione, se si esclude la breve parentesi durante la quale la protagonista viene davvero creduta morta.

178 *Lettere autografe di illustri italiani a Pier Jacopo Martelli colla copia d'alcuna dello stesso Martelli*. Parte del codice Y 159 Sup. della Biblioteca Ambrosiana, tratto da *Teatro di Pier Jacopo Martello*, a cura di Hannibal S. Noce, cit., p. 766.

179 *Lettere autografe*, cit., p. 766.

180 Forse questo potrebbe farci propendere per una poca oggettività, da parte del Maffei, nel dipingere il tipo di rapporto che egli aveva avuto con lo stesso Riccoboni, ma non pare proficuo tornare ulteriormente sulla questione.

L'andamento della *pièce*, insomma, sembra rispondere ad uno schema comico più che tragico e anche nei momenti più propriamente “di crisi”, come quelli in cui Saliceto e Lasca progettano l'assassinio di Adria, il tono sfiora il farsesco. I personaggi negativi inoltre sembrano non possedere la credibilità necessaria per risultare convincenti e davvero pericolosi: più simili a maldestri ladri di polli che a orditori di trame, giungono in alcuni passaggi quasi a suscitare il riso nel lettore. Anche le eccessive manifestazioni di amicizia di Adria per Antenoreo e i relativi rimproveri di chi, come Canneto, è a conoscenza della sua reale condizione, riconducono ad un approccio comico alla tematica sentimentale. Altro tema strategico per garantirsi il gradimento del pubblico è quello della magia che, vera o supposta, fa certamente parte del patrimonio letterario barocco e della tradizione teatrale spagnola. In quest'opera l'elemento magico è un semplice espediente per una tentata agnizione, ma questa marginalità non doveva limitarne il sicuro effetto.

Nel complesso la vicenda narrata non presenta caratteri particolarmente “rivoluzionari”, sembra anzi basarsi sulla riproposizione di alcuni espedienti tipici della commedia fin dalle sue antiche origini (si pensi ai travestimenti e ai mutamenti di sesso presenti nelle commedie classiche, come ad esempio nell'*Eunuchus* di Terenzio, per non voler esulare dal contesto classico e citare le vicende di Viola divenuta eunuco ne *La dodicesima notte* di Shakespeare) rielaborati all'interno di un contesto lagunare.

La vera novità di quest'opera risiedeva invece nello sperimentalismo metrico: il martelliano infatti, come si deduce facilmente dal nome, rappresenta un'innovazione in campo stilistico, a posteriori poco fortunata¹⁸¹. Il primo incontro del pubblico teatrale con questa forma si ebbe proprio grazie alla compagnia Riccoboni nel 1711, quando l'11 agosto a Verona andò in scena l'*Ifigenia in Tauris*. Il successo dell'opera, vedremo in seguito, fu ampio e permise anche a questo metro, studiato per fornire alle scene italiane un verso tragico “nobile” al pari dell'alessandrino, di avere almeno una breve diffusione; il martelliano infatti, a causa della sua spiccata monotonia (data dalla suddivisione netta e cadenzata delle due parti del verso) non ebbe il successo sperato nella pratica teatrale successiva. Esula da questo lavoro il proposito di analizzare ulteriormente le sorti di questa innovazione, ma è interessante sottolineare ancora una volta come le capacità declamatorie e interpretative dei comici della

¹⁸¹ Questo metro, che rappresenta in parte un recupero del doppio settenario duecentesco usato già da Cielo D'Alcamo e poi per lungo tempo scomparso dall'uso poetico italiano, si struttura come un doppio settenario diviso da cesura con un legame di versi in coppie monorime: cfr. *La Metrica* di A. Pinchera, Milano, Mondadori, 1999, pp. 152-153.

nostra compagnia, già da considerarsi *rara avis* per la presenza di attori in grado di comprendere e recitare i versi, dovettero contribuire alla felice resa anche di una forma così monotona, come orgogliosamente rivendica lo stesso Lelio nella sua introduzione all'*Ifigenia*:

Il mondo letterato, quanto è stato ammiratore di così bella fatica, altre tanto stava irresoluto per dar giudizio di ciò che avrebbe fatto, posta sul teatro una tal novità di verso, e di rima continuata, incerto che potesse esser ben ricevuta dal nostro uditorio; io mi sono lusingato di bene ed ho voluto farne l'esperienza, il che mi è riuscito con fortuna più grande dello sperato¹⁸².

Il successo dell'*Adria* derivò probabilmente dai caratteri della vicenda narrata, divertente e leggera oltre che “alla moda”; ma credo che un ruolo rilevante debba essere attribuito anche alla figura di Elena Balletti¹⁸³. In questa *pièce* infatti, e come subito vedremo anche nelle altre due tragedie martelliane, la figura della protagonista femminile risulta il perno di tutta l'azione. La nota bravura e, concediamolo, la bellezza di Elena dovettero dare un particolare risalto al personaggio di *Adria*, rendendolo interessante, sfaccettato e a suo modo innovativo. Andata in scena a Venezia, al teatro di San Luca, il 30 gennaio del 1715, la *favola pescatoria* incontrò il favore del pubblico, lo stesso che di lì a poco avrebbe invece contestato *La Scolastica* di Ariosto. Così scrive il Riccoboni a Martello dopo la prima:

[...] si è recitata mercoledì 30 scaduto *L'Adria* sua applaudita da' virtuosi et ammirata dagli indotti. Spettatori della recita sono stati fra gli altri il signor conte Aldovrandi e il signor marchese Luigi Albergati. Se volessi scrivere la mia passione e la mia premura per cercare di compiere al debito mio per un tale degnissimo componimento non sarei creduto da persona vivente fuor che Lei che mi considera con troppa partialità. Ho il contento che li soprannominati cavalieri ed il signor Recanati si sono mostrati soddisfatti di quello che ho fatto sin dove mi è stato possibile¹⁸⁴.

Tuttavia l'*Adria* rappresenta l'ultima delle occasioni di collaborazione fra i Riccoboni e

182 L. Riccoboni, *Al lettore*, in *Ifigenia in Tauri*, s.l., s.n., pp. 6-7.

183 Non è infatti noto quale ruolo ricoprì Lelio nella rappresentazione, mentre è certo che Flaminia dovette impersonare la protagonista. Si veda a tale proposito: *Della ritirata del Femia*, in *Teatro di Pier Jacopo Martello*, cit., I, pp. 667-700. Nel *Femia* inoltre Martello ammette ironicamente un debito di gratitudine nei confronti del Maffei, che riguarda però unicamente le capacità recitative della bella (e contesa) Flaminia: «Debbo anche a lui non si mentisce al vero,| che quella tal sua favorita attrice| ne' lusinghieri suoi labbri ammettesse| i nostri iambi e declamasse a molti| popoli Ifigenia ne' Tauri ascosa». P. J. Martello, *Femia sentenziato*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1968, ristampa anastatica dell'edizione Bologna, Romagnoli, 1869, p. 96. Indipendentemente dall'atteggiamento polemico del Martello, è indubbio il suo riconoscimento per il contributo di valore apportato dalla Balletti alle fortunate rappresentazioni delle sue opere.

184 *Lettere autografe di illustri italiani a Pier Jacopo Martelli...*, cit., p. 768.

Martello sulle scene.

Due anni prima era andata in scena al teatro San Luca, durante la quaresima, *La Rachele* ed il successo era stato ampio anche per quest'opera, tanto che, sull'onda del plauso veneziano, la compagnia la rappresentò nell'estate del 1713 a Modena ed in quella del 1715 a Bologna. Perno dello sviluppo drammatico è in questo caso il matrimonio, che vede contrapposte le motivazioni sentimentali dei giovani protagonisti alle esigenze economico-sociali dell'anziano padre di famiglia. Valgano anche in questo caso, per la definizione di genere dell'opera, le osservazioni fatte per l'*Adria*: la *Rachele* infatti non può essere considerata una vera tragedia, non solo per il fausto epilogo della vicenda, ma per lo sviluppo stesso dell'azione drammatica e per il messaggio, tutt'altro che edificante, trasmesso nel finale. La soluzione alla "crisi" generata dalla presenza di due fanciulle da maritare e di un solo nobile pretendente, viene trovata in un matrimonio a tre in cui il protagonista Giacobbe decide di prendere in moglie entrambe le sorelle, le quali rappresentano due differenti aspetti della virtù femminile: la bella e ingenua Rachele, l'assennata e modesta Lia¹⁸⁵. Anche volendo interpretare in chiave simbolica questa *pièce*, forzandone in parte la struttura, è chiaro che un pubblico incolto e impreparato all'approfondimento di quanto veniva rappresentato sulla scena non poteva accedere ad una lettura metaforica dell'epilogo. Lo sposalizio con le "virtù" insomma restava, agli occhi dei contemporanei, semplicemente una sorta di legalizzato *ménage à trois*, una soluzione "di comodo" assolutamente inadatta all'altezza morale tragica. Il tema dell'amore ostacolato dalle esigenze di padri spesso anziani e legati ad una visione venale delle relazioni rappresenta invece un *topos*, comico e non tragico, risalente all'antichità classica, che troviamo sviluppato, ad esempio, nell'*Aulularia* di Plauto, così come topico è l'espedito del sogno rivelatore, che offre inoltre al dramma una coloritura magica di tipico gusto barocco e spagnolo. Probabilmente, perciò, Lelio non rischiò molto con questa rappresentazione¹⁸⁶: conosceva bene il gusto del suo pubblico e sapeva che un'opera metricamente strutturata e modellata su un prototipo classico avrebbe riscosso il plauso anche dei critici eruditi. E così fu effettivamente, se si esaminano le

185 Scrive lo stesso Martello «Mi sono compiacciuto che queste due pastorelle imprimano in chi le ascolta due diversi, ma eguali concetti di Purità Verginale. Nell'una, la Purità nasce dalla Virtù, che conosce il Vizio, e lo fugge, ed è in conseguenza di maggior merito; nell'altra nasce da semplicità d'indole candida, che vizio mai non conobbe, e questa non è men bella dell'altra, ne' suoi affetti, ma nella cagione è men meritevole». P. J. Martello, *Proemio*, in *Rachele*, cit.

186 Tuttavia, come ben afferma Xavier De Courville, dovette avere «quelque peine à faire entrer dans son répertoire noble, cette œuvre hybride, dont l'héroïne semblait faite, mieux que toutes les Agnès, pour appeler le rire à ses dépens». X. De Courville, *Luigi Riccoboni dit Lelio*, cit., p. 190.

numerose rappresentazioni che questa *pièce* ebbe e il successo ottenuto nelle diverse città. Nuovamente bisogna riconoscere il ruolo fondamentale che ebbe Flaminia nel conseguimento di questi risultati. L'attrice interpretò infatti il ruolo di Lia, fiancheggiata da una Rachele di cui non ci è rimasto il nome, ma di cui si dice soltanto che fu «una giovane romana graziosa e che si portò molto bene¹⁸⁷». In seguito alla rappresentazione l'opera venne ritenuta da alcuni addirittura superiore alla *Merope* del Maffei.

Scrive infatti un dotto modenese, Giovan Antonio Grassetti, al Martello:

Egli [il marchese Giovanni Rangoni] in occasione che si recitò la *Merope* dopo la vostra Rachele disse che si compiacerebbe molto più d'essere [autore?] di 2 o 3 passi della vostra Rachele che di tutta la *Merope*, e sia detto confidenzialmente¹⁸⁸

Nella lettera si fa inoltre un importante riferimento alle modalità di messa in scena della *Rachele* la quale vide l'impiego di una scenografia e di costumi agresti, com'era tradizione delle favole pastorali. Una buona attenzione dunque fu riservata anche agli aspetti materiali della rappresentazione, che, possiamo supporre, dato l'interessamento del Riccoboni per i costumi dell'*Adria*, possa essere stato frutto di un suo intervento.

Incerte sono invece le notizie riguardo una possibile messa in scena¹⁸⁹ della *Perselide*¹⁹⁰, qui inclusa nel repertorio tragico in base a quanto affermato da Paolo Bosisio nel suo *Teatro dell'occidente*¹⁹¹. Il critico tuttavia non fornisce indicazioni documentarie sulle fonti della sua ricostruzione e devo dunque limitarmi a proporre alcune motivazioni che possono convalidare questa tesi. Stampata nello stesso volume contenente l'*Ifigenia* e la *Rachele*, la *Perselide* si sviluppa, così come gli altri tre drammi martelliani qui presi in esame, attorno ad una protagonista femminile forte. Al centro della vicenda si trova infatti l'eponima eroina, la quale presenta caratteristiche psicologiche e principi morali (nobiltà d'animo, ubbidienza al volere paterno, costanza, disprezzo per il servilismo nei confronti del potere e coraggio virile) che la rendono il personaggio più sfaccettato della tragedia e, parallelamente, particolarmente difficile da interpretare. È lecito supporre che Martello

187 Lettera di Giovan Antonio Grassetti al Martello, 21 giugno 1714, in *Opere di Pier Jacopo Martello*, cit., p. 813.

188 Lettera di Giovan Antonio Grassetti al Martello, *Ibid.*

189 Marco Catucci, nella sua voce del *Dizionario biografico degli italiani* dedicata a Martello afferma che una rappresentazione della *Perselide* avvenne a Venezia nel 1715 a cura dell'accademia del Giocosi e si tenne nel teatro di palazzo Foscari. M. Catucci, *P.J. Martello*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 2008.

190 P. J. Martello, *Perselide*, in *Teatro italiano*, Bologna, Della Volpe, 1735, II.

191 P. Bosisio, *Teatro dell'occidente*, Milano, LED, 2006, II, p. 67.

possa aver deciso di affidare a Riccoboni e alla consolidata professionalità performativa della Balletti questa *pièce* che, anche cronologicamente¹⁹², bene si inserisce a fianco degli altri drammi. Il tema politico, di chiaro stampo antitirannico, risulta coerente con il percorso di selezione della compagnia: l'analisi della follia e della rovina a cui può condurre la degenerazione dell'autorità regale, presente in molti altri testi rappresentati dai Riccoboni, si coniuga in questo dramma con ulteriori spunti di matrice filosofico-morale. Il motivo dell'ingratitude figlia del sospetto, che spinge il sovrano a temere sempre possibili trame contro di lui, la malvagità dell'ambiente di corte (dove regna la falsa apparenza e gli inganni coprono le congiure), l'annullamento di ogni legame di affetto familiare causato dalla brama di potere (che porta ad esempio una madre a progettare la morte del figliastro in nome dell'ascesa al trono del figlio) o della cieca difesa di quest'ultimo a costo della morte dei propri cari (il tiranno che uccide i figli per il solo sospetto di una possibile detronizzazione) sono alcuni dei motivi su cui è intessuta la tragedia. Un'opera densa di insegnamenti di carattere etico, che suona come chiaro monito per i governanti e come invito alla virtù per i sudditi, i quali non devono piegarsi ciecamente ai voleri regali, ma devono conservare un retto giudizio capace di vincere minacce e castighi. La tragedia si colloca fra quelle più innovative all'interno del repertorio di Lelio proprio per questa sua forte caratterizzazione civile: l'amore è presente nel dramma, quasi ad addolcire le lunghe sequenze di versi interamente dedicati a questioni di carattere politico, ma è un elemento funzionale (e secondario) rispetto al tema principale, ovvero la follia tirannica. Anche Perselide, figura femminile e per questo portatrice di valori più strettamente legati all'intimità e al privato, si veste dei panni dell'eroina stoica: soltanto nell'*incipit* del dramma la vediamo versar lacrime di dolore per la caduta del regno paterno, ma successivamente ella non cede alle minacce della crudele Roselane (compagna del sultano-tiranno), con animo costante non piega il capo di fronte alle ingiuste ed umilianti richieste della corte ed è pronta a sacrificarsi in nome della libertà e della fedeltà al promesso sposo, preferendo il veleno ad una vita trascorsa sotto il giogo tirannico. All'interno del piano pedagogico-civile s'inserisce anche un insegnamento di carattere religioso che si esplicita nella contrapposizione fra l'empia religione ottomana, serva del potere regale e ad esso funzionale («Che la legge [religiosa] è un pretesto, per tenere meglio in fede | i popoli al Sovrano, che col vulgo non crede, | come

192 Sempre attenendoci a quanto affermato da Bosisio, che indica la data del 1709.

a niun dopo morte o cruccio o premio arrive; | che sol s'è tale, e tanto, quale, e quanto si vive¹⁹³»), e la vera religione cristiana, capace di offrire ai suoi fedeli una reale libertà¹⁹⁴.

La *Perselide* si configura dunque come un dramma pedagogico a trecentosessanta gradi, che non presenta concessioni particolari a elementi di teatro alla moda, né alleggerimenti di carattere comico e distensivo. La partizione delle battute, piuttosto articolate (a tratti quasi monologanti) e strutturate sul monotono ritmo del martelliano, rendeva ulteriormente ostica la ricezione da parte di un pubblico di sala non adeguatamente attrezzato dal punto di vista letterario. L'inserzione di questo dramma all'interno del repertorio fu dunque un investimento non privo di forti rischi per Lelio e questo anche perché non c'erano drammi precedenti incentrati sul medesimo argomento: nessuna *Perselide* aveva infatti visto le scene prima di quella a firma del Martello a differenza di quanto, ad esempio, si può dire della sua *Ifigenia*.

Ultima delle opere di questo letterato presenti nel repertorio riccoboniano, l'*Ifigenia in Tauris* è sicuramente la più “classica” delle *pièces* fra quelle qui analizzate. La vicenda è desunta dal mito e dal modello euripideo, ma con un'accentuazione dell'approfondimento psicologico dell'eroina, in particolare in rapporto al dissidio fra sentimenti e dovere¹⁹⁵. Il titolo che originariamente Martello voleva dare all'opera era infatti *La vergine innamorata*; e già a partire da questo particolare si possono capire gli equilibri sui quali l'autore si impegnò a rimodellare il mito antico, accentuando l'elemento emozionale della protagonista. In una lettera al Muratori egli spiega le ragioni che lo hanno portato invece ad optare per una titolazione più “tradizionale”:

Io voleva intitolare questa tragedia La vergine innamorata, perché veramente questo è il carattere che io metto in scena, che, oltre l'esser nuovo, è di buon esempio, facendosi vedere una vergine che, ad onta d'un amore che l'occupa tutta, vince la propria passione, e fa che la virtù trionfi affatto della medesima; ma ho temuto che questo titolo dia nel naso ai revisori¹⁹⁶.

193 P. J. Martello, *Perselide*, cit., p. 16. Le parole vengono pronunciate dalla perfida Roselane per convincere il visir Rustano ad esserle d'aiuto nelle sue trame.

194 Sul finale del dramma, dopo una lunga dissertazione sulla giustizia della religione franca e l'empietà di quella ottomana, Perselide così chiosa la conversione, sua e di Zeanghire, al cristianesimo: «Crediam dunque in Colui, ch'ellesse il più feroce | popolo ad aver core da porlo (ingrati!) in Croce: | lavi il suo sangue sparso le nostre macchie, e il fonte | non ci manchi al desio, se mancaci alla fronte». P. J. Martello, *Perselide*, cit., pp. 67-68.

195 «[...] fingendola io non meno innamorata, che constantissima a non corrispondere amorosamente a chi l'ama: così parenomi, che la virtù combattuta dalla Passione, col rimanere poi Vincitrice, lascia alle Fanciulle un esempio assai grande del bel sacrificio, che un'anima casta dee fare d'ogni terreno suo affetto a' voleri, ed agli affetti del Cielo». P. J. Martello, *Proemio*, in *Ifigenia in Tauri*, cit.

196 P. J. Martello, *Opere*, cit., p. 798.

“Innovazione” secondo il modello canonico classico dunque, ma con un'ampia concessione al mondo degli affetti, tale da permettere una maggiore facilità di approccio alla materia da parte del pubblico. Nonostante questa caratteristica e l'epilogo fausto della vicenda, il dramma, per la complessità della trama, i riferimenti classici, lo stile più sostenuto e l'assenza di personaggi o momenti farseschi, risultava decisamente più rischioso al momento della rappresentazione, ancor di più se consideriamo che si trattò della prima delle tre opere di Martello portata in scena dalla compagnia. Ciononostante la *pièce* conobbe una buona fortuna di pubblico, tanto che nel 1711 Luigi Riccoboni decise di darne alle stampe un'edizione autonoma, per offrire a quanti avevano avuto modo di apprezzare la rappresentazione l'opportunità di averne una copia per la lettura privata¹⁹⁷.

Secondo quanto afferma lo stesso Martello nella sua *Ritirata del Femia*, anche altri due illustri personaggi del tempo ebbero parte nell'allestimento dell'*Ifigenia*:

Ma la verità è che il dottissimo signor marchese Orsi e Lelio Riccobuoni, attissimo comico, mi scrissero sopra la per essi ideata rappresentazione come di cosa da essi soli pensata, senza nominare né punto né poco il Maffei, e ne conservo le lettere originali, di modo che mi giova credere nessuno di essi ingannarsi; ma che l'intenzione di farla recitare fosse del marchese Maffei, la promozione del marchese Orsi, e l'esecuzione del Riccobuoni¹⁹⁸.

Testimonianza del ridimensionamento, certo non privo di un'astiosa motivazione, del ruolo del Maffei nella vicenda, l'estratto martelliano getta ulteriore luce sul tipo di legame instauratosi fra il capocomico e i suoi dotti interlocutori: un legame di collaborazione in cui i ruoli, ben definiti anche dalla diversa appartenenza sociale, si intrecciavano in modo funzionale alla realizzazione di un nuovo repertorio per le scene.

Il successo dell'*Ifigenia* spinse i comici a proporla la rappresentazione anche a Venezia, Vicenza¹⁹⁹ e Modena, e anche in queste occasioni non mancarono i consensi da parte degli

197 Leggiamo nell'introduzione all'edizione riccoboniana dell'*Ifigenia*: «A recitarla mi ha mosso il credere che dalla sola lettura non se ne possa fare per il Teatro un sicuro giudizio, et a darla di nuovo alle stampe il tenere per impossibile, che si trovi presso di tutti quelli, che vedranno rappresentarla il corpo intero delle Tragedie dell'Autore. E perché mi sta a cuore, che le sia fatta quella giustizia, che ha ottenuta da molti Letterati, che furono assistenti alla prima sua recita, ho voluto però che vada nelle mani d'ogni uno, perché se ne giudichi con fondamento». L. Riccoboni, *Introduzione*, a *Ifigenia* di P. J. Martello, cit., pp. 4-5.

198 *Della ritirata del Femia*, in *Teatro di Pier Jacopo Martello*, cit., I, pp. 670.

199 Lo stesso Martello in una sua lettera al Muratori da Roma scrive: «Ve ne ho da dir una? Anche in Vicenza han rappresentata l'*Ifigenia*, insieme con la *Sofonisba* del Trissino, che pure è piaciuta». La lettera è datata 13 luglio 1712. Citazione contenuta in *Teatro di Pier Jacopo Martello*, cit., p. 807, nota 3.

eruditi e del semplice pubblico pagante. Riguardo la rappresentazione modenese al teatro Rangoni, ad esempio, abbiamo una testimonianza di Giovan Antonio Grassetti, che dichiara l'entusiasmo in lui suscitato dalla tragedia e in particolar modo dal tipo di interpretazione data dai Riccoboni.

L'anno passato, prima di questi tempi in circa, si trovò qui una compagnia di bravi commedianti che recitarono la vostra *Ifigenia* e la vostra *Rachele*. Due di loro, cioè un tal Lelio e la sua moglie detta Flaminia, sono personaggi insigni e più in là io non credo che si possa andare. [...] [Nell'*Ifigenia*] Lelio fece Oreste, e i vostri versi in bocca di colui v'havrebbero spaventato se foste stato presente. Gl'altri erano personaggi da potersi sentire, e gl'abiti con il rimanente erano tutto quello che può desiderarsi da comici mercenari²⁰⁰

Da questo documento emerge ancora una volta la cura con la quale la compagnia allestiva gli spettacoli: dalla recitazione, eccellente in Lelio e comunque accettabile negli altri commedianti, alla realizzazione dei costumi, che, come abbiamo già visto nell'analisi della *Rachele*, dovevano essere da loro curati con perizia superiore a quella di altri comici dell'epoca. Grassetti non dice nulla di specifico sul ruolo di Flaminia, limitandosi ad una generica constatazione della sua abilità di attrice; tuttavia, presi in esame i ruoli femminili dell'opera, possiamo pensare che il compito di interpretare *Ifigenia* fosse affidato a lei.

Più ampio spazio alla figura dell'attrice viene dedicato dal bolognese Giovan Pietro Cavazzoni Zanotti, amico e corrispondente del Martello, che in una lettera si dilunga nella descrizione della sua bravura e intelligenza.

Ieri sera sempre chiacchierai con la Flaminia, che abbiamo fatta Accademica Difettuosa, ed ella ha fatto un sonetto galante in ringraziamento all'Accademia. Oh che spirito ha questa donna! Ella mi piace ma troppo ell'è platonica. Questa sera s'ha a recitare l'*Ifigenia* vostra, e non veggo l'ora.

So che la tragedia è bellissima, ma la mia curiosità è nel sentir recitare sì fatti versi.

La Flaminia volea che domani andassi a pranzo, ma non posso, e quando sarò tornato da Cento ci anderò quante volte vorrà. Lelio, per Dio, è un bonissimo galantuomo, che intende assai di buone lettere, al sommo poi eccellente nel suo mestiere²⁰¹.

Le rappresentazioni bolognesi ebbero inizio il 5 giugno del 1715 e, inutile dirlo, riscosero il plauso della platea nonostante le riserve, espresse in particolare da Muratori, sulle effettive possibilità sceniche del verso martelliano. L'erudito, pur apprezzando l'impegno

200 Lettera contenuta in *Teatro di Pier Jacopo Martello*, cit., I, p. 807. Datata 21 giugno 1714.

201 Contenuto in *Teatro di Pier Jacopo Martello*, cit., I, p. 808.

profuso dal tragediografo nella ricerca di un verso italiano che potesse competere con l'alessandrino, riteneva che questa innovazione non avrebbe giovato al successo di pubblico del dramma.

Mi è giunta nuova la maniera de' versi tragici da voi usati, ma forse che avete imbroccato, e può essere che l'esempio vostro sia seguitato con gran profitto del teatro. Io stesso più volte ho desiderato un ripiego equivalente al verso e alle rime francesi, e questo mi sembra lo stesso o vicino allo stesso. Ma quando avrò letto ve ne parlerò con più fondamento²⁰².

Ma ancora il 6 novembre 1710 doveva nutrire delle riserve se, in una lettera di presentazione dell'opera ad Apostolo Zeno, sente la necessità di prevenire eventuali critiche di quest'ultimo al suo primo “incontro” con il metro martelliano.

A lui però sopra ogni altra cosa io so che son care le tragedie. La maniera de' versi a tutta prima può essere che non soddisfaccia, ma credetemi che, avvezzato che vi si è l'orecchio, riesce benissimo, e fa ottimo effetto, benché io tema che pochi abbiano ad imitarla, costando essa probabilmente molta fatica²⁰³.

Sembra quasi che il Muratori, per risparmiare a Martello critiche sulla sua “creatura” (critiche che egli stesso avrebbe avanzato se non avesse temuto di frustrare così l'unico tentativo fatto in Italia di individuare un metro adatto alla tragedia) lo giustifichi anticipatamente invitando lo Zeno a considerare in primo luogo l'impegno. Martello si mostra tuttavia sempre convinto della bontà della sua operazione metrica e alle critiche, più o meno velate, dei suoi dotti interlocutori risponde citando la positiva esperienza di scena di Riccoboni, chiamato in causa, in quanto comico, quale unico giudice competente sulle effettive possibilità performative del martelliano:

Alcuni altri han soggiunto che quel mio verso così rimato non può recitarsi senza stuccar le orecchie degli ascoltanti. Ne ha giovato il rispondere che in città dell'Italia sia stato udito con plauso, né che il famoso Luigi Riccoboni (dovendosi molto in questa parte credere ai comici) mi abbia scritto più volte riuscire agli attori suoi comodissimo il verso mio [...] ²⁰⁴.

Il metro, lo sappiamo, non ebbe successo nella tradizione e tuttavia la compagnia dei

202 Lettera datata 11 giugno 1710, in *Teatro di Pier Jacopo Martello*, cit., I, p. 781.

203 Lettera datata 6 novembre 1710, in *Teatro di Pier Jacopo Martello*, cit., I, p. 786.

204 P. J. Martello, *Della tragedia*, in *Opere*, cit., I, p. 81.

Riccoboni non trovò in esso un impaccio per il conseguimento del successo di pubblico; ritengo anzi che sia stata proprio l'innovazione formale a spingere Riccoboni, forse anche grazie allo stimolo del Maffei, a misurarsi con queste opere inserendole nel suo repertorio. Tuttavia questa scelta non può essere ricondotta al semplice desiderio di misurarsi con questa innovazione formale e neppure alla necessità di “provare” sulle scene testi di autori a lui contemporanei. Erano infatti diversi, come già accennato nella parte introduttiva del lavoro, i letterati che si erano misurati con la tragedia, primo fra tutti il Gravina: ma a differenza degli altri eruditi il Martello non si era concentrato esclusivamente sulla composizione di opere che aderissero fedelmente ai canoni classici e alle regole aristoteliche: i suoi componimenti erano pensati per incontrare il gusto del pubblico contemporaneo: certo con un'attenzione forte alla forma, allo stile e al recupero di tematiche desunte dal mito, ma con un occhio di riguardo alle componenti attualizzanti.

Martello, dopo aver appreso la lezione dei Francesi, che invece altri si trovarono a rifiutare categoricamente, l'ha amalgamata con le componenti più affini alla tradizione classica. Le sue tragedie sono connotate pedagogicamente, ma non manca loro la capacità di coinvolgimento. Il tema dell'amore difficoltoso, degli scambi d'identità, delle fortunate agnizioni rendevano questi testi appetibili e di probabile successo, ma al contempo l'innovazione metrica e strutturale insieme alla ripresa di vicende classiche li inserivano nel contesto di erudita riforma delle scene. Riccoboni quindi seppe scegliere con prudenza le opere e gli autori contemporanei da portare in teatro: Martello ben rappresenta questa ricerca di equilibrio fra noto e ignoto, fra opera “alla moda” e di cultura. Si mostra meno intransigente e più disponibile di Maffei ad un confronto aperto con gli elementi di gusto del tempo.

Nel difficile equilibrismo implicato nel progetto di riforma tragica Martello indulge maggiormente negli elementi “garantiti”, conscio, forse anche grazie al rapporto instauratosi con i comici, del peso discriminante del giudizio di pubblico sui testi teatrali. In questo senso la reciprocità del rapporto di scambio tra questi due personaggi si arricchisce grazie alla coerenza dei loro atteggiamenti sperimentali improntati alla medietà. Una comunanza d'intenti riformatori che, ad esempio, vede coinvolto da una parte un letterato impegnato nella definizione del verso tragico, dall'altra un gruppo di attori in grado di recitarlo, o ancora un autore attento alla creazione di personaggi femminili protagonisti a tutto tondo

dei drammi eponimi e un'attrice di non comune talento capace d'incarnarli in scena. La comica compagnia dunque, investendo sulle sue *pièces*, diede un contributo imprescindibile al successo personale dell'autore in ambito drammatico e, come abbiamo sottolineato in precedenza, probabilmente egli ne ebbe chiara coscienza, mostrando sempre per i Riccoboni rispetto e gratitudine, con un atteggiamento molto differente dal collega letterato Scipione Maffei.

1.6 La Merope maffeiana: una storia “al femminile”

La ricostruzione delle vicende storico teatrali che hanno visto come protagonista la *Merope* di Scipione Maffei è stata nel tempo oggetto di numerosi contributi, l'ultimo dei quali, ovvero l'edizione a cura di Stefano Locatelli, realizza una sintesi articolata di quanto espresso dalla bibliografia ad oggi disponibile. Inutile quindi soffermarsi a lungo su un discorso generale riguardante l'opera, per il quale rimando, oltre al già citato lavoro del Locatelli, all'introduzione di Celestino Garibotto nella sua edizione del 1954²⁰⁵ e allo studio di Cesare Musatti dal titolo *La Merope del Maffei ed Elena Balletti Riccoboni*²⁰⁶. La mia attenzione si focalizzerà invece sul complesso rapporto che intercorre fra l'unica tragedia del marchese e la coppia Riccoboni-Balletti.

Che la bella ed affascinante commediante sia stata musa ispiratrice per la composizione del dramma è una tesi consolidatasi, fra mito e realtà documentaria, a partire dalle fonti coeve per arrivare ai giorni nostri; e se nella sua ricostruzione degli eventi che condussero alla stesura della *Merope* Lelio indugia, forse eccessivamente, sull'importanza del ruolo da lui rivestito nell'operazione, è ormai comunemente accettata la ricostruzione che, dando ragione al Riccoboni stesso, vede nella compagnia comica l'elemento “scatenante” la vena creativa del letterato.

M. le marquis Maffei a composé cette tragédie parce que je l'en ai vivement prié; et elle a fait du bruit pare qu'elle a paru sur le théâtre. Dans toute l'Italie, il n'y avait qu'une troupe capable de jouer la Mérope, comme l'expérience l'a fait voir, lorsque les autres troupes ont voulu la jouer [...]. On a parlé de sa Mérope parce qu'elle a paru au théâtre

205 S. Maffei, *Merope*, a cura di C. Garibotto, Verona, Edizioni di Vita Veronese, 1954.

206 C. Musatti, *La Merope del Maffei ed Elena Balletti Riccoboni*, in «L'ateneo veneto», 1917, pp. 141-143.

[...]. Je puis donc dire que je suis l'instrument de la gloire de Mérope²⁰⁷.

Maffei si cimenta con una composizione tragica originale perché è conscio di poter contare sull'interpretazione della comica compagnia: la sua *Merope* non sarebbe rimasta chiusa in un cassetto o fra il ristretto pubblico di una recita privata. L'orgogliosa rivendicazione di dignità di Riccoboni appare dunque giustificata almeno in parte: poche compagnie sarebbero state in grado di portare in scena in modo adeguato una tragedia strutturata facendola apprezzare al largo pubblico, senza ricorrere ad espedienti dell'arte o digressioni di carattere amoroso. Perno del dramma infatti è il personaggio di Merope, regina “prigioniera” dello straniero tiranno e madre affranta per la supposta perdita del figlio: una figura modellata proprio sulla persona di Elena Balletti²⁰⁸. Nello sviluppo della tragedia Maffei non indulge in alcun modo a facili patetismi, a richiami all'amore passionale, a moduli tipici del dramma *larmoyant*, ma si concentra esclusivamente sulle diverse declinazioni attraverso le quali può manifestarsi il casto amor materno. La paura per la sorte del figlio lontano, l'angoscia per una sua possibile morte, il furore nei confronti di chi, a torto, è ritenuto responsabile della sua uccisione, il desiderio di vendetta, il commosso struggimento che segue l'agnizione e il ricongiungimento, rappresentano le sfaccettature psicologiche di una Merope “forte” nel suo ruolo e che richiedeva un'interpretazione in grado di restituirne tutta la complessità. La Balletti fu in grado di realizzare questa *performance* e, stando alle testimonianze dei contemporanei, lo fece in modo mirabile. Impossibile non citare il sonetto a lei dedicato da Giampietro Cavazzoni Zanotti proprio in occasione di una delle molte rappresentazioni²⁰⁹: l'attrice viene lodata per la sua capacità gestuale, per la sua immedesimazione nel personaggio, per la sua dizione capace di interpretare con «alta eloquenza» i versi del marchese. Il componimento si chiude con una domanda retorica davvero esemplificativa:

Ma se sì cara è allor, ch'asta, o bipenne
impugna, e avventa, o ciel! Qual'esser debbe

207 L. Riccoboni, *Lettera a Desfontaines su Le mérite vengé*, 22 febbraio 1737, Bibliothèque Nationale de France, Yd 9502.

208 Come sostiene De Courville «ce fut certainement à cause d'elle que Maffei choisit comme protagoniste le personnage de Mérope au lieu de celui d'Egiste», X. De Courville, *Luigi Riccoboni dit Lelio*, cit., p. 200, il quale a sua volta cita le parole tratte dalla *Storia critica della Merope*, S. Maffei, *Opere*, cit., XII, p. 3 «Elena Riccoboni, celebre attrice, colta donna, e poetessa non mediocre, gli somministrò il nome femminile del protagonista, in luogo di quel d'Egisto, sì che molti l'accusarono, né forse a torto».

209 Sonetto di cui tratterò più diffusamente nel paragrafo dedicato alla produzione lirica della Balletti.

quando a i vezzi d'Amor s'inchina, e move?

Flaminia è riuscita a commuovere senza ricorrere ai «vezzi d'Amor» e ha posto al centro di un dramma tradizionalmente focalizzato sulla figura del tiranno crudele, Egisto, il femminile nella sua complessità. La figura di Riccoboni scompare dalle testimonianze degli spettatori per ridursi ad una sorta di presenza “imprenditoriale”: le sue insistenze di capocomico hanno portato alla stesura di una tragedia, consacrata però al successo dalla bravura della moglie. Giova a questo punto ripercorrere a grandi linee la fortuna della *pièce*. La prima modenese (12 giugno 1713) fu un successo, come testimoniato dalle parole dello stesso Maffei

Si è recitata ieri sera la Merope con applausi che non vi posso descrivere. Si è pianto, si è riso, si è gridato da matti, e per altro il Teatro pareva di statue. Credo d'avere in gran parte gettato a terra i Francesi con un colpo solo²¹⁰;

e dall'entusiasmo di Muratori:

Si è recitata per la prima volta in questo Teatro la Merope, tragedia di lui con gran fracasso e plauso. E vivano i Lombardi²¹¹!

Dopo molte repliche lo spettacolo si spostò a Verona per poi essere consacrato ad imperitura fama dal successo sulle scene veneziane, nel carnevale del 1714 quando, nonostante le contemporanee rappresentazioni di opere in musica alla moda, venne replicata più di venti volte al teatro San Luca. Maffei aveva di che gioire:

L'applauso che ha avuto è arrivato al furore e alla pazzia. Ieri sera si è recitata la V volta; gli scanni, il pè pian e la soffitta sono stati pieni di gente nobile. Più di 20 volte è stata interrotta la recita dall'applauso, dalle esclamazioni e da semitoni stranissimi²¹².

In un'altra lettera all'abate Conti, Maffei sottolinea proprio la marcata preferenza accordata dal pubblico di sala alla sua *Merope*: soppiantare il melodramma sulle scene veneziane era infatti un'impresa, per molti, al limite dell'impensabile e con grande fatica il marchese

210 Lettera al conte Bertoldo Pellegrini datata 13 giugno 1713. S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit.

211 Come riportato in una lettera indirizzata ad Antonio Vallisnieri il 23 giugno del 1713. L. A. Muratori, *Epistolario*, Modena, Campori, IV, p. 1546.

212 Maffei al conte Bertoldo Pellegrini, lettera del 24 gennaio 1714 da Venezia. S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit.

riesce a contenere, con malcelata affettazione, l'orgoglio per i risultati raggiunti dalla sua creatura.

Una mia tragedia recitata il passato carnevale in Venezia ha incontrato tanta fortuna che non s'è veduta mai più tal cosa. I teatri di musica sono rimasti abbandonati, si è fatto replicare 12 volte, e il Teatro risuonava più di 20 volte d'acclamazioni, di che ho una somma confusione, e tutto attribuisco alla buona sorte²¹³.

Con pari magniloquenza, e scarsa considerazione per il contributo della compagnia, l'evento straordinario viene ricordato anche da Becelli nella sua *Lettera ammonitoria*:

Son vive qui in Venezia molte migliaia di persone, che si ricordano come il gran Teatro era sempre così pieno, che non vi era memoria di una cosa simile. Bisognava incappare i luoghi un dì per l'altro: per molte sere non si vide gente ne i Teatri di musica, perché il fior della Città era tutto nel Teatro di San luca [...]. Dopo averla fatta in due riprese e non undici, come voi dite, ma 22 volte, non foste sforzato a rimetterla in scena l'ultima settimana del carnevale in vece delle vostre chiassate in que' giorni solite²¹⁴?

Le parole di Becelli, impregnate di astio “maffeiano”, siglano il successo della *Merope* rimarcando il ruolo del tutto secondario e strumentale avuto dai comici nella vicenda, ma siamo nel 1736 e negli oltre vent'anni trascorsi da queste tragiche rappresentazioni, come già ricordato, qualcosa ha irrimediabilmente guastato i rapporti fra il letterato e il capocomico. Diverso era stato l'atteggiamento di Maffei in precedenza: le testimonianze ce lo descrivono impegnato nella *tournee* a fianco della compagnia, secondo alcuni maligni per godere della presenza della sua attrice favorita e per fare da *claque* alla *performance*. Così afferma Martello per bocca del personaggio della Fama nel secondo atto del suo *Femia*:

Fido seguia la sua comica errante
per quanta è Grecia, e non l'Egeo spumoso,
non l'Ellesponto il suo cammin ritenne.
Alle recite sue plaudente assiso
Col lumicin su l'esemplar de l'opra
qua invitava coi guardi e là coi cenni
spettatore e spettacolo, gli evviva²¹⁵!

213 Lettera di Maffei a Conti datata 8 marzo 1714. S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit.

214 G. C. Becelli, *Lettera ammonitoria...*, cit.

215 P. J. Martello, *Femia sentenziato*, cit., p. 89-90.

Se la satira del *Femia* pecca forse di un eccesso polemico nei confronti del marchese, ritratto come cavalier servente della bella Flaminia, la successiva difesa di Martello (nella *Lettera sulla ritirata del Femia*) dalle accuse di diffamazione insiste ancora una volta sull'abitudine del tragediografo di seguire serata dopo serata la fortuna della sua *Merope*:

Tolga Dio, che io abbia né meno per ombra avuta questa intenzione [ovvero di insinuare una possibile *liason* amorosa fra Maffei e la Balletti]. So, e ne ho prove incontrovertibili, l'onestà sua [Maffei] e l'onestà di Flaminia, né una parzialità nata da vederla a meraviglia rappresentare, deve a mal costume imputarsi; dichiarandomi io, che senza che altri dovesse pesar male né di me, né di Flaminia, parlando di cose mie, dal titolo istesso non mi sarei astenuto; imperciocché tre opere mie ha questa pudica e mirabil donna (per quel che ascolto) leggiadramente rappresentate. [...]. Che poi seguitasse [Maffei] la compagnia di quei comici in questo senso, cioè che intervenisse in varie città d'Italia alle recite della sua *Merope*, è cosa assai nota, e della quale ho in mano le testimonianze e le prove²¹⁶.

Prove e testimonianze che è del resto quasi superfluo citare, dato che è lo stesso Maffei a dare conto, nelle sue lettere ad illustri amici, delle serate teatrali alle quali ha preso parte, quasi che seguisse, con perizia scientifica, gli esiti del suo esperimento riformatore elaborato “a tavolino”. Quali che fossero gli effettivi rapporti del tragediografo con la bella attrice fu sicuramente consistente il contributo da lei offerto al successo della *Merope* trattandosi di un dramma interamente giocato sulla sua interpretazione. È ancora il *Femia* ad offrirci una testimonianza in questo senso; nonostante il palese intento satirico dell'opera Martello scrive:

Ben quaranta fiate al popolo denso
sua recitata favola non spiacque:
parte n'ebbe suo merto, io parte [la Fama], e parte
v'ebbe una sua già favorita attrice,
che colle finte lagrime le vere
sapea svegliar di chi l'udia ne' lumi²¹⁷.

Legame inscindibile dunque fra personaggio ed interprete, fra la fortuna del dramma e l'abilità della compagnia: non è un caso che proprio a Riccoboni si debba la *princeps*²¹⁸ della *Merope*, nell'introduzione della quale Maffei viene designato con il suo nome

216 P. J. Martello, *Lettera sulla ritirata del Femia*, cit., pp. 179-180.

217 P. J. Martello, *Femia*, cit., pp. 89-90.

218 S. Maffei, *Merope, tragedia*, Venezia, Tomasini, 1714, in-16. A questa edizione fecero seguito, sempre lo stesso anno, una seconda curata dallo stesso Maffei ed edita a Modena da Capponi e una terza, di nuovo a cura di Riccoboni, sempre per Tomasini, in-12.

arcadico, Oriolto Berenteatico, lo stesso usato nel sonetto dedicato da Flaminia alla *Merope*, *Quelle o Merope, tue sì acerbe doglie*²¹⁹.

Nonostante i successivi sforzi da parte del marchese di ridimensionamento del ruolo svolto dal duo Balletti-Riccoboni e nonostante gran parte del dibattito generatosi attorno al binomio Balletti-Maffei sia da porsi su un piano di semplice “pettegolezza” da retropalco, non è più possibile limitare l'influenza dell'attrice sulle vicende compositive e di fortuna dell'opera al semplice influsso del suo fascino sull'animo del poeta.

La storia della *Merope* è in questo senso una storia al femminile, un femminile che scompare dal dibattito generatosi intorno alla lettera a Desfontaines e alla successiva del Becelli²²⁰: la polemica che fece seguito alle affermazioni di quest'ultimo ebbe una declinazione tutta al maschile e vide coinvolti, quali protagonisti principali, Riccoboni, Maffei e Muratori. Il marchese e il capocomico si contesero per lungo tempo il merito del successo della *Merope* come pretesto di una più ampia polemica riguardante il riconoscimento dei ruoli rivestiti da entrambi all'interno del progetto di riforma tragica primo-settecentesca. Come già ricordato Maffei non riconobbe fino in fondo il contributo dei comici alla realizzazione del suo *Teatro italiano ad uso di scena* e Riccoboni, dalla sua, peccò forse di eccessiva supponenza nel volersi porre a pari livello con un nobile letterato di tale spessore. Emblematico il caso della stampa parigina della *Merope*, interpretata da Lelio come un atto di omaggio (e degno perciò di gratitudine) nei confronti del marchese, e come un supporto alla diffusione del suo dramma oltralpe, ma giudicata invece negativamente dall'autore che, sempre attraverso le parole di Becelli, si chiede che beneficio possa aver tratto dalla stampa a fianco di «pantalonate» comiche e del *Sanson*²²¹.

Le accuse d'ingratitude si susseguirono da entrambe le parti²²² e arrivarono a chiamare in

219 Sonetto riportato nel paragrafo dedicato alla produzione lirica di Flaminia nel terzo capitolo del presente lavoro.

220 G. C. Becelli, *Lettera ammonitoria...*, cit.

221 Di cui parlerò diffusamente al momento dell'analisi della produzione tragica di Riccoboni nel capitolo secondo del presente lavoro.

222 Anche in questo caso è difficile determinare chi fu il primo attore di questa *querelle*. Sappiamo che nel 1736 uscì a Parigi a firma del cavaliere De Mouhy *Le mérite vengé* nel quale l'autore biasimava fortemente l'operato del Riccoboni, il quale vi scorre l'influsso del Maffei (*ghost writer* del De Mouhy), appena partito per fare ritorno in Italia. Così si legge in una lettera al Muratori datata 8 luglio 1738: «Parti il Signor Marchese e poco dopo la sua partenza comparve quel libro, dove parla di me, e ch'egli ha composto in compagnia di due altri per avere chi lo tenesse per le maniche del sajo sul conto della gallica lingua». C. De Fieux De Mouhy, *Le mérite vengé, ou conversation litteraires et variées sur divers écrits modernes*, Weistein et Smith, 1737. Pare che solo in seguito alla pubblicazione di questo volume, e alle pressioni ricevute da amici e conoscenti parigini affinché difendesse il suo buon nome, Riccoboni abbia deciso di redigere la *Lettera all'abate Desfontaines* alla quale, a sua volta, Becelli avrebbe risposto facendosi carico di esprimere, e difendere, la posizione maffeiana nella polemica. Alla ricostruzione storica non compete o interessa una “definizione delle colpe”, ma è interessante notare (oltre alla tendenza del Maffei a farsi rappresentare da eruditi colleghi) l'evidente importanza assunta a questa altezza da

causa, quale giudice “imparziale”, Ludovico Antonio Muratori, al quale Riccoboni indirizza, in data 18 luglio 1738, una lettera nella quale dichiara di essersi visto costretto a ribattere alle accuse di Maffei per difendere il suo buon nome:

Gli amici m'instruirono, e mi dissero che tutto Parigi si meravigliava che non ribattessi le calunnie che il Signor Marchese vomitava contro di me; ed infine che per il mio onore v'ero obbligato: mi perdoni della piccola digressione: a proposito d'onore, doppo 22 anni che sono in Parigi la mia maniera di vivere a me stesso ha fatto credere a questi Francesi grandi e piccoli che sono un uomo d'onore, e come tale mi esaltano: Dio ne sia lodato, e faccia che sempre corrispondi ad una tal faccia. Lessi il libro²²³ ed in fatto mi trovai *dénigré* come dicono qui, e credei che non potevo sfuggire di ribattere i colpi del mio aggressore. Al comparire della mia lettera, tutto Parigi esclamò che in quanto a me erano ben certi del vero, ma che in quanto a lui si confermavano nell'opinione che di lui aveva qui lasciata. In quanto a me comme non ebbi mai inimicizia con persona vivente, questa che lei teme non mi sorprenderà per la prima volta.

Muratori, nonostante le simpatie spesso manifestate per i coniugi Riccoboni, non prese chiaramente le parti del capocomico e non avrebbe, d'altra parte, potuto farlo. Le differenze di classe fra il nobile marchese e l'umile attore rendevano quasi obbligata la presa di posizione nei confronti del primo, ma è con una certa insofferenza nei confronti del Maffei che Muratori definisce il suo ruolo nella vicenda davanti alla comunità dei letterati. Pur non difendendo Lelio, inoltre, non stigmatizza neppure la sua decisione di scrivere la *Lettera a Desfontaines*, e definendo «cosette» le opere composte in polemica col marchese, sostanzialmente ridimensiona a bagatella di poco conto tutta la vicenda. Può trattarsi forse di una semplice suggestione, ma pare quasi che Muratori sorrida di fronte ad un'eccessiva offesa reazione di Maffei, pronto a mettersi, da illustre letterato, sullo stesso piano di un semplice comico. Così scrive in una lettera ad Antonio Francesco Gori datata 22 maggio 1739:

Perché quel delicato Signore va cercando da per tutto materia di dolersi di me, quasi che io sia congiunto contro di lui ed io sia quello che attizzi ognuno a far guerra. Gli è anche saltato in capo ch'io sia d'accordo con Luigi Riccoboni, nostro Italiano esistente a Parigi, che ha stampato alcune cosette per difendersi da lui: il che è falso²²⁴.

Riccoboni, tale da scomodare, in una polemica piuttosto articolata, letterati di spicco francesi ed italiani.

223 Ovvero proprio *Le mérite vengé* di De Mouhy.

224 L. A. Muratori, *Epistolario*, cit., vol. IX, 3895.

Siamo molto distanti dalle astiose parole del Becelli, «E n'andate a fare il buffone sopra le scene, ch'è il mestier vostro, e non mettete bocca dove a pari vostri non tocca²²⁵», dalle quali si ricava chiaramente la posizione di chi, da erudito, sentiva di non dovere nulla ad un sottoposto, puro e semplice strumento per la prova pratica di un'elaborazione intellettuale autonoma e in nulla debitrice alle competenze offerte dai professionisti della scena.

La *Merope* però, privata della forza vitale impressa dagli interpreti sul palcoscenico, rimaneva un esercizio letterario che, per ammissione stessa del suo autore, era stato realizzato per provare l'effettiva applicabilità di norme tragiche elaborate in un contesto colto. Un tentativo che si iscrive all'interno di un percorso, quello del Maffei, che non aveva visto e non vedrà in seguito il manifestarsi di un'autentica urgenza creativa in ambito teatrale:

Io trasecolo al vedere lo strepito che fa questa inezia, non avendone certamente fatto tanto nel suo nascere il *Pastor fido*: eppure io l'ho fatto in due mesi e mezzo, quasi per parentesi d'un altro diversissimo studio, né ho creduto che vi si dovesse far sopra riflessione alcuna. Vedo però che voi dite saviamente persuadendomi a fissarmi in cose tali, ma son troppo impegnato nell'opera che medito [...] ²²⁶.

Il marchese attraverso questa *recusatio* vuole certamente ostentare un'immagine di umiltà di fronte a Conti, quasi che l'impegno profuso nella composizione tragica non rappresentasse il massimo del potenziale creativo da lui esprimibile; ma che egli non considerasse l'attività di drammaturgo come centrale è un fatto testimoniato dalla completa assenza di una produzione successiva alla *Merope*. Appagato nel suo desiderio di dimostrare il pari valore della tragedia italiana rispetto a quella francese, prima ancora che si consumasse il divorzio con la compagnia Riccoboni, Maffei abbandonò qualsiasi tipo di sperimentazione²²⁷. È tuttavia altresì vero che con la partenza degli attori per Parigi la mancanza di comici capaci di dare vita ai suoi testi avrebbe comunque rappresentato uno scoglio contro il quale difficilmente un eventuale progetto del letterato non si sarebbe infranto.

225 G. C. Becelli, *Lettera ammonitoria...*, cit.

226 S. Maffei, Lettera a Conti da Verona 1 novembre 1714. S. Maffei, *Epistolario*, cit.

227 Come scrive De Courville: «Maffei était satisfait, et Riccoboni, et tous leurs amis; c'est de cette démonstration qu'ils étaient satisfaits, plus encore que des accents humains et de la poésie que le dramaturge avait pu rencontrer dans quelques scènes. [...] La stérilité du dramaturge Maffei, comme de ses disciples, n'allait pas tarder à prouver, en dépit des apparences, l'impasse où l'on s'était engagé». X. De Courville, *Luigi Riccoboni dit Lelio*, cit., p. 234.

Cap. II

La “penna d'attore”: tragedie, adattamenti ed edizioni per le scene di

Luigi Riccoboni

2.1 Le edizioni riccoboniane

Il percorso di sperimentazione scenica di Riccoboni procede di pari passo con il suo cimentarsi, in prima persona, con la scrittura tragica, pratica non comune per i comici del tempo, al più impegnati, anche in caso di stesura dei testi da loro recitati, nell'elaborazione di canovacci o generici utili alla pratica dell'Arte.

Questa operazione portò alla stesura, durante il periodo italiano, di quattro tragedie, di cui (almeno stando a quanto attribuitogli ad oggi dalla critica) tre derivate da omonimi drammi precedenti (il *Tito Manlio*, l'*Ercole* e il *Sansone*) ed una frutto di un suo personale percorso creativo (la *Sofonisba*²²⁸). Inoltre il capocomico diede alle stampe alcuni drammi di altri autori, da lui portati contestualmente sulle scene, inserendo nella prefazione ai testi, all'interno della tradizionale dedica o nell'avviso al lettore, notazioni di carattere letterario, scenico e storico-critico. Si tratta del *Britannico* di Racine edito per Soliani nel 1706, del *Catone* di Addison stampato a Venezia nel 1715, dell'edizione autonoma, rispetto a quelle inserite in miscellanee dell'autore stesso, dell'*Ifigenia in Tauri* di Pier Jacopo Martello, del *Coriolano* di Pietro Pariati²²⁹ (del quale rielaborò anche il *Sesostri*²³⁰), ed infine dell'*Artaserse* di Giulio Agosti²³¹.

Questa attività di Lelio da una parte s'inserisce nel percorso di riforma e moralizzazione della scena tragica italiana da lui intrapreso in collaborazione con l'*élite* colta dell'epoca, dall'altra è finalizzata alla ridefinizione e nobilitazione del ruolo del comico, da intendere non più solo come un effimero esecutore dell'altrui opera, ma come l'autore in prima

228 L. Riccoboni, *Tito Manlio*, Bologna, Pisarri, 1707. L. Riccoboni, *Sofonisba*, Modena, Capponi, 1710. L. Riccoboni, *Ercole-Hercule*, in *Le Nouveau théâtre italien. Ou Recueil general des comedies représentées par les Comediens Italiens Ordinaires du roy*, Parigi, Briasson, 1729, III. Nella stessa raccolta (II tomo) è conservato il testo del *Sansone*.

229 P. Pariati, *Caio Marzio Coriolano*, Bologna, s.n., 1707.

230 P. Pariati, *Sesostri*, in *Poesie drammatiche di Apostolo Zeno già poeta e storico di Carlo VI imperadore*, Venezia, Pasquali, 1744.

231 J. Racine, *Il Britannico*, a cura di L. Riccoboni, Modena, Soliani, 1706; J. Addison, *Catone*, a cura di L. Riccoboni, Venezia, Rossetti, 1715; L. Riccoboni, *Ifigenia in Tauri*, Verona, s.n., 1711. L. Riccoboni, *L'Artaserse*, tragedia di Giulio Agosti, cit.

persona di *pièces* in grado di sopravvivergli nel tempo²³². Uscire dai ristretti confini culturali e spazio-temporali imposti dalla sua condizione originaria di istrione (elemento biografico da lui percepito come una sorta di condanna, come emerge chiaramente nell'introduzione all'*Artaserse* di Agosti) era una delle grandi ambizioni di Riccoboni, perseguita con ancor maggior vigore al momento del ritiro dalle scene attraverso l'attività trattatistica e di storico del teatro.

La sua preoccupazione per alcuni temi “difficili” del fare teatrale emerge chiaramente dalle introduzioni ai drammi altrui di cui ci offre l'edizione a stampa, così come la costante ricerca del sostegno da parte dei letterati coevi in grado di apprezzare il suo sforzo di riforma.

L'*Ifigenia in Tauri* di Martello, ad esempio, sulla quale mi sono già soffermata in precedenza, è dedicata alla figura di Apostolo Zeno e rappresenta un vero e proprio omaggio da parte del capocomico all'illustre letterato, con un marcato intento di *captatio benevolentiae*. Lelio dichiara di aver già rappresentato con successo la *pièce*²³³ e di aver maturato il desiderio di allestirne una stampa non solo per farne dono all'illustre dedicatario, ma per i «molti scrupoli²³⁴» derivanti dalla volontà di un ulteriore allestimento da realizzarsi a Venezia attraverso il «consueto esercizio della *sua* professione²³⁵», quindi come strumento di ulteriore approfondimento del dramma da parte del pubblico veneziano che ne sarebbe potuto risultare sprovvisto²³⁶. In un passaggio successivo Riccoboni rende ancora più esplicite le motivazioni della sua operazione: per valutare fino in fondo l'effettiva riuscita di un testo teatrale è assolutamente necessario portarlo in scena e sottoporlo così al giudizio

232 Questo processo di autolegittimazione passa anche attraverso l'edizione di opere altrui, come sottolinea Stefano Locatelli, *Merope*, cit., p. 13 «Ancor più del Cotta, che pure utilizzò lo strumento della stampa “per distinguersi dalla media degli attori di professione”, Luigi Riccoboni fece dell'edizione delle tragedie rappresentate un elemento fondamentale di supporto al proprio lavoro di attore» e p. 14.

233 «Veduto il Teatro del Sig. Martello suddetto mi sono invogliato di far prova della sua novità sulle nostre Scene, lusingandomi di una felice riuscita, e, scegliendone l'*Ifigenia*, l'effettuai con fortunatissimo successo». L. Riccoboni, *Ifigenia in Tauri*, cit., p. 4.

234 *Ibid.*, p. 4.

235 *Ibid.*, p. 4.

236 Scrive Stefano Locatelli nella sua introduzione alla *Merope* maffeiana: «Dopo il successo veronese del 1711, il pensiero di riproporre la stessa tragedia in versi (e con *quel tipo* di versi) di fronte a un pubblico più vasto degli eletti letterati che avevano letto (nell'edizione romana del 1709) e poi visto la tragedia del Martello, spingeva Riccoboni a cercare di ricostruire anche per la Dominante le condizioni che avevano reso possibile il successo della prima. E dunque, anzitutto, egli si premura di preparare una stampa della tragedia che fosse a disposizione della nuova platea lagunare». S. Locatelli, *Merope*, cit., p. 16. Maffei si attribuisce invece il merito esclusivo di questa ristampa affermandone, in una lettera all'amico Ottolino Ottolini datata Verona 26 agosto 1711, l'assoluta necessità per un'esatta comprensione del verso martelliano da parte del pubblico: «Ho persuaso Lelio a farne due [recite] in Venezia nel prossimi Carnovale, e a far la Rachele in Quaresima. Egli dovrebbe [Martello] mandar copie a Venezia delle sue Tragedie, che si spaccerebbero subito, altrimenti ho detto a Lelio che ne faccia ristampare una per dar ad intendere il modo del suo verso». S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, cit.

del pubblico (ancora un'eco maffeiana), ma al contempo la stampa del testo permette di raggiungere tutti coloro che si reputano interessati all'opera e che potranno così giudicarla anche attraverso una lettura meditata:

A recitarla mi ha mosso il credere che dalla sola lettura non se ne possa fare per il Teatro un sicuro giudizio, e a darla di nuovo alle stampe il tenere per impossibile, che si trovi presso di tutti quelli, che vedranno rappresentarla il corpo intiero delle Tragedie dell'Autore, e perché mi sta a cuore, che le sia fatta quella giustizia, che ha ottenuta da molti Letterati, che furono assistenti alla prima sua recita, ho voluto però che vada nelle mani d'ogni uno, perché se ne giudichi con fondamento²³⁷.

Scrittura e scena dunque si combinano in un binomio inscindibile di reciproca interdipendenza. Come scrive Stefano Locatelli:

L'edizione/rappresentazione veneziana dell'*Ifigenia* a cura di Riccoboni segna, anche simbolicamente, il passaggio a un teatro in cui una drammaturgia d'autore viene "pubblicata" nella sua integrità, in teatro e in forma di libro, da "valenti recitanti" in grado ora di presentarsi quale veicolo primario di valori poetici nuovi per la scena italiana²³⁸.

Il recupero della dimensione testuale del teatro è funzionale al discorso di ricostruzione della tradizione tragica italiana da tempo corrotta e alla riaffermazione di modelli in grado di superare le dinamiche dell'Arte e degli influssi francesi e spagnoli.

Questa posizione critica viene esplicitata dal capocomico con ancor maggior vigore nella sua introduzione all'*Artaserse* di Agosti, la quale si apre con un'accurata lamentazione sulla condizione dell'attore, ed in particolare dell'attore italiano («Il nascere Comico, e Comico Italiano, ella fu già non molt'anni, o Sereniss. Altezza, una grande sventura²³⁹»), nella quale non possiamo non ritrovare tutti gli scrupoli morali legati alla vita delle scene che segnarono la biografia di Lelio fin dalla sua prima giovinezza. Egli quasi si scusa per la sua posizione ma, a parziale giustificazione del pessimo stato in cui versano i palcoscenici di tutt'Italia (e quindi anche quelli da lui calcati), sottolinea come anche l'*élite* colta della penisola non sia, a suo modo, priva di colpe. Seppure in grado di fronteggiare il cattivo, a loro dire, gusto lirico impostosi per influsso del Marino nel corso del Seicento attraverso «le imitazioni de' più accreditati Maestri, ne' componimenti, che uscivano dalle loro

²³⁷ *Ibid.*, p. 5.

²³⁸ *Ibid.*

²³⁹ L. Riccoboni, *Artaserse di Giulio Agosti*, cit., p. 2.

Accademie, o con le pubbliche esclamazioni, che alle stampe si vedevano a quell'ora²⁴⁰», i letterati non si sono parallelamente dedicati ad una rigenerazione del teatro a causa di un eccesso di corruzione di quest'ultimo, capace di dissuadere qualsiasi riformatore. Il secolo precedente ha pervertito il gusto dell'uditorio attraverso le «commedie portate dallo Spagnuolo²⁴¹», opere ricche di eventi inverosimili e caratterizzate da uno sviluppo eccessivamente intricato, e ha rigettato il tragico strutturato in favore delle «operette in prosa del Cicognini²⁴²», il quale assurge per Riccoboni (strano fenomeno se si pensa alla successiva ripresa della sua *Adamira*) ad emblema del cattivo uso teatrale. Nulla di originale: l'eterno ritorno della condanna colta del teatro spagnoleggiante e del melodramma; ma il capocomico sembra qui stigmatizzare l'atteggiamento rinunciatario dei letterati suoi contemporanei, i quali si sono limitati a criticare il cattivo costume delle scene (attribuendone la responsabilità soprattutto all'ignoranza degli attori), senza impegnarsi in un vero tentativo di risanamento. Il venir meno nel pubblico dell'abitudine all'ascolto del verso tragico ha poi ulteriormente complicato il contesto entro il quale (e qui Lelio mostra di comprendere i limiti di chi pratica la sua professione) spesso si muovono attori impreparati, saltimbanchi improvvisati che non sarebbero comunque in grado di recitare opere di qualità letterariamente alta.

Un altro danno in questo mentre è avvenuto al nostro Teatro, ed è, che i Comici col lungo disuso di rappresentar cose in verso erano ridicoli, anzi odiosi qual'ora il verso recitare si udissero. O l'enfasi era di troppo caricata, sì che degenerava in una tediosa cantilena, o così impropria la posatura, che per mettà non s'intendevano i sensi²⁴³.

Un “concorso di colpa”, rispetto al degenerare delle scene italiane, che ha avuto come esito finale lo scarso impegno dei drammaturghi per la produzione di opere teatrali, spesso tenute “nel cassetto” o pubblicate senza averle mai fatte rappresentare. Pur in questo contesto degradato alcuni letterati si sono dedicati alla traduzione di opere tragiche francesi²⁴⁴, in

240 *Ibid.*, p. 3.

241 *Ibid.*, p. 4.

242 *Ibid.*, p. 4.

243 *Ibid.*, p. 4.

244 Come testimonia lo stesso Lelio nel suo *Histoire du théâtre*, cit., p. 78: «Les Collèges de Rome et de Boulogne, aussi bien que les Seigneurs de cette aimable et sçavante Ville, avaient traduit la plupart des Tragédies des deux Corneille et quelques-unes de Racine, les premiers pour les faire représenter par les jeunes Pensionnaires de leur Collèges, et les autres pour se divertir pendant le Carnaval». E come ben sintetizza De Courville nella sola frase: «Le premier Italien qui se pique de littérature traduit un Corneille ou un Racine». X. De Courville, *Luigi Riccoboni dit Lelio*, cit., p. 133.

particolare dei due Corneille e di Racine, cercando di assicurarsi il plauso del pubblico attraverso una trasposizione in prosa in grado di rendere più agevole la recitazione e quindi la comprensione da parte dell'uditorio. Nonostante un discreto successo teatrale di queste opere la tragedia italiana ha continuato a languire in parte – suggerisce Lelio – per la mancanza del «maestoso compimento del verso», in parte (e qui torna il motivo dell'autocritica attoriale) perché «non ancora illuminati i sussurranti corrotti»²⁴⁵.

Il grande tema della riforma della professione attoriale accompagna Riccoboni per tutta la sua carriera e qui si declina in un'esposizione sintetica, ma puntuale, del percorso da lui compiuto con la sua compagnia:

Intanto avuto discorso di tal materia con più di tre di que' virtuosissimi Letterati, che illustrano il nostro secolo, chiarito del vero, fui particolarmente da uno di quelli, a cui per ogni rispetto ubbidirò sino alle ceneri, violentato a far prova di sode, e vere Tragedie, e però disseppellite la Sofonisba del Trissino, la Semiramide dell'antico Manfredi, l'Edipo di Sofocle del Sig. Orsato Giustiniano patrizio Veneto, il Torismondo di Torquato Tasso ed altre inedite di celebratissimi Autori, ho risvegliata la gloria di que' morti Poeti, con tanto mio vantaggio, e lode ancora, che ne arrossisco. Fatta una tale sperienza con le antiche, ho voluto farla ancora con le moderne; Prima già tre anni, nella Ifigenia in Tauri del virtuosissimo Sig. Martello, e poco doppo nella sua bellissima Rachele, ed in fine l'anno scorso nella celebratissima Merope del Sig. Marchese Scipione Maffei²⁴⁶.

Il rapporto di collaborazione con Maffei e l'incontro con autori contemporanei capaci di comporre opere tragiche di carattere compiuto ha permesso a Lelio di ottenere un grande successo di pubblico nonostante le diffidenze e l'impreparazione di quest'ultimo rispetto al teatro colto. Appare chiara la posizione del capocomico riguardo al dibattutissimo tema della riforma teatrale: il compito di rimediare al decadimento delle scene italiane non può essere affrontato esclusivamente da eruditi e letterati nè, al contempo, addossato ai soli comici. Soltanto un'operazione organica e di ampio respiro, capace di coinvolgere tutti “gli addetti ai lavori”, può modificare realmente le sorti di quest'arte.

Riccoboni chiude la sua dedica con un elogio ulteriore di Apostolo Zeno, il cui merito

245 Un criptico riferimento agli attori incolti ed impreparati. L'accusa d'ignoranza rivolta agli attori comprendeva anche l'incapacità di comprendere, e dunque di recitare adeguatamente, il verso tragico. Tale osservazione si trova già espressa dal Muratori nel suo *Della perfetta poesia*, cit., p. 601: «Dovrebbe studiarsi da loro [i comici] questa arte, atteso massimamente che dall'ignoranza, o dal poco studio d'essa nasce un altro difetto, cioè il non recitarsi quasi più in Italia commedie, o tragedie in versi. Costoro, parte perché non intendono il senso poetico, e grammaticale, parte perché non sanno dove far le posature necessarie della voce, troncando i versi, e profferirli con armonia naturale senza parer che cantino, poco ben riescono in recitar le favole, che non sono in prosa. E pure non può dirsi, quanta grazia, e nobiltà s'accresca dal verso a i componimenti teatrali».

246 L. Riccoboni, *Artaserse di Giulio Agosti*, cit., pp. 5-6.

maggiore sembra essere, ai suoi occhi, quello di assicurare alla parte migliore delle scene italiane il suo sostegno, l'essersi «fatto capo di quella numerosissima virtuosa parte dell'uditorio, che entrato nel buon gusto della scena tali componimenti approva, e loda». Solo grazie all'impegno di un'*élite* colta non arroccata in posizioni di isolamento, ma aperta al confronto con il vivo mondo dei palcoscenici, risulta possibile per i capocomici un concreto impegno di riforma.

Lelio non delega però unicamente ai letterati l'arduo compito di costituire un repertorio di drammi strutturati teatrabili, ma con la stampa delle due traduzioni del *Catone* e del *Britannico* mostra di volersi inserire a pieno titolo e in modo attivo all'interno di questo processo. La sua scelta cade significativamente su due drammi storici fortemente connotati in senso politico che non potevano che riscuotere il plauso dei dotti interlocutori ai quali il capocomico si rivolgeva (Conti e Maffei *in primis*), ma che al contempo rischiavano di essere accolti con difficoltà da parte del pubblico pagante le cui attese erano tutte volte all'intrigo romanzesco e passionale. Non solo, ma il testo del dramma inglese (nella traduzione italiana di Salvini²⁴⁷) si presentava, secondo De Courville, anche in una veste formale eccessivamente colta e letteraria²⁴⁸, tanto da risultare malamente comprensibile da parte degli attori. Uno dei fondamenti della perfetta recitazione era per Lelio l'esatta comprensione dell'opera da interpretare che, combinata con l'esercizio della memoria e la corretta immedesimazione nel personaggio, permetteva di dare effettivamente vita alle parole dell'autore creando quella finzione di vero necessaria alla resa scenica²⁴⁹. Il *Catone* proposto da Salvini è in questo senso troppo elitario e poco “performabile”.

Nella prefazione «al cortese lettore» Riccoboni mostra di essere perfettamente conscio di questo rischio e dichiara, facendo sua una prassi decisamente autoriale e poco attoriale, le fonti alle quali ha attinto per la sua “traduzione”. Uno scrupolo che non troveremo nella genesi del *Tito Manlio* o della *Sofonisba*; ma è bene ricordare come in questi casi il

247 Sulla prima fortuna italiana del *Catone* di Addison si vedano gli studi di C. Cordaro, *Anton Maria Salvini. Saggio critico-biografico*, Foroni-Bertola, Piacenza, 1906; H.S. Noce, *Early italian translations of Addison's Cato*, in *Petrarch to Pirandello: Studies in Italian Literature in honour of Beatrice Carrigan*, Toronto, University of Toronto Press, 1973, pp. 111-130; B. Alfonzetti, *Il corpo di Cesare. Percorsi di una catastrofe nella tragedia del Settecento*, Modena, Mucchi, 1989; D. Niedda, *Joseph Addison e l'Italia*, Roma, Bulzoni, 1993; D. Niedda, *Joseph Addison e l'eredità di Roma repubblicana*, in *Viaggiatori inglesi tra Sette e Ottocento*, Roma, Istituto nazionale di Studi Romani, 1999, pp. 7-28.

248 Parlando del *Catone* salviniano il critico scrive: «Elle est écrite dans une langue trop littéraire pour être conçue par les acteurs, pour être comprise du parterre». X. De Courville, *Luigi Riccoboni dit Lelio*, cit., p. 239.

249 Questi precetti trovano la loro collocazione, assieme ad una sorta di prontuario pratico del recitante, all'interno del celebre trattato in versi *Dell'arte rappresentativa*, Londra, s.n., 1728.

capocomico avesse fatto riferimento, nelle sue rielaborazioni, a due libretti d'opera e non a tragedie strutturate. Il rispetto per la volontà autoriale di un tragediografo era evidentemente per lui dovuto, mentre era lecito agire con estrema libertà nei confronti dei librettisti²⁵⁰; non a caso egli omette qualsiasi riferimento ad un dramma per musica, il *Catone*²⁵¹ di Matteo Noris che, stando a quanto testimoniato nelle sue *Réflexions*²⁵², aveva avuto modo di vedere in scena a Venezia e che, secondo Courville²⁵³, giocò la sua parte nel volgere l'interesse del capocomico verso la tragedia di Addison. Lelio dichiara soltanto di essersi avvalso della traduzione in «purgatissima toscana lingua» del Salvini e di essersi parallelamente appoggiato ad una trasposizione in lingua francese di cui non menziona l'autore²⁵⁴. Una libertà che si è preso, afferma successivamente, anche facendo riferimento ad analoghe esperienze maturate in contesti a lui prossimi e che hanno prodotto non solo traduzioni, ma anche adattamenti scenici di opere antiche e contemporanee, come il suo *Artaserse* o le «antiche italiane Tragedie» del Maffei.

Replico che di questa libertà il nostro Teatro Italiano n'è già in possesso anco sopra gl'originali d'Autori viventi, non che di semplici traduzioni, raccordandomi, che ad un Dramma d'un eruditissimo nostro Italiano Letterato successe la strana metamorfosi di cangiarsi di titolo, con la mutazione de' nomi, e qualche alterazione ancora ne i versi. Tanto, seguendo l'uso ho io fatto nell'*Artaserse* di Giulio Agosti, e tanto succederà nelle antiche Italiane Tragedie, che accomodate all'uso presente del Teatro, sono già state da me rappresentate, e fra poco usciranno alla luce.

L'elemento dirimente nelle decisioni di Riccoboni riguardanti la libertà di adattamento e resa di un'opera teatrale è chiaramente sintetizzato nell'espressione «accomodate all'uso presente»: l'opera teatrale per essere correttamente recepita dal pubblico deve mantenere un legame stringente con la contemporaneità; e sempre dalle necessità del pubblico sembra

250 In questo Riccoboni si mostra perfettamente “in linea con i tempi”; se infatti i tragediografi e le loro opere erano in un certo qual modo tutelati da una sorta di reverenza per la loro condizione di eruditi, i librettisti erano spesso considerati come semplici prestatori d'opera al servizio di musicisti e coreografi, veri protagonisti del dramma in musica a fianco dei sempre più virtuosi cantanti.

251 M. Noris, *Catone Uticense, dramma per musica*, Venezia, Nicolini, 1701.

252 Nelle *Réflexions* Lelio si sofferma a descrivere l'imponente apparato scenico di questa rappresentazione utilizzandola quale esempio negativo dell'eccessivo prevalere della coreografia (e dei virtuosismi dei cantanti) sui testi. L. Riccoboni, *Réflexions...*, cit., p. 45. Assodata la sua presenza alla recita è impossibile non pensare ad un'influenza di quest'ultima sulla successiva scelta del capocomico.

253 X. De Courville, *Luigi Riccoboni dit Lelio*, cit., p. 238.

254 Stando alla fortuna francese della tragedia di Addison possiamo supporre che Riccoboni si riferisse al *Caton d'Utique* di François Des Champs pubblicato nel 1715 (quindi cronologicamente a ridosso della resa italiana), ma allo stato attuale non è possibile supportare la tesi con dati certi. F. Des Champs, *Caton d'Utique*, La Haye, Johnson, 1715.

dipendere la decisione di editare il *Catone* così come veniva recitato dalla compagnia. Lelio dichiara infatti di essersi risolto a dare alle stampe la sua “traduzione” cedendo alle «violentissime istanze» di chi evidentemente aveva avuto modo di assistere alla tragedia in teatro, e al contempo per aver già «veduto stampato il primo originale del sopra accennato famosissimo Traduttore». Quest'ultima affermazione nasconde una duplice lettura legata a due preoccupazioni differenti del Riccoboni autore: la presenza di una stampa della traduzione salviniana tutela Lelio da eventuali accuse di plagio da parte di quell'*élite* colta capace di rapportarsi al testo letterario nella sua purezza, ma allo stesso tempo rende necessaria un'ulteriore stampa, una “vulgata” per chi, pur possedendo basi culturali sufficienti alla fruizione di un testo teatrale scritto, non era in grado di comprendere appieno la «purgatissima lingua toscana» dell'abate. Il capocomico assume su di sé gli oneri legati al ruolo di letterato di cui si veste al momento della pubblicazione del suo *Catone*, ma non può dimenticare le esigenze del pubblico: il teatro, nella sua componente performativa, rappresenta il discrimine fra il puro tragediografo e l'artista delle scene.

Il pubblico di sala non deve tuttavia essere semplicemente assecondato ma, secondo la classica norma pedagogica aristotelico-oraziana, dev'essere educato al rispetto dei valori positivi e alla riprovazione del vizio. La scelta delle opere da rappresentarsi deve dunque considerare non solo la qualità formale e il valore letterario dei testi, ma anche i contenuti veicolati, e questo criterio, definibile come morale, appare chiaramente espresso nell'introduzione al *Britannico* di Racine. Dedicata a Nicolò Maria Pallavicini, la stampa riproduce una traduzione a firma di «uno de' più purgati scrittori di questo tempo», così come lo definisce Lelio pur non nominandolo esplicitamente: un'edizione che ha dunque carattere di omaggio e che nulla aggiunge a quel testo strutturato della tradizione letteraria francese che il capocomico aveva portato sulle scene nello stesso anno. La motivazione che ha guidato Riccoboni nella scelta di questo dramma risulta, per sua stessa dichiarazione, dettata dalla certezza che il dedicatario condivida con lui un sistema di valori: il nobile Pallavicini potrà esercitare, nella lettura del dramma, la sua virtù migliore, quella della compassione²⁵⁵, virtù che già gli aristotelici indicavano come fortemente correlata alle possibilità di formazione del lettore-spettatore di una tragedia. Lelio però non si rivolge soltanto ad un pubblico nobile e colto ma – precisa nell'avviso al lettore – anche a coloro

255 L. Riccoboni, *Britannico*, cit., p. 4.

che, pur non avendo alcuna cognizione della vicenda di storia romana da cui deriva il dramma, potranno venirne a conoscenza proprio grazie alla tragedia: «I più saggi ne avranno da Tacito una iusta informazione, i men letterati la prenderanno dalla lettura stessa della Tragedia²⁵⁶».

A fronte della grande importanza attribuita da Lelio ai fatti ed ai valori veicolati dal teatro, non può dunque non destare attenzione la scelta delle opere da lui edite. La stampa dell'*Ifigenia* rappresenta certamente un lecito omaggio ad un autore vivente le cui opere avevano riscosso grande successo nei teatri veneziani e del nord Italia (andando inoltre a soddisfare una richiesta del pubblico dei possibili lettori) e al contempo un tentativo di ricerca del consenso di un letterato quale Apostolo Zeno, capace di apprezzare i tentativi di emancipazione del capocomico dai ristretti vincoli dell'Arte e del puro mestiere di commediante. Lo Zeno non rappresenta un semplice illustre sostenitore per Lelio: la sua opera di riforma del melodramma italiano, che si sviluppa a partire dall'adesione al canone tragico classico (con il rispetto delle tre unità aristoteliche, della verosimiglianza e del valore pedagogico-morale dei fatti rappresentati), permette all'attore di trovare un colto riscontro del suo *modus operandi* all'insegna della mediazione. L'ambiguo rapporto di Riccoboni con l'opera in musica, segnato da un ostentato disprezzo teorico ed una parallela appropriazione dei modelli nelle sue rielaborazioni tragiche, ottiene una parziale giustificazione nelle figure di letterati (come Zeno, ma anche Cavazzoni Zanotti e Pietro Pariati) impegnati in una riforma del genere volta al riscatto della dignità dei libretti d'opera.

Questa forma ibrida, in cui testo, musica e apparato scenico risultano inscindibili gli uni dagli altri, rappresenta in realtà una fonte d'ispirazione imprescindibile per il comico, soprattutto nei primi anni della sua attività "riformatrice". Apro qui una breve parentesi per rimarcare, con esempi concreti, questo nesso: nel 1706 Apostolo Zeno pubblica una *Griselda*²⁵⁷, dramma per musica rappresentato nei teatri veneziani, che, anche secondo De Courville²⁵⁸, ispirò la rielaborazione dell'omonima tragicommedia riccoboniana; nel 1707 Lelio stampa a Bologna il *Caio Marzio Coriolano*²⁵⁹ di Pietro Pariati, rivendicando, nella sua dedica al conte Tanara, la parte avuta dalle sue insistenti richieste nella composizione di

256 *Ivi*.

257 A. Zeno, *Griselda, dramma per musica*, Napoli, Mutio, 1706.

258 X. De Courville, *Luigi Riccoboni dit Lelio*, cit., p. 113.

259 P. Pariati, *Caio Marzio Coriolano*, cit.

quest'opera²⁶⁰: il capocomico si rivolge dunque a un librettista per avere un dramma che tratti di una vicenda storica al tempo molto in voga²⁶¹ nei teatri d'opera e non solo per merito del *Coriolano* di Cristoforo Ivanovich²⁶² citato dal Courville²⁶³, ma anche, e soprattutto, per quello di Francesco Silvani²⁶⁴ (autore di cui parlerò più diffusamente nel paragrafo dedicato alla *Sofonisba* di Riccoboni). Il rapporto con il letterato reggiano non si esaurisce in questa occasione, ma nel 1715 Lelio dà alle stampe un riadattamento (fortemente voluto dallo stesso Pariati²⁶⁵) del suo *Sesostri*, più volte rappresentato con successo sui teatri veneziani²⁶⁶. L'operazione del capocomico appare davvero emblematica sia della sua ambiguità nel rapportarsi ai libretti d'opera (in quanto egli stesso dichiara di aver utilizzato come “base” il testo di Pariati, che per coerenza con le sue posizioni di teorico avrebbe dovuto invece rigettare), sia del suo libero approccio alle rielaborazioni da libretti. Riccoboni dichiara infatti di aver realizzato una sorta di *collage* di versi suoi e del Pariati e di averlo fatto in modo frettoloso, incalzato dalle incombenze quotidiane dovute alla vita delle scene²⁶⁷. Questa frenetica attività lo ha portato (così si legge nella dedica all'autore) a tardare nell'esaudire la richiesta del letterato il quale, dopo aver fatto dono del libretto al capocomico, lo aveva invitato a realizzarne un adattamento in prosa per la rappresentazione. Lelio non solo tarda, ma non esaudisce neppure la richiesta di Pariati, dando alle stampe un testo in versi: «Ed in verso l'ho fatto, e non in prosa, non per altro, se non perché tutto pessimo non riuscisse scrivendolo tutto del mio, per lo che servito mi sono di tutti quei versi del vostro dramma, che ho potuto, nella quale parte almeno ottimo è per rimanere²⁶⁸». Poche righe più avanti Riccoboni motiva ulteriormente la sua decisione con la

260 «Illustrissimo Signore, sono scusabili le colpe dell'ambizione quando vanno in traccia di gloria [...]. Do alle Stampe il C. M. Coriolano per non defraudare al merito di quell'autore, che per mia compiacenza lo scrisse». *Ibid.*, p. 3.

261 Il successo della vicenda di Coriolano è testimoniato dalle tante opere incentrate su questa materia che videro le stampe nella prima metà del Settecento. Oltre alle già citate, mi preme ricordare la versione di Giampaetro Cavazzoni Zanotti, Bologna, Della Volpe, 1734, per il legame che il letterato ebbe con le vicende biografico-letterarie dei Riccoboni.

262 C. Ivanovich, *Il Coriolano*, Piacenza, Bazachi, 1669.

263 X. De Courville, *Luigi Riccoboni dit Lelio*, cit., p. 114.

264 F. Silvani, *Martio Coriolano, dramma per musica*, Venezia, Nicolini, 1683.

265 Come sostiene De Courville.

266 Come riporta Giovanni Carlo Bonlini, *Le glorie della poesia e della musica*, Venezia, s.n., 1730, p. 160, l'opera andò in scena con le musiche di Francesco Gasparini nell'inverno del 1710 al teatro San Cassiano di Venezia.

267 «Ho ridotto recitabile un dramma per musica, e servitomi sin dove ho potuto de' bellissimi versi del suo celebre autore. Vostra Eccellenza è solita da me avere solo debolezze ne' miei riverentissimi ossequi, non abbisogna di supplica, per il compatimento di quest'una che ne' versi, che sono miei, gli presento; tanto più debole quanto che la fretta non mi ha dato campo che di pochi giorni, ed in questi di poche ore per eseguirlo, sempre impegnato nel giornaliero esercizio della mia professione». *Il Sesostri*, a cura di L. Riccoboni, Venezia, Murari, 1715, pp. 4-5.

268 L. Riccoboni, *Sesostri*, cit., p. 8.

necessità di presentare al pubblico il testo della recita “rimpinguato” di versi «come era necessario²⁶⁹»: il capocomico ha chiare le profonde differenze di tempi scenici implicate da un libretto d'opera e dal testo di un dramma in prosa, ma decide di non riscrivere un *Sesostri* optando piuttosto per la manipolazione (che fra l'altro, a differenza di quanto vedremo in seguito per altri drammi, si discosta di poco e quasi solo in termini “quantitativi” dal suo modello). Si dichiara inoltre «semplice Comico, e non Comico Poeta²⁷⁰», prevenendo così le accuse di poca letterarietà dei versi da lui inseriti a testo.

Scrivente non scrittore, attore che si fa autore ma nega il valore del suo operato, teorico pronto a condannare senza appello e come male corruttore del secolo il teatro d'opera di cui però si appropria per i propri percorsi di riforma: un'ulteriore conferma di quanta ambiguità è insita nelle scelte realizzate dal capocomico.

Esempio lampante di questa ambivalenza, che ci permette di tornare all'analisi della selezione riccoboniana, è l'*Artaserse*, opera che si ricollega ad un filone di successo del teatro coevo e ad esso risulta strettamente legato, come sottolineava già lo stesso Agosti nella sua prefazione al dramma: «Questa dovrebbe essere una di quelle Tragedie, che l'arte chiama implesse, mista di peripezia, e d'agnizione. In essa ho mantenuto il fin lieto, ma non per quello lascia d'essere azione Tragica; poiché contiene la morte di più d'uno, e in fin all'ultimo è lagrimosa, e miserabile²⁷¹». Non solo, anche questa volta, nonostante Riccoboni abbia scelto per la pubblicazione e la rappresentazione una tragedia colta e canonicamente strutturata, l'ispirazione sembrerebbe provenire dalla visione di un omonimo melodramma a firma Zeno-Pariati andato in scena a Venezia nel 1705²⁷². Motivi e temi “collaudati” ed affinità, almeno agli occhi di quel pubblico verso la formazione del quale era orientata la scelta, con il genere più “alla moda” sui palcoscenici.

Scelte molto diverse sono invece quelle del *Catone* di Addison e del *Britannico* raciniano: opere di carattere storico, con una marcata componente politica legata ad una visione morale dichiaratamente antitirannica. Racine rappresenta tuttavia ancora una scelta di tipo “garantito”: un drammaturgo celebre e apprezzato, i cui drammi erano noti e venivano

269 *Ibid.*, p. 9.

270 *Ibid.*

271 L. Riccoboni, *Artaserse*, cit., p.8.

272 Come afferma Courville: «Et d'abord il met à la scène, non sans l'avoir retouché, l'*Artaserse* de Giulio Agosti. Un mélodrame de Zeno et du même Pariati, joué à Venise en 1705 l'a sans doute mis sur la voie de la tragédie qui en était la source, et qui avait vu le jour cinqu ans auparavant dans une académie de Reggio». X. De Courville, *Luigi Riccoboni dit Lelio*, cit., p. 236.

rappresentati con successo nei maggiori teatri italiani, un letterato che godeva di una fortunata tradizione nella penisola; molto differente il discorso riguardo al tragediografo inglese, non particolarmente noto nemmeno negli ambienti colti del tempo. La mancanza di elementi omogenei al gusto del pubblico, abituato al gusto francese e spagnolo ma per nulla educato allo stile britannico, lo rendeva sicuramente un testo rischioso. Il fatto è che la scelta di Lelio si colora in tale frangente di tratti fortemente morali: il *Catone* rappresenta un modello civile a cui il pubblico può fare riferimento sia in campo politico che in ambito personale. Stoico, fermo nella difesa dei suoi valori nonostante questi ultimi mettano in discussione persino il suo sistema di affetti, attento prima di tutto al bene della comunità, prioritario rispetto alla gloria e al successo personale, Catone deve essere il modello dell'*homo novus* primosettecentesco, l'incarnazione di una virtù pubblica che Riccoboni aveva già portato in scena con il *Tito Manlio*. Difficilmente un semplice capocomico sarebbe arrivato ad una scelta tanto rischiosa se gli fosse mancato il supporto di un'*élite* colta, attenta a queste tematiche; impossibile perciò non pensare ad un'influenza di Conti o di Maffei, sempre attivi a fianco della compagnia, più che mai in questo frangente: i rapporti con questi intellettuali permisero a Lelio di inserirsi in un *milieu* culturale aperto agli influssi europei, attento al dibattito politico e sociale, in rapida evoluzione, di paesi quali la Francia, l'Inghilterra, l'Olanda²⁷³. Tornerò a breve sulla valenza politica delle scelte di repertorio riccoboniane, ma già in questa breve introduzione mi preme mettere in evidenza i primi segnali di un fare teatrale *engagé* dal punto di vista non solo strettamente artistico. La riforma scenica prosegue per Lelio di pari passo con una riforma morale, etica e civile: gli spettatori vanno dunque educati ad un nuovo e più compiuto gusto tragico e al contempo ad un sistema valoriale strutturato e distante dal puro coinvolgimento emotivo che era il primo obiettivo del teatro d'opera e di tradizione seicentesca, in un percorso fatto di scelte di repertorio, edizioni e produzione tragica marcato da una componente politica sempre presente.

273 A tale proposito rimando agli studi di G. Silvestri, *Scipione Maffei, europeo del Settecento*, Vicenza, Neri Pozza, 1968; N. Badaloni, *Antonio Conti: un abate libero pensatore tra Newton e Voltaire*, Milano, Feltrinelli, 1968; G. P. Marchi, *Un italiano in Europa. Scipione Maffei tra passione antiquaria e impegno civile*, Verona, Libreria universitaria, 1992; *Scipione Maffei nell'Europa del Settecento: atti del convegno, Verona 23-25 settembre 1996*, a cura di G.P. Romagnani, Verona, Cierre, 1998; *Antonio Conti: uno scienziato nella République des lettres*, a cura di G. Baldassarri, S. Contarini, F. Fedi, Padova, Il Poligrafo, 2009.

2.2 Riccoboni “politico”

Nell'analisi finora condotta abbiamo in più punti sottolineato la presenza di una componente “politico-civile” comune alle tragedie inserite nel repertorio dei Riccoboni e la tendenza, propria del capocomico, a privilegiare nelle sue scelte drammatico-sceniche soggetti portatori di alti valori sociali. Il tema pubblico e quello privato si alternano nei drammi interpretati dalla compagnia con una netta prevalenza del primo sul secondo: lo sguardo di Lelio pare insistere maggiormente sulla comunità piuttosto che sul singolo, sullo spazio aperto più che sulle segrete stanze.

Tali numerosi spunti impongono una riflessione più approfondita sulle motivazioni alla base di questa selezione che, nel privilegiare temi cardine del vivere sociale, appare coerente con l'analogo percorso portato avanti da alcuni eruditi di spicco del paese e con un più generale clima di riforma politica che al tempo andava sviluppandosi nella penisola italiana. Come ben sintetizza Valentina Varano nel suo intervento dedicato al *Teatro italiano* del Maffei, i primi anni del Settecento sono politicamente connotati in Italia da una forte ricerca identitaria e di autonomia “nazionale” rispetto ad un contesto geopolitico frammentario in cui il tradizionale policentrismo si aggrava a causa delle varie successioni di dominazione straniera. Non è un caso, sottolinea la Varano, che molte delle riflessioni in materia realizzate da Muratori, dal marchese Maffei e dall'Orsi vedano la luce negli anni dell'occupazione francese di Modena e non è parimenti casuale l'atteggiamento polemico di questi personaggi nei confronti della gestione crescimbeniana d'Arcadia, ai loro occhi ennesimo supporto alla frammentazione localistica della penisola²⁷⁴.

Le *Considerazioni* dell'Orsi, i *Primi disegni della Repubblica letteraria d'Italia* di Muratori, così come il suo *Della perfetta poesia italiana*, certamente concorrono tutti ad un tentativo di riforma del gusto letterario e ad una rivendicazione di dignità per la tradizione culturale italiana (all'interno del più ampio panorama della *querelle* fra italiani e francesi, di cui gli stessi eruditi sono fra i più rilevanti protagonisti in patria), ma al contempo portano avanti istanze di carattere politico che, se espresse esplicitamente, sarebbero risultate troppo compromettenti anche per la loro privilegiata posizione²⁷⁵.

274 V. Varano, *Il Seicento nel Teatro italiano di Scipione Maffei*, in *Miscellanea seicentesca*, cit., p. 216.

275 *Ibid.*, p. 217. La Varano, parlando dei *Primi disegni* muratoriani dice «In definitiva, il vignolese era mosso sì da un progetto letterario, ma allo stesso tempo si serviva di quest'ultimo per avanzare, seppur velatamente, una proposta di carattere politico [...]».

Il discorso letterario e quello civile sono, a quest'altezza storica ancor più di quanto lo fossero stati in precedenza, inscindibili: ogni scelta compiuta risulta in qualche modo *engagée*. Il dibattito italiano si apre ad un piano europeo anche grazie a nuovi luoghi di aggregazione (come i salotti), alle reti sovranazionali costruite attraverso il *Grand tour* e le rappresentanze diplomatiche dei differenti paesi, agli scambi all'interno delle diverse realtà d'Arcadia e alle nascenti logge massoniche²⁷⁶. Un attore e capocomico dello spessore di Lelio, per lo stesso carattere itinerante della sua professione e per le molteplici occasioni di contatto con personaggi appartenenti a queste realtà di cui, anche grazie alla mediazione della moglie, era riuscito a beneficiare, si trovava immerso il questo contesto.

Anche “respirando” involontariamente l'aria dei circoli del Maffei e dell'Orsi, Riccoboni godeva del privilegiato contatto con questa nuova sensibilità la quale ben si conciliava con le sue spinte di riforma fortemente connotate in chiave etica, con le sue preoccupazioni di attore da sempre pronto ad interrogarsi sulla funzione pedagogica del teatro e sulla necessità di moralizzazione della sua professione.

Le scelte “politiche” del repertorio di Lelio infatti si concretizzano puntualmente nella proposizione di precisi valori che, se da una parte concorrono a delineare la figura del *proboviro* universale, affermato sin dall'antichità classica (si pensi ad esempio alla citata figura di Catone), dall'altra si riattualizzano nel dibattito contemporaneo. Riccoboni, fortemente convinto della funzione pedagogica del teatro, e delle possibilità da esso offerte di creazione di un sentire comune e di un indirizzo valoriale collettivo, fa di queste esigenze il discrimine per la scelta delle opere da portare in scena.

Prima di passare all'analisi dei valori espressi dall'insieme delle *pièces* è bene ricordare preliminarmente come quasi tutte le tragedie presenti nel repertorio presentino caratteri politici al loro interno; se escludiamo infatti la *Rachele* e l'*Adria* del Martello e l'*Adamira* di Cicognini, tutte le altre trame si strutturano attorno ad un tema portante legato a valori di stampo civile. Anche nei drammi maggiormente connotati da passioni “intime”, come nel caso delle *Gemelle Capovane* del Cebà, le motivazioni più profonde dell'agire e la morale finale si ricollegano a precisi precetti che si potrebbero definire, con termine moderno, di

276 Su questo tema, non affrontato direttamente nel presente lavoro, rimando agli studi di G. Giarrizzo, *Massoneria e illuminismo*, Padova, Marsilio, 1994; M. C. Jacob, *Massoneria illuminata*, Torino, Einaudi, 1995; G. M. Cazzaniga, *Massoneria e Letteratura. Le muse in Loggia*, Unicopli, Milano, 2002; G.M. Cazzaniga, *Nascita della Massoneria nell'Europa moderna*, in *Storia d'Italia, annali 21, La Massoneria*, Torino, Einaudi, 2006; F. Fedi, *Comunicazione letteraria e «generi massonici» nel Settecento italiano*, *ibid.*

etica pubblica. L'amore ad esempio, la più intima fra le passioni, pur presente all'interno della vicenda dell'*Ifigenia* come presentata dal Martello²⁷⁷, perde parte della sua centralità in favore di una più insistita analisi del rapporto di amicizia che lega Oreste e Pilade, pronti ciascuno a sacrificare la propria vita per la salvezza del compagno, che assume tutti i tratti del “fratello d'elezione”. Il tema della fratellanza ricorre anche nel *Catone* di Addison, dove il barbaro Giuba viene riconosciuto dall'eroe eponimo degno erede dei valori dell'Urbe indipendentemente da vincoli di sangue e di razza, secondo il precetto per cui l'essere un vero romano è più un atto di adesione a determinati valori che un privilegio legato alla nascita. Analogamente si svolge la vicenda narrata nell'*Oreste* del Ruccellai, mentre l'amore erotico, apparente chiave di volta nelle già menzionate *Gemelle Capovane*, è solo co-protagonista del dramma, a fianco del consistente tema dell'ingratitude nei confronti del sovrano “illuminato”, la quale non viene condannata meno della soverchia passione delle fanciulle.

Fortemente politica (e problematizzante) la vicenda presentata dallo stesso Cebà nell'*Alcippo spartano*: il tema della corretta applicazione delle leggi, che in una società giusta devono essere certe e valide per tutti i cittadini, il problema di una loro scorretta amministrazione e le nefaste conseguenze che essa comporta (legate non solo alle sorti del singolo ma della comunità tutta), concorrono alla condanna della gestione non condivisa del potere. La cieca difesa delle leggi portata davanti dagli efori a discapito della ricerca della verità conduce alla sopraffazione dell'individuo e ad uno scollamento dei centri di potere dalla comunità dei sottoposti. Se, come giustamente sostiene Marco Corradini²⁷⁸, nello scrivere questa tragedia Cebà ebbe presente il parallelismo fra la situazione dell'antica Sparta e la società genovese a lui contemporanea, anche la scelta di Lelio potrebbe essere intesa come una ricontestualizzazione dell'opera in chiave primo-settecentesca. La dominazione straniera su gran parte della penisola, l'imposizione di governi (e norme) di volta in volta differenti da quelli precedenti, poteva dare adito a riflessioni sulla legittimità di un potere tanto arbitrario e mutevole.

Se le leggi giuste ed applicate fuggendo l'arbitrio personale devono essere rispettate a costo del sacrificio degli affetti e ignorando l'incostante opinione popolare, come nel caso del *Tito*

277 È qui utile ricordare come, nella volontà prima dell'autore, l'opera si dovesse intitolare *La vergine innamorata* e come il titolo sia poi stato modificato per non incorrere nella censura.

278 M. Corradini, *Introduzione a Tragedie di Ansaldo Cebà*, cit., p. XXVIII.

Manlio dello stesso Riccoboni su cui tornerò a breve, nel *Nicomede* di Corneille è proprio il sovvertimento della volontà dei cittadini, inascoltata dalla figura tirannica, il motore primo degli eventi drammatici. Il tiranno, sia esso despota politico o padrone delle sorti private dei suoi famigliari, è uno dei personaggi più fortemente rappresentati sulle scene dai Riccoboni anche in versione femminile. L'esempio migliore è forse quello del *Britannico*, opera in cui, attraverso un fitto intreccio di trame legate al trono e alle passioni amorose, si esplicita tutta la gamma di delitti dei quali un individuo si può macchiare, sia esso uomo (Nerone) o donna (Agrippina).

I valori propugnati da Lelio sono dunque, in sostanza, gli stessi condivisi da quella *élite* riformatrice le cui idee, derivate in larga parte da antichi precetti della Roma repubblicana, stavano cominciando a mettere in discussione i sistemi assolutistici dell'epoca: libertà, rispetto delle leggi, fratellanza di elezione, equità dei governanti, condivisione del potere sotto l'insegna del bene comune, rettitudine individuale.

La possibilità di realizzazione di questi ideali passa attraverso un'educazione capace di raggiungere non solo le classi colte, le quali già beneficiavano delle numerose possibilità di formazione offerte da viaggi, letture e dotte conversazioni, ma anche quella parte più ampia della popolazione rappresentata dalla classe media in ascesa. Se infatti a quest'altezza siamo ancora molto lontani da qualsiasi processo di democratizzazione politica e culturale, è altresì vero che in quest'epoca molti fermenti europei iniziano a delineare nuove modalità di partecipazione e coinvolgimento (seppur parziale) delle classi tradizionalmente escluse. La massoneria ad esempio, che rappresenta forse la forma di sociabilità più qualificante dell'epoca, sosteneva la necessità di una formazione ed educazione dell'essere umano perfettibile e promuoveva, almeno in termini teorici, l'abbattimento delle tre grandi barriere di ceto, fede e nazione. Proprio in questa prospettiva i massoni, così come la parte "illuminata" del ceto colto europeo, attribuivano grande valore al teatro, strumento in grado di veicolare contenuti pedagogici ad un grande pubblico e con maggior efficacia rispetto ad un'opera a stampa. Nulla di nuovo insomma rispetto ad una tradizione consolidata: l'attore in scena, rappresentando vizi e virtù emblematiche, funge da buon consigliere, da guida per l'agire dello spettatore.

Date queste premesse risulta quasi emblematico il personaggio del consigliere nel *Sesostri* di Pietro Pariati, portato in scena a Venezia nel 1715 da Lelio. Questa figura,

rappresentando, dal punto di vista della ricostruzione storico letteraria, il compendio delle virtù di moderazione, temperanza ed acume necessarie ad ogni *homo politicus*, appare funzionale al proposito di “rischiamento” delle menti dei futuri cittadini, e allo stesso tempo concorre ad arricchire l'immagine di mediatore di Riccoboni.

Attore costantemente preoccupato di mediare fra la “peccaminosa” vita delle scene ed un'etica personale fortemente moralizzata in chiave cattolica, capocomico alla ricerca di un equilibrio fra spinte riformatrici e garanzie dell'Arte, teorico da sempre conteso fra scena e penna: innegabile il fascino creato dal nesso con molti dei personaggi “diplomatici” da lui portati in scena.

Questa fascinazione trova in parte la sua concretizzazione in un episodio della vita dell'attore il quale, dopo diversi anni di frustrante attività sui palcoscenici parigini, accettò un incarico “politico” offertogli dal cardinale De Fleury che lo condusse in terra inglese. Inviato in missione segreta a Londra (secondo la ricostruzione realizzata da Arturo Parisi con il compito di sondare il clima delle alte sfere rispetto alle dinamiche territoriali ed espansionistiche in rapporto ai territori francesi²⁷⁹) Lelio ebbe «molta fortuna nella di lui missione», come egli stesso riferisce nelle sue *Notizie biografiche*²⁸⁰. Nella città inglese, dove già nel 1679 si era recato suo padre Antonio al seguito del duca Alfonso d'Este²⁸¹, il capocomico ebbe sicuramente modo di entrare in contatto con molti personaggi di spicco del dibattito politico del tempo (fra i quali Courville, nella sua ricostruzione²⁸², cita ad esempio Henry Saint-John Bolingbroke²⁸³ e Robert Walpole²⁸⁴) e riallacciare i rapporti con

279 A. Parisi, *Luigi Riccoboni: a proposito di un carteggio inedito con L. A. Muratori*, cit.

280 L. Riccoboni, *Notizia biografica*, in lettera da Parigi a Muratori 5 giugno 1746, Biblioteca Estense, Modena, Archivio muratoriano, filza 76, 24. «Il Reggente morì, e poco tempo dopo il Cardinale di Fleury restato primo ministro e dispotico del Regno, l'anno 1728 lo spedì in paese fuori del Regno caricato di segreti di Gabinetto; il Riccoboni ebbe molta fortuna nella di lui missione».

281 La notizia del viaggio ci giunge grazie ad una lettera di supplica della madre di Luigi la quale si vide costretta a chiedere un sostegno economico per la sua famiglia proprio a causa della prolungata assenza del marito. La missiva, conservata a Modena presso l'Archivio di Stato, *Speciali comici*, è a firma di Anastasia Riccoboni la quale riferisce di essere «priva d'alcun soccorso del marito per esser al Servizio dell'Altezza nostra Serenissima in Londra per Pantalone».

282 X. De Courville, *Luigi Riccoboni dit Lelio*, cit., pp. 293-308.

283 Visconte di Battersea ed esponente del partito dei Tory. Fu ministro della guerra, sotto il regno di Anna Stuart, dal 1704 al 1708 e nel 1710 divenne segretario di stato. Alla morte della sovrana, cui fece seguito l'incoronazione di Giorgio I di Hannover e l'ascesa al potere del partito dei Wighs (in particolare grazie a Robert Walpole) optò per un volontario esilio in Francia.

284 Esponente del partito dei Whigs e politico di spicco sotto il regno di Giorgio I e Giorgio II, fu protagonista di un atto di ritorsione politica da parte del sopracitato Bolingbroke che, assieme ad alcuni compagni Tory, lo accusò di corruzione facendolo condannare alla prigionia nella torre di Londra. L'evento suscitò la riprovazione dell'opinione pubblica che, ritenendo Walpole innocente, lo rielesse nel 1713 come rappresentante del suo collegio. Il fatto che Riccoboni avesse preso contatti con entrambi i personaggi è prova dell'intento diplomatico e di raccolta d'informazioni per il quale si trovò ad operare.

personaggi di cultura e teatro già incontrati durante il suo primo soggiorno londinese²⁸⁵. Inutile sottolineare come proprio a questi anni risale la fondazione di numerose logge massoniche in territorio inglese ed in particolare a Londra (dove nel 1717, data accolta dalla storiografia contemporanea, si era formata la prima loggia europea) e come fosse possibile, per un comico dotato di una certa preparazione culturale e attento, per la sua stessa missione, ai diversi movimenti politici cittadini, entrare in contatto con queste realtà. Non vi sono notizie certe di un avvicinamento di Lelio al contesto massonico inglese: quello che è certo è che la sua ambizione di intraprendere una carriera diplomatica, pare ventilata dallo stesso Fleury come possibile ricompensa per i suoi servizi, venne frustrata al suo rientro a Parigi. Il cardinale, pur dichiarandosi soddisfatto del compito svolto dal capocomico, non dimostrò mai concretamente la sua gratitudine, palesando anzi un considerevole distacco (motivato certamente anche dalla sua posizione sociale) rispetto alle sorti del Riccoboni.

Una normale vicenda di sfruttamento delle competenze di un sottoposto da parte di un esponente dell'alta nobiltà francese dunque, ma la motivazione di questo atteggiamento mutevole potrebbe essere ricondotta anche ad una diffidenza del cardinale motivata dai contatti sviluppati da Lelio durante la sua permanenza a Londra. Fleury si dimostra infatti più di una volta preoccupato per le possibili influenze negative sulla politica interna date dall'insediamento in territorio francese delle nascenti logge massoniche: molti dei messaggi veicolati dalle *Constitution of freemasonry*²⁸⁶ erano infatti profondamente eversivi rispetto al sistema monarchico e la polizia di Parigi si trovò spesso impegnata in operazioni di retata durante le riunioni clandestine dei primi gruppi.

Durante una di queste operazioni, stando al verbale redatto il 5 maggio 1744 da un informatore di nome “Dadvenel”, venne trovato assieme ai “fratelli” anche un comico della *Comédie italienne*:

La polizia fece irruzione proprio nel momento in cui stava per aver inizio un convito cui partecipavano individui di un livello sociale piuttosto basso: un lapidario (o faccettatore di gemme), un funzionario di basso rango del mercato del pollame, un giardiniere, un mercante di arazzi, per non parlare di un attore della Comédie italienne, e addirittura di un “negro che suona la tromba nella guardia regia”²⁸⁷.

285 Sul primo viaggio a Londra di Lelio si vedano i paragrafi del XVI capitolo del Courville dedicati al tema, X. De Courville, *Luigi Riccoboni dit Lelio*, cit., pp. 287-293.

286 L'edizione italiana da me utilizzata è J. Anderson, *Le costituzioni dei liberi muratori*, Foggia, Bastogi, 1991 ed è realizzata a partire dalla prima edizione inglese del 1723.

287 Come riporta Margaret Jacob nel suo *Massoneria illuminata*, cit., p. 4, facendo riferimento al rapporto conservato

Non abbiamo alcuna prova che possa essersi trattato di Lelio e neppure che il capocomico fosse in qualche modo affiliato ad una loggia parigina; tuttavia questo documento, confermando l'apertura delle logge locali anche ad esponenti di ceti bassi fino agli attori della *Comédie italienne*, lascia aperto uno spiraglio interpretativo sulla rottura dei rapporti fra Riccoboni e Fleury. Da sempre alla ricerca di un impiego che gli permettesse di abbandonare la corrotta vita delle scene, Lelio si trovò ancora una volta in una grave *impasse* biografica e professionale, che vide la sua parziale soluzione soltanto con la chiamata a Parma da parte di Antonio Farnese.

Si trattò tuttavia, come abbiamo avuto modo di vedere, solo di una breve parentesi per il comico (per quanto ricca di speranze riformatrici), il quale non abbandonò mai, nonostante le ripetute delusioni, il suo interesse per la politica intesa come miglioramento, soprattutto culturale ed etico, degli individui e della società entro cui questi erano inseriti. Forse in questa prospettiva il progetto di riforma teatrale rappresentava ai suoi occhi il contributo che da capocomico poteva dare ad un tanto più grande “risveglio” europeo, contributo che si era già esplicitato, in modo ancor più compiuto, attraverso la stesura in prima persona di opere tragiche di carattere storico ed impregnate di alti valori civili.

È tempo dunque di addentrarsi nell'analisi puntuale dei drammi a firma di Lelio: le cinque tragedie (*Tito Manlio*, *Sofonisba*, *Ercole*, *Sansone*, *Arcagambis*) e le tre rielaborazioni tragicomiche di omonimi drammi di Apostolo Zeno e Giacinto Andrea Cicognini (*Adamira*, *Griselda*, *La vita è un sogno*).

2.3 *Tito Manlio*

Quando, nel 1707, Luigi Riccoboni pubblica il suo *Tito Manlio*²⁸⁸ un'altra omonima opera, a firma di Matteo Noris²⁸⁹, aveva già conosciuto un'ampia diffusione sui palcoscenici di tutto il nord Italia ricevendo, a seguire, numerose edizioni a stampa. Si trattava di un dramma per musica con partitura di Andrea Pollaro²⁹⁰ e, quando la critica si è volta allo studio della

alla Bibliothèque de l'Arsenal, ms II 556, f. 347.

288 L. Riccoboni, *Tito Manlio*, Bologna, Pisarri, 1707.

289 M. Noris, *Tito Manlio. Drame per musica*, Venezia, Nicolini, 1697. Oltre a questa edizione possiamo considerare, come testimonianza della larga diffusione, anche quelle che comparvero negli anni successivi: nel 1698 sempre per i tipi del veneziano Nicolini, ma anche, nel medesimo anno, l'edizione napoletana di Parrino e Mutio, oppure quella livornese di Valsisi. Nel 1699 esce a Verona l'edizione del Merli e nel 1702 a Torino quella di Zappata.

290 L'opera conobbe poi la partitura di Antonio Vivaldi e con essa raggiunse un grande successo di scena a partire dalla sua prima rappresentazione al teatro arciduciale di Mantova in occasione del Carnevale del 1719.

produzione drammatica riccoboniana, lo ha indicato quale originale da cui il capocomico avrebbe elaborato quello che è stato definito, spesso in maniera piuttosto sbrigativa, come un semplice rifacimento. Ha osservato in proposito Xavier De Courville:

De la même veine est le *Tito Manlio* adapté, semble-t-il, par Riccoboni lui-même, mais qui suit pas à pas un mélodrame joué en 1697 au théâtre Saint-Jean-Christophe de Venise, et souvent repris. Le poème en était de Matteo Noris; la musique de Pollaroli, qui avait composé l'année précédente cet *Ercole in cielo*, source directe de l'*Hercule* de Lelio. C'est dire que Luigi, dans ses premiers pas aux côtés d'Elena, n'a pas franchi les portes du domaine condamné. Les changements apportés au texte original²⁹¹ sont loin de marquer la moindre révolution contre le genre à la mode²⁹².

Benché nell'accresciuta drammaturgia dell'Allacci si affermasse invece con decisione la paternità riccoboniana della tragedia²⁹³, nessun critico sembra essersi mai dedicato ad un confronto puntuale fra le due opere, risolvendo nell'adesione alla tesi della filiazione diretta dal melodramma seicentesco, senza particolari spunti ulteriori di analisi, la questione dell'origine del testo: l'*auctoritas* di De Courville ha evidentemente operato un deciso freno, anche in tempi recenti²⁹⁴, ad eventuali approfondimenti.

Alla base delle due opere si trova la medesima vicenda storica narrata da Tito Livio nel suo *Ab urbe condita*²⁹⁵. Tito Manlio, figlio di Manlio, console romano, uccide in combattimento Geminio, comandante dei Latini insorti contro Roma, nonostante gli fosse stato ingiunto dal padre di limitarsi ad una perlustrazione del campo nemico. Fatto ritorno all'Urbe il giovane viene esemplarmente punito dal padre che, fedele prima di tutto alle leggi e al suo ruolo politico, lo condanna a morte.

Anche una semplice lettura dei due testi mette in luce evidenti differenze, che rendono molto difficile pensare ad una ripresa priva di forti componenti d'innovazione.

291 In nota Courville riporta la dedica *Al Cortese Lettore* pubblicata in incipit dell'opera. Egli evidentemente ritiene che essa sia di pugno del Riccoboni, mentre, dopo il raffronto puntuale fra i due drammi, io ritengo si tratti di una premessa dell'editore che si tutela da eventuali critiche all'edizione a stampa. «Cortese lettore. Il Tito Manlio va alle stampe con qualche diversità del suo primo Originale, perché così è capitato nelle mani di chi si è presa la cura di darlo alla luce, e ciò per discolpa verso chi lo scrisse, che non può da lui ignorarsi». L. Riccoboni, *Tito Manlio*, cit., p. 7.

292 X. De Courville, *Un artisan de la rénovation théâtrale avant Goldoni*, cit., p.116.

293 L. Allacci, cit., p. 770.

294 La tesi di De Courville non viene messa in discussione nemmeno da Stefano Locatelli nell'introduzione alla sua recente edizione della *Merope* maffeiana: «Seguono poi altre stampe di tragedie in prosa, come il *Caio Marzio Coriolano*, appositamente scritto per la compagnia di Lelio e Flaminia da Pietro Pariati (1707), il *Tito Manlio* (1707), adattamento del melodramma di Matteo Noris, e nel 1710 *La Sofonisba*, probabilmente riscritta radicalmente in prosa dallo stesso Riccoboni a partire dalla tragedia del Trissino». S. Maffei, *Merope*, a cura di S. Locatelli, Pisa, ETS, 2008, p. 14.

295 Tito Livio, *Ab urbe condita*, cura di C. Vitali, Milano, Mondadori, 1994, VIII, 7.

Se infatti, all'altezza della composizione della sua tragedia, Riccoboni aveva alle spalle il solo testo del Noris e nonostante le evidenti analogie con il modello, l'elaborazione riccoboniana si stacca in larga parte da quest'ultimo, configurandosi come una vera e propria operazione creativa autonoma.

Un primo dato formale, macroscopico, sta nel fatto che la tragedia di Lelio è composta in prosa, mentre Noris aveva steso il suo *Tito Manlio* in versi (endecasillabi e settenari, secondo una tradizione consolidata), mantenendo inoltre l'uso del coro, altro elemento che scompare nella versione del capocomico. Anche l'organizzazione della scena muta profondamente da un'opera all'altra: in Noris troviamo quattro differenti luoghi scenici (il tempio di Plutone, gli appartamenti di Sabina, un ponte sul Tevere, gli alloggiamenti latini), mentre Riccoboni finge che tutta la vicenda si svolga in due soli ambienti (il palazzo del console a Roma e il campo dei Latini fuori dalle mura della città).

Anche l'analisi del sistema dei personaggi mette in luce una serie di divergenze che implicano, fra l'altro, mutamenti sostanziali nello svolgimento della trama e negli equilibri tematici dell'opera. Per una maggiore chiarezza, e cercando di sintetizzare, proverò a darne conto attraverso uno schema.

Noris	Riccoboni
Tito Manlio, console	Tito, console di Roma
Manlio, amante di Servilia, e figlio di Tito Manlio	Tito Manlio, figlio di Tito
Servilia, sorella di Geminio, destinata sposa a Manlio	Servilia, moglie di Manlio
Decio, capitano delle falangi	Decio, già amante di Servilia
Geminio, capitano de' Latini, e amante di Vitellia	Geminio Mezio, capitano de' Latini
Vitellia, amante di Geminio	
Lindo, servo di Vitellia	
	Agrippa, tribuno della plebe. Padre di Servilia
	Claudio, confidente di Manlio
	Celia, damigella di Servilia
	Floriano, confidente di Decio

Dal raffronto fra i due sistemi di personaggi emerge una sostanziale semplificazione, operata da Riccoboni, che investe soprattutto i rapporti amorosi fra le figure in scena. In

Noris infatti quasi tutti i protagonisti del dramma coltivano un amore, palese o occulto, che influenza i loro pensieri e le loro azioni e di conseguenza lo sviluppo della trama; Lelio invece si limita a presentarci un solo vero amore (lecito in quanto posto all'interno del vincolo del matrimonio), ovvero quello fra Manlio e Servilia. L'amore che Decio nutre nei confronti di quest'ultima è, per contro, relegato al tempo passato e si risolve, da parte di entrambi, in un'accettazione dello *status quo* che implica una coerente fedeltà ai valori matrimoniali, anche a costo della subordinazione a questi ultimi dei sentimenti individuali.

Noris inoltre sviluppa, in seno alla vicenda principale, un'ulteriore trama amorosa: la triade Geminio-Vitellia-Lucio è infatti unita da reciproci e celati legami sentimentali che complicano maggiormente i rapporti fra i personaggi. Possiamo dire, insomma, che la discrepanza fra le due *pièces* si palesa, in particolare, nella trattazione del tema erotico.

La vicenda storico-politica sembra infatti in Noris fungere da cornice per quella sentimentale, mentre in Riccoboni tutto il dramma è giocato sul conflitto passione-ragion di stato, con una particolare accentuazione del ruolo svolto dal binomio emotivo padre/console-figlio/ribelle.

Prima di approfondire il confronto fra i testi è poi opportuno segnalare un'ulteriore macroscopica divergenza riguardante lo scioglimento finale della vicenda nelle due opere: la tragedia riccoboniana si chiude seguendo fedelmente la narrazione storica, con la morte di Manlio e il successivo cordoglio dei famigliari e del popolo tutto; mentre in Noris si assiste ad una chiusa positiva, propria di un dramma a lieto fine, con la concessione della grazia al protagonista ed il ristabilimento dell'ordine affettivo fra i diversi personaggi in scena, in un *happy end* che vede prevalere le ragioni del cuore su quelle politiche.

Cla. Sì sì piangiamo pure, perché ad ogni ordine di persona è stato tolto il suo Benefattore.

Agr. E per emulare il di lui valore, risvegliamo ne' pensieri un eccelso coraggio.

Dec. Intanto, senza perder di vista un così degno, et illustre Campione estinto nel colmo de' suoi trionfi, oggi apprenda ciascun, che il savio, e il forte, quando lo tragge il suo fatal destino, può ben sprezzar, non arrestar la morte²⁹⁶.

Così si chiude, con un marcato riferimento al destino, in grado di mutare le sorti anche dei più valorosi, la tragedia di Lelio, mentre il libretto del Noris celebra il trionfo dell'amore, con le duplici nozze di Manlio e Servilia e di Lucio e Vitellia.

296 L. Riccoboni, *Tito Manlio*, cit., p. 96.

Non mancano anche nel libretto i riferimenti politici, ma questi vengono condensati nella battuta finale del coro, delineando così nuovamente una distinzione degli spazi: lo spazio privato dell'amore e dei rapporti familiari, prevalente nell'opera, e quello pubblico della gloria militare e della fedeltà alle leggi dello stato, che vive in relazione al primo e ne è, per l'importanza attribuitagli librettista nella declinazione della vicenda storica, in un certo qual modo subordinato.

Tit. [...] A Servilia, che degno
e d'amor, e di fede è al Mondo esempio,
e che diverso in petto
il core ha da i natali:
stringi la man di Sposa.
Man. Mia vita.
Ser. Mio tesoro.
Man. Quanto il sogno mi diede al fin possesso.
Luc. Signor fa che ritrosa
Vitellia a me s'annodi, e a la tua destra
do l'armi de' Latini, ed il comando.
Gli dà la Lettera de' Latini
Del Caduceo disponi tu, e del brando.
Vit. Spontanea ecco la destra.
La Pace abbia la Patria e con l'ulivo
[...]
Coro Al Dio de l'Armi
cinta la Chioma
ha l'alta Roma
d'invitto all'or,
Il suo Valor
Incida in Mari,
e in Carte scriva.
Tutti Viva, viva²⁹⁷.

Il finale della tragedia vede dunque il trionfo della ragion di stato, anche a costo di un profondo lutto familiare e di una perdita politica di grande rilevanza; il libretto celebra la vittoria dell'amore, sostenuto dalle ragioni dei singoli individui (rappresentati anche nella pur compatta volontà popolare), a fronte delle leggi e del governo.

Anche le arie, presenti nel dramma di Noris e spie non solo di un differente genere di *pièce* teatrale, ma veicoli di trasmissione di una morale dell'opera più vicina al dato sentimentale (una morale privata che si fa collettiva emergendo nelle chiose alla vicenda operate dal coro

297 M. Noris, *Tito Manlio*, cit., p. 69.

così come dalle parole dei singoli personaggi), sono un esempio ulteriore di questa differenziazione dal presunto modello.

Nonostante in entrambi i drammi il governo e la patria ricoprano un ruolo di primo piano (anche Noris in chiusa del suo libretto richiama la necessaria ubbidienza del cittadino alle leggi, da anteporre al suo personale desiderio di distinzione e gloria²⁹⁸), Riccoboni accentua fortemente il concetto di superiorità dello stato rispetto agli individui. Se il “furor di popolo”, nel libretto, conduce alla liberazione di Manlio, questo non avviene nella tragedia riccoboniana, dove l'esecuzione del protagonista precede di poco la notizia della grazia ricevuta.

Noris dunque fa prevalere sull'immutabile dettato della legge i sentimenti di stima, rispetto e gratitudine dei cittadini romani nei confronti del giovane generale, Riccoboni riconferma il valore dell'*exemplum* antico: alla legge ci si deve sempre attenere, anche quando le decisioni prese applicandola risultano contrarie al volere dei singoli. Due visioni differenti dello stato dunque, come realtà dialogante con la volontà dei cittadini o come entità superiore alla quale questi ultimi devono assoggettarsi ed affidarsi in ogni circostanza.

Un'altra importante differenza riguarda il diverso modo tenuto dai due compositori nel delineare i personaggi femminili, che nella tragedia riccoboniana si riducono (se si esclude il personaggio accessorio della confidente) alla sola Servilia. Quest'ultima si rivela una figura congrua ed organica rispetto al sistema valoriale propugnato dai personaggi maschili, con i quali si pone sempre in atteggiamento di rispettosa richiesta, anche quando implora per la salvezza del suo sposo.

Noris propone invece un binomio forte, Sevilia-Vitellia, le quali incarnano due tipologie di donna molto differenti, al punto da poter rappresentare due poli in conflitto fra loro. Da una parte l'innamorata Servilia, segnata dal conflitto fra l'amore che prova per Manlio ed il suo affetto nei confronti del fratello Geminio, appassionata ma sostanzialmente remissiva rispetto alle decisioni prese dal console Tito; dall'altra Vitellia, figlia di quest'ultimo, romana, innamorata del capitano straniero e per questo pronta a mettere in discussione l'autorità paterna, rifiutando anche l'amore di Lucio, politicamente più degno, e, successivamente, a desiderare la morte di Manlio per vendicarsi dell'amante perduto.

Due soggetti distinti che, pur incarnando i ruoli piuttosto stereotipati della donna virtuosa ed

298 «*Tit.* [...] Nel tuo nuovo natal virtute impara/ Quel cittadin, che vago è di vittoria,/ de la sua Patria cerchi/ l'ubbidienza pria, poscia la gloria». M. Noris, *Tito Manlio*, cit., p. 68.

obbediente e della appassionata-ribelle, offrono una maggiore varietà di caratteri al dramma.

La Servilia riccoboniana invece può essere considerata come un personaggio monolitico, la personificazione stessa della fedeltà. Più volte la protagonista viene messa alla prova in questo suo ruolo: dal padre, che le ingiunge di incontrare Decio nonostante lei tema per la sua virtù; ancora dal padre, ma nel ruolo di console, che le impone, per rispetto delle leggi dello stato, di accettare la condanna a morte dello sposo; infine dallo stesso Manlio, al quale rimane devota anche nel momento in cui lui le chiede di diventare, dopo la sua morte, moglie di Decio.

Anche nei suoi tentativi volti a liberare il consorte dalla condanna a morte, Servilia rimane sempre all'interno dei limiti imposti dalla legge, alla quale anzi si appella cercando in essa un sostegno alle proprie ragioni.

Dice, ad esempio, rivolgendosi a Tito in atto di supplica:

Ah che non si provvede alla Patria col privarla de' Cittadini, né si seconda la propria ambizione, col ripugnar alla natura, considerate o Signore, esser la morte un rimedio più adeguato a distruggere, che proportionato per correggere²⁹⁹.

E ancora, poche righe più sotto, appellandosi alle sacre leggi del vincolo coniugale:

Ah Tito, Tito a voi parlo come Giudice, così premuroso dell'Equità. Manlio fu per vostro dono, voi pure lo concedeste a Servilia, perché sì di repente glie lo togliete? Sono dunque sì fugaci i vostri favori? Così brevi le grazie di Tito³⁰⁰?

Non un pianto scomposto dunque, non un tentativo di aggirare la legge di Roma, ma il lucido appello all'autorità e la stoica accettazione del proprio destino vedovile. Anche in lei, pur donna e quindi, secondo una tradizione consolidata, vincolata alla debolezza dei sentimenti e ad una visione confinata al privato, trionfano i dettami delle virtù civili, rendendola funzionale allo sviluppo tematico del dramma.

La differenza fra i due testi si manifesta anche nell'utilizzo dello spazio che, come già sottolineato, è tutto legato alla sfera del pubblico in Riccoboni, mentre risulta ampiamente esteso alla sfera privata in Noris: al campo nemico e alla sala d'udienza si contrappongono le segrete stanze del palazzo, a rimarcare ancora una volta, quasi ce ne fosse bisogno, la prevalenza del "pubblico" nella versione del capocomico.

Lo stesso binomio "privato" padre-figlio, elaborato in modo analogo nei due autori,

299 L. Riccoboni, *Tito Manlio*, p. 60.

300 *Ibid.*

presenta delle declinazioni diverse al momento dell'epilogo del tragico dissidio di Tito fra il ruolo di console e quello di padre.

Nel libretto musicale la sequenza presenta una minor complessità emotiva e questo non solo per le ovvie ragioni legate al lieto fine dell'opera, ma in quanto lo stesso personaggio di Tito non si pone in modo problematico nei confronti della decisione di grazia nei confronti del figlio espressa dalla volontà popolare. Il console è stupito per la rapida evoluzione delle sorti di Manlio, ma accetta con spirito sereno e quasi con gioia la notizia della sua salvezza, offrendo anzi, dopo poche battute, la sua benedizione alle duplici nozze che si celebreranno nel finale. Molto differente la reazione dell'omologo riccoboniano: alla notizia della sollevazione popolare in favore del reo, Tito corre verso il luogo dell'esecuzione per impedire la liberazione di Manlio e far sì che le leggi di Roma vengano rispettate.

Davvero emblematico, in questo senso, il confronto fra le parole dei due personaggi.

A fronte del lungo monologo politico del Tito tragico, Noris risolve in poche e rapide battute un dissidio interiore fra affetti e ragion di stato che era stato espresso dal console in un altrettanto esiguo numero di versi. Scrive Lelio:

Tito Decio, Romani udite. Per guardarvi dall'ingiurie de' Popoli stranieri, furono innalzate le Mura di Roma; ma per rendervi formidabili a dominare sovra l'altre Nazioni, e moderati a vivere fra voi stessi, vi fu bisogno d'un presidio più poderoso. Furono perciò costituite le leggi; onde al vedervi stretti più con legami loro, che dagli arbitrij di chi governa, voi dovete immaginarvi d'abitar questa Città non come servi, ma come liberi. Credete voi o Romani, che i consoli di Roma siano incapaci degl' affetti più teneri di natura? Credete, che anco gl'Eroi del Lazio, non sentano le vive fiamme del sangue? Ah che pur troppo ne son capace! Pur troppo Tito le sente! Pur troppo sì, perché la fiera della mia giustizia è quasi pregiudicata dalla mia affezione. Voi non mi vedete piangere dagl'occhi, ma bene piange l'anima. Le mie lagrime son tutte intorno il mio cuore, che si raccorda d'esser Consolo, ma non si scorda d'esser Padre. Piango la fatal disgrazia della mia dignità, impegnata a sostener il vigor della legge, con l'eccidio delle mie viscere. Piango la crudel necessità del mio grado, e piango la morte di Manlio, che rimprovera la vita ad un Padre, ma non già la gloria ad un Consolo. V'ingannate, se mi credete Tiranno, perché non lascio d'esser Padre, ed avrei rinunciato l'onore del governo, se avessi potuto goder la sorte di salvar un figlio. Ma si ceda alla Patria.

Manlio fu figlio di Tito, Tito è figlio di Roma. Eccomi perciò a dispetto del mio dolore, pronto a cimentar anco la mia vita, dopo d'aver fulminata quella delle mie viscere. Amo la memoria di Manlio, ma bisogna rivivere la memoria della legge ancor' viva. Non fu crudeltà il mio decreto, non è Tiranno il mio rigore. Ma legge della legge, ed un'Alma Romana Augusto onore³⁰¹.

Mentre in Noris la battuta è estremamente sintetica:

301 L. Riccoboni, *Tito Manlio*, cit., p. 95.

Tit. E il voler de le squadre
legge a la legge: in mano
chi tiene Roma, impero ha su'l Romano.
Manlio, figlio, a la Patria
vivi, & al Padre [...] ³⁰².

Anche nella prospettiva del rapporto padre-figlio, nella versione riccoboniana, lo stato, la legge prevalgono.

Riscrittura radicale dunque, come definizione per il *Tito Manlio* di Lelio, secondo una prassi consolidata per quanto riguarda la tradizione dei libretti d'opera³⁰³, ma filtrata attraverso un'operazione creativa autonoma capace di ritematizzare il dramma in chiave marcatamente storico-politica.

Sotteso a questa operazione è un differente piano valoriale, qui compiutamente tragico (secondo i dettami desunti dalla tradizione classica), che prevede elementi precisi per una pedagogia civile collettiva basata sul *delectare ac docere*. Virtù, obbedienza alle leggi e allo stato, soggezione al volere dei superiori e dei padri, controllo delle passioni, compresa la pur nobile ricerca di gloria: questi sono i grandi temi alla base dello sviluppo drammatico della tragedia. Differente il modello di Noris, concentrato maggiormente sul dato privato ed emotivo sentimentale, attento a declinare la vicenda della storia antica secondo il dettato melodrammatico.

Lelio, critico attento del fenomeno dell'opera musicale, conscio dell'influenza di quest'ultima sul gusto del pubblico pagante, impegnato nella ricerca di un teatro, di matrice classica, in grado di soddisfare anche le esigenze del pubblico colto, guardava con interesse alle trame capaci di condensare al loro interno passione politica ed elementi civili, cari a buona parte dell'*élite* colta con la quale si trovava a collaborare³⁰⁴. Entro questa linea si colloca, ad esempio, anche la sua edizione della versione italiana del *Catone* di Addison³⁰⁵, così come quella del *Britannico* di Racine³⁰⁶, delle quali abbiamo già avuto modo di parlare e la scelta, per quanto riguarda il repertorio tragico posto sulle scene in questi anni, di molte opere di carattere politico.

302 M. Noris, *Tito Manlio*, cit., p. 68.

303 Sulla tradizione dei libretti d'opera si veda G. Nicastro, *Letteratura e musica: libretti d'opera e altro teatro*, Rovito, Marra, 1992; l'introduzione a *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, a cura di P. Fabbri, G. Gronda, Milano, Mondadori, 1997.

304 Come già esaminato in sede introduttiva in questo capitolo.

305 T. Addison, *Catone*, Venezia, Rossetti, 1715.

306 J. Racine, *Britannico*, Modena, Soliani, 1706.

Alla luce di queste considerazioni possiamo tornare ad osservare l'epilogo del *Tito Manlio* riccoboniano. La differenziazione dal modello potrebbe essere considerata come una semplice scelta di sviluppo drammatico e trattandosi di due generi teatrali differenti potrebbe rivelarsi una valida giustificazione, tuttavia non sufficiente a spiegare la complessità di un'operazione che investe l'intero dipanarsi della trama tragica.

Dunque l'epilogo dovrebbe forse essere valutato come la spia di una volontà autoriale finalizzata a porre l'accento sopra una meditazione umana riguardante il ruolo svolto dal destino nella vita di chiunque, sia esso umile cittadino o eroe. Certamente Riccoboni non era digiuno da questo tipo di riflessioni, valutando anche il suo personale percorso morale e filosofico, non privo di momenti di crisi legati alla professione comica³⁰⁷ ma, nuovamente, questa ipotesi non risulta esaustiva da un punto di vista interpretativo. Si potrebbe supporre allora che Lelio abbia voluto operare in funzione di una maggiore aderenza al dato storico, secondo quanto narrato da Tito Livio, relazionandosi in modo più complesso ed approfondito con le fonti. Tutte e tre le motivazioni sono da considerarsi valide, ma solo valutate in reciproca relazione possono offrire un quadro completo dell'operazione di Lelio. Sicuramente siamo davanti all'adesione dell'autore ad una chiara visione politica, pronta ad affermare i valori dello stato al di sopra di qualunque altro elemento, sia esso familiare o sentimentale. Una visione cara, come si diceva pocanzi, ad una parte consistente dell'*élite* colta del tempo, la quale avrebbe accolto con favore, e Riccoboni non poteva ignorarlo, un dramma così marcatamente civile.

2.4 *Sofonisba*

L'operazione letteraria condotta da Riccoboni con il *Tito Manlio* sembra riproporsi, con tratti di ancor più marcata complessità, nella *Sofonisba*³⁰⁸, da lui data alle stampe a Modena nel 1710.

La tragedia, dedicata all'illustre cavalier Dolfino, è redatta in prosa, con una suddivisione in tre atti, ed è incentrata sulla nota vicenda storica dell'eponima eroina cartaginese, già utilizzata come fonte d'ispirazione poetica da Gian Giorgio Trissino per l'omonimo dramma.

³⁰⁷ Come ampiamente discusso nell'introduzione biografica, Riccoboni visse sempre in modo molto problematico il rapporto fra la sua personale fede religiosa, le sue convinzioni etiche e le compromissioni alle quali lo esponeva la professione di attore.

³⁰⁸ L. Riccoboni, *Sofonisba*, Modena, Capponi, 1710.

Non si tratta del primo approccio di Lelio con questa vicenda tragica: sempre nel 1710 il capocomico aveva messo in scena l'originale trissiniano per il teatro San Luca di Venezia, in un adattamento per le scene realizzato a quattro mani con il marchese Maffei, all'interno di quell'ambizioso progetto di riforma della scena tragica di cui abbiamo già avuto modo di parlare ampiamente. Della questione si è occupata Paola Trivero nel saggio dedicato alle riscritture sceniche di Riccoboni³⁰⁹, al quale posso quindi rimandare per un approccio complessivo, limitandomi a riassumere in poche righe alcuni dati utili alla mia analisi.

Le modifiche più consistenti operate dalla coppia Maffei-Riccoboni, rispetto al testo del Trissino, riguardano lo snellimento del sistema dei personaggi, a cui tuttavia si affianca la creazione di ruoli innovativi come quello di Elisa (la serva con funzione equiparabile ad una seconda confidente della protagonista) ed un conseguente smistamento delle battute, reso ancor più necessario dalla completa espunzione del coro delle donne cirtensi.

Si crea in questo modo un'osmosi fra i personaggi in scena (attraverso una fluida ripartizione dei dialoghi) e, con l'introduzione delle due confidenti, una marcata interiorizzazione della vicenda. Il dramma, prima incentrato sulla vicenda storica a carattere pubblico, diventa una tragedia privata dello spazio chiuso, secondo un *cliché* di matrice francesizzante. Se, come afferma la Trivero, in Lelio «si coniugano, con perfetto equilibrio, la consuetudine al lavoro attoriale (inteso anche sul piano della scrittura e della rielaborazione dei testi da rappresentare) e l'esercizio della pratica ermeneutica³¹⁰» questo lo porta a prestare una particolare attenzione al rapporto fra scrittura ed “utenza” e a dare nuova sistemazione ad un testo della tradizione teatrale classica italiana secondo i gusti di un pubblico formato su modelli d'oltralpe³¹¹.

Con l'adattamento della *Sofonisba* insomma, Lelio avrebbe operato uno scarto deciso rispetto ad una tradizione di forte aderenza ai modelli classici, creando i presupposti per una fruizione dei testi tragici da parte del pubblico di sala³¹².

309 P. Trivero, *Le riscritture sceniche di Luigi Riccoboni*, in *Riscrittura intertestualità transcodificazione*, cit., pp. 301-316.

310 P. Trivero, *Le riscritture sceniche di Luigi Riccoboni*, cit., p. 301.

311 Scrive la Trivero riguardo le varianti alla *Sofonisba* «Se le varianti sono, evidentemente, motivate dall'esigenza imprescindibile, connaturata al far teatro, del piacere al pubblico, ecco che il pubblico potrà apprezzare la tragedia italiana dei secoli passati se su questa verrà aggiustato il tiro». P. Trivero, *Le riscritture...*, cit., p. 305.

312 «L'operazione sulla tragedia del Trissino tagliando i ponti con un passato di forte aderenza alla tradizione classica, attraverso un assestamento della struttura e del sistema dei personaggi, si qualificava come più moderna, e forse più ardita. Quell'aderenza alla tradizione che, pedissequamente ripresa da certi autori tra Cinque e Seicento, aveva toccato la sensibilità critica di Luigi Riccoboni studioso di teatro e l'intuito scenico di Lelio attore». P. Trivero, *Le riscritture...*, cit., p. 316.

A partire da questa premessa risulterebbe ovvio pensare (ed è quanto unanimemente sostiene ad oggi la critica³¹³), che la tragedia riccoboniana sia un rifacimento del dramma del Trissino; la stessa contiguità cronologica tra la rappresentazione dell'adattamento maffeiano al San Luca e la stampa del rifacimento di Lelio sembrerebbe corroborare la tesi. Tuttavia ponendo a confronto la *Sofonisba* cinquecentesca con la sua presunta derivazione, si nota come quest'ultima sia profondamente differente e fortemente autonoma rispetto al modello, col quale mantiene un semplice legame d'ispirazione tematica. Quella di Lelio si configura dunque come un'operazione creativa originale, basata su materiali provenienti dalla storia antica, citati fra l'altro direttamente nell'argomento del dramma, dove si legge:

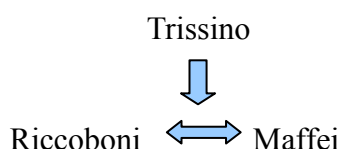
Massinissa veduta Sofonisba subito l'amò, e la prese in moglie, *statim ad amavit, et uxorem ducit* (Livio lib. 30) credendo questo l'unico mezzo per liberarla dall'oltraggio del trionfo così temuto.

E ancora, poche righe di seguito:

Tanto si raccoglie da Tito Livio nel luogo citato, e da Plutarco nella vita di Cornelio Scipione Africano³¹⁴.

È lecito supporre dunque che Riccoboni, pur tenendo presente il modello cinquecentesco, abbia voluto elaborare però una versione nuova del dramma, basata sulle testimonianze storiche disponibili all'epoca. Stanti queste premesse Lelio avrebbe inoltre avuto una grande influenza sull'adattamento maffeiano, operando una mediazione diretta fra il testo del Trissino e le aspettative del pubblico pagante, in sintesi fra il gusto corrente e il modello letterario colto.

Le due operazioni, quella di composizione *ex-novo* e di rivisitazione, sarebbero state in rapporto diretto d'interdipendenza, con una sorta di derivazione a piramide, senza passaggi ulteriori fra il modello originale e le sue due filiazioni, secondo uno schema che si potrebbe così tracciare:



³¹³ Oltre al noto De Courville, anche Stefano Locatelli afferma, in tempi più recenti, la tesi di questa filiazione: «Seguono poi altre stampe di tragedie in prosa, come il *Caio Marzio Coriolano*, appositamente scritto per la compagnia di Lelio e Flaminia da Pietro Pariati (1707), il *Tito Manlio* (1707), adattamento del melodramma di Matteo Noris, e nel 1710 *La Sofonisba*, probabilmente riscritta radicalmente in prosa dallo stesso Riccoboni a partire dalla tragedia del Trissino». S. Maffei, *Merope*, a cura di S. Locatelli, cit., p. 14.

³¹⁴ L. Riccoboni, *Sofonisba*, cit., p. 9.

Tuttavia una ricognizione bibliografica sulla fortuna della *Sofonisba*, dal Cinquecento alla prima metà del Settecento³¹⁵, mirata a portare in luce eventuali ulteriori fonti dalle quali Riccoboni avrebbe potuto trarre ispirazione, ha rivelato l'esistenza di un omonimo libretto d'opera omoepigrafo edito nel 1708 a firma di Francesco Silvani³¹⁶ (noto anche con lo pseudonimo di Freniasco Valsini), librettista molto noto all'epoca e attivo in diverse città del nord Italia fra la seconda metà del Seicento e i primi decenni del Settecento.

Figura poco nota alla critica, Silvani scrisse numerosi libretti basati su vicende di storia antica (i più noti restano ad oggi quelli musicati in una fase successiva da Antonio Vivaldi, come *La fede tradita e vendicata* o *I veri amici*, noto anche come *Candace*); fra il 1699 ed il 1705 prestò servizio come autore teatrale presso il duca di Mantova Carlo IV Gonzaga, ma giunse all'apice del successo nella stagione 1708-1714 come librettista del teatro Grimani di Venezia. Le coordinate di tempo e luogo e i legami mecenateschi corrispondono dunque a quelli del percorso biografico ed artistico riccoboniano: anche Lelio infatti aveva soggiornato presso la corte di Mantova (dove nel 1707 era nato suo figlio Francesco Antonio) e recitato per diverse stagioni al Grimani.

Proprio in questo teatro veneziano, nel 1708, era stata allestita la prima rappresentazione della *Sofonisba* del Silvani, edita lo stesso anno (sempre a Venezia) per i tipi di Rossetti, e più volte ristampata nel corso dei decenni seguenti a testimonianza della fama goduta dall'opera e dal suo autore presso i contemporanei³¹⁷. A fronte di questa scoperta è parso opportuno un confronto intertestuale fra le due *Sofonisbe*, che ha dato un esito per molti aspetti impreveduto. Fin da una prima lettura infatti è emersa chiaramente una vera e propria filiazione diretta dell'opera riccoboniana dal testo del Silvani. Entrambe le tragedie sono suddivise in tre atti e la scansione scenica è sostanzialmente rispettata da Lelio: le stesse indicazioni di luogo ad apertura di scena vengono riprese alla lettera e poco hanno a che vedere con quelle del supposto modello cinquecentesco, posto che Trissino si era limitato

315 La fortuna teatrale della figura di Sofonisba antecedente alla data di redazione del testo di Lelio vede, oltre alle numerose stampe del dramma trissiniano l'opera di Gaudenzio Brunacci, *La Sofonisba*, Venezia, Valvasense, 1661, una *Sofonsiba, opera tragicomica* d'autore incerto, rappresentata a Roma presso il collegio Clementino nel 1681 ed edita nello stesso anno per i tipi del Bussotti ed una, di poco successiva all'opera riccoboniana, redatta da Stefano Banfi. S. Banfi, *Sofonisba*, Milano, Malatesta, 1713.

316 F. Silvani, *Sofonisba*, Venezia, Rossetti, 1708.

317 Troviamo infatti una ristampa milanese realizzata in occasione di una rappresentazione dell'opera al Regio Ducal teatro, F. Silvani, *Sofonisba*, Milano, Malatesta, 1713; una successiva napoletana, in occasione del carnevale del 1718, F. Silvani, *Sofonisba*, Napoli, Muzio, 1718; ancora una stampa milanese, sempre legata all'occasione del carnevale, F. Silvani, *Sofonisba*, Milano, Malatesta, 1744. Nello stesso anno esce a Venezia per Voltolini la raccolta di tutte le opere drammatiche dell'autore, contenenti anche la *Sofonisba*: F. Silvani, *Opere drammatiche del sign. Abate Francesco Silvani*, Venezia, Voltolini, 1744.

ad indicare, all'inizio del primo atto, che la scena si svolge a Cirta, città di Numidia.

Le indicazioni di luogo fornite da Riccoboni sono invece una semplificazione di quelle, assai più dettagliate, del Silvani:

<i>Sofonisba, Silvani</i>	<i>Sofonisba, Riccoboni</i>
Tende di Siface Cortile della reggia di Cirta con scala Piazza Giardino Camera di Scipione con tavolino Reggia d'Imeneo per nozze Padiglioni di romani e numidi illuminati Stanze di Sofonisba Gran piazza	Stanze di Sofonisba Tende romane e numide Camera di Scipione con tavolino Tende di Siface Città Giardino Piazza

I personaggi stessi combaciano nei due drammi, questa volta senza che Riccoboni abbia introdotto alcun tipo di modifica, anche per quanto riguarda le didascalie volte a specificare il loro ruolo nella vicenda:

<i>Sofonisba, Silvani</i>	<i>Sofonisba, Riccoboni</i>
Cornelio Scipione, proconsole romano Siface, re di Numidia Sofonisba, sua moglie Vermina, figlio di Siface, che milita fra' Romani Massinissa, già Re dei Massili, spogliato da Siface del Regno Ianisbe, figlia di Desalce, fu Re de' Massili, e Nipote di Massinissa Mezetulo, Principe di sangue Reale, fra' Massili, parteggiano di Ianisbe, ed unito simulatamente a Massinissa, ed a' Romani	Cornelio Scipione, proconsole romano Siface, re di Numidia Sofonisba, sua moglie Vermina, figlio di Siface, che milita fra' Romani Massinissa, già Re dei Massili, spogliato da Siface del Regno Ianisbe, figlia di Desalce, fu Re de' Massili, e Nipote di Massinissa Mezetulo, Principe di sangue Reale, fra' Massili, parteggiano di Ianisbe, ed unito simulatamente a Massinissa, ed a' Romani

Profonde sono invece le discordanze rispetto al sistema dei personaggi trissiniani, che non solo si articola in modo differente, ma prevede la presenza del coro³¹⁸, eliminato invece nelle due opere settecentesche.

L'elemento più interessante per definire i rapporti genetici fra queste ultime si trova tuttavia nell'*Argomento* dei drammi, dove Riccoboni trascrive letteralmente il testo del suo

318 Troviamo in Trissino: Sofonisba, Erminia, Coro delle donne, Messo, Massinissa, Lelio, Altro messo, Catone, Scipione, Siface, Famiglio di Sofonisba, Serva di Sofonisba.

predecessore, limitandosi a modificare le prime quattro righe. Si legga, ad esempio, uno stralcio della parte dedicata da Riccoboni all'antefatto della vicenda:

Condotta alla presenza del Consolo vincitore, questo Re debellato, dimostrò con le sue lagrime il pentimento d'avere rinunciato all'amicizia di Roma, ed essersi unito a Cartagine, protestandosi esser stato questo un'effetto infelice del suo sregolato amore per Sofonisba³¹⁹.

e si confronti con il modello silvaniano³²⁰ dal quale non differisce in alcun modo.

Le stesse citazioni e riferimenti tratti da Tito Livio e Plutarco sono puntualmente trascritti a partire dall'*Argomento* di Silvani: medesima fonte antica, medesima traduzione. Lelio si limita semplicemente a ridurre la prima parte della vicenda storica presentata dal librettista, condensando nelle poche righe iniziali quello che il precursore aveva raccontato in uno stralcio di testo più ampio.

Inoltrandosi nell'analisi delle tragedie si rivela sempre più chiaramente l'operazione condotta da Lelio, ovvero una chiara trasposizione in prosa del libretto.

Le differenze fra le due opere si limitano invece ad ampliamenti testuali volti alla resa prosaica di concetti espressi con maggior sintesi evocativa nei versi dell'originale (che prevedeva la presenza di arie cantate e, di conseguenza, anche una differente suddivisione dei tempi scenici) ed a una minor magniloquenza, sempre da considerarsi in relazione alla differenza fra il verso cantato e la prosa recitata. In molti passaggi si può riscontrare una precisa ripresa terminologica, spia di una parafrasi basata su di un richiamo puntuale al modello.

Alcuni esempi testuali possono chiarire fino a che punto si spinga questo tipo di riscrittura.

In apertura troviamo, ad esempio, le medesime indicazione sceniche. Scrive Silvani:

Tende dell'esercito di Siface occupate da Soldati di Scipione sotto la condotta di Mezetulo. In lontano veduta della Città di Cirta posta sopra d'una collina, & attaccata dalle genti di Massinissa, Siface che esce fuggitivo dalle sudette Trinciere³²¹.

E parallelamente in Riccoboni:

319 L. Riccoboni, *Sofonisba*, cit., p. 7.

320 F. Silvani, *Sofonisba*, cit., p. 8-9.

321 F. Silvani, *Sofonisba*, cit., p. 15.

Tende di Siface incendiate da' Soldati di Scipione. Città in lontananza
attaccata da Massinissa. Siface, che esce fuggitivo con la spada alla mano.
Trinciare³²².

La riscrittura di Lelio prevede quindi una sostanziale semplificazione (la stessa riscontrata da Paola Trivero nell'adattamento maffeiano) e un minor dettaglio delle notazioni di scena, ma mantiene invariati i contenuti, in questa occasione come nelle altre descrizioni negli atti successivi, di contro ad un ampliamento, funzionale al dettato prosaico, dei dialoghi dei protagonisti. Fin dalle prime battute di Siface è possibile osservare quella puntuale ripresa terminologica che costituisce una costante di tutta l'operazione riccoboniana, dove troviamo:

Sif. Numi impotenti; il Brando latino, e trionfa di voi, e v'imprime terrore.
Già l'Africa vostra sen cade oppressa dal valor suo, e seco sen cade Siface,
ma non già la sua gloria; Pera egli pure questo misero Re, ma non sia, che
da grande la sua caduta. Al di lui cenere temuto inalzaranno la tomba i
Simulacri infranti de' nostri Numi³²³.

Mentre in Silvani si leggeva:

Sif. Imbelli Dei; già di Quirino il brando
vi mette in fuga; Oppressa
cade l'Africa vostra, e cade seco
Siface sì, non la sua gloria, pera
questo misero Re, ma sia da grande
la sua rovina; inalzino la Tomba
al cener temuto
de patrj Numi i simulacri infranti³²⁴.

Si presentano da subito all'attenzione del lettore alcuni termini chiave e alcuni sintagmi ripresi dal testo di Silvani come *brando*, *Africa vostra oppressa*, *seco cade Siface*, *non la sua gloria*, *pera questo misero re*, *la tomba*, *cener temuto*, *simulacri infranti*, *numi*, così come appare chiaramente la ripresa contenutistica e strutturale del vicino modello³²⁵.

Le differenze fra i due testi, anche proseguendo nell'analisi, si limitano a piccoli spostamenti di sequenza: ciò che in alcuni casi viene presentato dal Silvani in *incipit* di scena, Riccoboni lo riporta a seguito di altre battute. Ad esempio nella scena sesta del primo

322 L. Riccoboni, *Sofonisba*, cit., p. 12.

323 L. Riccoboni, *Sofonisba*, cit., p. 12.

324 F. Silvani, *Sofonisba*, cit., p. 15.

325 Per offrire un'ulteriore campionatura delle riprese puntuali di Riccoboni è possibile operare un confronto ravvicinato di alcuni passi dei due drammi, per il quale rimando all'appendice seconda del presente lavoro.

atto il librettista scrive, dopo una breve battuta pronunciata da Vermina:

Ian. Vermina, in te non veggo,
che il figlio d'un Tiranno,
che mi svelse di fronte una Corona,
e ne cinse empivamente, infino a questa
formidabile notte, il crine ingiusto³²⁶.

Mentre Riccoboni pone in premessa alle parole di Ianisbe una serie di battute fra i due personaggi, mirando evidentemente ad una più vivace resa scenica della sequenza, per poi recuperare comunque le stesse parole del suo modello.

Janisbe. Tanto non splende il lume di tua gloria, ch'io non vegga in Vermina il figlio d'un Tiranno, che dalla fronte mi strappò quel Diadema che fu de'miei Avi ereditata grandezza. Rapitore spietato ei ne cinse il suo crine, sino a questa notte per lui infausta, e forse a me non amica³²⁷.

L'operazione riccoboniana non è per questo priva di valore e complessità. La sua riscrittura implica uno sforzo di mediazione consistente e letterariamente vagliato, spesso incentrato su un ampliamento della componente didascalica: dove Silvani suggerisce liricamente, Riccoboni narra in prosa in modo disteso.

All'inizio della nona scena del primo atto si legge nel libretto:

Mez. Signor, vinto è Siface, e questa spada.
Sof. Oh Dio, che veggo! Ah sì, raviso il brando
che stilla ancora il sangue
dell'Aquile svenate.
Eh reliquia sì grande
strappa di mano a Mez. la spada di Siface
Da un pugno traditor non si profani
io le aprirò più degno
tempio dentro al mio cuor, e questo colpo
si mette in atto d'uccidersi
Massi. Ah ferma
Mez. No, Reina,
vive Siface, e di Scipion in fronte
del Senato roman la legge adora.
Un fedel pentimento
bagnò di largo pianto il suo delitto,
e la pietà nel vincitor commosse.
Sof. Tanta viltà in Siface? Il ciglio altiero
d'un mio sposo soffrì

326 F. Silvani, *Sofonisba*, cit., p. 20.

327 L. Riccoboni, *Sofonisba*, cit., p. 19.

Mentre Riccoboni rende la sequenza in modo molto più discorsivo e dettagliato:

Mez. Siface è vinto, o Signore, e questa Spada, che tentò contrastare a noi la Vittoria, è forse il più grande de'nostri trofei, se non fu inpugnata da braccio codardo.

Sofonisba. Morto è Siface? Oh Dio, e tanto ha potuto sopra di noi il destino di Roma? Morto è Siface? Tanto è avversa fortuna alla virtù del forte? Ah sì, che pur troppo a lui fu nemica, se trionfò in Siface del maggior degl'Eroi. Si è perduto, ben ravviso in quel brando, che ancor stilla di sangue Romano il vivo testimonio della più grande delle mie sciagure. Ah non sia profanato da mano sacrilega, e rubella il glorioso strumento dell'illustre mia morte; Io gli aprirò in questo seno un più degno ricetto. M'unisca a l'amato mio Sposo il colpo d'una risoluta costanza, e passi l'Onde funeste del torbido Lete.

Massinissa. Ferma, o Regina, e non ender la tua mano rea di sì sacrilega colpa.

Sofonisba. È barbara quella pietà, che fa consigliare al mio cuore la vil debolezza di non unirmi al mio Sposo.

Mezetulo. Regina, vinto è Siface, egli è vero, ma non ha trionfato del viver suo il valore latino; Egli presta al Senato un'ossequiosa obbedienza, e riverisce in Scipione le leggi di Roma vincitrice; Tocco il suo cuore della giustizia di un fedel pentimento lavò con caldo pianto il suo delitto, e cedendo al Console il suo ferro, espresse tutta la pena d'un'alma agitata dall'orror della colpa.

Sofonisba. Un tanta volta potè nutrire il cuor di Siface? Un pianto vergognoso abbassò l'alterigia di quel ciglio, che dovea sostenere tutta la severità del coraggio? Uscirono lagrime imbelli delle pupille d'un mio Sposo^{329?}

Rimane però chiara la diretta derivazione dal modello, indipendentemente dalle esigenze legate alla diversa forma espressiva utilizzata: inutile proseguire in un raffronto testuale che si risolverebbe unicamente nella citazione di nuovi esempi analoghi a quelli sopracitati.

Dunque il nostro Lelio si trovò ad operare una riscrittura del libretto silvaniano, con molta probabilità sulla scorta di una rappresentazione cui aveva avuto modo di assistere sui palcoscenici veneziani e del lavoro sul testo cinquecentesco della *Sofonisba* compiuto in funzione della sua trasposizione scenica.

Non un originale dunque, non una rielaborazione del dramma di Trissino, ma una semplice parafrasi del libretto, pur condotta con alta cura letteraria³³⁰.

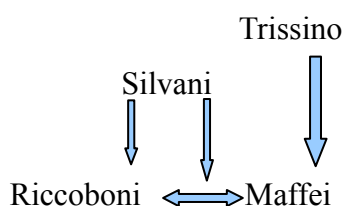
328 F. Silvani, *Sofonisba*, cit., p. 23.

329 L. Riccoboni, *Sofonisba*, cit., p. 25.

330 Come già ricordato in sede di analisi del *Tito Manlio* la libera rielaborazione era pratica comune per tutta quanta la tradizione dei libretti d'opera.

A queste conclusioni si deve aggiungere un'ulteriore considerazione: il testo di Lelio non si sviluppa in parallelo rispetto all'adattamento realizzato in collaborazione con Maffei, ma anzi, quest'ultimo lavoro potrebbe essere stato in un certo modo influenzato dal testo del Silvani il quale, almeno per la sua capacità di assecondare il gusto del pubblico, poteva essere considerato un ottimo modello.

Lo schema di derivazione precedentemente proposto dev'essere quindi rivisto alla luce dei dati emersi:



Il marchese dunque propose al pubblico il testo cinquecentesco, secondo la sua prospettiva di recupero del teatro colto, ma la strategia di adeguamento al gusto corrente, quella per la quale il contributo di Lelio fu dirimente, va forse ricondotta alle suggestioni ed influenze del più recente modello del Silvani grazie alla mediazione di Lelio.

Si palesa in questo modo nuovamente il carattere contraddittorio del percorso biografico ed artistico di Riccoboni: capocomico che si schiera a fianco degli eruditi in una serrata critica al modo di fare teatro degli istrioni, giudice severo dell'imperante opera in musica, ma capace di trarre spunto proprio da questo genere per le sue rielaborazioni tragiche.

È in seno a questa prassi che può essere ricondotta quella prima produzione giovanile del capocomico, pubblicata solo successivamente a Parigi, ma elaborata negli anni a cavallo fra Seicento e Settecento. Mi riferisco all'*Ercole* e al *Sansone*, i due “mostri” riccoboniani.

2.5 L'*Ercole*

Opera creativa autonoma, nonostante quanto affermato da Xavier De Courville, che sostiene una sua derivazione diretta dall'*Ercole in cielo* di Girolamo Frigimelica³³¹, la tragedia venne redatta e rappresentata da Riccoboni prima della partenza per Parigi³³² dove, alcuni anni

³³¹ Rappresentata al teatro San Giovanni Grisostomo di Venezia nel 1696 per le musiche di Polarolo. G. Frigimelica, *L'Ercole in cielo*, Venezia, Nicolini, 1696.

³³² Riguardo la data di composizione del dramma, così come per il *Sanson*, non è possibile allo stato attuale offrire una

dopo, l'*Ercole* vide le stampe all'interno della raccolta *Le nouveau theatre italien*³³³, in un'edizione con testo francese a fronte voluta, come nel caso del *Sanson*, dallo stesso autore per il desiderio di una più agevole e completa comprensione del testo da parte del pubblico d'oltralpe.

La tesi di De Courville è stata, fra l'altro, già confutata da Monica Pavesio nel suo recente intervento dal titolo *Una riscrittura italo-francese del mito di Ercole nel teatro del primo Settecento: Hercule di Luigi Riccoboni*³³⁴, nel quale la studiosa focalizza la sua attenzione sul confronto puntuale tra la tragedia di Lelio, i modelli senecani dell'*Hercules Furens* e dell'*Hercules Oetaeus* ed il libretto d'opera di Frigimelica già oggetto delle attenzioni di De Courville, giungendo ad avvalorare l'ipotesi di una creazione sostanzialmente autonoma, modellata sulla struttura dell'opera seicentesca ma ricca di riprese, connessioni e citazioni dirette dai drammi antichi. A questo studio rimando per un approfondito discorso comparativo fra i testi latini e il dramma qui in esame, limitando la mia analisi al raffronto con il modello di poco antecedente.

La prima rappresentazione della tragedia avvenne il 19 dicembre 1717 (due repliche seguirono il 23 e il 27 dicembre³³⁵) e anche negli anni seguenti l'opera godette di un buon successo sulle scene parigine, testimoniato dall'ottima recensione pubblicata sul «*Mercure de France*» nell'aprile del 1717³³⁶, dove venne inoltre elogiata la *performace* attoriale di Lelio; il suo allestimento richiese, stando a quanto affermato del cronista, l'impiego di macchine di scena spettacolari³³⁷.

Il dramma si incentra sull'episodio del funesto amore di Deianira per il protagonista e, se

precisa ipotesi. Scrive nel suo intervento dedicato alla riscrittura riccoboniana Monica Pavesio: «L'*Hercule* [...] nasce in Italia verso la fine del XVII secolo. Non ci sono notizie certe a riguardo: per le sue caratteristiche, sembra che la tragicommedia, insieme al *Samson*, sia stata composta da Riccoboni in età giovanile, forse messa in scena, ma mai pubblicata». M. Pavesio, *Una riscrittura italo-francese del mito di Ercole nel teatro del primo Settecento: Hercule di Luigi Riccoboni*, in *Elaborazioni poetiche e percorsi di genere. Miti personaggi e storie letterarie. Studi in onore di Dario Cecchetti*, a cura di M. Mastroianni, Alessandria, Dall'Orso, 2010, pp. 647-680. Cit., p. 648.

333 L. Riccoboni, *Hercule*, in *Le nouveau théâtre italien*, Parigi, Coustelier, III, 1718. La tragedia è redatta in prosa e composta di cinque atti.

334 M. Pavesio, *Una riscrittura italo-francese del mito di Ercole nel teatro del primo Settecento: Hercule di Luigi Riccoboni*, cit.

335 Come riportato dal «*Mercure de France*» dell'aprile 1717.

336 «Voilà précisément ce qui fait l'éloge des comédiens italiens et de Lelio en particulier: puisque malgré tout ces disparates, ce dernier acteur saisit avec tant d'âme la dignité de son sujet qu'il s'empare de la bienveillance du spectateur, et lui impose tellement par la vérité de son jeu que souvent s'attire des applaudissements dans des endroits qui faisaient siffler tout autre comédien».

337 Come afferma sempre Monica Pavesio rifacendosi alla testimonianza delle *Lettres historiques à M.D. *** SUR LA Nouvelle Comédie Italienne, dans lesquelles il est parlé de son établissement, du caractère des acteurs qui la composent, des pièces qu'ils ont représentées jusqu'à présent et de ses aventures qui leur sont arrivées*, Paris, Prault, 1717-1719, IV, p. 27.

vogliamo porlo in relazione al precedente libretto d'opera del Frigimelica, solo a questa comunanza tematica e di strutturazione è lecito fare rimando.

A partire dalla dedica Lelio sottolinea l'inserimento nel dramma di alcune componenti che, fin da un primo approccio, ci portano ad operare una distinzione forte rispetto al suo supposto modello. Dice il capocomico:

Ella [la tragedia] è uno de nostri Italiani mostri mista di spettacolo, e di ridicolo, per rendere soffribile il serio à questo Publico erudito, non accostumato à vedere il nostro Teatro senza i personaggi Comici³³⁸.

E, poche righe sopra:

[...] compositione, che per la sua tessitura non è degna del nome di Tragedia, ne li siederebbe quello di Commedia³³⁹.

Molto diverso il discorso sviluppato dal Frigimelica nel suo avviso al lettore, dove il librettista si era dilungato in una dissertazione sul genere tragico (con riferimenti ai precetti aristotelici, alla distinzione vigente in materia drammatica fra colpa commessa in modo cosciente o per ignoranza, al tema dell'orrore in scena...) proprio al fine di accreditare il suo dramma sostenendolo come tragedia compiuta, rispetto alla stesura del quale sostiene di essersi basato sul modello sofocleo e senecano, prestando particolare cura al rispetto dello stile elevato e delle tre unità di tempo, luogo e azione³⁴⁰.

Frigimelica dunque avanza una forte rivendicazione di letterarietà e d'impostazione colta dell'opera, molto distante da quello che sarà l'*Hercule* di Lelio. Addentrandoci nell'analisi intertestuale la differenza diviene ancora più marcata, sia per quanto riguarda i personaggi in scena, sia per lo sviluppo della trama. Al numero elevato di figure recitanti presenti nel libretto si contrappone una più scarna suddivisione dei ruoli nella tragedia settecentesca, secondo lo schema che segue:

338 L. Riccoboni, *Hercule*, cit., p. IV.

339 L. Riccoboni, *Hercule*, cit., p. IV.

340 Scrive l'autore «Quattro modi di Tragedie, come altre volte ho accennato, insegna Aristotele. Due nelle quali non segue l'orribilità, e sono i due amplissimi Fonti delle Tragedie di Fine lieto. Due nelle quali segue, e sono le due sorgenti delle tragedie d'esito infelice. Fra questi un modo si è quando l'orribilità è commessa conoscendo, e volendo, tal è la Rosimonda. L'altro quando è commessa per ignoranza. Ed ecco il Caso nostro, in cui l'orribilità d'uccider Ercole vien eseguita per ignoranza non di persona; ma di strumento». G. Frigimelica, *L'Ercole in cielo*, cit., p. 8. E ancora «Tra il numero immenso di favole ricevute ho poi eletta questa trattata da Sofocle nella Tragedia intitolata Trachinie, perchè serviva alla mia intenzione, e per altre ragioni, che vi dirò forse una volta, se quest'ultima fatica di Ercole non sarà anche l'ultima mia. [...] Dietro a tanti Esempi verrà per via battuta anche il mio Ercole a farsi vedere con abito Italiano, deposto il Greco di Sofocle, ed il Latino di Seneca». *Ibid.*, p. 10-11.

Frigimelica	Riccoboni
Ercole, marito di Deianira, ed amante di Iole	Ercole
Deianira, figliuola di Oeneo re di Caledonia, e moglie d'Ercole.	Deianira
Hillo, figliuolo d'Ercole, ed di Deianira, amante di Iole	Lico
Iole, figliuola d'Eurito re d'Oechalia. Prigioniera, amata da Ercole, ed amante d'Hillo.	Teseo
Nesso, centauro figliuolo di Issione, amante di Deianira	Jole
Ergirida, confidente di Deianira	Anteo
Climene, confidente di Deianira	Violetta
Diroppe, confidente di Iole	Arlichino
Coronide, confidente di Iole	Sacerdoti
Lico, servo della famiglia d'Ercole	Guardie
Filotete, confidente d'Ercole	Giove
Giove	Giunone
Giunone	Coro di deità celesti
Ebe dea della gioventù	Coro di deità terrestri
Coro di Furie	
Coro di Popoli festivi all'arrivo di Ercole	
Coro di Ninfe, Centauri e Selvaggi	
Coro di Sacrificanti, e d'uomini e donne assistenti	
Coro di ninfe e di silvani	
Coro di genti al rogo d'Ercole	
Coro di Deità celesti	

La trama in Frigimelica si mantiene sostanzialmente fedele al modello classico. Ercole, fatto ritorno dagli inferi, dove ha domato Cerbero, si appresta a tornare dalla moglie Deianira quando viene colto da un improvviso amore per Iole, sua prigioniera e amante occulta di suo figlio Hillo, che la ricambia. Frattanto Deianira è vittima delle insistenti richieste del centauro Nesso, che vuole farne sua moglie e che, dopo ripetuti rifiuti da parte della donna, giunge a rapirla. Ercole, scoperto l'accaduto, libera la moglie uccidendo il centauro il quale, prima di morire, offre al servo Lico un'ampolla con il proprio sangue da

portare in dono a Deianira. Quest'ultima potrà utilizzarlo come rimedio per far innamorare nuovamente Ercole: basterà far indossare all'eroe delle vesti intrise di quel sangue per ottenere il suo cuore. La gelosia di Deianira non si placa neppure quando la giovane Iole le confessa il suo amore per Hillo, e il loro desiderio di unirsi in matrimonio, ed ella decide così, dopo lunghi ripensamenti, di offrire in dono al consorte una veste da sacrificio imbevuta del sangue di Nesso. Durante i riti sacrificali organizzati da Ercole per rendere grazie della sua fortunata impresa, la veste prende ad ardere il suo corpo e, prima che la morte sopraggiunga per mano altrui egli decide di far ergere una pira sulla quale gettarsi vivo conservando così la sua levatura di eroe. Venuta a conoscenza dell'accaduto Deianira implora il perdono del marito e si uccide per espiare la sua colpa. La tragedia si chiude con la benedizione del matrimonio di Hillo e Iole da parte di Ercole e la sua assunzione in cielo fra gli dei: Giove gli offre la mano di Ebe, dea della gioventù, e Giunone finalmente la sua pace.

Diversa è la versione del mito offerta da Lelio: la tragedia infatti prende avvio dal ritorno di Ercole dagli inferi, questa volta accompagnato non solo da Cerbero, ma da Teseo, da lui liberato. L'unico desiderio dell'eroe è quello di far ritorno a Tebe e rivedere l'amata Deianira, la quale però lo raggiunge fuori dalla città poiché, approfittando della lontananza dell'eroe, Lico ha preso il potere, uccidendo il padre ed i fratelli della donna.

Ercole giura vendetta e recatosi a Tebe uccide Lico, il quale si era legato a Iole, a sua volta amata vanamente da Anteo. Vista la giovane, preda del dolore per la morte del suo protettore, l'eroe se ne innamora e dichiara di volerla prendere in moglie, pretendendo per questo l'allontanamento di Deianira, la quale reagisce con rabbia e meditando di vendicarsi della rivale.

Frattanto Anteo sfida Ercole in nome dell'amata e soccombe dopo una lunga lotta, in seguito alla quale l'eroe eponimo dichiara di voler sposare immediatamente Iole e fa allestire i necessari ornamenti sacrificali al tempio. Deianira invia allora al marito la veste intrisa del sangue del centauro, affermando che si tratta di un dono di pace e di buon augurio per le nozze; Ercole, su suggerimento della stessa Iole, la indossa. Durante il rituale l'eroe incomincia a delirare a causa del dolore provocatogli dalla veste e uccide Iole; poi, in un momento di lucidità, compreso che si sta avverando l'oracolo che gli pronosticava una simile fine, decide di far ergere una pira sulla quale immolarsi. La tragedia si chiude con

l'assunzione fra gli dei di Ercole, accolto da Giove e da Giunone finalmente placata.

Appare evidente che, nonostante i due autori abbiano tratto ispirazione dalla stessa materia mitica, l'elaborazione delle due opere è decisamente differente.

La tragedia di Riccoboni riduce sostanzialmente gli inserti di carattere amoroso non strettamente finalizzati allo sviluppo del suo discorso tragico: non troviamo alcuna digressione sull'amore di Nesso per Deianira e sulla sua conseguente uccisione, non è presente il personaggio di Hillo né la vicenda d'amore fra il giovane e la bella Iole. Incontriamo invece un personaggio “nuovo”, il tiranno Lico, che rappresenta una sorta di anti-Ercole, un sovrano che regna su un trono strappato con forza ai legittimi detentori, che pretende l'amore di Iole e che non riconosce l'autorità dell'eroe. L'aspetto politico non è presente nel testo di Frigimelica, che si concentra maggiormente sull'analisi degli intrecci psicologici che portano allo sviluppo drammatico della vicenda: i personaggi del libretto d'opera sono infatti legati gli uni agli altri da vincoli intricati che complicano l'intreccio. Il lungo elenco dei protagonisti del dramma è composto da figure gregarie che hanno la funzione di chiosare gli avvenimenti al pari del coro, ma con una vicinanza maggiore ai personaggi ai quali sono affiancati in qualità di consiglieri e confidenti.

In Riccoboni invece tutti i rapporti affettivi si concentrano, con moto centripeto, sulla figura di Iole, pomo della discordia, si può dire, e motore degli eventi: Ercole, marito di Deianira, ama Iole, la quale è legata al tiranno Lico, ma al contempo è amata da Anteo, da lei indotto a credere che vi possa essere una speranza per la sua passione.

Le figure dei confidenti non hanno qui alcun valore reale ai fini della vicenda: Arlichino e Violetta sono maschere dell'arte che improvvisano lazzi e battute durante il dramma. Il coro, pur segnalato in *incipit* della tragedia fra i personaggi, non viene mai chiamato in causa nel testo e possiamo lecitamente supporre si trattasse di una presenza fisica in scena di figuranti degli dei.

Il coro in Frigimelica invece riveste il suo ruolo classico di voce della collettività: interviene a chiusa di ogni atto per commentare gli avvenimenti e offre, a fine dell'opera, la morale del dramma.

CORO ULTIMO

Coro di Silvani, Coro di Popolo in Terra, Coro di Deità minori in Cielo

O' di fortezza

*cinti, e ripieni Cor.
E innamorati del Valor.
Mai per fierezza
di mostri, o crudi Re
non regni in voi il timor.
Vince al fin
no il poter,
ma Virtù, ma il buon saper³⁴¹.*

A fine atto troviamo invece nella tragedia di Riccoboni i lazzi di Arlichino e Violetta, che si presentano come parti separate del testo (al quale sono ricollegabili soltanto per una generica contestualizzazione comune) e che dovevano offrire allo spettatore un momento di riso e svago dalla tensione drammatica, rivestendo un ruolo simile a quello dei balletti a chiusa d'atto di alcuni drammi pastorali.

In conclusione del primo atto, ad esempio, leggiamo:

Arlichino con pelle d'Asino racconta che mentre il Padrone è stato all'inferno, lui è rimasto nelle Campagne attorno il Monte, e che ha trovati molti mostri fra i quali il più feroce, e che all'esempio del suo Padrone contro del Leone Nemeo lo ha combattuto, vinto, e scorticato, e finalmente mangiato; mostra la spoglia a Violetta, e fanno sopra di questo una Scena ridicola, con la quale finisce il primo atto³⁴².

Intermezzi insomma che, per stessa dichiarazione dell'autore, dovevano aiutare il pubblico parigino, abituato a considerare il teatro italiano come sola commedia dell'arte, ad accostarsi ad un dramma più strutturato e di matrice classica.

Questa operazione conduce Riccoboni ad un sostanziale appiattimento del dramma: non solo vi è una continua rottura della tensione tragica, ma gli stessi personaggi mitici vengono presentati in modo tipizzato, senza particolare approfondimento psicologico e senza che manifestino, nel corso della vicenda, sentimenti e passioni reali in grado di coinvolgere emotivamente lo spettatore.

Ercole passa in poco spazio dalle dichiarazioni di amore devoto per Deianira alla passione travolgente per Iole, senza soluzione di continuità e senza alcun tipo di analisi del dato interiore, così come il personaggio di Anteo, pur maggiormente connotato in senso “problematico” a livello affettivo, si esprime sempre in termini di ragionamento logico nel cercare di convincere l'amata a cedere alla sua passione.

341 G. Frigimelica, *Ercole in cielo*, cit., p. 82.

342 L. Riccoboni, *Hercule*, cit., p. 18.

Nessun passo riccoboniano è paragonabile ai versi di forte *pathos* pronunciati da Hillo nel dramma di Frigimelica quando, solo sulla scena, egli esprime tutto il dissidio interiore fra la lealtà al padre e l'amore per Iole:

Hillo solo

Vo cercando solo, e pensoso
un silenzio che sia riposo
a le contese di questo Cor.
[...]
O bellissima Iole
unico, e vero Sole.
Ah perché t'amo? O Dio!
A perché m'ami tu? Se t'ama tanto
il caro Padre mio?
Se t'abbandono io moro;
se adorato t'adoro,
son Figlio disleale
del Genitor Rituale³⁴³.

In Lelio la continua inserzione di elementi comici operata dai personaggi dei confidenti/maschere impedisce il raggiungimento di qualsivoglia profondità emotiva. Si veda a tal proposito la dichiarazione di amore di Anteo a Iole che, lontana da ogni spunto lirico, porta lo spettatore più al riso che allo struggimento.

JOLE. Anteo tu sai che una donna amata da un Monarca, non si abbassa per corrispondere ad amori vulgari; il mio cuore è tutto impegnato negli affetti del Re, ed il tentar di cangiarlo è un'impresa da disperato.

VIOLETTA. Non vi perdetevi d'animo. Non c'è donna che alla prima dica di sì.

ANTEO. Alle fine chi è egli codesto gran Re? Se gli cadesse di mano una sola volta lo Scettro, che egli ha rapito, io gli saprei bene strappare il cuore dal petto, e porlo a te nelle mani, acciò tu stessa vi levassi l'immagine, che vi hai impressa.

VIOLETTA. Questa espressione non è molto obligante.

JOLE. Con sì poco rispetto parli del tuo Re? Così poco temi di provocarmi lo sdegno?

VIOLETTA. Qui vi vuole un poco di sommissione.

ANTEO. Eccomi prostrato a tuoi piedi per chiederti perdono di ciò, che ti ha potuto dispiacere.

VIOLETTA. O così va bene.

JOLE. Questa è troppa viltà per un semideo quale tu sei.

VIOLETTA. Seguite pur così. Qui vi vogliono due sospiri, e quatro lagrimucie, stropicciatevi gli occhi³⁴⁴.

Gli stessi personaggi femminili presentano questa differenziazione di sviluppo psicologico:

343 G. Frigimelica, *Ercole in cielo*, cit., p. 23.

344 L. Riccoboni, *Hercule*, cit., p. 22.

nel libretto d'opera Deianira riflette prima di prendere la decisione di far dono al consorte della veste intrisa del sangue di Nesso, mentre in Riccoboni non vi è alcun tentennamento, alcuna remora di fronte all'inganno:

Deia. Lico, son già risolta.
Prendi pur quella Veste, e voi partite.
Con quel Sangue fatal che mi donasti
l'aspersi impaziente. Avide tutto
lo beveron le Lane. Un pentimento
subito allor mi fè mutar pensiero.
Dopo quel che ho veduto,
del primo pentimento, ecco mi pento³⁴⁵.

Mentre in Riccoboni si legge:

DEIANIRA. Io me ne vado, e addatto ad una veste il lino insanguinato, e poi a te la consegno, tu cortese gli e la porterai à nome mio nel Tempio, ove vuol oggi sollemnizzare le nozze profane, lo pregherai, mi conceda quest'ultimo dono, di ornarsi di una veste tessuta per le mie mani. Non credo che vorrà negare alla mia memoria, ed alla tua intercessione un così picciol favore³⁴⁶.

Il personaggio di Iole poi può ben rappresentare i due poli entro i quali si misura la differenza fra i testi: da una parte la fanciulla timorosa, innamorata di Hillo, ma spaventata dai sentimenti di Ercole, pronta a difendere il suo amore e tuttavia angosciata dalla sorte cui può andare incontro; dall'altra una donna scaltra, attenta alle dinamiche del potere più che a quelle degli affetti, pronta a passare da Lico ad Ercole tenendo tuttavia “aperta” la possibilità di un rapporto con Anteo, e le cui lacrime per la morte del regio consorte si asciugano in brevissimo tempo alla prospettiva di poter ottenere i favori del protagonista.

JOLE. Lasciami o crudele, lasciami piangere, questo è il solo bene, che mi resta. Una infelice fanciulla, che sotto l'ombra della Clamide Reale di Lico ritrovava l'unico asilo contro la sua nemica fortuna, può ben pretendere dalla tua barbarie il diritto di dolersi.
ERCOLE. Giunge quel volto a penetrarmi nel cuore. Gran fatalità del mio destino! Non v'è mostro, che io non abbatta, non c'è Donna che non mi vinca. Rinunzia o Giunone i tuoi sdegni ad amore, egli solo può vendicarsi, anzi t'a vendicata, se ad ogn'ora uno sguardo trionfa della mia gloria, e turba il mio riposo.
JOLE. Mi guarda Alcide, chi sa forse non sono tanto infelice quanto mi credo³⁴⁷.

Mentre in Frigimelica, alle parole di Hillo, che le mostra tutte le difficoltà cui il loro amore

345 G. Frigimelica, *Ercole in cielo*, cit., p. 56.

346 L. Riccoboni, *Hercule*, cit., p. 44.

347 L. Riccoboni, *Hercule*, cit., p. 28-30.

può incorrere a causa di Ercole, Iole replica con l'esplicitazione di una serie di sofferti sentimenti contrastanti.

Io. Misera Iole! O Dio! Son disprezzata;
ma d'un disprezzo tal che m'innamora.
Nel feroce contrasto
tra il suo Amore, e il dovere comprendo
quanto è bello il suo Cuor; quanto m'adora.
Fiero destino del mio cor
che ad adorar contento è condannato.
Del più bello, e caro ingrato
la bellezza e'l valor.
Amare, e non gioir
del dolce bene amato
in altri fa mori
ed in me accende amor³⁴⁸.

Inutile proseguire negli esempi: chiare sono ormai le divergenze fra i due testi, divergenze tali da non consentire l'adesione alla tesi di una derivazione diretta della tragedia riccoboniana dal libretto antecedente.

Certamente Lelio in questa tragedia mostra di possedere una buona dimestichezza con i modelli classici, molto probabilmente acquisita con la frequente pratica scenica; ma gli inserti tipici dell'Arte testimoniano un'insicurezza di fondo, legata alla possibilità di successo sulle scene dell'opera. L'esperimento dell'*Hercule* si colloca perfettamente entro la linea di mediazione fra la tradizione del teatro letterario e quello di pubblico; tuttavia l'operazione condotta da Riccoboni risulta disomogenea e sfocia in un vero e proprio *monstrum*.

Risulta difficile pensare che il pubblico che aveva accolto positivamente l'*Ercole in cielo* di Frigimelica, lo stesso pubblico veneziano³⁴⁹ al quale, pochi anni dopo si rivolge Lelio, non fosse in grado di seguire una tragedia, oltretutto semplificata secondo gli schemi sopra esposti, qualora fosse priva di intermezzi comico-farseschi. Si tratta dunque di una scelta dettata da elementi di garanzia propri del teatro dell'Arte e dunque del prevalere, in questo caso, del capocomico sul riformatore.

L'incertezza riguardo l'adattabilità alle scene di questa tragedia conduce Lelio alla

348 G. Frigimelica, *Ercole in cielo*, cit., p. 25.

349 «Dell'esito che ne diremo? Vi piacerà? Quando piace a Venezia, tanto mi basta, e Venezia è troppo il discreto Giudice per dubitarne più» Così si esprime Frigimelica nella sua introduzione al dramma. G. Frigimelica, *Ercole in cielo*, cit., p. 12.

strutturazione di un dramma parimenti incerto, che non può essere ricondotto all'interno di un discorso compiutamente tragico.

Non si tratta tuttavia di un problema unicamente di genere, legato all'inserzione di elementi farseschi: le scelte operate riguardo la strutturazione della trama, che possono essere riassunte in una riduzione del dato amoroso-sentimentale e, di contro, in un'accentuazione di quello politico, non sono condotte compiutamente a termine e non portano dunque ad un esito coerente. Il tiranno usurpatore Lico ricorda una macchietta più che una statuaria figura tragica, Iole non possiede né il carattere dell'eroina vittima della sorte ostile, né quello della donna spietata propri della tradizione drammatica, ma si presenta piuttosto come un'opportunista ammaliatrice, vicina a caratteri tipicamente comici, opportunamente supportata dai farseschi personaggi vicari di Arlichino e Violetta.

Anche lo stile risulta incoerente, con bruschi passaggi da un tono aulico ed elevato a battute tipiche, appunto, dei lazzi degli Zanni. Persino da personaggi eroici della levatura di Ercole vediamo pronunciate frasi che sembrano voler risolvere in poche battute, ma senza alcuna attenzione per la levatura del discorso e per la tensione drammatica, l'intreccio tragico.

Dinanzi all'amore improvviso per Iole l'eroe infatti reagisce in modo piuttosto semplicistico: non assume alcuna posizione dirimente, forse proprio perché non è vittima di alcun reale dissidio interiore, ma propone una "soluzione di comodo" decisamente poco credibile e che, messa in tragedia da un autore-attore così attento all'etica e pieno di scrupoli morali, sembra quasi abbassare il personaggio mitico al livello di un libertino contemporaneo³⁵⁰.

ERCOLE. Dejanira meno d'orgoglio. So qual fedeltà io debba al carattere di tuo sposo. La bellezza di Iole sa piacermi senza offesa della mia virtù, e senza oltraggio dell'amor tuo. Iole allontanati si vedremo fra poco nelle tue stanze.

Riccoboni dunque dimostra in questa tragedia di possedere una buona dimestichezza con i materiali tragici e con gli stilemi propri del genere, ma allo stesso tempo di non saperle (o volerle) condurre con coerenza: il suo *Hercule* può essere a ragione definito un *monstrum*,

350 Porto qui alle estreme conseguenze quanto affermato da Monica Pavesio la quale sostiene esservi in quest'opera una forte componente di umanizzazione dell'eroe epico, in grado di renderlo personaggio vicino all'esperienza di vita comune. Scrive la studiosa: «Nella *pièce* emerge con evidenza l'amicizia e l'affetto fra Ercole e Teseo, siamo di fronte al primo tentativo di presentare il semidio con una forte caratterizzazione umana» e ancora «Continua la caratterizzazione umana di Ercole che è prima di tutto un uomo che torna dalla propria moglie». M. Pavesio, *Una riscrittura italo-francese del mito di Ercole nel teatro del primo Settecento: Hercule di Luigi Riccoboni*, cit., pp. 658-659.

ma non per la “mostruosità” del teatro italiano coevo, come Lelio vorrebbe far credere nella sua introduzione al dramma, piuttosto per il carattere deviante della sua operazione³⁵¹, che vedremo ritornare in parte anche nella tragedia del *Sanson*.

2.6 Sansone

Rappresentato per la prima volta a Mantova nel 1707, «alla presenza de più riguardevoli Ufficiali dell'Armata Frazese³⁵²», il *monstrum* riccoboniano, definizione del dramma da lui stesso offerta alla posterità, conobbe da subito un buon successo di pubblico tanto che l'autore ricorda, nella sua introduzione all'edizione francese, l'incoraggiamento-profezia ricevuto da alcuni spettatori pronti a “scommettere” su una possibile buona riuscita dell'opera sulle scene parigine³⁵³. La *pièce*, marcata da un forte carattere ibrido, affronta la vicenda biblica di Sansone e Dalila, già ampiamente diffusa sulle scene da una tradizione secentesca di drammi per musica ed oratori sacri³⁵⁴; lo stesso Scipione Maffei, in una delle sue prime prove drammaturgiche, si era cimentato con questo soggetto componendo un breve oratorio a tre cronologicamente prossimo al *Sansone* riccoboniano. Il dramma, rappresentato una sola volta³⁵⁵ presso la dimora romana del Maffei «per un nobil trattenimento³⁵⁶», si struttura, in modo piuttosto schematico, in due parti nelle quali vediamo recitare soltanto i tre personaggi fondamentali allo svolgimento della vicenda: Sansone, Dalila ed un capo dei filistei. L'opera si attiene in modo puntuale alla vicenda biblica narrando l'innamoramento di Sansone per Dalila la quale, approfittando dei sentimenti dell'eroe, lo priva dei capelli, segreto della sua straordinaria forza, e lo rende schiavo dei

351 Un'operazione condotta in seno a quella contraddizione da lui stesso ammessa nel suo *Discorso della commedia all'improvviso* nel quale afferma: «Non vi fu mai chi più di me avesse in odio la stravagante usanza di recitar comedie all'improvviso e chi forse più di me si sia servito di questo comodo». L. Riccoboni, *Discorso della commedia all'improvviso*, cit.

352 L. Riccoboni, *Sanson*, in *Le nouveau theatre italien*, cit., II, p. IV.

353 «[...] mi fu pronosticato di dovere un giorno essere in Parigi, e che fra l'altre mie rappresentazioni il Sansone sarebbe fortemente riuscito». L. Riccoboni, *Sanson*, cit., *ibid.*

354 Si tratta, per la parte maggiore, di oratori per musica. Solo per citare alcuni esempi: A. Roselli, *Rappresentazione di Sansone*, Firenze, Tosi, 1617; F. Pallavicino, *Il Sansone*, Venezia, Tomasini, 1638; G. A. Spinola, *La perfidia fulminata da Sansone con le ruine del tempio dei filistei*, Genova, Meschini, XVI sec.; B. G. Balbi, *Il Sansone*, Bologna, Recaldini, 1677; A. A. Sacco, *L'enigma di Sansone*, Bologna, Bencacci, 1690; G. P. Berzini, *La caduta de'Filistei nella morte di Sansone*, Firenze, Vangelisti, 1695; G. Bonicelli, *Vita amori e morte di Sansone con il famoso traddimento di Dalila, e precipitosa caduta del tempio de filistei*, Venezia, Lovisa, 1700 circa; B. Sandrinelli, *Sansone accecato dai filistei*, Venezia, Lovisa, 1707.

355 Stando a quanto testimoniato dall'introduzione all'edizione a stampa del testo contenuta in S. Maffei, *Poesie del sign. Marchese Scipione Maffei*, I, Verona, Andreoni, 1752, pp. 295-306.

356 S. Maffei, *Poesie del sign. Marchese Scipione Maffei*, cit., p. 296.

filistei. Il dramma si chiude con il pentimento di Sansone, conscio di essersi macchiato di una grave colpa antepoendo il suo amore terreno alla dovuta devozione verso dio e al rispetto delle leggi da lui impartite, ma non prevede la morte nel tempio del protagonista assieme ai suoi nemici.

Per queste ragioni strutturali e tematiche, nonostante nel tempo una parte della critica abbia sostenuto una sorta di derivazione dell'opera riccoboniana da questo oratorio³⁵⁷, non è evidentemente possibile attribuire al testo di Maffei un valore di modello per *Lelio*, il quale potrebbe aver trovato in un altro dramma, composto, con buona probabilità, soltanto pochi anni prima del suo, più ampi spunti per la sua stesura.

Si tratta di un'altra opera ibrida, composta su modello tragico, ma con ampie influenze dell'Arte, a firma di Giovanni Bonicelli, commediografo veneziano attivo a cavallo dei secoli XVI e XVII, intitolata *Vita amori e morte di Sansone con il famoso traddimento di Dalila, e precipitosa caduta del tempio de Filistei*³⁵⁸. La pièce, presentata come una tragedia dallo stesso autore, si struttura, in modo molto simile a quanto vedremo in Riccoboni, attorno alla vicenda di Sansone e Dalila, ma presenta in apertura un ulteriore spunto drammatico: l'innamoramento dell'eroe per la giovane filistea trova la sua “anticipazione” nella passione per Tamantea, un'altra donna di stirpe nemica traditrice e manipolatrice.

Il sistema dei personaggi e dei luoghi scenici (la scena, in entrambi i testi, si finge a Gaza e nelle campagne circostanti) presenta numerosi punti di contatto fra le due opere:

Bonicelli	Riccoboni
Re di Gaza	Re dei Filistei
Capitano del Re di Gaza	Accabo, capitano delle sue guardie
Arlichino, servo faceto del Re	Tamantea, fanciulla della corte del re
Tamantea, amante del Capitano	Serpilla, donzella di Tamantea
Dottore, padre di Tamantea	Servo d'Accabo
Emanuelle, padre di Sansone	Dalila
Sansone, figlio d'Emanuelle ebreo	Emanuelle ebreo, padre di Sansone

357 X. De Courville sostiene che il dramma derivi da una commistione di suggestioni provenienti dall'oratorio maffeiano, da un'auto sacramentale spagnola a firma di Francisco de Rojas Zorilla (inserita all'interno di una raccolta dal titolo *Parte treinta de comedias famosas de varios autores*, Saragoza, 1636) e dalla commedia di Juan Perez de Montalvan, *El divino Nazareno. Sanson*, in *Tomo de las Comedias del dottor Juan Perez de Montalvan*, Madrid, 1638. X. De Courville, *Luigi Riccoboni dit Lelio*, cit., p. 75.

358 G. Bonicelli, *Vita amori e morte di Sansone con il famoso traddimento di Dalila, e precipitosa caduta del tempio de Filistei*, cit.

Gabinetto, servo di Sansone	Sansone
Dalila, meretrice di Gaza	Hazael, servo di Sansone
Oliveta, serva di Tamantea	Soldati filistei della guardia del Re
Rabat, rabbino degli ebrei	
Messo spedito al Re dalli Custodi	
Ortensio, guardiano della torre	
Macalepo, custode pur della torre	
Ebrei vestiti per il sacrificio	
Soldati con il Capitano	
Soldati e guardie con il Re	
Soldati con Dalila	
Rafazzo che conduce Sansone al tempio	

L'elenco dei personaggi di Riccoboni rappresenta una sorta di sintesi del più ricco palcoscenico bonicelliano, ma le figure principali sono sostanzialmente rispettate, così come la suddivisione in tre atti ed il finale “tradizionale” con la caduta del tempio e la morte dei filistei per mano di Sansone. Tuttavia il *monstrum* di Lelio mostra caratteri di maggior regolarità e omogeneità di stile drammatico rispetto al *pastiche* di poco precedente: la tragedia di Bonicelli è infatti composta in un linguaggio fortemente ibridato da dialettalismi lombardi, i quali si alternano, sulla bocca dei medesimi personaggi e senza soluzione di continuità, ad un lessico letterario elevato tipico delle composizioni colte. Non si tratta, come sarebbe lecito pensare, di inserzioni limitate a figure servili quali Arlecchino (sulla cui presenza all'interno di un'opera tragica tornerò a breve), ma coinvolgono tutti i personaggi compreso l'eroico protagonista, che passa in poche righe da uno scambio di battute dialettali con il Dottore ad una tradizionale levatura tragica³⁵⁹.

Differente lo stile di Lelio, che si attiene sempre, in maniera piuttosto scrupolosa, ad un linguaggio da lui stesso definito degno del soggetto sacro:

E gli è ben vero però che sebbene non è di una severa condotta, è scritto in prosa, e non in verso, il discorso è sempre sostenuto e immaginato con la dovuta dignità e senza espressione o parola che a soggetto sacro non convenga e sia di Sansone indegna³⁶⁰.

359 Leggiamo alla pagina 16: *Dot.* Tu Sanson quel fulmin temud dà Filistei, fiol d'Emannel Ebreo. / *Sans.* Quegli apunt m'apel o. E subito in seguito a pagina 17: *Sans.* Che divieto, che leggi. Io, io sarò quegli che fermerò questo Mercurio, io porteromi al vostro Re e la chiederò in consorte, e quando non assentisse saprò svelerli dal crine anco il diadema.

360 L. Riccoboni, *Sansone*, cit., p. VI.

Nonostante fin dalle prime righe della sua introduzione al lettore il capocomico si diffonda in giustificazioni per la fattura “artigianale” della sua opera, che non vuol fregiare del nobile titolo di tragedia, lo stile del suo *Sansone* non conosce brusche cadute o virate comiche al pari del suo prossimo precursore. Gli svolgimenti delle trame dei due testi presentano tuttavia analogie che non possono non essere sottolineate: dal duplice amore di Sansone all'espedito, di matrice biblica ma in queste opere ricontestualizzato, dell'enigma escogitato dall'eroe, passando per le riflessioni del Re dei filistei sul governo e l'inviolabilità delle sue leggi. Difficile anche in questo caso, come in quelli precedentemente esaminati, non pensare ad un possibile contatto di Lelio con l'opera di Bonicelli, sia essa avvenuta tramite palcoscenico oppure attraverso la stampa. Quello che però emerge chiaramente dal raffronto fra le due opere è l'approccio profondamente diverso dei due autori alla materia tragediabile: da una parte il rispetto, quasi reverenziale, di Lelio per l'argomento del suo dramma e per le norme letterarie imposte dalla composizione tragica, dall'altra l'atteggiamento disinvolto del Bonicelli, che pare non preoccuparsi minimamente dei limiti imposti dal canone. Il capocomico zelante dimostra di saper interpretare con proprietà il ruolo del letterato approfondendo, sempre nell'avviso al lettore, alcuni temi di riflessione teatrale a lui cari, mentre il commediografo, in analoga sede, si preoccupa unicamente di testimoniare la sua gratitudine all'illustre dedicatario³⁶¹.

Riccoboni, dopo aver reso il dovuto omaggio al reggente duca d'Orléans ringraziandolo per l'onore concessogli con la chiamata a Parigi della compagnia (ed essersi giustificato per la mancata dedica della prima commedia data alle stampe, indegna di tanto dedicatario essendo composta come solo soggetto), elenca i pregi del suo *Sansone*, un *monstrum* italiano sì, ma interamente dialogato, la cui prosa, come già detto, si mostra sempre all'altezza di un nobile soggetto. Senza avere l'ardire di definirla tragedia (si limita infatti alla dicitura *teatrale composizione*³⁶²) Lelio difende la sua opera inserendola all'interno di quel percorso preciso di rilancio delle scene tragiche italiane di cui offre un breve *excursus*.

La mia sola premura ella è che il Sansone, come dissi, non sia considerato come una Tragedia, e che si sappia che in Italia ancora non vanno questi tali componimenti con la Tragedia frammischati, e confusi, mentre quella Provincia se non è così ricca come la

361 Bartolomeo Paitoni.

362 L. Riccoboni, *Sansone*, p. IV.

Francia di belle Tragedie non ne è però affatto misera, ne affatto priva. Di molte, non solo antiche che moderne, ne ho fatto io nel corso di dieci anni addietro con bona riuscita un fortunato esperimento. [...]. Due tomi ne abbiamo del celebre Dottor Pier Jacopo Martelli al numero di tredici. Una del famoso Marchese Scipione Maffei chiamata Merope tanto nota per lo strepitosi applausi che n'ha riportati; sei d'imitazione Greca del Dottor Gravina; ed altre, e stampate, e che ancora non sono uscite alla luce. Fra queste ottima io spero riuscirà Didone di Giampietro Zanotti³⁶³, uno de primi Lumi della italiana Poesia nella virtuosa città di Bologna.

Non manca poi, nemmeno in questo frangente, di sottolineare le cause del decadimento delle scene italiane, stigmatizzando l'eccessiva diffusione delle tragicommedie spagnole, del corrotto gusto secentesco e dell'eccessivo uso delle maschere dell'Arte in contesti drammatici inappropriati. L'operazione condotta da quei tragediografi italiani che hanno avuto l'ardire di misurarsi con la composizione di drammi strutturati pur sapendo di poter incorrere in un grave insuccesso di pubblico assurge così a modello per il capocomico che, sottolineando le differenze di ricezione delle scene parigine rispetto a quelle italiane, spera in un'accoglienza positiva del suo dramma che tuttavia, puntualizza ancora una volta, non dev'essere valutato secondo parametri strettamente tragici. Il carattere quasi ossessivo di questa continua precisazione circa il genere a cui ascrivere la sua opera (per ben quattro volte in tre pagine e poche righe Lelio ripete l'invito a non valutare il *Sansone* come se si trattasse di una tragedia) può apparire forse come una forma di *captatio benevolentiae*, un modo per non incorrere in giudizi troppo severi sminuendo, lui per primo, il frutto del proprio lavoro, ma tradisce allo stesso tempo una consapevolezza di valore letterario del suo dramma, una precisa volontà di legare il suo nome a quello dei tragediografi italiani da lui citati e una netta presa di distanza dalla tradizione del capocomico/attore/impresario privo di capacità compositive e di cultura drammatica.

Valutando poi le profonde diversità stilistiche che lo separano dall'opera di Bonicelli questo tentativo di auto-assimilazione all'*élite* colta, suo riferimento non solo in madrepatria, appare ancora più chiaro. Il *Sansone* vuole essere, per soggetto, per sviluppo drammatico e per stile un'opera letterariamente compiuta. L'edizione del testo, con una traduzione a fronte in francese ricca di refusi e assai poco curata, non rese forse merito al suo tentativo sulla cui struttura è bene, a questo punto, riflettere in modo più dettagliato.

363 Su questo personaggio e sui suoi rapporti con Elena Balletti tornerò nel capitolo dedicato alla produzione lirica dell'attrice. Basti qui sottolineare come i rapporti eruditi dell'attrice-poetessa abbiano, in parte, influenzato la stessa riflessione tragica di Lelio, agevolandone conoscenze e contatti con alcuni personaggi di spicco dell'*élite* colta italiana.

Sul soggetto del dramma è inutile soffermarsi ulteriormente, basti qui sottolineare come l'intera trama si dipani in modo omogeneo e senza soluzioni di continuità, rispettando le aristoteliche unità di tempo, luogo ed azione. Molto più ricca di stimoli risulta l'analisi dei temi portanti del dramma, che indicano la personale declinazione di Riccoboni della nota vicenda biblica: cuore della narrazione è ancora una volta il conflitto fra dovere e passione, fra pubblico (qui doppiamente presente in ambito sacro, il volere divino, e profano, le leggi umane) e privato (il duplice amore di Sansone per Tamantea prima e per Dalila dopo).

Il ripetuto tradimento da parte delle donne amate, secondo un doppio inganno che comporta sempre il venir meno dell'eroe ad un giuramento di riservatezza, condanna senza possibilità di redenzione la passione amorosa. Sansone viene sconfitto perché permette ai sentimenti di prevalere sulla legge divina: il suo essere un eletto, un essere superiore lo rende immune dalla sconfitta in battaglia, ma non dal pericolo delle passioni.

L'inderogabilità delle leggi, siano esse umane o divine, trova in diversi punti del dramma la sua compiuta teorizzazione, ad esempio nel dialogo fra il Re ed Emanuele, giunto a palazzo per domandare, in via eccezionale, il permesso di matrimonio fra Sansone e Tamantea:

Re. Se la dimanda di Sansone non fosse precorsa dalla gloria d'haver salvata Tamantea sarebbe temeraria, e se l'affetto di Padre impegnato nelle contentezze del figlio non servisse di scusa alla folia del figlio ed all'inavertenza del Padre, risponderei con il gastigo al Padre, ed al figlio. Le mie leggi proibiscono l'alleanza de'Filistei con la nazione Ebreja, ne può derogarsi alla publica osservanza per un amore privato³⁶⁴.

La componente politica della tragedia non si esaurisce nel solo discorso sulle leggi, ma si amplia in riflessioni inerenti il ruolo del sovrano e le responsabilità ad esso correlate, come emerge nel discorso tenuto dal Re ad Accabo proprio su questo tema:

Re. Chi non invigila alla publica salute de' Vassalli è indegno che alla sua difesa veglino i Vassalli. Il debito de' Popoli con Regnante è un contratto di reciproca diligenza, all'uno per mantenersi nell'amor de' sudditi, agl'altri per coltivare la provvidenza del Monarca. Non sono privilegiate le corone dalle fatiche, ed è un gran carico ad una destra lo Scettro a chi prettende bilanciarlo con il publico bene³⁶⁵.

Si tratta, come abbiamo già visto in altre opere prese in esame, di problematiche care a

364 L. Riccoboni, *Sansone*, cit., p. 34.

365 L. Riccoboni, *Sansone*, cit., p. 28.

Riccoboni il quale, a differenza di quanto avviene in larga parte della tradizione melodrammatica e tragica d'ispirazione francese, non indulge a simpatie per la componente intima e privata dei suoi personaggi. Nel *Sansone*, ancor più che in altri drammi, la condanna della passione amorosa è completa e l'affermazione di una necessaria adesione ad un destino "politico" superiore è insindacabile. L'eroe, destinato a riscattare le sorti del popolo ebraico e per questo beneficiato da dio di una forza sovrumana, accantona il suo compito per ritirarsi nel privato, rappresentato ad inizio della tragedia dalla caccia nelle selve, a causa della quale avviene l'incontro con Tamantea, seconda devianza rispetto al suo nobile scopo esistenziale e premessa per la terza, e più funesta, "distrazione".

La condanna di Lelio per il sentimento amoroso passa (non indenne rispetto alla ripresa di moduli melodrammatici³⁶⁶) attraverso il delinearsi di figure femminili monolitiche nella loro crudeltà e nel loro opportunismo.

Se Tamantea, volubile ed ingrata, mostra almeno un segno di rimorso, per quanto effimero e comunque legato ad un'egoista volontà di godimento della sua buona sorte

Tamantea Andiamo. Secondi propizio il Cielo le nostre brame. (Ho però nel cuore un rimorso che non mi lascia godere di mia presente fortuna)³⁶⁷.

lo stesso non si può dire di Dalida, da subito dipinta come donna ammaliatrice capace di utilizzare gl'inganni d'amore senza caderne a sua volta vittima.

Dalida sola Vengo cercando in queste selve quel riposo e quella pace che non si può facilmente trovarsi nel tumulto delle Città: ne v'ha cosa, che m'impedisca di gustar del diletto della solitudine. Amore sopra di me non ha altra forza che di farmi oggetto dell'Amore altrui, ma non già di intenerire il mio cuore per alcuno. Amo, egli è vero d'essere amata, ma ben lungi d'essere amorosa per quelli che mi adorano, anzi tutti li sprezzo. E se pure sono ad alcuno cortese di qualche picciol favore non è già per questo che io l'ami. Trattengo tutti con qualche speranza, e concedo a chi uno sguardo, a chi un sorriso, a chi un vezzo. Così mantengo il credito della mia bellezza, e mi compiaccio nel mio Trionfo³⁶⁸.

Figure atte ad incarnare un sistema di valori errato, le protagoniste del dramma non sono caratterizzate, al pari dei loro corrispettivi maschili, da particolare approfondimento psicologico, un elemento che accomuna il dramma di Lelio da una parte ai tipi dell'opera,

366 Li troviamo ad esempio nel reciproco giuramento d'amore fra Sansone e Dalida: *Dalida* Dunque Sansone sarà di Dalida? *Sansone* Dunque Dalida sarà di Sansone? *Dalida* Ve ne do eterna fede con questa destra. *Sansone* Sia questo bacio che supra v'imprimo un vivo contrasegno del mio giuramento. *Dalida* Più non voglio staccarmi da voi. *Sansone* Sarò sempre fedele. *Dalida* Sarò sempre costante. *Sansone* Non v'è al mondo di me più lieto amante. L. Riccoboni, *Sansone*, cit., pp. 96-98.

367 L. Riccoboni, *Sansone*, cit., p. 126.

368 *Ibid.*, pp. 88-90.

dall'altra ai personaggi tipo dell'Arte. Proprio a quest'ultima tradizione teatrale sono ascrivibili i personaggi dei servi di Sansone, Accabo e Tamantea i quali non solo si dilungano sul palcoscenico in lazzi tipici del genere, «Servo di Sansone, fa suoi lazzi con il servo di Accabo pregandolo di farlo trattar bene³⁶⁹», ma, sempre secondo una tradizione comica consolidatasi fin dall'antichità classica, ripetono in maniera speculare ed abbassata di tono le azioni dei loro padroni. Così la contesa fra Accabo e Sansone per l'amore di Tamantea si rispecchia in una parallela tenzone fra i loro servi per la mano di Armilla la quale, al pari della padrona, ordisce un inganno per volgere in suo favore gli eventi e far trionfare il pretendente da lei prescelto.

Servo di Sansone, pretendendo ancor esso Armilla, propone il suo problema al servo di Accabo, promettendo di cedergli l'amata se scioglie l'enigma. Servo di Accabo, accetta la proposizione nel termine delle tre ore³⁷⁰.

E ancora

Armilla con sue lusinghe cava il segreto di bocca al Servo di Sansone, promettendogli segretezza, e partono dicendo che si accosta l'ora per andare dinanzi al Re con i Patroni³⁷¹.

Questa ulteriore conferma della mancata completa emancipazione di Lelio dai moduli del mestiere avvalora semplicemente quanto già in precedenza affermato: il capocomico si tutela non rinunciando ad alcuni elementi consolidati dal successo di pubblico che, per sua stessa ammissione, hanno permesso fra l'altro la positiva fruizione del dramma a Parigi anche prima della stampa in traduzione.

Pure per essere ogn'ora compiacente e indagare come divertire con novità questo pubblico ho scelto il Sansone. So che questi senza ancora che fosse stampato e tradotto è ripieno di tali cose che possono piacere a chi non intende la lingua. La traduzione francese spero ne ageverà il successo³⁷².

Nonostante queste notazioni l'operazione riccoboniana ambisce, soprattutto se paragonata al suo possibile modello di riferimento, ad un più elevato grado di letterarietà e questo a

369 La nota di solo canovaccio rimanda chiaramente ai moduli dei generici dell'Arte. L. Riccoboni, *Sansone*, cit., p. 66.

370 *Ibid.*, p. 38.

371 *Ibid.*, p. 44.

372 *Ibid.*, pp. 4-6.

prescindere dalle dichiarazioni di falsa modestia presenti in introduzione.

Le vicende parigine del *Sansone* sono un'ulteriore riprova di questo orgoglio autoriale di Lelio il quale, in seguito alla trasposizione in versi della tragedia realizzata da Romagnesi, si rivolse addirittura al duca di Gerves per avere garanzia del suo “diritto d'autore” sul dramma.

Romagnesi infatti compose, su modello del *Sansone* riccoboniano, una tragicommedia in versi di cinque atti che vide le stampe per i tipi Delatour nel 1730³⁷³, quindi solo al momento del ritiro di Riccoboni dalla *Comédie italienne* e del suo soggiorno parmigiano. L'opera doveva però essere già quantomeno *in fieri* fra l'estate e l'autunno del 1727 quando Lelio, dopo aver portato sulle scene con buon successo il suo *Sansone*³⁷⁴ si preoccupò di andare fino a Versailles «pour revendiquer la propriété de ce sujet³⁷⁵» ed ottenere così un'attestazione che definiremmo oggi, con termine moderno, di proprietà intellettuale del testo³⁷⁶.

Forse proprio a causa di questo vincolo (a Riccoboni veniva interamente demandata ogni decisione circa la distribuzione dei ruoli in scena di quest'opera), e di un disaccordo fra i due compositori, l'opera di Romagnesi non vide le scene fino al 28 febbraio del 1730, sostituendo però completamente sui palcoscenici, in seguito al successo della prima, la *pièce* originale, senza tuttavia «faire oublier tout à fait le canevas ni le jeu de Lélío³⁷⁷».

Non mi addentro ulteriormente sulla fortuna del *Samson* e sulle vicende legate alle rappresentazioni parigine, già ampiamente analizzate da De Courville, che non rappresentano, per vincolo cronologico, un tassello utile al presente discorso.

Basti qui ricordare questi pochi dati per avere un'immagine più completa della connotazione che lo stesso Riccoboni dava al suo operato. Il suo cimentarsi con la scrittura drammatica non è semplice necessità di mestiere, ma fa emergere ancora una volta il desiderio di essere

373 J. A. Romagnesi, *Samson, Tragi-comédie en 5 actes et en vers français*, Parigi, Delatour, 1730.

374 «Après trois mois d'absence, Riccoboni rendit le rôle de Samson dans la Tragédie de ce nom avec tant de noblesse, de chaleur & d'ame, que la Piece qu'on n'avoit pas vue depuis longtems, sembla totalement rajeunie». Così scrive A. J. B. D'Origny nel suo *Annales du théâtre italien depuis son origine jusqu'à ce jour*, Parigi, Duchesne, 1788, p. 98.

375 X. De Courville, *Un apôtre de l'art du theatre au 18. siècle : Luigi Riccoboni dit Lelio (1716-1731) l'expérience française*, II, Ginevra, Slatkine reprints, 1969, p. 285.

376 «Nous, duc de Gesvres pair de France et premier gentilhomme de la Chambre du Roi, sur ce qui nous a été représenté que le sieur Romagnesi comédien italien de Sa Majesté, aurait traduit en vers français la tragédie de *Samson*, d'après celle que le sieur Lélío avait mise ci-devant au théâtre, mandons et ordonnons au sieur Lélío de disposer des rôles de ladite traduction ainsi qu'il avisera bon estre pour le bien de la troupe et la réussite de la dite pièce, attendu que c'est toujours le même sujet, et qu'il est censé être le premier auteur de cette tragédie». *Ibid.*, p. 285. A. N., O 1848-47, cité par Campardon, *Com. tr. it.*, B. 549, II, p. 83.

377 *Ibid.*, p. 284, n. 3.

inserito (e ricordato) nella schiera di quegli eruditi, letterati e scrittori attivamente impegnati nel rilancio del teatro tragico italiano.

2.7 *Arcagambis*

L'analisi della tragedia *Arcagambis tragedie en un acte*³⁷⁸, redatta da Lelio durante il suo soggiorno parigino, rappresenta l'unico strumento ad oggi disponibile per riuscire ad elaborare un profilo della componente propriamente creativa di Riccoboni³⁷⁹. Edita all'interno della raccolta *Le nouveau theatre italien, o recueil general des comedies representée par les comediens italiens ordinaires du Roi*³⁸⁰, la tragedia era andata in scena il 10 agosto 1726, come si legge nel frontespizio della stampa, e risulta essere, all'interno della raccolta stessa, l'unica opera di carattere compiutamente tragico. Redatta in versi rimati è composta di un solo atto che a sua volta si sviluppa in undici scene.

L'ambientazione è orientale e la vicenda tratta dell'amore di Gargame, principe straniero giunto alla corte di Argacambis alla ricerca del padre (di cui non conosce l'identità), per la bella Thamire, destinata in sposa al sovrano. A causa di questa passione, ricambiata dalla giovane protagonista, Gargame rischia di sfidare il re, venendo meno alla dovuta gratitudine nei confronti di chi lo ha accolto presso il suo palazzo e violando le leggi non scritte circa il rispetto delle promesse matrimoniali. Neppure i saggi consigli di Hierbas, suo confidente, che gli ricorda i suoi doveri di ospite straniero e la differenza sociale che lo divide dall'amata principessa, riescono a dissuadere Gargame dal perseguire il coronamento dei suoi sentimenti.

Tuttavia, ancor prima che il suo illecito amore venga svelato, il principe viene fatto incarcerare e condannare a morte da Arcagambis il quale, dopo un sogno nefasto, teme che egli rappresenti una minaccia alla sua persona e al suo regno.

Nel tentativo di evitare all'amato la triste condanna, Thamire rivela i suoi sentimenti al sovrano il quale ribadisce il suo proposito e nega alla ragazza ogni possibilità di esprimere il suo amore, tacciandola d'ingratitude e di bassezza. Prima dell'esecuzione della condanna Gargame chiede udienza ad Arcagambis e, nel corso del colloquio, ha luogo il disvelamento della vera identità del giovane: egli è figlio del sovrano e l'agnizione avviene nel momento in cui, narrando la sua vicenda, pronuncia il nome della madre Pantesilée, principessa fugacemente amata, molti anni prima, proprio da Arcagambis.

378 L. Riccoboni, *Arcagambis. Tragedie en un acte*, Parigi, Briasson, 1732.

379 Per questa ragione, anche se il dramma appartiene ad un periodo biografico ed artistico successivo a quello qui preso in esame, ho ritenuto ugualmente opportuno proporlo all'interno del presente lavoro.

380 *Le nouveau theatre italien, o recueil general des comedies representée par les comediens italiens ordinaires du Roi*, Parigi, Briasson, 1732, 6.

Nonostante il ritrovato legame di sangue il re nega la mano di Thamire a Gargame, ingiungendogli anzi di farsi da parte e lasciare che le sue nozze con la giovane vengano celebrate; ma il principe, rifiutando l'imposizione, rinnega addirittura il padre in nome del suo amore (così come Arcagambis afferma: «Dieux! Je n'ai plus de fils³⁸¹!»). Gargame lascia dunque la sala dove si trovava a colloquio con il sovrano e si avvia verso gli appartamenti di Thamire, ma Arcagambis invia il capitano delle guardie, Nabotas, per fermarlo; segue un combattimento fra i due personaggi durante il quale Nabotas viene ucciso. Il fatto non avviene direttamente in scena, ma ci viene narrato da Tetonice, nutrice di Thamire, la quale ha avuto modo di assistere agli atroci avvenimenti: udito il rumore del combattimento Thamire, pensando si trattasse di Argagambis giunto a reclamare le nozze, si è tolta la vita con un pugnale.

Appresa la notizia il re si uccide a sua volta per il dolore della perdita subita e in scena rimane un affranto Gargame che piange, insieme, la morte del padre e dell'amata, minacciando di uccidersi a sua volta. Interviene a questo punto il confidente Hierbas che ricorda al giovane protagonista i suoi doveri nei confronti dello stato: egli non può darsi la morte, ma deve responsabilmente assumere il comando del regno ed in questo modo, con la rassegnata accettazione di Gargame, si chiude la tragedia.

L'opera può essere definita per il suo contenuto una tragedia degli affetti e delle passioni: l'amore svolge un ruolo di primo piano e rappresenta il motore di tutta la vicenda. *Amour-passion* che turba l'animo dei protagonisti e ogni possibile norma: dalle leggi sociali e dello stato (con la figura del principe straniero che osa sottrarre allo stesso re la sua promessa sposa), ai vincoli di condizione sociale (Gargame, figlio di padre ignoto, ambisce a sposare Thamire, una principessa), fino al codice etico universale (che prevede un patto di gratitudine verso chi ha offerto ospitalità e protezione nella propria casa) e al ruolo pubblico del sovrano (il quale non dovrebbe mai infliggere una condanna unicamente in base ad una spinta passionale).

Il prevalere della componente amorosa sembra contraddire il principio riccoboniano della riduzione, o preferibilmente dell'esclusione delle tematiche erotiche dalla scena. In questa tragedia la passione vincola ogni figura, persino quelle più nobili e che, per questo, dovrebbero restare fedeli ad un'innata superiorità morale. Proprio in questo si dovrebbe

381 L. Riccoboni, *Arcagambis*, cit., p. 17.

concretizzare, secondo una teoria abbracciata con convinzione dal capocomico, la distinzione fra tragedia e commedia³⁸²: da una parte la rappresentazione di figure illustri mosse da sentimenti “alti”, dall'altra il volgo, spinto all'azione da passioni comuni. Qui invece troviamo un re ed un principe mossi da un vero e proprio coacervo di passioni, distanti dalla pacata razionalità distintiva del loro rango e incuranti delle responsabilità correlate al ruolo da loro ricoperto, un ruolo “di stato” che si dovrebbe giocare tutto in una dimensione civile e comunitaria, in una “piazza” teatrale animata da virtù edificanti. Anche la scelta di collocare l'azione in uno spazio privato (il palazzo del sovrano) sembra rispondere a questa logica di rovesciamento del carattere tradizionale dello spettacolo tragico. Soltanto le figure ausiliarie del consigliere e del capitano delle guardie reali sembrano fare appello ad una dimensione superiore al singolo, ispirata alle leggi e alle norme di vivere civile.

Preda dei sentimenti amorosi Gargame ribatte così, nell'*incipit* del dramma, ai consigli di prudenza di Hierbas:

GARGAME

Je sçais bien que j'ai tort,
mais ne retrace point à mon ame agitée
cette Loi du devoir trop long-tems respectée;
soumis au joug charmant d'une invincible ardeur
toute autre Loi paroît importune à mon coeur³⁸³.

E sottolinea nuovamente, pochi versi più avanti, il potere assoluto che l'amore ha su di lui, nonostante sappia di poter essere accusato di tradimento:

HIERBAS

C'est une trahison

GARGAME

L'amour en est complice,
un absolu pouvoir...³⁸⁴

Nonostante al centro dello svolgimento tragico vi siano le passioni dei singoli protagonisti, tuttavia queste ultime non sono particolarmente approfondite e sviluppate, e non evolvendo nel corso della vicenda, non offrono un panorama di particolare complessità psicologica. I personaggi sono tipizzati, quasi rappresentazioni statiche delle differenti fenomenologie del

382 Come, ad esempio, sottolinea in diversi passaggi precettistici del suo trattato *Dell'arte rappresentativa*.

383 L. Riccoboni, *Arcagambis*, cit., p. 4.

384 *Ibid.*, p. 6.

sentimento amoroso (tirannico in Arcagambis, titanico in Gargame, teneramente passionale in Thamire), e le motivazioni alla base del loro agire, così come i rivolgimenti del loro stato d'animo, si affastellano in modo piuttosto sbrigativo.

Così, ad esempio, uno dei momenti tradizionalmente di maggior tensione drammatica, quello dell'agnizione, viene risolto da Riccoboni in poche battute.

ARCAGAMBIS

Helas! Qu'ai-je entendu?
Quel trouble dans mes sens ce nom à répandu?
Pantesilée, ô Ciel!

GARGAME

D'où vient cette surprise?
A me dire son fils, Seigneur, tout m'autorise³⁸⁵.

Segue la dimostrazione, attraverso un segno di riconoscimento, delle origini di Gargame: ma la sequenza si risolve in una semplice esclamazione di sorpresa da parte di Arcagambis («Ah! Mon fils³⁸⁶!»). Maggior spazio viene lasciato alla rievocazione dell'incontro e del fugace momento d'amore fra il sovrano e Pantesilée (non privo di una vaga eco virgiliana), mentre il momento del conflitto fra padre e figlio in nome dell'amore per Thamire si conclude nuovamente in una sequenza di pochi versi, più vicina ad un battibecco comico, quanto a “botta e risposta”, che a un dialogo tragico.

GARGAME

Qui? Moi vous la ceder? Moi Seigneur? Je ne puis.

ARCAGAMBIS

tu veux l'aimer toujours?

GARGAME

Rienne peut m'en distraire.

ARCAGAMBIS

Dieux! Je n'ai plus de fils.

ARCAGAMBIS

Dieux! Je n'ai plus de pere³⁸⁷.

I dialoghi non esprimono una reale tensione tragica, ma scandiscono un rapido susseguirsi di eventi che convergono verso l'epilogo funesto; ad una causa corrisponde una

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 15.

³⁸⁶ *Ivi.*

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 17.

conseguenza, in uno schematico percorso, condizionato forse dalla contingenza formale dell'atto unico.

Anche il personaggio di Thamire, figura femminile e quindi tradizionalmente più vicina alla sfera emozionale, giovane vittima innocente della passione, il cui suicidio, che dovrebbe rappresentare l'apice del patetismo di questo dramma, ci viene narrato, quasi per dovere di cronaca dalla nutrice, non si eleva al di sopra di un semplice figurino dell'amore funesto.

Non vi è eroismo nei suoi ultimi istanti, ma semplice casualità, un gioco beffardo della sorte che le fa credere di essere in trappola e la fa ripiegare sul primo strumento che «rencontre par malheur³⁸⁸» per togliersi, direi sbrigativamente, la vita.

Il suicidio di Arcagambis invece risulta poco convincente in quanto ambiguo nelle sue motivazioni, che sembrano oscillare fra l'impossibilità di vivere senza l'amata e la ribellione titanica contro un destino contrario ai suoi personali disegni.

ARCAGAMBIS

L'ingrate en expirant n'a point brisé mes fers,
et je les emporterai jusques dans les enfers.
Meurs, meurs, Arcagambis, tu ne peux lui survivre,
ton malheureux amour t'ordonne de la suivre.
*Il se tue*³⁸⁹.

La scarsa tensione drammatica è ulteriormente accentuata dalla rapidità con la quale si susseguono queste morti violente: in pochi versi quasi tutti i protagonisti della vicenda scompaiono dalla scena. Nemmeno nell'epilogo ci si presentano delle sorprese: come si è detto, Gargame, dopo aver pianto il suo duplice lutto, dichiara di volersi togliere la vita, Hierbas tenta di impedirglielo facendo appello al suo ruolo di nuovo sovrano e il suo appello viene accolto senza nessun tipo di resistenza. Il proposito di suicidio, assunto come decisione ferale appena un verso prima, viene accantonato con una frase che esprime un portato di pura e semplice logica:

GARGAME

Quoi? Tu retiens ma main?
Laisse-moi terminer des jours que je deteste.

HIERBAS

vous n'accomplirez point un dessein si funeste!

388 *Ibid.*, p. 21.

389 *Ibid.*, p. 22.

Vous vous devez, Seigneur, au soin de vos Etat.

GARGAME

Il faut donc m'immoler en ne me tuant pas³⁹⁰.

Non mancano gli spunti tematici di ampio respiro tipicamente tragici come il problema dell'ingratitude, il senso del dovere verso lo stato, l'amore funesto, il conflitto fra amore familiare ed erotico, ma nessuno di questi supera la fase embrionale.

L'opera ci si presenta dunque come una tragedia "condensata" in cui i conflitti, le passioni, i caratteri vengono appena abbozzati. Distante dalle rielaborazioni precedentemente analizzate, l'opera rappresenta forse un tentativo estremo di portare in scena una vicenda tragica, studiato per andare incontro alle esigenze del pubblico parigino. Questo spiegherebbe l'indugio costante sulle figure tipizzate (che non troppo si discostavano dai tipi stereotipati dell'Arte così familiari allo spettatore) e a sua volta l'estrema semplicità del testo potrebbe essere interpretata alla luce delle difficoltà linguistiche del capocomico. Tuttavia il pubblico parigino aveva già dimostrato di poter apprezzare una tragedia compiuta in occasione della fortunata rappresentazione della *Merope* maffeiana, e d'altro canto Riccoboni aveva dato prova di saper usare in maniera adeguata, almeno sul piano della scrittura, la lingua francese. I motivi di una scelta di sintesi e semplificazione così estrema appaiono dunque come poco chiare.

L'*Arcagambis* può essere sinteticamente definito come un grande abbozzo, un tentativo "scolastico" di mostrare come anche il teatro italiano sapesse confrontarsi con temi tragici; una prova poco fortunata che, nonostante gli sforzi di coerenza dell'autore, ricorda da vicino i suoi "mostri" tragicomici.

2.8 Gli adattamenti riccoboniani: *Adamira*, *Griselda*, *La vita è un sogno*

Sempre nell'ambito degli adattamenti riccoboniani si collocano alcune opere che Lelio pubblicò solo in Francia, con la traduzione a fronte, ma che ebbe modo di rappresentare prima della sua partenza per Parigi.

Si tratta di tre tragicommedie, due delle quali derivanti da omonime opere di Giacinto

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 24.

Andrea Cicognini (*La vita è un sogno*³⁹¹, *Adamira o la statua dell'onore*³⁹²), la terza da un dramma di Apostolo Zeno (*Griselda*³⁹³). In quanto tragicommedie questi drammi esulano dai confini di questa ricerca, ma risultano interessanti per approfondire il metodo di lavoro adottato dal capocomico per quanto concerne l'adattamento alle scene di testi letterari strutturati e, in particolare, per comprendere il processo di selezione che lo condusse a proporli sui palcoscenici parigini.

La scelta di Cicognini e Zeno, autori noti non solo ai letterati coevi, ma anche al pubblico pagante, rappresentava una garanzia per il capocomico che, in larga parte, si limitò a ricalcare i passi dei suoi predecessori. Le tre opere non presentano infatti alcun carattere di originalità, ma sono “contaminate” attraverso l'inserimento di personaggi ed espedienti caratteristici della commedia dell'arte: nella *Griselda* si incontrano un Arlecchino ed un Pantalone, ed Arlecchino ritorna, come servo-confidente, anche nell'*Adamira* e ne *La vita è un sogno* (nuovamente affiancato da Pantalone).

Si tratta, con tutta probabilità, di uno “stratagemma” volto da una parte a sfruttare le competenze attoriali presenti nella compagnia, dall'altra a rendere più agevole la fruizione dei drammi da parte del pubblico parigino il cui orizzonte d'attesa circa la *Comédie italienne* era indissolubilmente legato ai modelli dell'Arte.

Proseguendo nell'analisi attraverso un raffronto puntuale fra le opere, di cui riporto solo i dati necessari ai fini del presente discorso, è possibile osservare come nella *Griselda* Lelio ricalchi, scena per scena, la trama del suo illustre modello³⁹⁴.

Griselda, moglie del re Godofredo, viene ripudiata perché il sovrano possa contrarre nuove nozze con Costanza, giovane nobile d'ignoti natali. Il popolo infatti si è sollevato contro la sovrana, ritenuta indegna di ricoprire il suo ruolo in quanto nata di condizione umile, figlia di pastori, e chiede che il re convoli a nuove nozze in modo da avere un erede degno del trono.

Il figlio avuto da Griselda infatti, secondogenito dopo la sfortunata Costanza (condannata a morte appena in fasce dal volere paterno e salvata dalla madre attraverso l'inganno) non è

391 G. A. Cicognini, *La vita è un sogno*, Bologna, Longhi, 1685. L. Riccoboni, *La vie est un songe*, in *Le nouveau theatre italien*, Parigi, Coustelier, 1729.

392 G. A. Cicognini, *L'Adamira o la statua dell'onore*, Bologna, Monti. L. Riccoboni, *Adamire ou la statue de l'honneur*, in *Le nouveau theatre italien*, Parigi, Coustelier, 1718, II.

393 A. Zeno, *La Griselda*, Venezia, Niccolini 1701. L. Riccoboni, *La Griselde*, in *Le nouveau Theatre Italien*, Parigi, Coustelier, 1718, III.

394 Per omogeneità nei nomi dei personaggi utilizzerò per la sintesi dell'opera il testo di Riccoboni.

riconosciuto dal popolo come principe legittimo. Giunta a palazzo Costanza, a Griselda viene intimato di abbandonare la reggia e di lasciare suo figlio sotto la custodia di Otone, vassallo del re, di lei segretamente innamorato. La donna fa ritorno all'umile capanna del padre Gianolle, nei boschi presso la reggia, abbandonando le vesti di regina.

Costanza però è innamorata di Roberto, giovane nobile, che la ricambia e la segue a corte per essere testimone dell'epilogo del loro infelice amore. Otone frattanto cerca di convincere Griselda ad amarlo: finge dunque che il re abbia emesso una sentenza di morte a carico di suo figlio e che solo lui possa salvarlo a patto che lei gli si conceda. Griselda però non vuole contravvenire ai comandi del re ed è pronta a sacrificare suo figlio alla volontà del sovrano. Prima delle nozze il re Godofredo invita la futura sposa ad una battuta di caccia nel bosco; durante un momento di stanchezza, la giovane si rifugia presso la capanna di Gianolle dove vede Griselda addormentata su un misero giaciglio: nel sonno la donna la invita ad avvicinarsi e la stringe in un tenero abbraccio. Risvegliatasi Griselda confessa alla giovane di aver sognato di poter finalmente riabbracciare la sua perduta figlia e Costanza prova immediatamente un grande amore per lei, tanto da volerla condurre con sé a corte in qualità di sua dama, strappandola così al piano di rapimento che Otone stava architettando per avere finalmente la sua mano.

Griselda fa così ritorno a corte in qualità di servitrice ed è involontaria testimone di un incontro fra Roberto e Costanza durante il quale il giovane bacia la mano della principessa come ultimo segno d'amore prima delle nozze. Corre così a riferire al re quanto accaduto, ma il sovrano non sembra dare peso alle sue parole, intimando anzi ai due giovani di continuare ad amarsi. Egli ha infatti scoperto che Costanza non è altri che la sua legittima figlia, falsamente creduta morta, e decide di mettere ulteriormente alla prova la fedeltà di Griselda convocandola e mettendola davanti alla scelta fra le nozze con Otone o la morte. Griselda rifiuta di tradire il suo primo e sacro amore, mentre Otone, sentendosi colpevole, confessa al sovrano di aver fomentato le agitazioni della folla contro Griselda. Nell'epilogo il re accoglie nuovamente a corte la sua legittima sposa e la tragicommedia si chiude così con un lieto fine per entrambe le coppie.

Alcune piccole divergenze nel sistema dei personaggi non sono tali da comportare un effettivo mutamento nello sviluppo drammatico: il rapporto fra Corrado e Roberto, fratelli in Zeno, zio e nipote in Riccoboni, mantiene la stessa funzione; allo stesso modo l'aggiunta,

da parte di Lelio, del personaggio di Gianolle, padre di Griselda, implica unicamente una breve digressione sul passato dell'infelice eroina, ma non aggiunge nuovi elementi tematici al dramma.

Gli atti e le scene sono coerenti fra le due tragicommedie, anche se talvolta si presentano secondo un ordine differente; la diversità maggiore risiede nel fatto che Riccoboni non stende per intero i dialoghi. In alcune scene, ad esempio la seconda dell'atto primo oppure la prima dell'atto secondo³⁹⁵, Lelio si limita a presentarci un canovaccio con la semplice suddivisione delle parti fra i personaggi: un altro portato dell'Arte e una necessità legata al carattere marcatamente performativo delle opere su cui lavoravano le comiche compagnie.

Rispetto al testo di Zeno, nella *Griselda* riccoboniana si trovano minori spunti comici legati a giochi verbali: l'elemento farsesco veniva probabilmente delegato interamente ai lazzi, inseriti spesso alla fine delle scene, e lasciato alla libera inventiva degli attori.

Per quanto concerne invece lo sviluppo psicologico dei personaggi, il trattamento del dato patetico-sentimentale e degli elementi di tensione che definiscono il genere tragicomico, le due opere si attestano entrambe sullo schema zeniano, senza innovazioni degne di nota.

Diversa la situazione dell'adattamento de *La vita è un sogno*: in questo caso la rielaborazione di Riccoboni conduce ad una semplificazione dei caratteri, e dei sentimenti, funzionale ad una drammaticità interamente affidata alla complessità dell'intreccio.

L'opera, a sua volta adattamento della spagnola *La vida es sueño* di Calderon de la Barca³⁹⁶, mette in scena la nota vicenda di Sigismondo, principe di Polonia, tenuto fin dalla più tenera età dal padre Basilio prigioniero in una torre, sotto la custodia del fido vassallo Crotaldo, per scongiurare una profezia che aveva decretato la caduta del monarca proprio per mano del figlio.

Il giovane, che non ha mai conosciuto altro rispetto alla brutalità della prigionia, viene scoperto da Rosaura, figlia segreta di Crotaldo, giunta in Polonia in cerca di vendetta: Astolfo, duca di Moscovia, suo promesso sposo, l'ha infatti abbandonata per convolare a nozze con la bella Stella, principessa di Moscovia. Si aprono così due differenti filoni narrativi. Il monarca decide di richiamare finalmente il figlio a corte per saggiare la

395 «Arlichino porta sua ambasciata à Corado, che il Re lo dimanda, e lui deve condurlo nel suo Gabinetto, e doppo passati molti giocosi complimenti con gli altri, con Corrado si parte». L. Riccoboni, *La Griselde*, cit., p. 6. «Ottone dà suoi ordini ad Arlichino perché sti pronto aportare in quel loco il figlio, quando glielo avisarà: Alichino dice, che farà prontamente il tutto, e partono». L. Riccoboni, *La Griselde*, cit., p. 26.

396 Seguo ancora una volta, nel riassunto della trama, la versione di Riccoboni.

veridicità della profezia. Comanda dunque che Sigismondo venga addormentato e condotto a palazzo, cosicché non possa sapere se quello che si sta trovando a vivere sia un sogno o la realtà. Intanto Crotaldo ha riconosciuto sua figlia, grazie ad una spada indossata dalla giovane Rosaura, e si trova scisso fra il suo dovere di vassallo, che lo obbligherebbe a denunciare la giovane per aver violato la prigione di Sigismondo, e il sentimento paterno.

Il dissidio viene risolto dal sovrano che, deciso a mantenere Sigismondo a palazzo, fa decadere il divieto di accesso alla torre dov'egli era imprigionato. Il giovane principe tuttavia mostra subito un carattere aggressivo con i servi e con il suo custode: il suo fare tirannico lo spinge addirittura a defenestrare Pantalone, uno dei valletti del sovrano, il quale decide allora di addormentarlo nuovamente e ricondurlo alla sua prigione. Sigismondo non riesce a capire se ha davvero sognato, ma fa tesoro dell'insegnamento: la realtà è effimera come un sogno, potere e onori sono transitori e bisogna avere un comportamento virtuoso, unico vero valore che permane nel tempo. Parallelamente si dipana la vicenda di Rosaura: divenuta compagna di Stella, viene da lei inviata a ricevere dalle mani di Astolfo il ritratto della donna che il duca aveva amato e abbandonato, come pegno della sua fede (e testimonianza del venir meno della passione per la dama ritratta). Astolfo, riconosciuta Rosaura, non vuole consegnarle il ritratto e la giovane si trova al centro di una lite cui Stella assiste e che la rende gelosa della sconosciuta.

Frattanto il popolo, sollevatosi contro il sovrano in favore di Sigismondo, si reca alla prigione per liberarlo: il giovane però ha acquistato una nuova consapevolezza, grazie all'esperienza maturata "in sogno", ed è pronto a giurare fedeltà al padre, perdonare Crotaldo e diventare così un principe saggio. Rosaura viene riconosciuta come la legittima sposa di Astolfo e Sigismondo comanda il loro matrimonio, così come impone a Crotaldo di tener fede alle promesse fatte alla madre di Rosaura, Violante, e sposarla. Stella, rimasta sola, diventerà sua moglie e l'opera si chiude dunque con un lieto fine e tre sponsali.

Il sistema dei personaggi riccoboniani si avvicina maggiormente a quello dell'originale spagnolo (che leggo nella traduzione italiana composta da Monti³⁹⁷) e tuttavia lo sviluppo drammatico è modellato complessivamente sul testo di Cicognini, nonostante un'ulteriore semplificazione dei personaggi, tipi fissi che (ad esclusione del protagonista Sigismondo)

397 In Cicognini i personaggi principali sono: Alfonso (re di Polonia), Sigismondo (suo figlio), Grotardo (duca di Vasques), Rosaura (sua figlia), Stella (principessa di Moscovia), Astoldo (principe di Medina).

non subiscono alcuna evoluzione psicologica nel corso del dramma. Questa scelta, già presente in Cicognini, si accentua nell'adattamento riccoboniano e la vicenda perde di patetismo a vantaggio di un vorticoso accumularsi di episodi avventurosi, vero perno della tragicommedia.

Presagi, agnizioni, amori che si intrecciano ricreano il clima del dramma spagnolo che proprio su questi elementi aveva basato il suo enorme successo sulle scene italiane nel Seicento. Fanno eccezione i personaggi di Sigismondo (il quale, anche in Riccoboni, segue un percorso di formazione che fa di lui un saggio principe) e di Crotaldo, costretto a vivere il dissidio interiore fra la fede dovuta al suo sovrano e l'amor paterno che lo lega a Rosaura. In questi casi si palesa ancora una volta l'interesse di Lelio per il grande tema del conflitto fra passioni e ragion di stato, fra brame personali e limiti umani e la necessaria superiorità richiesta dal ruolo di comando.

Sigismondo. Reprimi, o Sigismondo, la tua fiera condizione, mitiga la tua superbia, e sognando opera buone, che l'opere buone benché sognate non si perdono, e potrà ciò giovarmi³⁹⁸.

Sullo stesso piano “politico” si collocano le riflessioni circa coloro che si sono resi traditori del re:

La stessa Torre per carcere, Ola, custodite costui e finisca la sua vita in quell'orrida caverna dov'io son vissuto. Quando il tradimento ha avuto effetto, non si stima il traditore³⁹⁹.

Ancor più forti gli accenti nel monologo di Crotaldo, vero elemento di spessore drammatico all'interno di un testo, come si è detto, poco incline all'approfondimento psicologico e sentimentale:

Crotaldo. Vagliami il Cielo, che ascolto? Questa è pure la spada, ch'io lasciai alla mia bella Violante, in segno che colui, che la porterebbe al fianco, mi havrebbe trovato in Polonia amoroso Padre nelle sue fortune. Che debbo fare? Questo è mio figlio. Infelice Giovine! Dove sperava difesa alla sua vita, incontra la morte! Misero che farò? Combattuto dall'amore di Padre, e dall'obbligo di Vassallo. L'affetto di Padre, è grande ma il debito di buon Vassallo è maggiore. Prevalga dunque l'obbligo di servo all'affetto

398 L. Riccoboni, *La vita è un sogno*, cit., pp. 100-102.

399 *Ibid.*, p. 128.

di Padre: muora il figlio, e s'obbedisca al Re. Ah Crotaldo, e soffrirai che il tuo figlio muora non è possibile. Ho già pensato il rimedio senza disubbidire al Re; vedrò di condurlo alla sua presenza, e diroglì. Uccidente mio figlio, che ha rotta la legge, e fu nella prigione di vostro figlio! So ben io che la stessa mia fedeltà gli salverà la vita; ma se il Re costante né suoi rigori, vorrà che mora? Morirà senza sapere, ch'io son suo genitore. Così farò [...]⁴⁰⁰.

Scrivete Cicognini:

Gro. Oh Dio! È desso. Che farò? Che più cerco? Questo è figlio. Se l'accuso al Re, sarò patricida inhumano, se cerco liberarlo, è necessario contravenire a gl'ordini Regij. Si soccorra il figlio. Ah no, che mancherei del debito, di che son tenuto a questa Corona. Servasi fedelmente il mio Signore, si manchi a me stesso, uccidasi il proprio figlio, e svenato su l'altare della crudeltà paterna paghi a contanti di vita il debito della fedeltà del genitore al suo Re. Ma no, dove mi trasporti desio di ben servire? No, no, si tralasci la fedeltà, e coll'essere men crudele si paghi alla natura quel debito, che il sangue ricerca. Ma dove m'inoltri amor paterno? Si soccorra il figlio. Lo scuserò come forestiero, non sottoposto alle leggi di queste parti. Userò ogn'arte, e così non mancherò dell'obbligo verso dell'uno, e dell'altro. Non voglio però scoprirmi⁴⁰¹.

In questo caso specifico dunque la fedeltà al modello permette a Lelio di mantenere un elevato tono patetico consono al genere della tragicommedia, senza tuttavia che oggi ciò implichi un'attribuzione di valore letterario alla sua operazione.

Ancora diverso il discorso riguardo l'*Adamira* opera incentrata sullo strano amore della principessa eponima, figlia di Indamoro, re di Norvegia, per una statua raffigurante l'onore collocata nel giardino del palazzo reale. Della giovane si innamora Perideo, figlio segreto di Enrico, re di Svezia, e allevato dall'umile Pasquella, serva del re di Dania. Giunto nel regno di Norvegia per sfuggire alle attenzioni di una dama, il ragazzo incontra la sorella Dionisia, celata sotto spoglie maschili e per questo non la riconosce: la giovane, che si occupa delle vigne del re con il nome di Laureno, lo aiuterà nel costruire un inganno atto a conquistare l'amore di Adamira. Parallelamente però l'amante del re, Lesbia, si innamora di Laureno e, non ricambiata, invia dei sicari per ucciderlo, ma l'operazione viene sventata da Perideo e Pasquella.

Dionisia intanto ha finalmente trovato Enrico, sposo promesso che le aveva mancato di fede, per cercare il quale si era allontanata dalla casa paterna, e medita vendetta. Il re di Svezia è però innamorato di Adamira e cerca in ogni modo di ottenerne i favori, ma la giovane lo rifiuta perché innamorata della statua dell'Onore. Laureno allora convince

⁴⁰⁰ *Ibid.*, pp. 20-22.

⁴⁰¹ G. A. Cicognini, *La vita è un sogno*, cit., p. 16.

Perideo a travestirsi da statua e, dopo aver raccontato ad Adamira di essere entrato in possesso di un libro di magia che lo ha reso capace di dar vita alle sculture, lo colloca nel giardino al posto del simulacro e così rende possibile l'incontro fra i due innamorati. Indamoro tuttavia, insospettito dal comportamento della figlia, la costringe a confessare il motivo dei suoi turbamenti e, scoperto l'inganno, vuole far giustiziare Perideo. Interviene allora Laureno/Dionisia rivelando la vera identità dei personaggi e permettendo così al fratello di sposare Adamira e unendosi in matrimonio a sua volta con Enrico, che le domanda perdono, accantonando così i suoi propositi di vendetta.

In questa versione riccoboniana del dramma a fronte di una riduzione del numero dei personaggi secondari (non troviamo la figura dell'eunuco, che rivestiva un ruolo importante in Cicognini anche sul versante dello spunto comico, e nemmeno quella della dama Trinea) e di uno snellimento della vicenda, realizzato anche grazie all'inserzione di scene di solo canovaccio, assistiamo ad un maggiore indugio da parte di Lelio sulle tematiche sentimentali e sul dato patetico.

Le vicende, alleggerite dal peso di un dialogo che è in Cicognini eccessivamente corposo, si dipanano con ritmo incalzante fra inganni e fraintendimenti, lasciando però spazio a momenti di vero struggimento e a situazioni che sembrano preludere un reale esito tragico dell'opera: come nel momento in cui Indamoro progetta di uccidere Adamira, Enrico, Perideo e Laureno per evitare il disonore che suppone stia per abbattersi sul casato o, ancora, quando il progetto di vendetta di Dionisia sembra poter giungere a compimento.

Sempre presente è la figura di Arlecchino che, con i suoi lazzi, previsti alla fine del secondo e del quarto atto, sembra compensare la minor carica comica dei dialoghi fra i personaggi.

Tragicommedia d'intrigo e di beffa, di travestimenti e agnizioni, l'*Adamira* si presta perfettamente ad un discorso di teatro-spettacolo nel quale la comica compagnia poteva far risaltare le doti acquisite in seno all'Arte e allo stesso tempo confrontarsi con un comico strutturato e non basato unicamente su scenari e canovacci.

Analizzate nel loro complesso queste tre rielaborazioni permettono di definire alcune costanti del *modus operandi* di Lelio: l'attenzione alle attese del pubblico, che si manifesta in un'accurata selezione dei modelli a cui rifarsi e nell'inserzione di elementi "collaudati" quali le maschere ed i lazzi dell'Arte, una tendenza alla semplificazione testuale, che lo porta ad uno snellimento dei dialoghi e ad una condensazione della trama (rinsaldata sui

suoi spunti principali in modo da ottenere un senso di forte unitarietà), la comparsa di alcuni temi costanti propri del suo repertorio tragico, come il conflitto passione/dovere ed il grande tema del governo/potere, evidentemente cari al capocomico al punto di proporli anche in contesti differenti.

Percorso coerente dunque con la restante parte della produzione teatrale di Lelio: queste tragicommedie dovevano rappresentare lo spunto da cui partire per elaborare un teatro letterario di tipo comico superiore a quello che invece finì per emergere negli scenari e nei canovacci, ancora fortemente legati al modello dell'Arte, di cui fece prova a Parigi⁴⁰².

⁴⁰² Sul repertorio parigino dei Riccoboni si veda, oltre al già più volte citato volume secondo di De Courville, *Luigi Riccoboni dit Lelio*, il lavoro, citato in introduzione, di Olla Forsans, *Le théâtre de Lelio: étude du repertoire du Nouveau théâtre italien de 1716 .1729*, Oxford, Voltaire foundation, 2006.

Cap. III

Non di sole nozze visse l'attrice. Un autonomo profilo biografico-artistico di Elena Balletti

3.1 Flaminia, Mirtinda, Elena: i tre volti della Balletti

Figura ricordata dalla critica essenzialmente come moglie del celebre capocomico, Elena Balletti era in realtà un'attrice già affermata sulle scene italiane quando nel 1706 conobbe il marito Luigi⁴⁰³. Figlia d'arte, era nata nel 1686 a Ferrara da Francesco e Giovanna Benozzi (molto nota, sotto il nome d'arte di Fragoletta, per la sua capacità di recitare all'improvvisa) attori nella compagnia di Francesco Calderoni⁴⁰⁴.

Come scrive Aurore Evain, nella voce del dizionario SIEFAR a lei dedicata:

Son père, Francesco Balletti, et sa mère, Giovanna Benozzi, lui donnent une éducation soignée, apte à la faire distinguer dans le cours et les académies italiennes où elle brille par ses talents de comédienne, d'improvisatrice et de poétesse. Elle connaît les langues anciennes, l'espagnol, le français et est très tôt remarquée pour ses dons littéraires⁴⁰⁵.

Una formazione non comune per un'attrice, capace inoltre di distinguersi, fin da giovanissima, sui palcoscenici di tutto il nord Italia. Nel 1715 venne accolta in Arcadia, presso la colonia dei Difettosi di Bologna⁴⁰⁶, così come in quella degli Animosi di Venezia⁴⁰⁷, con il nome di Mirtinda Parasside ed in seno a questa esperienza maturò la produzione di un piccolo *corpus* lirico definito dalla critica moderna come un «esiguo canzoniere di chiara, e un po' leziosa, ispirazione arcadica⁴⁰⁸».

403 Per una biografia completa della Balletti, corredata da albero genealogico ed informazioni sulla sua famiglia, si veda il capitolo V di X. De Courville a lei dedicato nel primo volume del suo *Luigi Riccoboni dit Lelio*, cit., pp. 81-105.

404 Notizie biografiche su questo personaggio si possono trovare anche in S. D'Amico, *Enciclopedia dello spettacolo*, cit., pp. 1351-1353.

405 A. Evain, *Hélène-Virginie Balletti*, in *Dictionnaire des Femmes de l'Ancienne France*, SIEFAR, 2003, mise à jour 2008. www.siefar.org

406 Come riportato nell'*onomasticon* realizzato da Anna Maria Giorgetti Vichi, *Gli arcadi dal 1690 al 1800*, Roma, Tipografia editrice romana, 1977.

407 Michele Maylender nella sua *Storia delle Accademie d'Italia*, inserisce la Balletti quale unica presenza femminile nella colonia veneziana, attenendosi alla registrazione del *Catalogo degli arcadi per ordine d'alfabeto: Colla serie delle Colonie, e rappresentanze Arcadiche*, Roma, De Rossi, 1720. Tuttavia lo studioso precisa anche che «il Moschini (loc.cit.) afferma che al tempo della trasformazione degli Animosi in colonia arcadica, ben sessantaquattro sarebbero stati gli Accademici Animosi ascritti all'Arcadia».

408 A. Zapperi, *Balletti Elena Virginia*, in *Dizionario biografico degli italiani*, cit., 1963.

Diverso era stato però il giudizio dei contemporanei e della tradizione di poco successiva sulle sue capacità poetiche, se Pier Jacopo Martello parlò delle sue rime leggiadre e un'autorità dello spessore di Pindemonte affermava «nelle lettere non poco intinta, componea versi soavi⁴⁰⁹». Non ritenendo utile un indugio su elementi da “pettegolesco settecentesco”, mi limiterò semplicemente a citare l'opinione di chi, come Casanova, riteneva il successo di Flaminia frutto del suo fascino e della sua disponibilità nei rapporti con l'altro sesso⁴¹⁰; benché questa teoria abbia goduto di una certa fortuna grazie al Rasi⁴¹¹ e a parte della critica contemporanea⁴¹², non è opportuno esprimere giudizi che, fra l'altro, non sarebbero supportati da alcun elemento documentario. Allo stesso modo risulta difficile esprimere un parere critico sulla sua carriera di attrice: tuttavia stando alle testimonianze dell'epoca la sua bravura era tale da risultare giustificazione del successo di molte delle opere da lei portate in scena.

Ricordiamo, come semplici esempi, i giudizi espressi dai contemporanei sulle sue *performance* nell'*Ifigenia* e nell'*Adria* del Martello, e questo per non ripercorrere i passi di chi, fin dalla prima modenese del 12 giugno 1713, attribuì alle sue doti di attrice

409 I. Pindemonte, *Elogi di letterati italiani*, in *Opere in prosa ed in versi*, Milano, 1829, I, pp. 46-48.

410 Troviamo, nelle *Memorie casanoviane*, un lungo passo sulla figura di Flaminia: «Silvia per festeggiare l'arrivo di suo figlio, invitò a cena il parentado, e devo dire che sono contento di essere arrivato a Parigi in tempo per conoscere quelle persone. Mario, il padre di Balletti, non venne a tavola perché era convalescente da una malattia, ma conobbi sua sorella, che era più anziana di lui. Portava il nome di Flaminia ed era nota anche nell'ambiente letterario per alcune traduzioni, ma la mia voglia di conoscerla bene era in relazione alla storia che in Italia tutti conoscevano, del viaggio che per vederla avevano fatto a Parigi tre famosi personaggi, il marchese Maffei, l'abate Conti e Pier Giacomo Martelli. Costoro erano diventati, a quel che si dice, rivali per contendersi i suoi favori, e da quei dotti che erano si batterono a colpi di penna: Martelli, ad esempio, scrisse una satira contro Maffei, anagrammandone il nome in Femia. Quanto a me, fui presentato a Flaminia, come un candidato alla Repubblica delle Lettere e così mi ritenne degno della sua conversazione. La trovai brutta, sgradevole nel tono, nel tratto e persino nella voce. Tra l'altro, non lo disse, ma mi fece capire di essere conscia di star parlando, lei letterata illustre, ad una nullità: parlava in modo sentenzioso, credendo che i suoi settant'anni glie ne dessero il diritto di fronte a un giovanotto di venticinque che non aveva ancora arricchito le biblioteche. Per cavarmela le parlai dell'abate Conti e le citai a un certo punto due versi di questo profondo scrittore. [...] Suo marito era Luigi Riccoboni, in arte Lelio, era lui che aveva portato i comici italiani a Parigi nel 1716 alla corte del duca reggente. Lo trovai subito un tipo interessante: era stato un bellissimo uomo e godeva giustamente della stima del pubblico, sia per la sua intelligenza sia per i suoi costumi». A. Casanova, *Storia della mia vita*, Milano, Mondadori, 1983, pp. 734-735.

411 Scrive Cesare Musatti (citando appunto il Rasi): «Anzi, a invaghire il poeta veronese (Maffei) del coturno, ebbe parte, secondo il Pindemonte, appunto Flaminia, «colla quale vuole alcuno che il poeta avesse una corrente di simpatia, rafforzando l'opinione del fatto che il Maffei seguitasse la Compagnia, intervenendo in molte città alle recite della sua *Merope*». Pare inoltre accertato (ruba ancora al compianto Rasi) che le grazie di lei suscitassero tali discordie tra il Maffei e l'abate Conti e Pier Iacopo Martelli da invogliare quest'ultimo a scrivere il *Femia*, satira acerbissima in versi sciolti [...]». C. Musatti, *La “Merope” del Maffei ed Elena Balletti Riccoboni*, in «L'Ateneo Veneto», II, 1917, p. 141.

412 Scrive a tal proposito Mario Baratto nel suo *La letteratura teatrale del Setecento in Italia*, cit., p. 18: «[...] e c'è allora da ricordare che alla base della tragedia c'è l'amore per la celebre Flaminia, l'attrice Elena Balletti, figlia d'arte e moglie dell'attore Luigi Riccoboni (il Lelio allievo di Cotta) che è anche autrice e poetessa poi accolta in Arcadia; e così, sotto il fascino di un'attrice e gli effetti di un'avventura galante, si scoprono più ampie convergenze».

l'incredibile plauso della *Merope* maffeiana⁴¹³.

Possiamo invece cercare di offrire un quadro, quanto più dettagliato possibile, del percorso letterario di Flaminia attraverso la raccolta delle sue opere, le uniche in grado di offrire le basi per un giudizio critico equilibrato sulle sue capacità compositive.

L'histoire du théâtre n'a retenu que l'actrice Flaminia. Sa carrière révèle pourtant une femme aux multiples activités: poétesse, dramaturge, théoricienne, mais également directrice de troupe, choréographe, danseuse et chanteuse. Son érudition, ainsi que ses réflexions sur le théâtre l'art du jeu et la langue française ont inspiré les écrits de Louis Riccoboni⁴¹⁴.

Una ricostruzione capace di rendere merito al personaggio deve dunque avere come presupposto l'autonoma analisi dell'opera dell'attrice-letterata; si tratta in larga parte di una produzione lirica di stampo arcadico e d'occasione, legata ad illustri sponsali o motivi d'encomio, tuttavia marcata da una forte componente petrarchesca che, attraverso rimandi puntuali, si richiama alla tradizione cinque-secentesca delle poetesse d'amore. A quest'ambito sono ascrivibili i componimenti raccolti da Teleste Ciparassino⁴¹⁵, Luisa Bergalli Gozzi, Carlo Innocenzo Frugoni o presentati, in veste autonoma, sempre a firma di Flaminia, in piccole pubblicazioni.

Meno ampia, ma non meno interessante, risulta la produzione teatrale della Balletti, che consiste in due commedie, entrambe composte in francese durante il periodo parigino: la prima pervenutaci a stampa dal titolo *Le naufrage*, la seconda in un canovaccio manoscritto intitolata *Abdilly roi de Grenade* e scritta a due mani con Delisle. Infine un piccolo *corpus* teorico è rappresentato dalle due lettere all'abate Conti (la prima sulla recitazione del celebre attore francese Baron, la seconda dedicata alla traduzione di Mirabaud della *Gerusalemme Liberata* di Tasso), due interventi apparsi sul «Mercure de France» riguardanti argomenti di carattere scenico-teatrale, e la premessa alla già citata commedia *Le naufrage*.

Queste opere testimoniano un impegno letterario non accessorio rispetto alla vita di attrice

413 A tale proposito si veda ancora l'intervento critico di Cesare Musatti, *La Merope del Maffei ed Elena Balletti Riccoboni*, cit., Molto interessante il sonetto a lei dedicato da Giampietro Cavazzoni Zanotti, qui ripreso nella sezione dedicata ai componimenti della Balletti, recante in *incipit* la chiosa «Per la suddetta signora Elena rappresentante la parte di Merope egregiamente, nella egregia tragedia del signor marchese Scipion Maffei» in *Poesie di Giampietro Cavazzoni Zanotti*, Bologna, Della Volpe, 1741, I, p. 119.

414 A. Evain, *Dictionnaire*, cit.

415 Nome arcadico di Giovan Battista Recanati.

della Balletti: il suo dialogo con poeti ed eruditi quali Conti, Cavazzoni Zanotti, Frugoni, non sottende un condiscendente ossequio ma si svolge “alla pari”.

In un'epoca in cui le donne di spettacolo erano ancora ritenute in larga parte personaggi di malaffare, incolte e soprattutto marginalizzate dalla società, Flaminia riesce a distinguersi per capacità di attrarre il sincero interesse dell'*élite* colta.

Non solo in ambito italiano, ma anche al momento dell'insediamento dei coniugi Riccoboni a Parigi, l'attrice riuscì a mantenere vivi questi rapporti: il suo salotto divenne punto di incontro e di scambio, e “sala di prova” per le opere teatrali di chi si cimentava nella composizione drammatica⁴¹⁶. Fino alla sua morte, avvenuta il 29 dicembre 1771 (quasi vent'anni dopo il ritiro dalle scene della *Comédie italienne* avvenuto il 27 marzo 1752), Flaminia rappresentò un riferimento per i letterati parigini, indipendentemente dalla figura del marito, della cui attività fu compagna costante e supporto sino all'avvenuta sua scomparsa nel 1753.

La produzione letteraria di Flaminia tuttavia non si pone come un *unicum* o un fenomeno disarticolato rispetto al panorama sociale e culturale primo settecentesco: la mancata contestualizzazione del suo operato porterebbe ad un sovradimensionamento del lavoro da lei portato avanti, lavoro che acquista invece gran parte del suo valore proprio sul piano di evoluzione storica all'interno del quale va ad inserirsi.

Pur non condividendo un'impostazione critica strettamente di genere, penso sia comunque importante ricondurre qualsiasi discorso sulla produzione letteraria al femminile ad alcune acquisizioni di carattere teorico inerenti la diversa evoluzione della scrittura delle donne per meglio coglierne le peculiarità. Mi pare, in tal senso, nell'insieme condivisibile l'osservazione recente di Paola Bonesio⁴¹⁷ secondo la quale è ormai necessario iniziare a valutare la scrittura femminile secondo criteri di validità della produzione letteraria,

⁴¹⁶ «Cresceva intanto il prestigio mondano della Balletti, il cui salotto diveniva ben presto il più autorevole “salon” parigino in fatto di teatro, insignito dell'assidua frequentazione di letterati celebri, e in particolare del Conti, al quale la Balletti indirizzava una lettera sul ritorno del vecchio attore francese Baron (Michel Boyron), denunciando l'artificiosa recitazione dei comici francesi e la falsa semplicità del loro decano in contrasto con la tradizione italiana». A. Zapperi, *Dizionario biografico degli italiani*, cit.

⁴¹⁷ «Qualche tempo fa si sosteneva - e c'è chi lo sostiene anche ora - che questa scrittura aveva come sua finalità principale quella di testimoniare un disagio, e principalmente il disagio di non poter tradurre il proprio sentire e le proprie esperienze nel linguaggio maschile: così la testimonianza, la valorizzazione del privato, dell'intimore, il raccontarsi, l'incominciare a trovare le parole per dirlo. Non credo si possa più a lungo limitarsi a questo, e i molti sforzi di riflessione e teorizzazione delle donne mostrano una volontà più matura e consapevole. Ma come nel campo specifico della filosofia le donne dopo aver esercitato una critica negativa delle concezioni maschili hanno cominciato a pensare in proprio, accollandosi l'onere di una teorizzazione con tutti i vincoli e le necessità del rigore concettuale, così nel campo letterario occorre cominciare a ragionare in termini di validità di queste produzioni». P. Bonesio, *Il volto sfuggente della scrittura*, in «Cenobio», 1993, p. 139.

indipendentemente dal genere d'appartenenza; questa considerazione conduce peraltro, necessariamente ad una contestualizzazione complessiva dell'opera delle scrittrici all'interno del panorama culturale, sociale, economico (quindi genericamente storico) in cui si trovarono ad operare⁴¹⁸. Tuttavia quando si prende in considerazione il panorama del primo Settecento è indispensabile tenere conto della specificità di questo momento, anche rispetto alla scrittura femminile⁴¹⁹. Si tratta infatti di un'epoca delicata di passaggio, in cui le donne incominciarono realmente a percorrere quel cammino che conduce alla possibilità odierna di considerare la scrittura come “terreno comune d'azione” e non spazio elitario all'interno del quale essere ammesse su concessione di una superiore autorità maschile⁴²⁰.

Maestri, mariti, fratelli, confessori: la storia letteraria delle donne si esprime sempre sotto tutela e, solo a partire dal periodo storico qui preso in esame, inizia un lento percorso di reale emancipazione ed affermazione del sé.

Nessun secolo ebbe tanto amore per le donne quanto il Settecento secondo Simone de Beauvoir⁴²¹: attraverso il lento e graduale modificarsi del ruolo della donna, dal punto di vista sociale, familiare e culturale, si crearono i presupposti per il formarsi di un'identità comune di genere, benché socialmente ristretta.

Lontane dalle dinamiche formali, dinastiche e matrimoniali delle classi nobili e al contempo da quelle di mera sopravvivenza degli strati più umili della società, le donne appartenenti alla classe media colta incominciano a ricevere un'educazione differente, più ampia e aperta, benché sempre sorvegliata da istituzioni maschili e finalizzata alla formazione di una figura vicaria e socialmente subordinata.

Il dibattito colto primo settecentesco è ricco di interventi (spesso corredati da inquietanti

418 «[...] spesso, nell'intento di valorizzare la differenza dell'esperienza femminile, se ne trascura un elemento fondamentale, quello dei contesti e delle presupposizioni teoriche e delle ideologie implicite, quasi che le donne che scrivono della loro esperienza fossero dei soggetti sorgivi, e che i modi stessi del loro testimoniarsi, come pure le condizioni di possibilità dell'esperienza, non recassero con-dizionamenti e tracce di altro, di una materialità oggettiva anche quando inavvertita, a partire dai moduli espressivi e dalle forme che si accolgono o si rifiutano, prendendo posizione nel mondo e in quel più ristretto mondo che è quello della produzione scritturale». P. Bonesio, cit., p. 140.

419 Nella selezione degli autori che ho deciso d'inserire nel presente *excursus* sull'evoluzione del pensiero riguardo la donna ho fatto riferimento principalmente agli studi di Luciano Guerri, *La discussione sulla donna nell'Italia del Settecento, aspetti e problemi*, Torino, Tirrenia, 1987; e di Elisabetta Graziosi, *Presenze femminili: fuori e dentro l'Arcadia*, in *Salotti e ruolo femminile in Italia tra fine Seicento e primo Novecento*, a cura di M. L. Berti e E. Brambilla, Padova, Marsilio, 2004.

420 «La donna non può avere parte in questo discorso [ovvero quello letterario] se non precisamente come quel silenzio che fa da sfondo al parlare dell'uomo». C. Resta, *La scrittura della differenza*, in «*Cenobio*», 1993, p. 146.

421 «Le epoche che hanno amato più sinceramente le donne non sono né la feudalità cortese né il galante XIX secolo: sono quelle - il XVIII secolo per esempio - in cui gli uomini hanno visto nelle donne dei loro simili». S. De Beauvoir, *Il secondo sesso*, Milano, Il Saggiatore, 1962, I, p. 312.

supporti “scientifici⁴²²”) che analizzano le possibilità cognitive e creative delle donne.

Da una parte risulta ancora molto forte e preponderante l'insegnamento di autorità quali Paolo Segneri, fermo sostenitore della necessità di segregazione ed isolamento delle donne, le quali, a suo giudizio, dovevano essere “protette” dai nefasti influssi delle conversazioni, delle letture perniciose e dei teatri⁴²³; così come ampio riscontro hanno i precetti di Giovanni Francesco Beretta⁴²⁴, il quale proponeva una blanda educazione per le fanciulle, da impartire però nei più intimi recessi della casa paterna o in convento, così da preservarle dall'esperienza del mondo. Dall'altra troviamo figure quali Paolo Mattia Doria che, nel 1716⁴²⁵, stigmatizzava le posizioni dei più intransigenti sottolineando come la politica dell'ignoranza conducesse unicamente ad un'obbedienza di facciata, pronta a venir meno al minimo allentamento del controllo maschile. Secondo Doria la donna avrebbe dovuto essere educata e poi lasciata libera di prendere parte alle conversazioni oneste (come erano certamente da considerare quelle dei colti cenacoli napoletani da lui frequentati); inoltre, considerata l'importanza della donna/madre nell'educazione dei figli, l'istruzione femminile assurgeva a momento fondante dell'affermazione di una nuova società più colta e civilizzata.

La pur blanda apertura delle posizioni di Doria risalta se posta a confronto con quelle di altri eruditi contemporanei. Si pensi ad esempio al patrizio veneto Giuseppe Antonio Costantini, più giovane del Doria, che non solo rifiutava la possibilità di una vera istruzione femminile, ma criticava anche la presenza, all'epoca già diffusa, delle donne in Arcadia:

Orsù, non vi pensate di darmi ad intendere l'eroine d'Arcadia, né l'innocenza dell'età dell'oro; poiché io so purtroppo, che le femmine sono bestie; ed osservo, che se qualcheduna formata nel modello del tempo antico ha cara la propria onestà, sfugge i moderni cicisbeati⁴²⁶

422 Come esempio possiamo prendere quanto affermato da Giovanni Antonio Volpi nel corso dell'ampia disputa, inaugurata da Vallisnieri, sulla possibilità per le donne di accedere agli studi accademici. Il Volpi sosteneva che le donne fossero impossibilitate allo sforzo cognitivo a causa dell'eccesso di liquidi all'interno dei loro corpi. La grande umidità delle loro membra, pari solo a quella dei fanciulli, impediva di sostenere lo sforzo dello studio. *Discorsi accademici di varj autori viventi intorno agli studj delle donne. La maggior parte recitati nell'Accademia de'Ricovrati di Padova. Dedicati a S.E. La Sig. procuratessa Elisabetta Cornaro Foscari*, Padova, nella Stamperia del Seminario presso G. Manfrè, 1729.

423 P. Segneri, *Il cristiano istruito nella sua legge*, Torino, Società tipografica, III, *Ragionamento* 33°. *Sopra la troppa libertà del conversare*, p. 323.

424 G. F. Beretta, *Lettera d'istruzione a una monaca novizia*, Padova, s.n., 1724.

425 P. M. Doria, *Ragionamenti indirizzati alla signora D. Aurelia d'Este Duchessa di Limatola ne' quali si dimostra la donna, in quasi che tutte le virtù più grandi, non essere all'uomo inferiore*, Francfort [ma Napoli], 1716.

426 G. A. Costantini, *Lettere critiche, giocose, morali, scientifiche ed erudite, alla moda ed al gusto del secolo presente*, Venezia, Bassaglia, 1748, III, p. 14.

La partecipazione delle donne alla vita culturale era blandamente tollerata solo nel caso in cui si configurasse come un'attività amatoriale: altrimenti rischiava di essere stigmatizzata come «l'insoffribil fasto di letterata» (così l'illuminato medico Antonio Cocchi) o come ostentazione delle «saputelle» e «filosofesse» di Giovanni Giuseppe Cremona.

Mentre i più aperti sostenevano che le facoltà cognitive ed intellettuali fossero pari negli uomini e nelle donne, che però non le dovevano essere esercitare (le donne possono, ma non devono), il Conti constatava, nella sua lettera al Pèrel del 20 agosto 1721 sulla questione «diabttuta assai se le donne siano atte così come gli uomini al governo, alle scienze, e alla guerra»⁴²⁷, che le differenze fra uomo e donna nella vita psichica ed intellettuale risiedevano nelle diversità di conformazione fisica dei due generi. In base a questo presupposto, le donne sarebbero risultate meno adatte alle attività prettamente fisiche e alla guerra, ma anche alle attività dell'ingegno: esse avrebbero dovuto limitarsi alla “conocchia”, al “telaio” e al “ricamo”, «esercizi che non richieggono se non destrezza e pazienza»⁴²⁸. Le donne-precisa anche Conti- hanno immaginazione, grazia nel danzare e dolcezza nel parlare; in ambito letterario possono al massimo comporre «leggiadri motti, scherzi sollazzevoli, favole, romanzi, canzoni ed egloghe gentili, graziosi ritratti, bei paesetti»⁴²⁹. Un ruolo marginale dunque, accessorio ad un universo culturale maschile rispetto al quale la produzione muliebre rappresentava poco più che un lezioso diversivo.

Anche in ambito accademico la presenza femminile era circoscritta ad alcune singole figure, eccezioni rispetto alla norma, considerate tanto più atte all'impegno erudito quanto più vicine al sesso opposto. Di Elena Lucrezia Cornaro Piscopia, prima donna a laurearsi allo studio padovano, era stato detto che non possedeva alcun carattere femminile se non il suo sesso (la sua intelligenza “maschile” doveva di necessità implicare una giustificazione eccezionale, quasi si trattasse di un ibrido⁴³⁰), e ancora nel 1724 era impensabile, per molti degli eruditi intervenuti nel dibattito promosso dal Vallisnieri sulla possibilità per le donne d'intraprendere con profitto gli studi accademici, ammettere un'eguaglianza cognitiva fra i

427 *Prose, e poesie del Signor Abate Antonio Conti, patrizio veneto*, II, Venezia, Pasquali, 1756, pp. LXV-LXXV.

428 *Ibid.*, p. 217.

429 *Ibid.*, p. 225-226.

430 Cfr. Elisabetta Graziosi, *Revisiting Arcadia. Women and Academies in Eighteenth-Century Italy*, in *Italy's Eighteenth Century. Gender and culture in the age of the Grand Tour*, a cura di P. Findlen, W. Wassing Roworth, C. M. Sama, p. 104 «Prior to her celebrated university degree, she was admitted in 1669 to the academy of the Ricovrati in Padua with a public ceremony that guaranteed her exceptional status as a female member (it was even said that there was “nothing female about her except her sex”; *in ea praeter sexum nihil muliebre*)».

due sessi⁴³¹.

Ci sarebbero voluti decenni prima che figure come Giuseppe Baretti, Gaspare Morando o l'abate Pietro Chiari giungessero ad affermare non solo la liceità dello studio femminile, ma anche la positività di questa pratica se declinata secondo criteri moralmente accettabili⁴³².

Per tutto il primo Settecento le donne dovranno accontentarsi, nel migliore dei casi, di una libertà estremamente sorvegliata e soprattutto circoscritta ad ambiti spazio-temporali che non ledano il ruolo da loro ricoperto a servizio delle attività maschili⁴³³.

Se lo studio poteva risultare pernicioso per le donne, tanto più questo timore investiva le occasioni mondane di incontro e scambio con l'altro sesso rappresentate dalle conversazioni nei salotti, dal teatro e dalle veglie. Ogni momento di vicinanza fra uomo e donna era ritenuto potenzialmente corruttore e la condanna, specialmente quella enunciata dalla Chiesa, andava a colpire, nella loro promiscuità, anche le veglie contadine, pratica che esponeva le donne, in particolare le fanciulle, al rischio d'immoralità⁴³⁴.

Tutta questa attenzione sui confini da assegnare alla vita della donna denotava una crescente preoccupazione per le conseguenze sociali a cui la nuova "promiscuità" avrebbe condotto. Il femminile era ancora legato ad un'immagine negativa, corruttrice e demoniaca, l'inquietudine del diverso in via d'affermazione determinava un nuovo clima da "caccia alle streghe". Per questo Domenico Maria Antinori nelle sue *Veglie d'oggi* arrivava ad attribuire al corpo femminile una sorta di potere magico in grado di esercitare il suo nefasto influsso anche oltre la morte:

La donna anche morta infiamma, che perciò cred'io scaccionne Cristo quella gran turba presso S. Matteo al nono, *Recedite*, slontanatevi, *Non est morta puella*, non è morta a dare stimoli di sensuale appetito, cioè a vibrar fuoco in chi la mira. Sono ascose le fiamme come sotto la cenere. Ancor fredda accende, *sed dormit, sed dormit*. Lungi da essa, se ardere pur non vogliate⁴³⁵.

431 Sul tema si veda il già citato *Discorsi accademici di varj autori viventi intorno agli studj delle donne*.

432 Si veda G. Morando, *La damigella meglio istruita, ossia riflessi morali sul libro che ha per titolo «La damigella istruita»*, Torino, Soffietti, 1788. P. Chiari, *Lettere d'un solitario a sua figlia*, Venezia, Battifoco, 1777.

433 Il Cremona, ad esempio, nel suo *Del retto uso*, proponeva una via di mezzo tra reclusione ed eccessiva libertà e raccomandava un corretta ripartizione del tempo che non privasse il gentil sesso dei divertimenti, ma al contempo non distogliesse dai doveri verso la casa e la famiglia.

434 «Condannate dai moralisti intransigenti (al pari delle conversazioni, del cicisbeismo, del ballo, del teatro) le veglie contadine erano considerate così pericolose da meritare l'attenzione dei sinodi diocesani». V. Bo, *La religione sommersa*, Milano, Rizzoli, 1986, pp. 78 e sgg.

435 D. Antinori, *Le veglie d'oggi ovvero discorsi morali sull'uso delle veglie*, Napoli, Parrino, 1721, *Discorso IV. Veglie di oggi pericolose alle donne*, p. 195.

Dobbiamo dunque considerare come una grande apertura quella di Muratori che, nella sua *Filosofia morale*, tornando su *topoi* misogini come il valore della ritiratezza, il pericolo della bellezza muliebre, l'invito a fuggire le occasioni del peccato della carne, non teatralizza questi argomenti con l'uso di tinte fosche e toni d'orrore, né indugia con atteggiamento minaccioso su prescrizioni e norme restrittive di comportamento; ma, come ha osservato Luciano Guerici⁴³⁶, rivela una minor ossessione per il peccato ed una maggiore disponibilità nelle relazioni fra i sessi.

Nonostante le opposizioni ed i tentativi, da parte maschile, di arginare l'affermazione femminile in atto, appare chiaro che «attraverso le conversazioni informali, che andavano in quel torno d'anni moltiplicandosi, le donne avevano assunto ormai, e in misura crescente, un riconosciuto ruolo di padrone di casa e di comprimarie nel mantenimento dei rapporti sociali⁴³⁷». La frequentazione dei salotti⁴³⁸ rappresentava per le donne un'occasione di scambio, di formazione, di ampliamento dei confini culturali e sociali che, almeno in parte, compensava la loro esclusione dai luoghi della cultura maschile e dalla pratica del *Grand Tour*, permettendo loro di uscire dalla ristretta cerchia dei rapporti famigliari⁴³⁹.

La nuova sociabilità dei salotti si era affermata in Italia non solo sulla scia dei costumi francesi, ma anche grazie all'evoluzione del quadro politico negli stati italiani: la subordinazione di larga parte della penisola alle potenze straniere aveva infatti privato le classi medio-alte del loro ruolo di guida e degli spazi pubblici di discussione. Il salotto dunque suppliva ad una mancanza di quei luoghi d'incontro istituzionali che erano fondamentali, in particolar modo, per coloro che si trovavano a viaggiare e per chi si occupava, in senso lato, di diplomazia.

In questi spazi informali la donna giocava un ruolo di comprimaria nella gestione della conversazione e dei rapporti a fianco del marito, del padre, dei fratelli; anche per Gravina le donne sposate non dovevano esercitare la cultura, ma occuparsi piuttosto della casa e della famiglia, ed indicava nel periodo di nubilato e nella vecchiaia la circoscritta area di

436 L. Guerici, *La discussione sulla donna nell'Italia del Settecento, aspetti e problemi*, cit., pp. 70-71.

437 E. Graziosi, *Presenze femminili: fuori e dentro l'Arcadia*, in *Salotti e ruolo femminile in Italia tra fine Seicento e primo Novecento*, cit., p. 70.

438 «In questa più libera frequentazione fra i sessi si deve certo riconoscere il contagio dei più moderni costumi “alla francese”, che erano penetrati in Italia». *Ibid.*

439 «In the era of the Grand Tour, it was not the experience of travel which changed female models of life and culture in Italy, but the practice of a more varied society, where people found opportunities and were encouraged to gather in groups which were not exclusively familial». E. Graziosi, *Revisiting Arcadia...*, cit., p. 124.

espressione dell'intelletto femminile⁴⁴⁰, opinione che non venne assunta dall'accademia di Arcadia la quale, pur sotto differenti custodiati, poneva fra le norme per l'ammissione femminile un discrimine anagrafico di segno opposto.

Nell'intento di non trasformarsi in luoghi di esibizione per bambine prodigio o per giovani in cerca di marito, le accademie (a partire dalla codificazione del 1708 di Crescimbeni), accolsero, salvo eccezioni, solo donne che avessero compiuto i ventiquattro anni.

[...] l'accademia pretendeva non un diploma di poetessa, ma la destrezza nell'uso socializzato degli strumenti di comunicazioni. Se il limite d'età (derogabile) riuscì generalmente a salvare l'Arcadia dal flagello delle bambine prodigio, costituì anche tendenzialmente una selezione importante per le future pastorelle: non giovanette in attesa delle nozze, ma (nella mentalità coniugale d'allora) padrone di casa adatte a praticare l'altro sesso e ad aprire col marito le sale di ricevimento. Questo voleva dire non fare dei salotti arcadici l'anticamera d'attesa delle trattative nuziali⁴⁴¹.

L'Arcadia tuttavia non fu fin dai suoi inizi un luogo di accoglienza per le poetesse: nel 1696 Gravina, dettando i criteri per l'ammissione alle colonie, non prese neppure in considerazione l'ipotesi di una presenza femminile e fino alle soglie del Settecento l'apporto delle "pastorelle" si limitò ad una nomina onorifica "eccezionale" che non conduceva quasi mai ad una concreta presenza alle adunanze⁴⁴². La successiva codificazione crescimbeniana proponeva, in estrema sintesi, una partecipazione muliebre legata ad un intento di diffusione del buon gusto e del decoro⁴⁴³: alle donne veniva richiesta una pratica socializzata della poesia e il ruolo svolto dai colleghi pastori era, in sostanza, quello di una promozione delle loro composizioni e al contempo di controllo⁴⁴⁴.

Mentre la Toscana⁴⁴⁵ si distingueva come realtà socio-politica attenta

440 Secondo una distinzione già cinquecentesca formalizzata da Ludovico Dolce.

441 Come ricorda Elisabetta Graziosi, *Presenze femminili: fuori e dentro l'Arcadia...*, cit., p.74.

442 «La partecipazione femminile alle accademie secentesche ondeggiava fra la nomina effettiva ma onoraria, senza reale partecipazione ai lavori, e la sola ammissione fra il pubblico nelle Accademie che prevedevano manifestazioni pubbliche». E. Graziosi, *Arcadia femminile: presenze e modelli*, in «Filologia e critica», anno XVII, III, sett.-dic. 1992, pp. 323.

443 «Soltanto nel 1700 Crescimbeni enuncia esplicitamente i requisiti per l'ammissione delle dame, che sono età (derogabile) di ventiquattro anni, i buoni costumi e l'esercizio della poesia, e ne decreta l'ammissione per voto segreto». E. Graziosi, *Arcadia femminile (...)*, cit., 332.

444 Non dobbiamo tuttavia dimenticare che la poesia intesa come comunicazione sociale, e quindi rivolta ad un pubblico scelto e ben definito, non era prerogativa delle sole poetesse, ma rappresentava la prassi per la maggior parte dei soci delle colonie arcadiche. Come sostiene Giovanna Gronda nella sua *Introduzione a Poesia italiana-Il Settecento*, Milano, Garzanti, 1978, in seno all'Arcadia si sviluppa una pratica "artigianale" della poesia che, se da una parte conduce ad una scarsa originalità dei componimenti, dall'altra crea i presupposti per quel poetare di gruppo nucleo fondante di un nuovo tipo di elaborazione culturale e di coscienza letteraria.

445 «La Toscana rimarrà così il terreno d'elezione dove si pone il problema istituzionale degli studi femminili in polemica con i centri universitari, mentre nella Napoli dei salotti e delle piccole corti aristocratiche si rivendicherà il ruolo di una cultura socializzante realizzata, secondo la tendenza del secolo, in gruppi omogenei di convivialità». A

all'istituzionalizzazione della formazione muliebre (in contrasto con i grandi centri universitari del nord Italia), la città più aperta rispetto alla presenza femminile in ambito colto era, nei primi anni del secolo, Roma: l'influsso di Cristina di Svezia e la presenza di un contesto socio-culturale "internazionale" (lo stesso contesto che aveva facilitato lo sviluppo delle *salonnières*) aveva favorito l'affermarsi di un allargamento di quella "cerchia del buongusto" fortemente promossa da Crescimbeni.

Del resto bisogna pur rendersi conto che la funzione dell'accademia, come in quegli anni andava promuovendola il Crescimbeni, non seguiva modelli secenteschi ed elitari, come la promozione dell'onore e della fama, bensì più modestamente e con palese intonazione pedagogica, mirava alla diffusione del buon gusto: si promuovevano infatti colonie nei collegi di educazione, negli studi degli ordini religiosi, nelle vecchie accademie, nei nuovi salotti⁴⁴⁶.

Una prospettiva sicuramente meno "impegnata" e meno rigorosa rispetto a quella della prima arcadia graviniana e tuttavia molto distante dalla ricerca di un consenso di pubblico legato ad un atteggiamento di ostentata galanteria proprio invece di altri successivi contesti come la colonia parmense del Frugoni. Utile ai fini del presente discorso in quanto corrispondente ed estimatore della Balletti (la quale tuttavia non fu mai membro dell'accademia di Parma), Frugoni aveva partecipato alla fondazione della colonia, dedicata all'isola di Egina, quasi a sottolineare la sua alterità ed il suo senso di appartatezza rispetto alle altre sedi.

Presieduta dalla sua fondazione (nel 1738) da Jacopo Antonio Sanvitale, la colonia accolse nel tempo alcuni personaggi tanto celebri quanto poco versati dal punto di vista poetico, come la famosa attrice e ballerina Maria Rivière, celebrata proprio dal Frugoni per il successo delle sue performance⁴⁴⁷.

Peculiare è la posizione sulle attrici-poetesse del Frugoni: il letterato appare come scisso fra l'adesione all'idea di una donna nata per l'intrattenimento di un pubblico maschile (la donna

R. Chartier, *Le pratiche della scrittura*, in *La vita privata dal Rinascimento all'Illuminismo*, Bari, Laterza, 1987, pp. 108-109.

446 *Ibid.*, p. 74.

447 «La colonia arcadica più libera, più galante, più francesizzante fu sicuramente quella della Parma del Frugoni (*Comante Eginetico*), fondata nel 1738, dove era l'intera minuscola corte a fungere da salotto dei giovani duchi regnanti. Qui anche le cooptazioni femminili furono più spregiudicatamente mondane e del tutto svincolate da ogni abilità letteraria, legate invece a doppio filo al successo, fra un pubblico partecipe fino alla connivenza. [...] Frugoni aveva delle arcadi pastorelle un'idea diversa da quella che aveva guidato le scelte del Crescimbeni, un'idea di onorificenza cui non era legata una particolare abilità letteraria e nemmeno l'irreprensibilità dei costumi, ma il solo riconoscimento del successo di pubblico di cui l'accademia si faceva cassa di risonanza». *Ibid.*, p. 81.

dei «leggiadri motti» e degli «scherzi sollazzevoli» del Conti, anch'egli vittima di questa ambiguità se si pensa al rapporto con Flaminia) e l'ostentazione di una sincera stima nei confronti di letterate, come la Balletti appunto, con le quali si trovò a corrispondere.

Per questa sua caratteristica Frugoni può essere a ragione considerato come un esempio emblematico della condizione dei letterati attivi nel primo Settecento: uno sguardo curioso e attento sulla “novità”, ma marcato da una timorosa diffidenza, forse in parte derivante anche dal carattere di “alterità” della lirica arcadica al femminile. Le poetesse d'Arcadia sviluppano nei loro componimenti in modo più approfondito tematiche legate ad una ricerca introspettiva e all'analisi dei propri sentimenti⁴⁴⁸. La pratica letteraria femminile si coniuga, in modo decisamente più marcato rispetto ai colleghi pastori, con elementi personali, trasfigurati in chiave bucolica, ma attinenti all'esperienza esistenziale individuale. Una lirica meno tipizzata e meno modellata su una semplice ripetizione degli schemi petrarcheschi, che troviamo, secondo l'esempio proposto da Gaspari, ben rappresentata da Petronilla Paolini Massimi, ma anche nella «sincera religiosità» di Prudenza Raffaella Capizucchi e Teresa Grillo Panfilì, autrici che risentono in modo consistente dell'influsso dell'Arcadia romana del Guidi⁴⁴⁹.

Nonostante una folta serie di divergenze fra le varie colonie, il custodiato del Crescimbeni⁴⁵⁰ è sostanzialmente marcato da una cospicua presenza femminile all'interno delle *Rime degli arcadi*, mentre sotto il Lorenzini⁴⁵¹ solo dieci pastorelle troveranno la loro collocazione nelle sillogi accademiche, segno da una parte della diversa attenzione dei due personaggi alla lirica muliebre, dall'altra dell'influenza delle deliberazioni e della “linea” maschile sulla promozione delle poetesse.

Proprio nel periodo crescimbeniano vedono la luce, ad esempio, le due più importanti raccolte poetiche al femminile del primo Settecento: i *Componimenti poetici delle più illustri rimatrici di ogni secolo*⁴⁵², a cura di Luisa Bergalli Gozzi, e le *Poesie italiane di rimatrici viventi raccolte da Teleste Ciparissiano*⁴⁵³.

448 G. Gaspari, *Poeti d'Arcadia*, in *Antologia della poesia italiana*, a cura di C. Segre-C. Ossola, Torino, Einaudi-Gallimard, 1998.

449 L. Felici, *La poesia del Settecento*, in *Storia generale della letteratura italiana*, diretta da N. Borsellino-W. Pedullà, Milano, Motta, 1999, vol. VII.

450 1690-1728. Sui differenti custodiati d'Arcadia e, più in generale, sulle raccolte poetiche degli arcadi si veda il recente studio di Stefania Baragetti, *I poeti e l'accademia. Le «Rime degli arcadi» (1716-1781)*, Milano, LED, 2012.

451 1728-1743.

452 L. Bergalli Gozzi, *Componimenti poetici delle più illustri rimatrici di ogni secolo*, Venezia, Mora, 1726.

453 G. B. Recanati, *Poesie italiane di rimatrici viventi raccolte da Teleste Ciparissiano*, Venezia, Coletti, 1716.

Si tratta di due raccolte che rappresentano altrettante eccezioni rispetto alla tradizione letteraria coeva e anteriore; solo risalendo al 1559 infatti si incontra un'analoga raccolta di Ludovico Domenichi, la quale tuttavia non fornì un precedente per lo sviluppo di una vera e propria tradizione di sillogi di genere⁴⁵⁴. I canzonieri femminili pubblicati nel corso del Cinquecento e del Seicento infatti, in larga parte di valore assai superiore rispetto alle composizioni presenti nelle sopracitate raccolte, rappresentano comunque eccezioni rispetto ad un panorama tutto al maschile. Vittoria Colonna, Veronica Gambara, Gaspara Stampa, Isabella di Morra, Veronica Franco e ancora Isabella Andreini (per citare il modello più affine alla Balletti), compongono in forma autonoma e “singolare” i loro canzonieri e proprio come figure straordinarie vengono recepite dalla tradizione.

Le due sillogi settecentesche e la fitta produzione delle potesse dell'epoca denotano un diverso tipo di coscienza letteraria: la donna scrive, per e con altre donne, e lo fa inserendosi nelle cerchie maschili. Il margine di separatezza, di volta in volta rappresentato dal convento, dall'isolamento sociale derivante dalla professione, dalla clausura domestica si è considerevolmente ridotto e la donna letterata non deve più essere di necessità una figura isolata. Particolarmente importante risulta dunque l'impegno profuso dalla Bergalli, la cui raccolta non risulta particolarmente curata dal punto di vista formale (lo stesso Zeno, entusiasta promotore dell'iniziativa, le raccomandava, in una lettera datata 20 luglio 1726, un maggior scrupolo di revisione⁴⁵⁵) ed è certamente viziata da un sostanziale schiacciamento storico⁴⁵⁶, ma compensa queste carenze con la ragguardevole ampiezza dell'operazione documentaria. All'interno della stessa si trova un numero consistente di liriche di Elena Balletti e questo ci obbliga a porci alcune domande sulle motivazioni alla base di questa selezione.

454 L. Domenichi, *Rime diverse d'alcune nobilissime et virtuosissime donne raccolte per m. Lodovico Domenichi*, Lucca, Busdrago, 1559. Ricordiamo tuttavia, nel corso del Seicento, la raccolta *Rime di cinquanta illustri poetesse di nuovo date in luce da Antonio Bulifon e dedicate all'eccellentissima signora D. Eleonora Sicilia Spinelli duchessa d'Atri*, Napoli, Bulifon, 1695.

455 «Ho ricevuto con la vostra gentil lettera il catalogo delle rimatrici, delle quali porrete i componimenti nella vostra raccolta. Ho osservato che ve ne mancano parecchie, d'alcune delle quali a piè di questa troverete segnato il nome. (...) Veggo che avete fretta di dar fuori la vostra raccolta, per non perder l'occasione della dedicatoria al Sig. Cardinale Ottoboni. Ma queste non sono cose da potersi fare all'infretta, e su due piedi, come suol dirsi; ma han bisogno di maturo esame, e di lunga diligenza e fatica. Pure se non potete fare altrimenti, date fuori quello che avete raccolto, al titolo di primo volume, riservandovi a darne la continuazione in altri. Così vi torrete di dosso l'accusa di aver tralasciato, e avrete modo di averne da altre parti». La Bergalli attinse, per la sua ricerca testuale, proprio alle biblioteche dello Zeno e del Soranzo: per questa ragione forse il letterato si sentiva in dovere di sottolineare l'incompletezza della sua opera, avendo precisa coscienza del patrimonio posseduto.

456 La raccolta infatti accomuna, su base di genere, poetesse vissute in epoche molto distanti dal punto di vista cronologico, senza alcun ordinamento o premessa particolare.

Nonostante il giudizio di Apostolo Zeno infatti, siamo autorizzati a pensare che la Bergalli scegliesse secondo modalità ben precise i nomi ed i componimenti da inserire nella sua silloge. Certamente la fortuna delle *Rime* di Isabella Andreini⁴⁵⁷, come Elena Balletti attrice e poetessa, poneva i presupposti per una “curiosità di pubblico” verso la produzione lirica di una celebre comica; ma ridurre unicamente ad un discorso di “spendibilità” la motivazione di questa scelta equivarrebbe ad un'eccessiva semplificazione e ad un ridimensionamento d'importanza dell'opera di Mirtinda.

Parimenti la familiarità e la collaborazione di Flaminia con personaggi di spicco dell'*élite* colta italiana correlati all'ambito teatrale (ai quali la stessa Bergalli era del resto molto legata per motivi familiari) rese possibile un'ampia circolazione dei suoi testi; così come l'ammissione in Arcadia le aveva certamente dato modo di immettersi in un circuito di dotta diffusione poetica. Fatte queste debite considerazioni, resta comunque l'attenzione particolare per questa poetessa la cui originalità risiede nell'aver coniugato, in una felice commistione, elementi provenienti da diverse fonti d'ispirazione (da Petrarca alla poesia del '500, da motivi tardo manieristi all'Arcadia).

3.2 Un “canzoniere” disomogeneo

Ogni tentativo di sistemazione del *corpus* poetico della Balletti implica necessariamente un certo grado di arbitrarietà non essendo a noi giunta, come nell'analogo caso di Isabella Andreini⁴⁵⁸, alcuna testimonianza di una volontà d'autore sulla disposizione della materia⁴⁵⁹. La mia operazione si è dunque strutturata a partire da una suddivisione generale dei testi: nella prima parte verranno affrontati i sonetti contenuti nelle raccolte del Recanati e della Bergalli (i quali compongono, pur con delle inserzioni d'occasione, un canzoniere d'amore di stampo petrarchesco tematicamente omogeneo), nella seconda parte invece ho inserito le liriche (di metro vario) dedicate agli illustri sponsali di nobili personaggi dell'epoca. L'analisi premessa ai testi non vuole essere esaustiva da un punto di vista stilistico, ma tesa

457 I. Andreini, *Rime d'Isabella Andreini comica gelosa, academica intenta detta l'Accesa*, Milano, Bordone & Locarni, 1605.

458 Sulle vicende editoriali delle *Rime* di Isabella Andreini si veda C. Cedrati, *Isabella Andreini: la vicenda editoriale delle «Rime»*, in «ACME», maggio- agosto 2007, pp. 115-142.

459 Tuttavia, mentre nel caso della Andreini la pubblicazione delle sue liriche avvenne *post mortem* rendendo così impossibile ogni tipo di revisione o intervento della poetessa, nel caso di Flaminia possediamo edizioni realizzate nel corso della sua esistenza, differenza di non poco conto dal punto di vista della tradizione dei testi.

a rischiarare i tratti caratteristici del poetare di Flaminia ed il percorso da lei compiuto in ambito lirico. Se le poesie encomiastiche infatti, pur presentando elementi di originalità, bene s'inseriscono nel canone della lirica matrimoniale e necessitano dunque più di un inquadramento storico-sociale che di una riflessione sui modelli, nel caso dei sonetti raccolti nelle due sillogi il percorso di analisi si fa più accidentato e richiede un approccio complessivo all'insieme dei testi⁴⁶⁰. Il canzoniere di Flaminia infatti (così indicherò d'ora in poi il gruppo dei sonetti contenuti nelle raccolte) appare come fortemente mescidato sotto il profilo dei modelli e redatto seguendo l'influsso di differenti tradizioni talvolta semplicemente giustapposte. Ne deriva un'impressione di disomogeneità, tuttavia compensata, come vedremo, da motivi ricorrenti e da uno stile formale sostanzialmente aderente alla parte maggiore della produzione arcadica.

Alla base del canzoniere si rileva una forte presenza petrarchesca che, pur non risultando unitaria, funge da modello contenutistico per le liriche d'amore e fornisce una sorta di collettore a cui attingere stilemi, sintagmi ed espressioni. La stessa sistemazione data dal Recanati offre l'immagine di un percorso d'amore tipizzato, che si evolve secondo gli schemi della tradizione petrarchesca consolidatisi dal Cinquecento in poi: rifiuto dell'amore- "agguato" di quest'ultimo, che riesce ad insinuarsi nell'animo del poeta- principio e sviluppo delle sofferenze d'amore- delusione e distacco dalla vita stessa.

In Flaminia tuttavia il percorso non giunge mai a toccare il grado di profondità emotiva del modello, né sviluppa derivazioni filosofico-morali originali. I patimenti della poetessa, che passa da un'orgogliosa posizione di difesa (rappresentata, curiosamente, dalla protezione offerta dal fare poetico) nei confronti di amore (*Del nascente mio lauro alla breve ombra*) alle dolci pene causate dall'allontanamento di quest'ultimo (*Tanto di Amor non son fiera nimica*), giungendo ad una resa che suona come un invito alla passione (*Meco talor forte mi affliggo e doglio*), appaiono, nella loro ricchezza di citazioni poetiche, puri esercizi di stile nei quali far sfoggio di erudizione. Flaminia ammicca costantemente al lettore colto

460 Se dal punto di vista contenutistico e lessicale Flaminia opera una vera e propria commistione di spunti e modelli, sul versante stilistico mostra invece una certa coerenza ed omogeneità dettata dall'adesione alle forme metriche, sintattiche e strutturali proprie di quella lingua ben definita da Maurizio Dardano nel suo *excursus Forme linguistiche e metriche nella lirica degli arcadi*: un'insistita ricerca di nobilitazione formale, anche attraverso la ripresa di un lessico latineggiante, la ripetizione di termini chiave in funzione musicale e didascalica, un ornato legato soprattutto alla disposizione delle parole (in particolare con l'uso dell'aggettivo posto innanzi al termine cui si riferisce, secondo il canone classico dell'*epiteton ornans*), un uso insistito dell'allitterazione, sempre finalizzato alla musicalità, quasi cantabile, del verso. Tutti elementi che connotano il poetare di Flaminia come un'operazione strutturata ed attenta, distante da una vena facile d'improvvisazione e supposta spontaneità. M. Dardano, *Forme linguistiche e metriche nella lirica degli arcadi*, in *Storia generale della letteratura italiana*, cit., VII, pp. 131-133.

attraverso una serie di rimandi a Petrarca, a Dante, a petrarchiste del Cinquecento come Gaspara Stampa e a figure più prossime della lirica femminile come Faustina Maratti Zappi; questa operazione, finalizzata certamente all'innalzamento del dettato poetico e contemporaneamente capace di rendere ancor meno usuale agli occhi del lettore la produzione di una semplice attrice, non persegue minimamente la coerenza con il canone di riferimento.

Siamo infatti molto distanti da un'adesione puntuale ed attenta al modello canonizzato per la lirica amorosa: Flaminia realizza una sorta di *collage* di elementi petrarcheschi, arcadici, tardo manieristi (a tal proposito si veda l'insistito descrittivismo dell'atmosfera cimiteriale del sonetto *Qui dove al rezzo delle belle fronde*) e legati a quella produzione lirica femminile che, già nei due secoli precedenti, si era rivelata meno rigidamente vincolata dagli spunti normativi di genere⁴⁶¹.

Il sonetto *Meco talor forte mi affliggo e doglio* rappresenta un buon esempio di questa prassi: fin dal primo verso infatti ritroviamo rimandi puntuali al dettato petrarchesco (*RVF*, I, v. 1), che si mescolano con spunti tratti dal *Furioso* di Ariosto, la cui presenza (attraverso l'argomento del XXI canto) ritroviamo nel sintagma *fiero dolor mi preme e punge*, e che a sua volta si lega a citazioni dantesche dal quinto canto dell'*Inferno* (nell'ottavo verso quel «e il rammentarlo accresce il mio cordoglio» riecheggia chiaramente il «Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice nella miseria⁴⁶²» pronunciato da Francesca). Nel finale torna invece l'emblematica figura del *chiaro pastore* che rimanda ad un'ambientazione bucolica tipica d'Arcadia. La “biblioteca” e i modelli di Flaminia emergono nei singoli versi mescolando competenze acquisite in ambiti professionali differenti: se infatti la presenza di Dante e Petrarca è attribuibile a letture ed influenze proprie delle dotte frequentazioni coltivate dall'attrice, gli elementi tratti dal *Furioso* sono ascrivibili invece al mondo delle scene, per le quali spesso le comiche compagnie si trovavano ad adattare episodi del poema. Una memoria poetica ricca ed articolata se

461 Per quanto riguarda il petrarchismo femminile nel cinquecento e, più in generale, un piccolo *excursus* sulla lirica muliebre cinque-secentesca si vedano gli studi di T. Crivelli, «A un luogo stesso per molte vie vassi»: note sul sistema petrarchista di Veronica Franco, in *L'una et l'altra. Figure e momenti del petrarchismo europeo*, Roma, Salerno, 2005, pp. 79-102. M. Picone, *Petrarchiste del Cinquecento*, in *L'una et l'altra. Figure e momenti del petrarchismo europeo*, Roma, Salerno, 2005, pp. 17-30. D. Perocco, *Donne e scrittura nella Venezia del Rinascimento. Il caso di Veronica Franco*, in *La scena del mondo. Studi sul teatro per Franco Fido*, a cura di L. Pertile, Rena A. Siska-Lamparska, A. Oldcorn, Ravenna, Longo, 2006, pp. 89 e sgg.

462 D. Alighieri, *Inferno*, canto V, vv. 121-122. Ho qui utilizzato l'edizione a cura di Natalino Sapegno, Milano, Mondadori, 2005.

pensiamo alla provenienza sociale dell'autrice, ma certo non particolarmente connotata da spunti di originalità creativa: l'esercizio di citazione insterilisce il discorso e il sonetto appare più come un buon lavoro di artigianato che come una sentita dichiarazione emotiva. Differente la situazione dei sonetti d'occasione nei quali, paradossalmente, emerge una componente di elaborazione del vissuto personale meno ripiegata sull'ostentazione di letterarietà. La vita delle scene, la sofferta lontananza dalla patria, la preoccupazione per le sorti politiche e culturali dell'Italia, temi cari a Flaminia come al marito Lelio, permettono alle liriche di cui sono oggetto di compiere lo scarto fra il puro uso poetico socializzato e la scrittura come espressione comunicativa.

Il sonetto di apertura del canzoniere (*Alma di libertade inclita sede*) esprime ad esempio, attraverso un accorato appello alla città di Venezia, ultimo baluardo di virtù civile in un'Italia immiserita dall'oppressione straniera, tutta la preoccupazione per le sorti della patria lontana e, al contempo, un desiderio di ritorno che reca con sé il timore dell'oblio da parte dei connazionali e una struggente nostalgia per la terra d'origine. Lo stesso tono accorato si ritrova in un componimento d'occasione (*Italia, Italia de' tuoi danni ognora*), dedicato alla partenza di Pietro Pariati da Venezia, dove al lamento "politico" per le infauste sorti del paese, già presente nel sonetto incipitario, si lega un forte senso di sconfitta culturale: la diaspora dei letterati italiani impoverisce un paese già fiaccato dalla servitù politica e ormai "grande" solo nel ricordo di un glorioso passato.

La Balletti avrebbe potuto descrivere in molti altri modi l'evento; ed un'interpretazione, con approccio psicologico, che metta in connessione il testo con una sua immedesimazione nel Pariati "esule" non risulterebbe esaustiva. Non è solo la nostalgia di Flaminia che si rispecchia nelle sorti biografiche del poeta, ma un più preciso pensiero sulle vicende politiche e culturali italiane: l'autrice non descrive un Pariati sofferente, né accompagna i suoi pensieri al momento della partenza attraverso una facile vena melanconica, ma utilizza questo "accidente" per farne l'emblema di un monito puntuale. Anche in questo caso, come in *Alma di libertade inclita sede* il tema privato, lo spunto individuale, si caricano di un valore pubblico, diventano esempi di una più ampia condizione di crisi italiana.

Siamo lontani dal quel canto corale proprio della sua lirica amorosa, vissuta non come esperienza individuale ma come atto sociale. Ugualmente connotati da una marcata vena personale sono i sonetti dedicati al tema teatrale (*Quelle o Merope, tue sì acerbe doglie e*

Alma Lutetia mia, teco ragiono), i quali si differenziano dagli altri componimenti di ambito metaletterario (come ad esempio *Mercè di voi alme del Sol Sorelle* e *Un pensiero talor alto mi mena*) che ripropongono semplicemente moduli tipici della *captatio benevolentiae* e dell'ostentazione di umiltà con funzione preteritiva.

Il componimento dedicato al personaggio di Merope, di cui Flaminia si era fatta incarnazione sulle scene, mette in strettissima relazione l'io lirico dell'autrice con l'io scenico dell'attrice. La Balletti si rivolge all'eroina pregandola di seguire con sguardo benevolo le sorti del poeta (Scipione Maffei) che, grazie alla sua opera, ha eternato la sua mitica figura sottraendola all'oblio. La poetessa si fa tramite in questo caso di un'altra forma di eternazione, quella della lirica: come l'opera di Maffei ha consacrato Flaminia al successo di scena e salvato Merope dall'oscurità, così l'attrice offre nei suoi versi un piccolo “monumento” all'opera del marchese. Del secondo sonetto “teatrale” parlerò più avanti, non essendo contenuto nelle prime due sillogi prese in esame; ora voglio soffermarmi sul componimento inserito, nella mia trascrizione, di seguito a quello dedicato a Merope.

Si tratta di un testo a firma di Giampietro Cavazzoni Zanotti, contenuto all'interno di una raccolta di cui avrò modo di parlare a breve, dal titolo *Questa è la man, che in sì soavi modi* e dedicato alla *performance* recitativa di Flaminia in occasione di una delle numerose recite della *Merope* maffeiana⁴⁶³. Il letterato bolognese elenca le virtù attoriali di Flaminia, la sua fierezza ed il fascino di una presenza scenica che permea il teatro nonostante l'attrice si trovi ad impersonare una parte che non prevede «vezzi d'amor⁴⁶⁴». Oltre ad offrire un'ulteriore prova della considerazione di cui godeva all'epoca e dei rapporti che evidentemente la legavano ad esponenti di spicco del panorama letterario, il sonetto suffraga la tesi di un inscindibile legame fra le differenti manifestazioni della personalità artistica di Flaminia.

Il poliedrico io creativo della Balletti traspare compiutamente da questi sonetti in cui alla convenzionale poetica petrarchesca e alla leziosità arcadica (ben rappresentata dal testo di *Sol per Amor nella stagion novella*, dove si inseguono, in un turbinio lezioso, descrizioni idilliache e diminutivi⁴⁶⁵ che richiamano immediatamente alla memoria i versi dell'«inzuccheratissimo⁴⁶⁶» Giambattista Felice Zappi) si affianca una realtà biografica più

463 *Poesie di Giampietro Cavazzoni Zanotti*, Bologna, Della Volpe, 1741, p. 119. Dove si legge in dedica «Alla signora Elena rappresentante la parte di Merope egregiamente, nella egregia tragedia del marchese Scipion Maffei».

464 *Ibid.*

465 Ogni essere vivente, ad esempio, è indicato attraverso il suo diminutivo: *pecorella, pastorella, augellin...*

466 Secondo la caustica definizione del Baretti.

sentita, un'espressività non di sola occasione che inserisce la scrittrice all'interno di quel panorama "altro" e meno convenzionale rappresentato dalla lirica femminile.

Le stesse affettate ostentazioni di modestia di Flaminia sono da interpretarsi non soltanto come topiche forme di *captatio benevolentiae* ma, soprattutto se poste in rapporto alle altrettante preterizioni affidate alla scrittura saggistica e teatrale, come momenti di affermazione della sua alterità e del suo valore letterario.

La «breve ombra» del «nascente [suo] lauro» potrà anche essere di modeste dimensioni, ma le consegna ugualmente il titolo di poetessa e la protezione dovuta ai letterati, così come, lo vedremo più avanti, il fatto di esser donna (e che per questo «non [le] sia troppo permesso [...] il discorrere sopra certe materie⁴⁶⁷»), non le impedisce di esprimersi liberamente riguardo questioni di teoria letteraria. L'appartenenza al gentil sesso insomma funge da scusante per alcune sue mancanze, ma non è percepita come limite negativo in ambito letterario. Questa nuova autocoscienza amplia i ristretti confini della composizione personale: la possibilità di Flaminia di esprimersi attraverso la sua opera è frutto di un'evoluzione della scrittura muliebre che affonda le sue radici nei secoli precedenti.

Si tratta forse di una suggestione, ma è difficile non ricollegare la «solinga fida celletta», pur di petrarchesca memoria⁴⁶⁸, cui è dedicato un omonimo sonetto dell'attrice, alle tante stanze e celle di monastero al contempo ricetto e prigione delle numerose scrittrici che l'hanno preceduta, come Vittoria Colonna⁴⁶⁹ o Isabella di Morra⁴⁷⁰, soprattutto constatando l'alterità di questa collocazione del poetare rispetto alla tradizionale ambientazione "aperta" ed agreste della lirica arcadica coeva. A questi semplici echi femminili, legati non tanto a riprese testuali quanto ad una modalità di fare poetico più attenta al dato latamente biografico esistenziale, si legano infine, come già accennato, citazioni puntuali da poetesse

467 Come dichiara in *incipit* della lettera all'abate Conti sulla traduzione della *Gerusalemme* realizzata da Mirabaud.

468 F. Petrarca, *Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di G. Contini, Alpignano, Tallone, 1974, CCXXXIV.

469 Rimasta vedova alla morte di Ferdinando Francesco D'Avalos, sposato per ragioni di diplomazia familiare in giovanissima età, Vittoria ebbe l'opportunità di trascorrere l'unico vero periodo di tranquillità della sua vita nella ritiratezza, da lei stessa scelta, di una pur breve clausura conventuale. Su questa figura si vedano B. Croce, *Il corpo di Vittoria Colonna*, in *Aneddoti di varia letteratura*, Bari, Laterza, 1953, pp. 353-358. V. Colonna, *Rime*, a cura di A. Bullock, Bari, Laterza, 1982. M. S. Sapegno, «Sterili i corpi fur, l'alme feconde» (*Vittoria Colonna, rime, A 30*), in *L'una et l'altra. Figure e momenti del petrarchismo europeo*, Roma, Salerno, 2005, pp. 31-44.

470 La giovane poetessa visse la sua breve esistenza reclusa, per volere dei fratelli, nel remoto castello di Valsinni e dalle sue liriche emerge tutto il dolore e il senso di oppressione derivanti da questa difficile situazione di prigionia. Le due autrici rappresentano dunque i poli entro i quali si definisce la condizione di isolamento muliebre: felice momento da dedicare alla propria persona e alla propria arte (la clausura come veicolo di libertà rispetto alle incombenze del mondo) o angosciata privazione (frutto non di una scelta, ma di una costrizione). Su di lei si possono vedere: B. Croce, *Sulle prime stampe delle rime d'Isabella di Morra*, in *Aneddoti di varia letteratura*, cit., pp. 372-376. I. Di Morra, *Rime*, a cura di M. A. Grignani, Roma, Salerno, 2000.

quali Gaspara Stampa (a sua volta ripresa da Faustina Maratti Zappi⁴⁷¹) il cui verso «vivere ardendo e non sentire il male» ritorna nella *pointe* finale, di vago sapore manierista, del sonetto *Di sdegnoso furor tutto ripieno* «Mi accese il crudo, e un tal ardor mi piace».

Flaminia ha coscienza di non rappresentare un *unicum* nel panorama lirico del tempo: la solitaria strada percorsa dalle poetesse dei secoli precedenti è diventata uno spazio comune all'interno della quale inserirsi.

Tuttavia le sono parimenti chiare le difficoltà che ancora si trova ad affrontare una donna che impugni la penna. Il suo ruolo di attrice le permette di esprimersi con relativa libertà: Flaminia appartiene ad un mondo altro, a tratti “deviante”, spesso accomunato a quello delle cortigiane (come nel caso di Veronica Franco⁴⁷²) e comunque non necessariamente soggetto alle rigide norme di decoro vigenti nelle classi più agiate. L'attrice può scrivere senza risultare troppo eversiva proprio perché già implicitamente vittima di una condanna morale da parte del ceto dominante. Al contempo l'autorizzazione alla pratica letteraria, l'ammissione fra i protetti di Apollo, avviene grazie alla costante mediazione di figure maschili che le elargiscono un ideale lasciapassare e “certificano” la bontà della sua produzione (Conti e Maffei *in primis*, ma anche Frugoni, Zanotti, Martello...). Non è opportuno dunque eccedere nell'attribuire una carica di rivoluzionaria originalità all'opera lirica della Balletti ma, prima di addentrarci nella lettura dei testi, è comunque bene rimarcare nuovamente il suo carattere di eccezione nel panorama teatrale coevo. Flaminia può esprimersi liberamente perché attrice, ma raramente le attrici potevano vantare una competenza letteraria ed una formazione tali da consentire loro di proporsi come interlocutrici dell'*élite* colta. Il precedente di Isabella Andreini non ha rappresentato il principio di una nutrita serie di poetesse attrici e non ha avviato la lenta costruzione di una norma. La Balletti non è una semplice Maria Rivière, insomma, e la sua originalità risiede proprio nell'aver saputo coniugare compiutamente le sue molteplici identità artistiche collocandosi all'interno di un percorso evolutivo della scrittura (e della cultura) femminile.

Nella trascrizione è stato adottato un criterio di tipo conservativo con la normalizzazione della punteggiatura (in particolare nel passaggio di ';' a ',' o ':'), delle maiuscole in caso di nome proprio di luogo o persona, la normalizzazione di 'j' in 'i' e dell'accentazione (qui

471 «Talché vivendo io ardo, e ardendo io godo». F. Maratti Zappi, *Rime dell'avvocato Giovan Battista Felice Zappi e di Faustina Maratti sua consorte*, Venezia, Storti, 1731, sonetto *Bacio l'arco, e lo strale, e bacio il nodo*.

472 M. Diberti Leigh, *Veronica Franco: donna, poetessa e cortigiana del Rinascimento*, Ivrea, Priuli e Verlucca, 1988.

proposta secondo l'uso contemporaneo). Ove non indicato diversamente è stata utilizzata la sopracitata edizione di riferimento, mentre le varianti di stampa, ove presenti, sono state segnalate in nota.

Il sonetto, collocato in posizione incipitaria, apre la breve raccolta – come trasmessa dalla silloge – con una preghiera alla città di Venezia, che, nel disegno dell'autrice, impersona tutti gli elementi positivi della patria lontana. La città viene trasfigurata – secondo uno schema topico – ed assume le sembianze di una donna alla quale la Balletti chiede, come ad un'amante lontana, di conservare sino al suo ritorno, e nonostante la distanza, l'amore che ha sempre mostrato nei suoi riguardi. Le due quartine rappresentano un elogio della Serenissima che si chiude (v. 8) con una richiesta di benevolenza, collegamento fra la prima parte e le terzine finali nelle quali la poetessa si sofferma sul tema più strettamente personale della nostalgia. Un *incipit* per metà politico, dal quale traspare il forte interesse e le costanti attenzioni che legano Flaminia alla madrepatria. La Serenissima rappresenta un ultimo baluardo di libertà per l'attrice, l'unica città italiana in grado di farsi carico del peso degli antichi fasti della penisola, ormai assoggettata alla dominazione straniera. L'appello finale non può non richiamare le sorti biografiche dei coniugi Riccoboni.

Alma di libertade inclita sede, 1
D'Italia onor, che alla discorde Roma
Rinfacci gli odi, onde fu vinta, e doma,
E te fai de' suoi fregi unica erede:

Gloria del mar, che altier ti bagna il piede, 5
E il dorso incurva a maestosa soma;
Se di lauri viepiù s'orni tua chioma,
Benigna arridi a ciò, che il cor ti chiede.

Poiché, per ondeggiar di varia sorte,
Dal nobile tuo cielo errò, oimè, lunge, 10
Tuo amor mi segua a ristorar miei danni:

E nel riedere, in onta ancor degli anni,
Se la vita al suo fin prima non giunge,
Ver me non vegga questo amor men forte⁴⁷³.

473 Sonetto con schema metrico: ABBA ABBA CDE EDC.

Il sonetto presenta una struttura geometricamente bipartita che vede giocarsi le prime due quartine sull'opposizione continuata piccolo/grande legata al confronto fra la poesia matura e quella nascente di Mirtinda (*nascente, breve, umil, tenero, poc'aria ingombra* Vs *maestoso, sicuro, grande*), le quali si chiudono poi con un'affermazione di fierezza da parte della Balletti che, nonostante sia ancora inesperta, si ritiene ugualmente degna del titolo di poetessa e della conseguente protezione divina. La congiunzione *Pur* marca questo passaggio, operando nel sonetto un'ulteriore divisione fra la parte descrittiva, dominata dalla già citata metafora arborea, e quella rivendicativa, nella quale Flaminia, sicura del riparo a lei offerto dalle sacre fronde della poesia, sembra sfidare apertamente Amore.

Del nascente mio lauro alla breve ombra 1
Tutta lieta nel core, umil m'affido,
Né del ricovro suo punto diffido,
Se ben tenero ancor poc'aria ingombra.

Altro più forse maestoso adombra 5
Sicuro e grande a' suoi seguaci il nido
Pur non meno di questo altera io grido
De' fulmini anche il mio la tema sgombra.

Lunge però ne sta la vampa ardita,
Chè Giove istesso l'alma fronde⁴⁷⁴ onora, 10
Indi ad Amor che la rispetti⁴⁷⁵ addita.

E qui fissando i miei pensieri ognora
L'alma difendo in sicurtà gradita
Da quelle fiamme, ond'io non arsi ancora⁴⁷⁶.

Proposta

Da umile Donna a te, Signore⁴⁷⁷, ancella, 1
Deh non sdegnar che sien tuoi vanti espressi,
E le tue doti, e gli alti merti stessi,
Onde ne appar l'anima tua sì bella.

474 Frondi

475 Ch'ei le rispetti

476 Sonetto con schema metrico: ABBA ABBA CDC DCD.

477 De Courville avanza l'ipotesi, tuttavia non suffragata da precisa documentazione dell'epoca, che il destinatario possa essere Giovan Battista Recanati, facendo riferimento alla linea interpretativa dell'Ortolani esposta a p. 173 del suo *Settecento: per una lettura dell'abate Chiari*, Venezia, Fontana, 1905. Riferisce tuttavia di una seconda attribuzione d'identità, questa volta proposta da Naborre Campanini il quale, nel suo *Un precursore del Metastasio*, Firenze, Sansoni, 1904, sostiene si tratti di Pariati.

I rai godevi di tua amica stella 5
Pria che dal Ciel per nostro ben scendessi,
E acciò virtude intera indi ne avessi,
Lungamente il Motor ti strinse in quella.

Or tanto ben, che di là su traesti,
Fa' che ne sperì l'Adria, a cui sei Figlio, 10
Rinati in te de' suoi gran' Padri i gesti,

E che con grave ed amoroso ciglio
Ti additi a gioventù, perché si desti,
E del tuo esempio a sé faccia consiglio⁴⁷⁸.

Risposta

O Di Apollo immortal prescelta ancella,
Per fare i di cui pregi al Mondo espressi,
Sol del Tosco Cantore i versi stessi
Fatto avriano per te l'opra più bella.

Ben con placido volto amica stella 5
Mirommi, perche umile a me scendessi,
E di tue lodi carco, indi ne avessi
Gloria, ed onore in questa parte, e in quella.

Ma se mio debil spirto al Ciel traesti,
Come rimpetto al Sol Aquila il figlio, 10
Perche i suoi segua generosi gesti.

Fa sì, che dal tuo vago altero ciglio,
Di Virtude al mio cor raggio si desti,
Che a grand'opre mi sia guida, e consiglio⁴⁷⁹.

Il sonetto segna un passaggio all'interno del percorso emotivo/letterario di Mirtinda – percorso che richiama quello dei tanti canzonieri di stampo petrarchesco al tempo fruibili – ovvero il mutare di disposizione d'animo della donna che passa dalla strenua difesa della sua libertà spirituale rispetto ad Amore, all'accettazione di questa passione, che però si mantiene ancora, a quest'altezza, distante da lei, quasi a volersi vendicare del disinteresse dimostrato in passato. Troviamo in questo componimento numerosi sintagmi petrarcheschi come *fiera nimica, del suo servaggio amica, gioia novella, turbati affetti*.

478 Sonetto con schema metrico: ABBA ABBA CDC DCD.

479 Sonetto con schema metrico: ABBA ABBA CDC DCD.

Tanto di Amor non son fiera nimica, 1
 Né l'alma ho tanto a questo Dio rubella,
 Che anzi godo in veder che in sé nutrica
 Più chiaro lo splendor di sua facella.

E mi lusinga e piace la fatica, 5
 Con cui beltà per dominare è ancella,
 E fatta poi del suo servaggio⁴⁸⁰ amica
 Risenta⁴⁸¹ nell'amar gioia novella.

Amo di Gelosia sino gli effetti,
 E in me desto il piacer, che arride⁴⁸² altrui, 10
 Calmando in pace i pria turbati affetti.

Ma se lunge da Amore⁴⁸³ io sempre fui,
 Né mai seppi gustar de' suoi diletti,
 È ch'ei fugge da me, non io da lui⁴⁸⁴.

Il componimento si apre con una doppia apostrofe all'Italia, interlocutrice ideale della lamentazione poetica della Balletti. Si legge come sottotitolo al sonetto, contenuto nella raccolta *Rime degli Arcadi*, Roma, Rossi, 1716: “Per la partenza del Sig. Pietro Pariati Poeta di S.M.C.”. Il letterato partì infatti nell'estate del 1714 per Vienna dove rimase, in qualità di poeta cesareo alla corte di Carlo VI, fino alla morte.

Italia, Italia, de' tuoi danni ognora 1
 S'arma in prò d'altro cielo ingiusto il fato.
 Già ti tolse lo scettro, e sempre irato
 Ti vuol negletta, e senza forze ancora.

Sol mercé de' tuoi Vati in te si onora 5
 L'alta memoria del sublime stato,
 E il vano immaginar dell'esser stato
 Fa la tua gloria, e il tuo rossor talora.

E perché più ne' mali tuoi⁴⁸⁵ s'indura,
 Oggi dell'Istro ad arricchir la sponda 10
 Porta quel Cigno, che dal sen ti fura.

Ma però non sarà che men seconda

480 servizio

481 Risente

482 sente

483 dal Nume

484 Sonetto con schema metrico: ABAB ABAB CDC DCD.

485 suoi

Ti sia la Dea, che de' tuoi carmi ha cura,
Se pel tuo amor solo è ver lui feconda⁴⁸⁶.

Il sonetto è dedicato nuovamente al tema del canto poetico, qui inquadrato all'interno di un panorama bucolico tipicamente arcadico (troviamo infatti *i lieti e chiari abitatori agresti*, il *bel Parrasio*, il *Pastor*, elementi tipici di un'idealizzata ambientazione agreste). L'uso insistito delle allitterazioni (*Sol Sorelle*, *desir desti*, *serto di sacre*, *erto sentier pur ardita*) conferisce al sonetto una particolare musicalità.

Mercè di voi alme del Sol Sorelle, 1
Per cui nel cor gli alti desir son desti,
Fra i lieti e chiari abitatori agresti
Del bel Parrasio intesserò novelle.

Dive per voi serto di sacre, e belle 5
Frondi sarà, che a queste tempia innesti,
I dolci cari, e santi amori onesti.
De' sommi Eroi cantando, e di Donzelle.

Me sull'eterne scorze il Coro eletto
Già de' vostri Pastor col nome addita 10
Perché ad amarvi ognor più m'arda il petto.

E per l'erto sentier vuol pur, che ardita
Segua di gloria il luminoso aspetto
Ma deh porgete al rozzo canto aita⁴⁸⁷.

Col tuo dono, Signor, dove feconda 1
La Ferrea Città nostra⁴⁸⁸ appar de'⁴⁸⁹ Cigni,
Mi conforti a sperar che a me benigni
Sien d'Ippocrene i geni, e fausta l'onda⁴⁹⁰.

E del fiume regal sull'alta sponda, 5
Bel nido a' carmi altrui, me pure astrigni
Al rozzo canto, e già il mio crin tu cigni

486 Sonetto con schema metrico: ABBA ABBA CDC DCD.

487 Sonetto con schema metrico: ABBA ABBA CDC DCD.

488 Ferrara. Secondo De Courville Flaminia fa qui vanto (sotto la preterizione del ringraziamento) delle sue origini ferraresi, comuni con l'Ariosto. «Née à Ferrare, elle se plaît à rappeler qu'elle a la même patrie que l'Arioste. N'est-ce pas assez pour espérer que les Muses l'ondoieront des eaux sacrées de l'Hippocrène, et pour se sentir le front ceint des lauriers d'Apollon?». X. De Courville, *Luigi Riccoboni dit Lelio*, cit., p. 90.

489 di

490 Fonte mitica, scaturita secondo la tradizione da un calcio del cavallo Pegaso, era considerata sacra ad Apollo e alle Muse. Si riteneva che, per questa ragione, la sua acqua avesse il potere di infondere ispirazione poetica.

Con quella, a cui mi chiami, eccelsa fronda.

Ah se ver me fosser le Muse intente,
Tardo ogn'invito al desir mio sarebbe, 10
Che un gran soggetto omai m'empie la mente.

Sul labbro allora il core umil potrebbe
Le illustri glorie tue cantar sovente,
E me il tuo nome eterna un dì farebbe⁴⁹¹.

O Del più mite Ciel vaga Regina, 1
De' bianchi augelli tuoi rivolgi il volo
Di quest'alma Cittade al nobil suolo,
A cui pur riede la gentil QUIRINA.

Quindi la dolce, e altera Donna inchina, 5
E teco unito delli Amor'lo stuolo,
Lieto scherzando, sopra l'ali a volo
Venga a inchinar l'alta beltà divina.

Per ella ogni alma dolcemente accesa,
Vedrai, che vano amor non sente o spira, 10
Ma virtù pura da' bei lumi scesa.

Vedrai com'ella placida si aggira
Con Maestade al ben oprar intesa,
E che di solo onor l'aura respira⁴⁹².

Sonetto dedicato al personaggio di Merope nella sua declinazione maffeiana. Le due quartine sono incentrate sull'elogio di questa figura tragica e sulla spiegazione di come il Maffei si sia dedicato alla rievocazione del suo tragico destino. Le terzine finali invece, segnalate dalla cesura cronologica rappresentata da *Or*, esprimono una preghiera nei confronti dell'eroina, ormai assunta alla pace celeste, alla quale viene domandato di guardare con occhio benevolo e protettore verso colui che l'ha resa immortale, consacrandolo a pari gloria eterna.

Quelle o Merope, tue sì acerbe doglie, 1
A noi per lunga età finor ascose,
*Oriolto*⁴⁹³ pur ecco all'oblio le toglie,

491 Sonetto con schema metrico: ABBA ABBA CDC DCD.

492 Sonetto con schema metrico: ABBA ABBA CDC DCD.

493 Oriolto Berenteatico era il nome arcadico del Maffei, stando a quanto affermato da De Courville, *Luigi Riccoboni dit Lelio*, cit., p. 207.

E se fa grande, e rende lor famose⁴⁹⁴.

Dell'opra sua frutto immortal raccoglie, 5
Ei che il tuo cor d'alte Virtù compose;
né tanto amore alcuna madre accoglie,
Quanto ei per farti grata in te ripose.

Or mentre al sen ti stringi il figlio caro,
Ed è tua sorte ormai fatta men dura, 10
Deh mira a qual ne vai col nome a paro.

S'oggi non meno eternità assicura,
La fama a lui, che visse sempre chiaro,
Che a te, che senza lui saresti oscura⁴⁹⁵.

Giampietro Cavazzoni Zanotti

Questa è la man, che in sì soavi modi 1
i cori incende, e né pur un sì lagna,
né con altra, fra quanto cinge, e bagna
il mar, strinse Amor mai più saldi nodi.

Oh come, s'egli avvien, che a i versi snodi 5
costei la lingua, ed amor finga, e piagna,
come la bella man pronta accompagna
l'alta eloquenza, e le amorose frodi!

Ben mi sovvien quand'ella armata venne
contra l'ignoto Egisto, e so che avrebbe 10
offerto il petto a sì bel colpo Giove.

Ma se sì cara è allor, ch'asta, o bipenne
impugna, e avventa, o ciel! Qual'esser debbe
quando a i vezzi d'Amor s'inchina, e move⁴⁹⁶?

Il sonetto, di chiaro stampo petrarchesco (si veda l'incipit del *RVF*, I, v. 1), è consacrato al canto delle sofferenze d'amore, che vengono elencate nella loro “sintomatologia” attraverso una serie di stilemi topici, che si richiamano, a loro volta, spesso fra loro in chiave antitetica, da sempre presenti nella tradizione lirico amorosa (*mi affliggo e doglio, fiero dolor, non son qual pur esser soglio, che il duol me stessa anco da me disgiunge, il rammentarlo accresce il mio cordoglio, pianto e sospirar sì grave, liberà soave, dolci nodi, crudel*).

494 La costruzione a chiasmo (*se fa/ rende lor*) impreziosisce il passaggio sottolineando la stringente relazione d'interdipendenza fra l'autore ed il suo personaggio.

495 Sonetto con schema metrico: ABAB ABAB CDC DCD.

496 Sonetto con schema metrico: ABBA ABBA CDE CDE.

Meco talor forte mi affliggo e doglio, 1
 Dappoi che Amor, da cui men vissi lunge,
 Con un fiero dolor mi preme e punge,
 Sicch'io non son quale pur esser soglio,

Né qual faceami il già sì caro orgoglio, 5
 Di cui più l'orma a questo sen non giunge,
 Che il duol me stessa anco da me disgiunge,
 E il rammentarlo accresce il mio cordoglio.

Al lungo pianto, al sospirar sì grave
 Guidarmi egli tentò con varie frodi, 10
 Ma serbò il cor sua libertà soave,

Finché poi di virtù co i dolci nodi
 Ad un chiaro pastor legato m'ave:
 Ché a quel crudele, ohimè, non mancan modi⁴⁹⁷.

Tornano anche in questo componimento i motivi topici della tradizionale battaglia amorosa (*sdegnoso furor, dal mio dispregio offeso, bramò vendetta, un agguato mi ha teso, invano uscì lo stral, spuntato cadea, bersaglio illeso, d'ira il veleno, potrò pur vendicarmi*) e chiari rimandi al Petrarca (solo per citare l'esempio più noto si veda *RVF* II). Interessante la chiusa (realizzata secondo l'uso manierista e poi barocco della *pointe*) dell'ultima terzina, dov'è possibile riscontrare un palese rimando a due esponenti della lirica femminile amorosa, la petrarchista cinquecentesca Gaspara Stampa – che in un suo noto sonetto dedicato all'amore nei confronti del conte Collatino di Collalto sintetizzava così, in posizione finale, la sua passione: *Vivere ardendo e non sentire il male* – e la settecentesca Faustina Maratti Zappi, la quale descriveva l'ardore coniugale con il verso: *tal che vivendo io ardo, e ardendo io godo*, anch'esso indicativamente in una posizione di chiusa del componimento.

Di sdegnoso furor tutto ripieno 1
 Stavasi Amor dal mio dispregio offeso:
 Bramò vendetta, e per ferirmi il seno
 Sin or più di un agguato al cor mi ha teso.

Ma invano uscì lo stral dall'arco teso, 5
 Che spuntato cadea sovra il terreno:

⁴⁹⁷ Sonetto con schema metrico: ABBA ABBA CDC DCD.

L'Arcier vedendo il suo bersaglio illeso
Più fiero allor provò d'ira il veleno.

Tutto dispetto alfin spezzò quell'armi;
Indi togliendo ad Imeneo la face 10
Prese da quella il fuoco, onde avvamparmi.

Arrise all'opra il Nume, e fatto audace,
Disse Amore: "Io potrò pur vendicarmi".
Mi accese il crudo, e un tal ardor mi piace⁴⁹⁸.

In questa lirica appare chiaro un rimando al petrarchesco «O cameretta che già fosti un porto », *RVF*, CCXXXIV, sonetto su cui è modellato l'intero componimento. Tuttavia, nonostante il richiamo, è ugualmente interessante la collocazione del poetare all'interno di un luogo chiuso e non del panorama agreste aperto del *locus amoenus* tipico della lirica d'ispirazione arcadica. In questo frangete Flaminia si dimostra chiaramente più prossima alla tradizione petrarchista a lei precedente, piuttosto che alla coeva Arcadia.

«Cara solinga mia fida celletta, 1
De' segreti del cor solo ricetto,
Ecco a te riedo collo stesso affetto,
Onde l'alma ad amarti è sempre astretta;

Per lo dolce pensier, che sì m'alletta, 5
E che dentro nel tuo povero tetto
Ebbe una vita che mi pose in petto
Quel desio, che a seguir Febo mi affretta.

Ma poichè lieta a respirar ne vegno,
In te 've le mie Dive hanno il suo loco, 10
Di cantar del mio amor prendo disegno.

E del tuo genio il pio favore invoco;
Sicchè, mercè di lui, oggi più degno,
E più chiaro risplenda il mio bel foco⁴⁹⁹.»

Il sonetto si apre con un esplicito richiamo al celebre canto V dell'*Inferno*, ovvero l'episodio di Paolo e Francesca (*amor/amor; repente/ratto, s'apprese/s'apprende*), mentre petrarchesca, e diffusa in tutta la tradizione lirica amorosa basata sul suo modello, è la dichiarazione d'inutilità delle difese nel momento in cui amore ha

498 Sonetto con schema metrico: ABAB BABA CDC DCD.

499 Sonetto con schema metrico: ABBA ABBA CDC DCD.

già colpito (*RVF* II). Il tema della vergogna invece, i cui effetti occupano buona parte delle due terzine, richiama il sonetto incipitario della raccolta.

Amor sì di repente al sen s'apprese, 1
E tutta m'arse d'improvviso foco,
Che alle usate mie forze, alle difese
Ricorsi allor che non avean più loco.

Piansi, e l'incendio al pianto mio si rese 5
Vorace più, qual suole umor ch'è poco,
Quella fiamma irritar, che in alto ascese,
Onde all'empio il mio duol fu scherzo e gioco.

Vergogna e sdegno poi dal cor saliro
Al volto, e in guisa tale apparver fuore, 10
Che mostrar' la cagion⁵⁰⁰, per cui sospiro.

Io, che superba ancor celar l'ardore
Credea, nota mi veggio, e in un rimiro
Crescer⁵⁰¹ il fasto e il riso al crudo Amore⁵⁰².

L'intero componimento è giocato, in questo caso, sull'antitesi: a partire dall'opposizione fra il desiderio *pronto* e la *lena* che non è bastante, per proseguire con un fitto contrasto che si gioca fra il *timor* e l'*ardir/ardor/ardimento*.

Un pensiero talor alto mi mena 1
A cercar di virtude il divin raggio,
Poi tentando salir l'alto viaggio,
Se ben pronto è il desir, manca la lena⁵⁰³.

Quinci mentre il timor le forze affrena, 5
Per voi drappel canoro, illustre, e saggio
Tanto rinasce in me nobil coraggio,
Che del soverchio ardir sovvienmi appena.

Sulle vostre orme il mio pensiero intento
Segue l'ardor che mi sospinge e fiede, 10
E mi riempie il cor d'alto ardimento

E per l'ampio cammin così già crede
Di gir spiegando in cento carmi e cento

500 la ragion per cui

501 Crescere

502 Sonetto con schema metrico: ABAB ABAB CDC DCD.

503 Si veda *Purgatorio*, canto I, vv. 1-12.

Quanto di gloria in voi splendor si vede⁵⁰⁴.

Questo componimento funebre, in memoria di un certo Filippo di cui vengono lodate le imperiture virtù, si presenta come nettamente bipartito: le due quartine sono infatti dedicate alla descrizione cimiteriale, con un interessante gusto sepolcrale, lontano dalla leziosità dei panorami arcadici e più prossimo ad un certo stile descrittivo tardo manierista, mentre le terzine presentano il dedicatario del testo, del quale tuttavia non ci è dato, ad oggi, di conoscere l'identità.

Qui dove al rezzo delle belle fronde,
Stansi dell'ozio ad atterrar la possà,
Quest'alme elette, ond'è che l'aspra scossa
Di morte, le grand'opre indarno asconde.

Qui dove amiche son sempre, e seconde 5
L'Aonie Dive, e di vergogna arrossa,
L'invido obbligo fuggendo all'empia fossa
Ove, fuor che virtù, tutto confonde.

Qui ve' d'intorno alto eccheggiar si udio,
Quai già fur di FILIPPO i santi modi, 10
E qual nel cielo or sia presente a Dio.

Ai sacri carmi ognun la lingua snodi,
E pieno il cor di un vivo amore, e pio
Canti le glorie sue, canti le lodi⁵⁰⁵.

Sol per Amor nella stagion novella
 Vede la selva rinverdir le piante;
 Hanno i prati, hanno i colli erba più bella,
 E cantando l'augel si fa vagante.

Dolce s'ode il belar di pecorella,
Che palesa del cor le voglie tante:
Ama con nuovo ardor la pastorella;
Solo non è l'arido tronco amante.

Sente pari all'agnello Alcea gli effetti:
Quale augellin sen va Clori vezzosa 10
E selva fanno a Fille gli Amoretti.

Nice ha nel prato⁵⁰⁶ la sua speme ascosa:

504 Sonetto con schema metrico: ABBA ABBA CDC DCD.

505 Sonetto con schema metrico: ABBA ABBA CDC DCD.

506 Nel prato ha

Io da quel tronco prendo i miei diletti,
Perché Amor sovra me tentar non osa⁵⁰⁷.

L'intero sonetto è costruito intorno a termini di ambito semantico legato al dolore (*mesto, acerbo affanno, oppresso, piange, mal, duolo, dolente, occulto mal*) e la chiusa finale rimanda ad un'unica possibile soluzione di questi patimenti: la morte.

Cauto, e mesto il mio core in sé nasconde⁵⁰⁸ 1
L'acerbo affanno, onde la causa ei cela,
E se oppresso talor soccorso anela,
Piange, e l'aita in un co'l mal confonde.

Quindi per mio ristoro ei mi vuol, onde 5
Son altra⁵⁰⁹ in festa, ed ogni mia querela
Di apparente gioir ricopre, e vela,
Di mie pupille in sen chiudendo l'onde.

Ma perché accresce un tal rimedio il duolo
Aprir nei sfoghi suoi vorria l'uscita 10
Sicchè fuggisse ormai palese a volo.

Dolente poi l'arresta, indi mi addita
Che l'occulto suo mal sanar può solo
Quel momento, che a me chiudrà la vita⁵¹⁰.

Il sonetto ci presenta il motivo classico degli inganni d'amore nei confronti della giovinezza: entrambi sono infatti fuggevoli e aprono la strada con le loro lusinghe a un grave male, rappresentato dai giorni che scorrono ricchi d'affanno. Il concetto è espresso attraverso una ricercata costruzione: le due quartine sono costruite infatti su una metafora continuata che ha come oggetto le acque di un fiume che liete scorrono verso il mare, così come lieta scorre verso l'età matura la gioventù. Fra la prima e la seconda quartina si colloca un'avversativa: il quinto verso infatti si apre con un *ma* che funge da snodo fra un primo polo della metafora di tipo positivo (vv. 1-4) e un secondo negativo (vv. 5-8). La stessa struttura bipartita si trova anche nelle terzine: il verso 11 si apre con un *ma* che contrappone *alimento e vita* offerti da Amore a *giovinanza*, al *grave mal*,

507 Sonetto con schema metrico: ABAB ABAB CDC DCD.

508 ,

509 altre

510 Sonetto con schema metrico: ABBA ABBA CDC DCD.

all'ampio mar del duol che i giorni affanna. Quest'ultimo sonetto della raccolta sembra voler contrapporre in chiusa la “bella età fiorita” cantata nel XVII componimento alla “bella età finita”, cioè all'età matura, che riserva non piacere ma duolo e affanno a chi ad essa si appressa, in un percorso circolare che richiama il ciclo della vita stessa.

Limpido, e fresco esce dal fonte un rio, 1
Che va di sasso in sasso, e d'erba in erba,
Infìn che giunge, ove dell'acque il Dio
Gonfia nel letto suo l'onda superba.

Ma giunto al mar, che già per quel si aprio, 5
La desiata meta ei trova acerba
poiché al fin l'infedel, donde ne uscìo
Nel suo profondo sua⁵¹¹ tomba gli serba.

Amor così la giovanezza inganna;
A questa ei porge, ed alimento, e vita 10
Ma un grave mal con lieve bene appanna;

E l'incauta, che il siegue ad esso unita,
Nell'ampio mar del duol, che i giorni affanna
Vede la bella, e prima età finita⁵¹².

Con il precedente componimento si chiude la raccolta del Recanati, ma a questa prima silloge è possibile accostare, per forma metrica e per contenuti, il sonetto *Alma Lutetia mia, teco ragiono*, apparso sul «Mercure de France» nel maggio del 1722, a chiosa di un discorso⁵¹³ pronunciato dalla Balletti in occasione dell'annuale riapertura del teatro della *Comédie Italienne*. La stretta connessione con l'orazione assieme alla quale venne pubblicata costituisce un importante spunto d'analisi di questa lirica nella quale Flaminia domanda ad una Parigi personificata (che richiama l'apostrofe all'Italia del sonetto *Italia, Italia, de' tuoi danni ognora* e contemporaneamente l'allocuzione alla città di Venezia del sonetto *Alma di libertade inclita sede*) un sostegno al fare teatrale italiano, negletto oltralpe, ma capace di alte glorie.

La città francese viene vista come una sorta di culla della poesia alla quale guardano con invidia tutte le genti del mondo: un così nobile luogo potrà valorizzare a pieno le possibilità,

511 sen

512 Sonetto con schema metrico: ABAB ABAB CDC DCD.

513 Su questo discorso tornerò nella parte dedicata alla produzione trattatistica dell'attrice.

trascurate anche in madrepatria, delle scene italiane.

Il sonetto ha chiaramente un parallelo intento encomiastico, ed esprime una *captatio benevolentiae* nei confronti del pubblico parigino davanti al quale venne declamato. Emerge qui, in modo marcato, la poliedricità della figura della Balletti che, in un solo spazio, letterario e performativo, concentra la sua attività di attrice, poetessa e teorica.

Anche in questo caso ho adottato nella trascrizione un criterio conservativo, fatta eccezione per l'uso delle maiuscole (*febo>Febo*), la normalizzazione dell'accentazione (*té>te*) e l'adattamento del termine *porche* (*porche>poiché*).

Alma Lutetia mia, teco ragiono, 1
a cui splende nel ciel Febo secondo,
e in cui pur ode con invidia il mondo
delle vergini dive il dolce suono.

Da te, madre d'ingegni, attende in dono 5
or la nostra Talia nuovo, e fecondo
lauro, che adorni il nobil crin suo biondo,
poiché più letta qui si affida in trono.

La tua mercé ritorni a la smarita
diva la gloria, é la negletta omai 10
fia nostra scena d'altro onor vestita,

e poiché pur virtute altera vai,
e'l portico, e'l licéo in te s'addita,
l'italo socco ancor chiaro farai⁵¹⁴.

Un ulteriore sonetto di Flaminia è contenuto all'interno di una raccolta di liriche arcadiche allestita dal letterato Giapietro Cavazzoni Zanotti e dedicata al procuratore di S. Marco Pietro Grimani e al marchese Umbertino Landi, destinatario della lettera dedicatoria all'interno della quale lo Zanotti sottolinea la ricchezza di poeti e, precisa l'autore, poetesse di cui si possono fregiare le accademie di Arcadia. Scrive:

Questi non son que' tempi torbi, e rei,
a cui Febo negò sommi cantori;
s'un se ne vuole eccone cinque, o sei,
quanti Arcadia ne tien tra suoi pastori!
E de le prische al par cingonsi al crine
le nostre donne anch'esse i sacri allori;
oltre le tante antiche, e peregrine

514 Sonetto con schema metrico: ABBA ABBA CDC DCD.

rime, che Italia ad or'ad or ristampa,
quai prezïosi avanzi di rüine⁵¹⁵;

La silloge contiene una nutrita serie di liriche rivolte ad illustri interlocutori quali Pier Jacopo Martello, Carlo Innocenzo Frugoni, Faustina Maratti Zappi, Francesco Pistocchi (musicista rinomatissimo all'epoca, come chiosa lo stesso Zanotti in indice), Girolamo Baruffaldi, il pittore Cesare Mazzoni; ed una ancor più ampia campionatura di componimenti legati a festività religiose, santi e personaggi ecclesiastici. Nello stesso volume è contenuta anche la tragedia, *Didone*⁵¹⁶ (sempre dello Zanotti), cui è premesso un “sermone” di Giampietro Riva, amico dell'autore, composto in occasione della rappresentazione del dramma all'Accademia del Porto.

La “buona compagnia” in cui si colloca il sonetto di Flaminia, in dialogo con quello del letterato bolognese, testimonia nuovamente il rispetto e la stima dei quali poteva godere l'attrice in ambito lirico ed erudito, e fornisce inoltre un chiaro esempio di quei rapporti culturali da lei intessuti nel corso di tutta la sua vita. I sonetti rappresentano un reciproco omaggio al poetare dei due dedicatari/autori ma, mentre il componimento di Flaminia si delinea come canto arcadico delle glorie letterarie dello Zanutti e si struttura attraverso richiami insistiti al mondo naturale, evocato attraverso riferimenti geografici puntuali presenti a testo (*picciol Ren, felsinei, Mincio, Manto*), il testo del poeta bolognese si configura come una sorta di viaggio oltremondano. Flaminia assurge a guida celeste di un percorso d'innalzamento poetico e spirituale che apre la via verso il *coro dei Vati* ove risiedono, fra gli altri, Dante e Petrarca. Lo Zanutti dichiara di essere stato condotto in questo paradiso letterario dalla stessa Flaminia, con la quale potrebbe lì risiedere in eterno tessendo carmi, senza bisogno di far ritorno alla realtà terrena.

Della Signora Elena Balletti Riccobuoni detta Flaminia

Ove del picciol Ren pompa, e decoro, 1
Ninfe, serbate la memoria altera
del lieto giorno, in cui diè gloria vera
a l'acque vostre, e a voi l'aonio coro?

Io dico allor, che il bosso almo, e sonoro 5
portar le dive di Permesso a schiera
per l'onde vostre, ed al Zanotti intera

515 G. P. Cavazzoni Zanotti, *Poesie*, cit., p. 10.

516 Si tratta della stessa *Didone* citata da Lelio nella sua introduzione al *Sansone*.

l'arte recaro, e il sempre verde alloro;

per cui l'erbose rive empiean d'intorno
felsinei⁵¹⁷ geni al chiaro Febo amici 10
per bella invidia di pallor dipinti;

e il pria superbo Mincio al mar ritorno
fea, di Manto⁵¹⁸ piangendo i già felici
carmi, cui l'alto, e novo suono ha vinti⁵¹⁹.

Risposta

Donde tanto immortal pregio, e decoro 1
mi viene? E qual m'abbaglia luce altera?
Quanto ciel sotto il piè mi lascio! Oh vera
Reggia del Sole! Ecco de' vati il coro

Ché questo è de le cetre alme il sonoro 5
canto. Chi a voi mi trasse, o dotta schiera?
Veggio Dante, e Petrarca; ecco l'intera,
e prima gloria del toscano alloro.

Elena, tu, tu mi cingesti intorno
del tuo sacro furore, onde a gli amici 10
cerchi m'alzai di luce aurea dipinti.

Oh se ancor, tua mercè, là giù ritorno
far non dovessi, e quai carmi felici
tesserei teco! Oppressi gli anni, e vinti.

La restante parte dei componimenti di Flaminia appartiene ad una produzione encomiastica legata, come si è detto, alla celebrazione d'illustri sponsali. La parte più consistente vede come dedicatari il duca Antonio Farnese e la consorte Enrichetta d'Este, le cui nozze ebbero luogo a Parma (con sfarzo e spettacolari feste) il 5 febbraio 1728. Nell'analisi ho deciso di partire proprio da questi ultimi, pur non rispettando il criterio di scansione cronologica, cercando così di raggruppare per occasione le liriche nuziali.

Al momento delle nozze farnesiane la Balletti si trovava a Parigi ma compose ugualmente per l'occasione tre liriche di metro vario (un sonetto e due canzoni): il legame con la madrepatria era rimasto forte e ancor più forte quello con il casato Farnese, grazie al quale

517 Di Bologna. Il termine deriva dall'antico nome etrusco della città emiliana: Felsina.

518 Ad indicare il poeta Virgilio, originario della città di Mantova.

519 Sonetto con schema metrico: ABBA ABBA CDE CDE.

La corte di Parma non deve temere che una «straniera zanna» arrivi a turbare i suoi equilibri: l'erede Farnese giungerà infatti a garantire prosperità al casato e stabilità al regno. Nessuno poteva, a questa altezza, prevedere il triste epilogo di tale unione, ma l'augurio di Mirtinda e Comante suona, alla posterità, come antifrastico rispetto ai “tempi bui” cui la città andò incontro dopo la morte di Antonio nel 1731⁵²⁰.

A l'immortal CARISIO ecco si giunge
La candida, real, bella LICORI, 10
Che dée di bella prole irsen superba.

176

Disse; e repente volontari fiori
 Allor nati vid'io dipinger l'erba:
 Segno, che tanto ben no, non è lunge⁵²¹.

DI COMANTE A MIRTINDA

Vo' l'onda schietta di quel fresco rio, 1
 Poiché più nulla cura omai m'affanna,
 Presso quella d'Alcon sacra capanna
 Sparger di rose, o Pan d'Arcadia dio:

E poiché i bei destin cantar s'udio, 5
 Quella da te ispirata agreste canna
 Vo' d'ucciso cinghial la curva zanna
 Al santo altar sacrarti in dono anch'io.

Aurea giustizia, e pace ecco al fin giunge
 Destra con destra; e l'immortal LICORI 10
 Va del gaudio comun lieta, e superba.

E tu la cuna appressa, e più bei fiori,
 Gentil Mirtina, omai scegli fra l'erba.
 L'augusto successor no, non è lunge⁵²².

Sempre al matrimonio farnesiano è dedicata la canzone *Vergine Clio, che a ricantar m'invogli*, anch'essa raccolta nella silloge frugoniana. Il testo si apre con la tipica invocazione alla musa Clio affinché venga in soccorso al poetare dell'autrice che si dichiara indegna del suo ruolo: la Balletti si paragona ad una giovane aquila condotta dalla madre (in questo caso la musa ispiratrice) a rimirare il sole (la luce della poesia) «su per l'ampio cielo aperto». Segue una digressione sull'imperscrutabilità della volontà divina e sull'impossibilità, per gli esseri umani, di attingere ad una vera conoscenza delle leggi che governano il mondo, legata ad una nota circa gli *error* entro i quali vivevano le genti antiche prima di conoscere il vero Dio.

Le divinità classiche chiamate in causa nell'*incipit*, così come nei componimenti precedentemente presentati, vengono qui sostituite da una serie di figure bibliche alle quali Flaminia si rifà per dare spessore all'elogio delle virtù del dedicatario. Giacobbe e Davide, eletti da Dio quali rappresentanti in terra dei suoi disegni, non dovevano, in quanto non primogeniti, assurgere a ruoli d'eccelsa importanza, ma l'imperscrutabile volontà divina

521 Sonetto con schema metrico: ABBA ABBA CDE DEC.

522 Sonetto con schema metrico: ABBA ABBA CDE DEC.

opera secondo schemi differenti rispetto alla legge umana. Di entrambi gli sposi vengono lodate le virtù e celebrati gl'illustri avi Alessandro e Ruggero, («[...] e tu ne godi intanto,| grande ALESSANDRO, che risorger devi| in un de' figli, e tu, RUGGIER, non meno»); e prima della topica chiusa, rappresentata dal congedo indirizzato alla canzone (alla quale si augura di essere accolta con benevolenza e compassione per la sua umile fattura), viene formulato nuovamente l'auspicio di una prossima maternità, «Ah non son lungi l'ore,| che il bel di madre vanto| recar le denno», gioia per il casato e per l'intera città.

Sempre nel finale la Balletti dichiara di trovarsi ancora a Parigi, e questa è un'importante testimonianza per la ricostruzione degli spostamenti della coppia di comici negli anni del cosiddetto “periodo parmense”⁵²³. Nonostante la lontananza, la poetessa non ha dimenticato la patria, né la benevola accoglienza ricevuta dal casato farnesiano: la canzone, così come i sonetti, riveste anche la funzione di *capatatio benevolentiae* nei confronti dei duchi, probabilmente nella speranza di una chiamata in Italia capace di risolvere *l'impasse* nella quale si trovavano i Riccoboni a Parigi.

Il testo, benchè costruito secondo gli schemi tipici della canzone encomiastica, mostra un'attenzione non comune per i fattori legati alla vita politica europea: Flamina non si limita in questo caso a trasfigurare in chiave mitica o bucolica gli sponsali (*topos* tuttavia mantenuto nelle allocuzioni alle divinità classiche ed il richiamo alla mitica età dell'oro), ma rimanda alla tradizione storica cristiano-ebraica e al mondo contemporaneo. La ricchezza culturale del componimento è un ulteriore segno della non comune preparazione dell'attrice e della sua capacità di integrare elementi provenienti da differenti contesti sotto il comune intento celebrativo.

Gli ultimi due versi presentano un rovesciamento di ruoli rispetto a quanto affermato nell'*explicit* del sonetto *Alma di libertade inclita sede*: in questo caso la Balletti ricorda come, nonostante ella si trovi sotto «stranio cielo», in lei non sia venuto meno l'interesse e lo zelo affettuoso per le vicende italiane, mentre nell'altro si augurava che, a dispetto della protratta lontananza, la madrepatria non la dimenticasse e non dubitasse dell'amore da lei nutrito nei suoi confronti.

Gli elementi sentitamente personali s'intrecciano in questo modo con quelli pubblici ed encomiastici in una serrata comunione che rappresenta forse l'elemento più qualificante

523 La partenza alla volta di Parma avverrà, come abbiamo già visto, solo diversi mesi più tardi.

Della signora Elena Riccoboni Ferrarese

Vergine Clio, che a ricantar m'invogli, 1
Tu, che presenti al core alto disegno,
Tu alluma lo 'ntelletto, e in lui raccogli,
Quanta virtù puote inspirar tuo foco.
Tu il pensier reggi, e a l'onorato segno 5
Innalza il canto fioco;
E qual l'Aquila suole
Su per l'ampio del Cielo aperto calle
Drizzar suoi figli a rimirare il sole,
Tal tu mia mente scorgi, e vigor dalle 10
Per l'erte del Parnaso eccelse cime,
Onde il soggetto adeguino le rime.

Stan gli eterni di Dio sommi decreti
Per noi velati di caligin densa;
Che non può nostro frale a i gran secreti 15
Di quella pura impenetrabil mente
Salir con speme di desire accensa:
E come suol repente
Il più chiaro Pianeta
L'occhio abbagliar, che attento il lui si ferma, 20
Tal l'eterno Motor saggio divieta,
Che troppo s'erga mortal voglia inferma,
L'intelletto offuscando, allor che il lume,
Del divino saper tentar presume.

Non altrimenti a i secoli remoti, 25
Ove in mezzo a gli orror vivean le genti
Ignare del lor Dio, scevre di voti,
Era il futuro entro a gli abissi ascoso:
Seguiano quelle in van gli astri lucenti,
O pur segno dubbioso, 30
Per rinvenir sicure
Note a spiegar de l'Immortal gli arcani:
E benché il fido Abram Dio rassicure,
Togliendo lui da i gravi errori umani,
Ne la promessa ancor non vuol, che intenda 35
Su qual de' figli suoi questa s'estenda.

Il sommo Iddio l'umil Giacobbe elegge
E nel seme di lui l'editto adempie.
In numero lo accresce, e gli dà legge:
Fassi sua scorta, a lui si manifesta: 40
Intorno al trono suo le sedi n'empie.
Tu ti confondi a questa
Santa legge assoluta,

infermo senso di ragione umana;
 E mentre al primogenito dovuta 45
 Credi ogni copia, ogni possanza vana,
 Scelti in Giacobbe ultimo figlio vedi
 Pei tesori del Cielo i cari eredi.

E se tu apprezzi la caduca altezza,
 Mira in Davide, fra i germani adulti, 50
 Da Dio l'eletto a la regal grandezza.
 Ma chi gli esempi annoverar mai pote
 De i superni per noi consigli occulti?
 Oggi l'eccelse rote
 Veggia girar feconde 55
 Sovra la bella Europa; e l'alma pace
 Sonando intorno i lieti di diffonde,
 Del volere dè Regi ogn'or seguace:
 Pur ne l'ocaso i gravi Re già scesi,
 Reggon de' Regni i minor nati i pesi. 60

La tortuosa Senna irriga il Trono
 Del felice Luigi: Il ricco Ibero
 Porta a Filippo l'auree arene in dono,
 E impera Carlo sopra l'Istro ardito:
 Tu pure, Esperia mia, dove il sentiero 65
 Bagna l'Arno fiorito,
 Hai ne l'augusto Duce
 Il minor tronco de' già Toschi Eroi;
 E siede, ove il Panar l'acque conduce,
 RINALDO al loco de' Fratelli suoi: 70
 Tu di Parma Signor solo restavi
 Non anco ascreso allo splendor de gli Avi.

Ma tua virtù ben presagì 'l momento
 Per cui dovevi in più sublime stato
 Pien de l'avito signoril talento 75
 A' vassalli recar l'età de l'oro.
 Quel momento ne addusse il Veglio alato,
 E rallegro coloro,
 Che in te veggendo espresso
 De l'inclito tuo Padre il Cor sovrano, 80
 Speraro un dì fra il Popolo sommesso
 Sparsa l'Urna de i ben da la tua mano,
 Ond'è, che lieta omai t'applaude, e onora
 Parma, che di Giacinti il piè t'infiora.

Essa colma di gioia intesse il Nome 85
 De l'alma Sposa al tuo, poi gli corona:
 Ed a Lei vede per le auguste chiome
 Folgoreggiando errar novo splendore,
 Che i felici presagj apre, e sprigiona.

Ah non son lungi l'ore, 90
 Che il bel di Madre vanto
 Recar le denno! Ecco veloci, e lievi
 Giunger le sento; e Tu ne godi intanto,
 Grande ALESSANDRO, che risorger devi
 In un de' Figli, e Tu, RUGGIER, non meno, 95
 Che nova vita avrai dal nobil seno.

Non arrossir, Canzon, di comparire,
 Che, se adorna non sei di vaghi fiori,
 Mostri almeno di fuori
 De la tua Donna il candido desire. 100
 Vanne, né t'arrestar per lunga via,
 E di: Signor m'invia
 Sin da la Senna altera
 Umil Musa sincera,
 Onde noto ti sia, che stranio Cielo, 105
 Non scema né tuoi fidi amore, e zelo⁵²⁴.

Sempre alle nozze farnesiane sembrerebbe essere dedicata la canzone *O di stirpe reale alma donzella*, presentata, ancora una volta, nella raccolta frugoniana e più specificamente dedicata, come si evince dal verso incipitario, alla figura della novella sposa. Uso il condizionale perché il componimento è presente non solo nella silloge in onore delle nozze dei duchi di Parma, ma anche nella *Raccolta di rime in applauso alle gloriosissime nozze del Serenissimo Francesco principe di Modena colla Serenissima principessa Carlotta Aglae figlia di sua altezza reale il duca D'Orleans reggente di Francia*⁵²⁵, stampata otto anni prima per i tipi di Soliani. La duplice edizione solleva alcuni dubbi sulla reale identità dei dedicatari della canzone; tuttavia, nonostante la mancanza nel componimento di espliciti riferimenti ai due coniugi, alcune spie testuali possono, in parte, chiarire la questione. Al secondo verso si legge infatti «del vasto ciel di Francia inclita figlia», perifrasi che non potrebbe certamente indicare le origini della giovane Enrichetta d'Este e che viene richiamata al verso LVI da «al suo le innesta delle Gallie il nume». Al verso XVI si incontra poi un riferimento esplicito al territorio modenese, «del Panaro in su le sponde», dove un'Italia personificata si alza per celebrare con letizia le nozze regali; anche le origini di Enrichetta potrebbero giustificare un riferimento ai territori modenesi, tuttavia è bene

524 Canzone di endecasillabi e settenari composta di otto stanze a schema ABA CBc dEDE FF con congedo VwwVXxyyZZ.

525 *Raccolta di rime in applauso alle gloriosissime nozze del Serenissimo Francesco principe di Modena colla Serenissima principessa Carlotta Aglae figlia di sua altezza reale il duca D'Orleans reggente di Francia*, Modena, Soliani, 1720, p. 83.

ricordare come la raccolta per le nozze di Francesco di Modena e Carlotta Aglae fosse esplicitamente dedicata alla famiglia D'Este⁵²⁶. Il rimando geografico è dunque da ricollegarsi alle gioie della corte di Modena per le nozze del duca. Infine, se non bastassero le spie interne, le date di edizione delle due raccolte fanno propendere per un passaggio del componimento dalla prima silloge a quella frugoniana. Come dicevo, questi indizi risolvono solo parzialmente la questione perché, pur chiarendo il motivo d'origine della canzone, non permettono di comprendere per quali ragioni il Frugoni abbia preso un tale abbaglio inserendo nella raccolta per le nozze di Enrichetta e Antonio Farnese un componimento celebrativo di altri sponsali. Difficile credere che Flaminia possa aver “riciclato” in maniera così sfacciata questa lirica, anche considerando la stesura della già menzionata canzone *Vergine Clio, che a ricantar m'invogli* e del sonetto *Vedi, o Comante, là v'è picciol rio*: è plausibile, piuttosto, che Frugoni, conservando le carte dei componimenti della Balletti a lui pervenuti, abbia erroneamente inserito questo testo antecedente nella sua raccolta. Più oltre non è dato addentrarci in mancanza di documentazione ed è dunque utile passare all'analisi del componimento.

Il matrimonio fra Carlotta Aglae e Francesco di Modena fu, se possibile, ancor più travagliato di quello farnesiano. Figlia del reggente di Francia, Filippo II di Borbone⁵²⁷, e sorella minore della celebre duchessa Du Berry, Carlotta non accettò mai di buon grado le scelte matrimoniali paterne. Amante del cardinale Richelieu, con il quale intratteneva da tempo una relazione quando egli fu incarcerato per aver partecipato alla cospirazione del principe di Cellamare, si vide costretta a sposare per procura il futuro duca di Modena nel febbraio del 1720.

Le celebrazioni modenesi ebbero luogo il 20 giugno dello stesso anno, ma la giovane sposa non riuscì mai ad integrarsi nel contesto di corte. L'austerità degli Este, la mancanza di svaghi e la freddezza dei membri della nobile famiglia erano agli antipodi rispetto allo sfarzo della corte parigina. Unici svaghi dei suoi primi anni di permanenza a Modena furono le visite del cardinale Richelieu, con cui la donna continuò ad intrattenere una relazione non esclusivamente epistolare, e la creazione di un piccolo salotto nei suoi appartamenti privati nel quale soleva ricevere, fra le altre, anche la sorella minore del

526 «È questo un Tributo, che l'Italica Poesia rende a i SERENISSIMI ESTENSI, i quali, avendo sempre beneficate le Lettere, e particolarmente le Muse, han sempre altresì avuto il diritto d'esiger da esse gli omaggi di giuste lodi in compensazione de'lor Benefizi». *Raccolta di rime...*, cit., p. III-IV.

527 Lo stesso che nel 1715 si rivolse al cugino Francesco Farnese per avere a Parigi la compagnia Riccoboni.

marito, Enrichetta, futura duchessa di Parma. In seguito alle vicende politiche del ducato (l'occupazione franco-sarda avvenuta contestualmente alla guerra di successione polacca) alla duchessa venne concesso di far ritorno a Parigi, dove non venne accolta benevolmente a corte, tanto che, per volere materno, non le fu mai concesso d'incontrare la sovrana Maria Leszczyńska. In seguito, nonostante le difficoltà familiari, Carlotta rimase per lungo tempo in Francia e, durante i suoi sporadici ritorni a Modena, non intrattenne col marito (dal quale aveva tuttavia avuto nove figli) che un rapporto formale ed i due vissero sostanzialmente in un regime di effettiva separazione⁵²⁸.

Così contestualizzato il componimento appare ancor più stereotipato, costruito su tradizionali formule di omaggio; gli elementi “umanizzanti” presenti nelle liriche dedicate alle nozze farnesiane scompaiono riducendo tutta la canzone ad una semplice sequenza di appropriate trasfigurazioni metaforiche. La giovane sposa ci viene qui presentata come illuminata dalla passione amorosa, che rende ancor più bella la sua persona: si tratta di una descrizione tipizzata che si sviluppa a partire da alcune locuzioni chiave quali *novo riso appar nel tuo bel volto, tue ciglia vibran di amor lampi, men vaga è l'amorosa stella, lieta e contenta porti nel cor la chiara face*. La sua bellezza è tale da rendere molesta l'attesa delle nozze da parte del nobile amante, ma l'approssimarsi dell'evento allevia in parte questa sofferenza facendosi inoltre portatore di grandi speranze per il casato. La parte “politica” s'intreccia strettamente con quella dedicata all'esaltazione della forza di Amore, forza che guida le sorti personali degli amanti così come quelle delle alleanze fra i casati: l'unione fra gli Este ed i Borbone Francia porterà ad un rinnovarsi della mitica età dell'oro (ancora una volta ritorna il *topos* classico), il Fato accompagna gli sponsali, così come la Fama li tramanderà in eterno attraverso il canto poetico. A fare corteggio allo sposo intervengono le virtù estensi, qui elencate in Giustizia, Maestà ed Onestà, mentre l'Onore addirittura si specchia nella figura del duca. Il componimento si chiude con una tipica descrizione d'idillio agreste all'interno del quale, grazie all'aura di levità promanata dagli sponsali, anche il «fabbro industriale» lavora senza fatica cantando «eterni carmi».

La canzone non presenta particolari spunti di originalità: tutti gli elementi tematici che concorrono alla sua composizione sono topici e presentati secondo gli schemi consolidati

⁵²⁸ Si veda a tal proposito la voce del *Dizionario biografico degli italiani*, a cura di Tiziano Ascari, 1977, e a seguire R. D'Arcori, *Principesse avventurose: Carlotta Aglae*, in «Cultura moderna», Pisa, 1940, pp. 354-358; L. Di Vistarino Giacobazzi, *Passioni, scandali e intrighi nel primo Settecento romano e alla corte estense*, Milano, Garzanti, 1959, pp. 53-131.

della lirica encomiastica. Non emergono nemmeno quegli elementi di attualità presenti nella canzone *Vergine Clio, che a ricantar m'invogli*: l'encomio domina il componimento rendendolo interessante per la presente analisi unicamente per il suo valore storico-documentario. Nonostante la lontananza dalla patria infatti la Balletti mostra, ancora una volta, il legame stringente con il casato degli Este e una forte attenzione per le dinamiche dinastiche italiane, nel probabile tentativo, fin troppo lungimirante, di coltivare un sistema di rapporti in grado di garantirle, assieme al marito, un solido appoggio per il ritorno in Italia⁵²⁹.

O di stirpe reale alma donzella,	1
Del vasto ciel di Francia inclita figlia,	
Qual novo appar nel tuo bel volto riso?	
Tali vibran di amor lampi tue ciglia,	
Che assai men vaga è l'amorosa stella,	5
ad ogni occhio mortal, che in te sia fiso.	
Ecco Imeneo, quasi in suo trono assiso	
Sul nobil petto, e nella fronte altera	
L'aure catene al tuo gran sposo ostenta;	
E tu lieta, e contenta	10
Porti nel cor la chiara face intera;	
Onde forza è, che senta	
L'amante sposo del desir le spine,	
Sin che sien del gior l'ore vicine.	
Vedi, come scacciando i gravi affanni	15
Italia, del Panaro in sulle sponde	
S'alza fastosa, e tien la speme a lato,	
Che sian tue nozze a lei tanto feconde,	
Sicchè in grembo all'oblio restin suoi danni;	
L'augusto nome tuo ridir al Fato,	20
E Fama intanto dell'eterno fiato	
Empie sua tromba, e fa che s'oda intorno	
Delle gioie d'Italia il certo suono:	
Giunge su Pindo il tuono	
Dell'alto grido, e nel divin soggiorno	25
Fatte per ampio dono	
Già le Muse presaghe, e feste, e canti	
Preparan liete ai gloriosi amanti.	
Spargon fra noi l'almo sussurro, i venti,	
Che fan le dive dell'aonio coro,	30
Ed Eco il rende ai più lontan ritiri;	
Quinci una fronda del pregiato alloro	

529 Nella trascrizione ho utilizzato un criterio conservativo ad eccezione della normalizzazione delle maiuscole per i nomi propri, della 'j' > 'i' e del ';' > ':' ove necessario nell'uso moderno.

Toglie ognuna festosa ai crin lucenti,
 E l'intrecciano a gara in vari giri,
 E fatto il serto, i nobili desiri 35
 Destan esse nel cor de' suoi divoti,
 Ch'ardono per brama già del premio eletto.
 Allora in dolce aspetto
 Una esclamò: de' vostri giusti voti
 E' ben degno il soggetto, 40
 Però le vostre cetre alto accordate,
 Ed il grande Imeneo nosco cantate.

O degl'itali vati illustre gente,
 Soggiunse poscia in grave dir la diva,
 E qual vi fu d'onor più aperto calle 45
 Di quel, che in oggi i vostri geni avviva?
 Empie d'Apollo ancor l'eterna mente
 L'estense fama, e dalla sagra valle
 Clio la diffonde, e immortal gloria dalle.
 Segue il divin voler l'avaro veglio 50
 E dell'empie sue offese ad onta, e scorno
 D'avite palme adorno
 Stassi il rampollo, che d'onore è specchio,
 Ed in questo gran giorno,
 Per appagar di sì bel sangue il lume 55
 Al suo le innesta delle Gallie il nume.

Quel nume, ch'ebbe a ristorar dai mali
 Francia, dei fati per sovran consiglio,
 Che d'Augusto, e Traian gli anni felici
 Ridusse a noi da sì rimoto esiglio; 60
 Contro i quai tende in vano invidia i strali,
 Per trionfar qual suol degl'infelici:
 Spins'ei la frode in fuga, ed agli amici
 D'una chiara virtù diè stabil seggio
 Per esso la pietà, la fè s'onora, 65
 E giustizia s'adora:
 Gli fan Giustizia, e Maestà corteggio,
 Onestà s'avvalora;
 E la bella dell'oro età risorta,
 Dovizia, e pace a questo regno apporta. 70

Tacque, e concordi, e pronube le Muse
 Fra molli rose in vago grembo accolte
 Sovra il letto genial guidano Amore:
 Ei tra bei vezzi, e dolci risi avvolte
 Le care insidie entro quei fior diffuse; 75
 Onde alfin paghe le castalie suore
 Chiamano le bell'arti a far onore
 Al nido augusto, a cui son esse amiche:
 Col ferro industrie al gran lavoro intento
 Suda il fabbro contento 80
 Di chiari eterni carmi, e le fatiche,
 Alto grida, non sento:

E degli illustri sposi i nomi, e i pregi
Siedon fra gl'inni, e le ghirlande, e i fregi⁵³⁰.

D'impostazione molto simile ai sonetti farnesiani (ad esso cronologicamente successivi) risulta il componimento in onore delle nozze del marchese Ippolito Bentivoglio d'Aragona con Maria Anna Gonzaga. Pubblicato all'interno di una raccolta miscellanea dedicata agli'illustri sponsali⁵³¹, il sonetto non presenta peculiarità tali da distinguerlo dal fitto sottobosco di liriche contenute nel volume, benché la componente legata agli affetti famigliari gli fornisca una patina di maggiore umanità rispetto alle elevate trasfigurazioni mitico-arcadiche presenti in altri suoi componimenti. Dopo un breve accenno all'alta virtù d'Ippolito, piegata solo da Imeneo, la Balletti formula l'augurio nuziale, ovvero che una numerosa prole possa allietare i giovani sposi così che, in età matura, possano gioire ancora delle grazie d'amore e delle gioie date dai nipoti.

Un auspicio affettuoso e tenero dunque, un quadretto, forse lezioso, di quotidianità familiare che, come nel caso farnesiano, non vide realizzazione. Dopo soli due anni di matrimonio Ippolito Bentivoglio morì senza eredi maschi, lasciando la moglie e le due piccolissime figlie⁵³².

DI MIRTINDA PARRASIDE

Dell'amorosa Gallia i dolci incanti
 IPPOLITO garzon d'alteri sensi
 saggio sprezzò come a virtù conviensi
 or cede in braccio ad Imeneo suoi vanti.

Vergini caste, e giovinetti amanti
ardete omai a questo Dio gl'incensi
a questo Dio che i duo bei cori ha incensi
fausti intonate, e pien di gloria i canti.

Dite, che entrando in coniugale vita
avran di gelosia sicuro ogni giorno
que' fidi sposi il caro nodo amando.

530 Canzone di endecasillabi e settenari con schema metrico: ABCBACCDEeDeFF.

531 In *Raccolta di rime per le nobilissime nozze dell'eccellenza del signor marchese Ippolito Bentivoglio d'Aragona coll'eccellenza della signora marchesa d. Maria Anna Gonzaga principessa del Sacro Romano Impero*, Roma, Mainardi, 1727. Il sonetto si trova collocato a fianco delle opere di illustri letterati quali Martello, Zanotti e Conti, i cui testi precedono immediatamente quello della Balletti.

532 Nella trascrizione ho seguito un criterio conservativo con la sola normalizzazione di 'j'>'i'.

ché poi vedransi in bella età fiorita
turba giocar di fanciulletti intorno,
e vecchi ancor ir seco amor scherzando⁵³³.

Gli ultimi due componimenti qui presentati sono dedicati alle nozze dei reali di Francia ed in particolare al matrimonio di Maria Leszczyńska (figlia dell'ex re di Polonia Stanislao Leszczyński, poi duca di Lorena) con il sovrano Luigi XV, avvenute per procura il 15 agosto 1725, e del delfino Luigi Ferdinando (figlio della Leszczyńska) con Maria Gioseffa di Sassonia, avvenute nell'autunno 1746, a pochi mesi dalla morte della prima moglie Maria Teresa Raffaella di Borbone.

Mirtinda, la cui vita professionale era ovviamente legata alle sorti della dinastia francese, celebra questi eventi con due canzoni di stampo arcadico che si differenziano tuttavia per la diversa strutturazione e per lo sviluppo autonomo delle tematiche encomiastiche comuni.

La prima canzone, data alle stampe a Parigi nel 1726⁵³⁴ ed approvata da una deputazione arcadica che le concede il fregio di pastorale, si apre con una visione della poetessa che, sul far del mattino, assiste ad un gran consiglio degli dei intenti a tessere gli umani destini. L'autrice dichiara di essere stata testimone delle decisioni del fato e di poter così dar conto di quanto accadrà nel regno di Francia. Le stanze successive sono dedicate ad una sorta di genealogia ragionata dei reali che, afferma la Balletti, per virtù e gloria ora siedono nei campi Elisi: vengono così citati «il grande Enrico| del cui valor sempre fu Marte amico», ovvero Enrico IV di Borbone (detto appunto il Grande), autore dell'editto di Nantes, con il quale si pose fine alle guerre di religione in Francia; suo figlio Luigi XIII, detto il Giusto, padre a sua volta di Luigi il Magno, ovvero Luigi XIV, anch'egli evocato nel testo.

Dopo questo *excursus* storico la canzone torna alla contemporaneità con un invito alla Francia affinché accolga la nobile sposa del giovane Luigi XV, alla quale le dee dell'Olimpo hanno fatto dono delle loro virtù: Giunone le ha donato il nobile pensiero, mitigato e abbellito dalla grazia di Venere, da Diana ella ha ricevuto l'onestà, mentre Minerva le ha offerto la saggezza nelle arti.

La prassi topica delle lodi della reale sposa si coniuga con l'altrettanto tradizionale elenco delle virtù offerte dalle divinità ai mortali di stirpe regia. Imeneo si palesa nella strofa

533 Sonetto con schema metrico: ABBA ABBA CDE CDE.

534 E. Balletti Riccoboni, *Alla sacra real maestà della principessa MARIA DI POLLONIA regina di Francia*, Parigi, Delormel, 1726. Conservata in poche copie a stampa presso la BnF è disponibile in formato digitale su Gallica al link: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k134934b>

seguito, segno dell'imminente matrimonio che è temuto e al contempo desiderato dalla giovane, «tème di sposa il nome,| e sposa esser desia», e che condurrà alla nascita di una prole ancor più illustre dei già citati avi.

Solo in prossimità della conclusione della lirica la Balletti si rivolge al giovane sovrano il quale, afferma la poetessa, sarà sostegno per i sudditi e terrore per i nemici e che, per rendere più evocativa quest'ultima affermazione, è paragonato all'eroe epico Achille, di cui eguaglierà l'eterna fama. Il componimento si chiude con un invito alla futura regina affinché accolga benevolmente il suo sposo, invito da ricollegarsi probabilmente alla giovane età del sovrano e alla “maturità” della Leszczyńska.

Il maggior elemento d'interesse di quest'opera risiede proprio nella dedica alla principessa Maria di Polonia: il componimento avrebbe potuto incentrarsi sulla figura di Luigi XV, alla quale doveva essere evidentemente indirizzato ogni tentativo di *captatio benevolentiae* dell'attrice e al cui arbitrio era legata l'esistenza della comica compagnia a Parigi.

La decisione di dedicare alla sposa il componimento non è di per sé inusuale: ritroviamo la medesima impostazione nella canzone per le nozze di Maria Gioseffa di Sassonia ed il canto delle bellezze e virtù delle giovani reali offriva sicuramente un più ampio ventaglio di spunti tematici di matrice classica ed arcadica, già ampiamente sfruttati da tutta la tradizione precedente. Bisogna tuttavia ricordare come al momento delle nozze non poche fossero le preoccupazioni a corte per questa unione: la giovane età del sovrano, l'appartenenza di Maria Leszczyńska ad un lignaggio non all'altezza di quello dei re di Francia, la nazionalità stessa della principessa rendevano evidentemente necessarie una serie di “giustificazioni” più elaborate dinanzi all'aristocrazia francese⁵³⁵.

Osservata sotto questo profilo la canzone di Flamina assume un valore peculiare ed i suoi rimandi ad un volere supremo degli dei, alle virtù che dai celesti sarebbero state donate alla sovrana, allo sguardo degli avi del re che sembra posarsi benevolo sulle nozze non si riducono a semplice formulazione topica, ma sono volti a sfruttare il potere nobilitante della poesia per dare forza agli sponsali. Un omaggio che suona dunque come un sostegno all'interno di un panorama di intrighi e movimenti di potere a palazzo, legati appunto alla

535 Sulle vicende che condussero al matrimonio di Luigi XV si vedano R. Mandrou, *Luigi XIV e il suo tempo*, Torino, Società editrice internazionale, 1976, F. Bluche, *Louis XIV*, Parigi, Fayard, 1986. Mentre sulla figura di Maria Leszczyńska in rapporto con i regali consorte si veda B. Craveri, *Amanti e regine: il potere delle donne*, Milano, Adelphi, 2008.

successione al trono, che certamente rendevano complessa la vita a corte⁵³⁶.

ALLA SACRA REAL MAESTA'

DELLA
PRINCIPESSA MARIA
DI POLLONIA,
REGINA DI FRANCIA⁵³⁷

MIRTINDA PARRASIDE
PASTORELLA ARCADE

Noi infrascritti specialmente deputati, avendo, a tenore delle leggi d'Arcadia, riveduta una Canzone della Signora Elena Riccoboni, detta tra gli Arcadi Mirtinda Passaside, intitolata: *Alla Sacra Real Maestà della Principessa Maria di Polonia Regina di Francia*: Giudichiamo, che l'Autrice, nell'impressione di questa, possa valersi del nome Pastorale, e dell'insegna del nostro comune.

ALESSI CILLENIO
MIREAO ROFEATICO
CLENOMIO EVORE'O⁵³⁸

Attesta la suddetta Relazione, in vigore delle facoltà comunicate alla nostra Adunanza dal Rverendissimo P. Maestro del sacro Palazzo Apostolico, si concede licenza a Mirtinda Parraside Pastorella Arcade di valersi nell'impressione di detta canzone, del nome, e dell'insegna sudetti. Dato in Collegio d'Arcadia, nella Capanna del serbatoio, dentro il Bosco Parrasio. Al. II. Di Pianessione stante l'anno I. del Olimpiade DCXXXVI. Ad A. J. Olimp. IX. Anno Iv.

ALFESIBEO cario custode Generale d'Arcadia⁵³⁹.

ORMIDO LEUTRONIO SOTTOCUSTODE⁵⁴⁰.

536 Il matrimonio fra Maria Leszczyńska e Luigi XV fu stipulato grazie ai buoni uffici del duca Luigi Enrico di Borbone (primo ministro del regno), preoccupato che le frequenti malattie del giovane sovrano lo conducessero ad un'improvvisa morte senza eredi e che il trono di Francia passasse così nelle mani del ramo degli Orléans. La principessa polacca venne scelta anche per la sua comprovata salute e per una costituzione atta a dare una discendenza sana al regno. Parallelamente il primo ministro era preoccupato dalla crescente influenza esercitata sul sovrano dal cardinale di Fleury, anziano tutore di Luigi XV: i tentativi di allontanarlo dalla corte, che coinvolsero anche la giovane sposa reale, costarono al duca l'esilio a Chantilly. Il clima creatosi intorno a queste nozze non doveva essere dunque di semplice festa, ma presentava forti criticità e punti di tensione, delle quali la Balletti, ben inserita nei salotti parigini, doveva essere a conoscenza.

537 Nella trascrizione ho adottato un criterio conservativo, con normalizzazione dei segni d'interpunzione ed accentazione, dell'uso delle maiuscole e passaggio di u>v (es. ponui>ponvi).

538 Si tratta di tre deputati arcadi ovvero Giuseppe Paolucci da Spello, poi canonico di S. Angelo in Piscinula, segretario del cardinale G.B. Spinola, accademico Umorista. A. M. Giorgetti Vichi, *Gli arcadi dal 1690 al 1800*, Roma, Tipografia editrice romana, 1977, p. 13. Mireao Rofeatiko: Michele Giuseppe Morei, fiorentino, custode generale d'Arcadia dal 1743 al 1766. Clenomio Evore'o (o Clonimo Evoreo): Francesco Maria Mancurti. S. Baragetti, *I poeti e l'accademia. «Le rime degli Arcadi» (1716-1781)*, LED, 2012, p. 619 e p. 602.

539 Giovan Mario Crescimbeni.

540 Nome arcadico di Niccolò Coluzzi. S. Baragetti, *I poeti e l'accademia*, cit., p. 621.

ALLA
SACRA REAL MAESTA'
DELLA PRINCIPESSA MARIA
DI POLLONIA,
REGINA DI FRANCIA.

Cinta di rose il crin di gigli adorna 1
Dell auree porte uscia la vaga aurora
L'umido vel scuotendo a cui s'infiora
La Gran Madre che a i rai del sol s'aggiorna:
E l'aura lieve dibattendo l'ali, 5
De gravi nostri mali
E le grida ed il pianto
In braccio a lui d'ogni quiète donno
D'amara pena fine amico sonno,
Dolce frenava in tanto; 10
Quando rapimmi vision celeste
D'immagini superbe in un conteste:

Credei sovra l'Olimpo il Coro eterno
Veder de Numi uniti a gran consiglio,
E 'l Monarca di lor col grave ciglio 15
Dal canuto Destin prender governo,
Era un sol Trono ad ambedue sostegno
Che a me parèa condegno
Del sì temuto impero;
Ed alor che tremendo il fier Destino 20
Sciolse le voci, il suo voler divino
Per ispiegarne intero
Ogni mio senso a lui si fu rivolto,
Onde gran cose udii stupida in volto.

Quei che dal cor profondi sensi ei move 25
Suonano intorno sì che l'Orbe trema,
E al infallibil sua voglia suprema
Cede la mente ancor del sommo Giove.
“Figli”, ei dicea, “la Gallia bellicosa”,
In sé nutre gelosa 30
Pianta, che benché acerba,
De le genti è l'amor, de i Rè l'oggetto,
Di me sua scorta, e degli Dei diletto,
Speme al età, superba,
Caro germoglio del già Grande Enrico 35
Del cui valor sempre fu Marte amico.

Al seme suo le porte aprii di vita,

E n'uscir duo Luigi il Giusto, e 'l Magno,
 Cui fero i miei decreti a noi compagno,
 Onde ammironne Europa sbigottita 40
 E l'invitto valore, e la virtude,
 Ch'una tomba non chiude.
 Molte poscia che al Mondo
 Alme felici dal suo sangue trassi
 Che lui seguian ne' gloriosi passi 45
 Or stansi nel giocondo
 Soggiorno de gli Eroi, ne' dolci Elisi
 Riverenti del Padre al fianco assisi.

Ma qual furor d'affetto in me rivolge
 Alti disegni a prò di lui che regge 50
 Su la fede degli Avi e con sua legge
 Frena de' Franchi l'impeto e'l dissolve!
 Io te serbai mio elletto, io vo' che vada
 Su per l'Eterea strada
 De' tuoi trionfi il grido, 55
 E la prosapia tua pari a le Stelle
 Cresca ne l'alme generose e belle
 Che di virtù sien nido:
 A che più tardi? Accogli entro il tuo Seno
 Sposa Regal del Sarmato⁵⁴¹ terreno. 60

Tacque, e concorde de gli Numi il Coro
 Al voler del destino unì suoi voti,
 Aplaudon essi a le virtù a le doti
 Dell'eccelsa Donzella e in bel lavoro
 Forman le Dive a la Regina un cinto: 65
 Dalle Giunon distinto
 Pensier di Maestate,
 E lo temprà Ciprigna e grato il rende,
 Ché ben d'amor tutte le vie comprende:
 Diana ponvi Onestate, 70
 Minerva aggiugne al divin dono il fregio
 Dell'arti belle ond'ella fa suo pregio.

Ecco appar Himeneo col bianco piede
 Ornato e cinto del bel socco aurato
 Il biondo crin d'erbe e di fiori ornato 75
 Scuotendo lieto d'una man la tede,
 E coll'altra spiegando il nuzial velo
 Fa più sereno il Cielo.
 In voce alta e sonora

541 Qui usato ad indicare una generica provenienza straniera. L'aggettivo deriva dal nome del popolo sarmato, un antico popolo iranico.

“Vieni santo Himeneo”, qui Febo intuona, 80
“Di tue rose il Regal letto corona,
E in casto amore al'ora
Lega i duo cor, qual suol la Vite errante
Stringer l'Olmo marito amata amante.

Qual altro Nume più di te fecondo 85
Fia che invochi ora mai l'altéro Padre,
O qual la generosa augusta Madre?
L'alta Donzella in questo dí giocondo
Arde già del tuo foco, e vedi come
Teme di sposa il nome, 90
E sposa esser desia”.
La Gallia ebbe, feconda ogn'or d'eroi,
Illustri più degl'Avi i Regi suoi,
Oggi averrà che sia
De Padri anco maggior' l'inclita prole 95
Ond'altra per te vegna eguale al Sole.

Profetico furor per cui l'annose
Parche dettan del fato i sensi oscuri
Già queste invade e accende a i grandi auguri:
Gite veloci, o fusi, a cui propose 100
L'immutabil Destin lavori eterni,
E mentre i canti alterni
Forman alto le suore,
Voi quali omai per i Gran Re solete
Al Vaticinio i fili d'or volgete, 105
Ond'il numer dell'ore
Ch'oggi al Gallico Re spiega il destino
Immenso ecceda ogni mortal camino.

Glorioso tralce dell'invitta schiatta
Per cui Lutetia estolle i chiari onori, 110
Vedi a te sovrastar gli eterni Allori,
E la Gloria, e'l Valore, e Virtù intatta:
Odi le voci non mendaci e vive
Di veridiche Dive
Accertar le tue palme. 115
“Tu de Vassalli ogni sostegno e amore”,
Dicono, “Sarai pur fiero terrore
De' tuoi nemici a l'alme,
E nuovo Achille in mezo a'lor gran danni
Tuo nome andranne oltre al confin degli anni”. 120

Al ora al suon de gl'immortali accenti

Tuona Giove a sinistra, e vanne a volo
 Festivo un grido del divino stuolo:
 Di bei fochi fiammeggian più lucenti
 Le Tindaride stelle, e'l raggio ardente 125
 †Fete † e desta mia mente.
 Benigna del tuo Sposo
 Regina, accogli il grand'augurio e saggio,
 L'indole eccelsa, e in un l'alto lignaggio
 Anco in onta al geloso 130
 Poder di forte, e del vorace Veglio,
 Fan certo in lui di vero onore un specchio⁵⁴².

Avec permission.

A PARIS, chez la Veuve LAMESLE, & PIERRE DELORMEL,
 rue du Foin, à Sainte Geneviève, 1726.

Circa vent'anni dopo la composizione del testo in onore di Maria Leszczyńska, la Balletti diede alle stampe – come si accennava – una canzone in onore delle nozze del delfino, Luigi Ferdinando, con Maria Gioseffa di Sassonia⁵⁴³. Il componimento è strutturato in modo diverso rispetto al suo antecedente in quanto, prima di ogni strofa, è collocata una sintesi in prosa (in lingua francese) del contenuto: caratteristica di particolare interesse per il presente studio e che analizzerò a breve.

La canzone non presenta invece, a livello tematico e stilistico, elementi di particolare originalità che la possano differenziare da un'ampia e tipizzata produzione encomiastica coeva e non offre spunti di riflessione particolare in rapporto al contesto storico-dinastico all'interno della quale s'inserisce (nonostante anche in questo caso il matrimonio reale fosse stato ufficializzato in un'atmosfera di non particolare gaudio⁵⁴⁴). La lirica si apre con la tradizionale *captatio benevolentiae* nella quale la Balletti ripropone ancora una volta il tema della patria lontana e dell'affetto che spera i compagni pastori nutrano per lei, nonostante ella viva «in stranio ciel». La seconda strofa è dedicata agli illustri natali della sposa, «tralce d'alti guerrier», mentre nella successiva vengono lodate le virtù e l'ubbidienza della giovane, destinata ad essere benevolmente accolta dal re Luigi XV, padre dello sposo.

L'elogio del delfino Luigi Ferdinando è invece contenuto nella stanza seguente, dove Maria

542 Canzone di endecasillabi e settenari con schema metrico: ABBACcdEEdFF.

543 E. Balletti Riccoboni, *Per le reali nozze del delfino e della principessa MARIA GIOSEFFA DI SASSONIA canzone di ELENA RICCOBONI FLAMINIA*, Parigi, Delormel, 1747. La canzone, conservata in poche stampe rare alle BnF è disponibile on line in formato digitale al link: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k134935q>

544 Le nozze, come si accennava, vennero celebrate a breve distanza dalla morte della prima moglie del delfino, Maria Teresa Raffaella Borbone (spirata a pochi giorni dalla nascita della primogenita, Maria Teresa).

Gioseffa viene invitata dalla poetessa a staccarsi con animo sereno dalla casa paterna per unirsi al consorte, il quale si è più volte distinto per il coraggio dimostrato sul campo di battaglia.

La parte centrale della canzone racchiude topici riferimenti al periodo di pace e prosperità che farà seguito agli sponsali, alle speranze che il popolo festoso ripone nella nuova coppia ed infine all'augurio di una numerosa prole. L'ultima parte è invece dedicata alla descrizione dell'incontro, nel giorno delle nozze, fra Maria Gioseffa e Luigi Ferdinando: vengono descritte le bellezze della donna, «di modestia, e candor, di virtù conte| porta ricco il bel seno, e le faville| del lume lor escon da sue pupille» e il pudore da lei dimostrato di fronte al consorte. La natura tutta sembra gioire del lieto evento, in un tripudio di luce e profumi.

L'ultima stanza segna il tradizionale commiato dalla canzone da parte della poetessa, che auspica un'accoglienza benevola per il suo componimento, che vuole essere un omaggio umile, ma sincero, alla giovane sposa.

Ancora una volta non siamo di fronte ad un testo di particolare valore letterario e, anzi, dal punto di vista dei rapporti con il contesto storico esso rappresenta certamente un caso meno interessante rispetto alla canzone dedicata a Maria Leszczyńska. Tuttavia, se considerata all'interno del percorso artistico della Balletti, questa composizione ci testimonia un nuovo rapporto della poetessa con il suo pubblico.

La prima canzone infatti venne data alle stampe senza alcuna chiosa in lingua francese, segno che essa era destinata ad una circolazione limitata ad un ambiente colto, in grado di comprendere agevolmente un testo lirico in lingua italiana; certamente i dedicatari del testo appartenevano a questa *élite* e così il pubblico cortigiano, naturale fruitore dei componimenti celebrativi. La presenza di parafrasi puntuali in lingua francese invece rappresenta la spia della necessità, evidentemente percepita come tale dall'editore o dalla Balletti stessa, di rendere il testo maggiormente accessibile. Non sappiamo infatti se queste spiegazioni siano state redatte dalla stessa autrice o inserite successivamente in fase di stampa e chi, eventualmente, si sia incaricato della traduzione. In ogni caso si tratta di un ampliamento del destinatario di non poco conto.

Del resto l'autrice era ben nota anche in ambienti meno altolocati e il suo pubblico non era tutto ugualmente edotto dal punto di vista linguistico. Le ragioni del mercato librario potevano certamente implicare un'operazione editoriale più elaborata al fine di ottenere una

diffusione maggiore del testo a stampa. Un ulteriore indizio avvalorerebbe questa ipotesi: nella quarta stanza della canzone troviamo una nota testuale volta ad esplicitare un riferimento di tipo storico-politico. Il verso «strinse acciaio guerrier sdegnò il periglio», riferito al Delfino di Francia, è così chiosato «Nella battaglia di Fontenoy». Evidentemente il richiamo non era così chiaro per il pubblico cui il componimento era rivolto; Luigi Ferdinando e Maria Gioseffa, così come l'aristocrazia di corte, non avrebbero avuto bisogno di una tale notazione. Inoltre si può supporre che il mutamento di composizione sociale dei destinatari delle opere encomiastiche fosse legato ad un più ampio cambiamento sociopolitico che vedeva l'emergere di nuove forze, rispetto alle quali si rendeva necessaria un'opera di maggiore “fidelizzazione” nei confronti dei sovrani di Francia.

La diffusione di una canzone, come quella appena esaminata, poteva fungere in qualche modo da collante sociale fra le diverse classi (inutile ricordare come ci si riferisca comunque ad una minoranza elitaria di popolazione) in una sorta di rituale collettivo di celebrazione, volto a rinsaldare il legame con la monarchia.

In questo senso la lirica di Flaminia s'inserirebbe in un più ampio discorso di creazione non più circoscritto al ristretto contesto cortigiano.

Le altre caratteristiche della canzone sono legate ad una prevedibile tipizzazione arcadica, in modo marcato in fase incipitaria. Lo stile è sostenuto e a tratti altisonante (in particolare nelle descrizioni genealogiche delle stirpi regali), corredato da riferimenti classici al mito. Tradizionale e topico è anche l'elogio degli sposi, condotto secondo schemi consolidati e costituito a partire da un elenco di virtù eterne e sempre valide. Siamo lontani da quel tentativo di elaborazione di caratteri innovativi del fare poetico femminile riscontrabili in alcuni dei suoi primi sonetti. Certamente il genere encomiastico meno si prestava ad operazioni di autonomia creativa, ma con questa canzone la Balletti si veste dei panni del buon artigiano, realizzando un “prodotto” di alto consumo privo di vera originalità poetica⁵⁴⁵.

545 Nella trascrizione della stampa ho utilizzato un criterio conservativo con l'eccezione della normalizzazione dell'uso delle maiuscole e dell'accentazione (condotta secondo l'uso moderno), il passaggio di 'j' > 'i' e di '>' > '>', lo scioglimento di & > et.

PER LE REALI NOZZE DEL DOLFINO E DELLA PRINCIPESSA
MARIA GIOSEFFA DI SASSONIA CANZIONE,
DI ELENA RICCOBONI FLAMINIA
fra gli Arcadi Mirtinda Parrasside.
M DCC XLVII

SPIEGAZIONE

O Vous heureux bergers d'Arcadie dont le
souvenir est encore gravé dans mon coeur, malgré
les ans dont j'ai passé les plus beaux jours loin d'Ausonie,
conservant sans cesse le désir d'entendre les
chants qu'Apollon vous inspire. Si sous un ciel
étranger, je puis encore me flatter de vous être
chère; si mes vers peuvent passer jusqu'à vous, &
si vous aimez toujours à prononcer d'heureux augures,
prenez vos flutes pour célébrer le royal Hymenée
dont les Dieux mêmes viennent de former
les liens.

PER LE REALI NOZZE
DEL DOLFINO
E DELLA PRINCIPESSA
MARIA GIOSEFFA DI SASSONIA.

I.

De' soggiorni d'Arcadia, o voi pastori 1
Miei diletti consorti al cuor bramati,
In onta a gli anni per cu'i di migliori
O in desiar passati
Lungi d'Ausonia i vostri lieti carmi 5
Dono d'Apollo elletti;
Se anche in stranio ciel posso nomarmi
Gradita a vostri affetti;
Se a voi giugnon mie voci, e se v'è caro
Fra semplici abituri 10
Tesser felici auguri,
Del reale Imeneo che i Dei formarò,
Le zampogne ed i buffi in man prendete
Ed il letto nuzial chiaro rendete.

II

Que vos innocens loisirs soient interrompus parrassidele doux
murmure que la Seine et la Marne sont entendre
en l'honneur de l'Elbe. C'est sur les rives de
celle-ci que naquit l'illustre épouse. Le sang des
guerriers fameux dont elle a reçu le jour, est chéri
de la Déesse qui repose son flanc sur les ondes. Ce
fut elle qui éleva Vitikinde, dont le nom est encore
révéré sur la terre: ce fut elle qui donna à ses
descendans les armes glorieuses qui mirent dans
leurs mains le sceptre impérial et le couronnes
royales, digne prix de la valeur des héros.

II
 Gl'innocenti vostri ozi or sian destati 15
 Dal grato mormorio che le due suore
 Senna e Marna or fan ne' verdi prati
 Per far a l'Elba onore.
 Tralce d'alti guerrier, l'inclita sposa
 Alla sua sponda nacque, 20
 E a la Dea che in quel onde il fianco posa,
 L'illustre sangue piacque:
 Di Vitikinde⁵⁴⁶ il ceppo eccelso adora
 E di sua stirpe amica
 Sì l'ornò di lorica, 25
 Che il secol nostro in questa ammira ancora
 Gl'imperial serti e le real corone:
 Premii che in man d'eroi Virtù ripone.

III
 O combien elle s'applaudit! Combien de plaisirs
 se rassemblent dans son coeur, lorsqu'elle voit le
 destin favorable à ses vœux, appeller en France sa
 princesse; lorsqu'elle voit LOUIS LE BIEN AIME',
 la recevoir dans son sein paternel. Paris, quel autre
 séjour est aussi fortuné que le tien? Ton roy augmente
 chaque jour ta gloire: assuré par sa haute valeur,
 guidé par la piété, il ne s'écarte point des saintes loix
 d'Astrée; et l'on le voit aussi fier abattre ses ennemis,
 que secourable aux amis en faveur desquels il
 a déployé ses drapeaux.

III
 Oh come ella s'applaude, e quante aduna
 Gioie nel cuor, ché la real donzella, 30
 Concorde al suo voler fin dalla cuna,
 Il Fato in Francia appella,
 Onde la stringa nel paterno seno
 Luigi il molto amato.
 Avventuroso più d'altro terreno 35
 Lutezia è il tuo stato;
 Accresce le tue glorie ei che ti regge:
 Sommo valor l'affida,
 Magna pietade il guida,
 Retto segue d'Astrèa la santa legge; 40
 Ardito in debellar nemiche schiere
 E degli amici a prò spiegar bandiere.

IV
 Illustre princesse destinée à rendre féconde
 la tige des lys, quite sans crainte le séjour de tes
 peres, tu sera reçue dans les bras d'un fidele epoux,
 glorieux fils de cet auguste monarque, qui suivant
 les traces de ses ancêtres, l'a nourri des leçon de
 l'honneur. Ce fils marchant aver ardeur sur le traces

546 Condottiero sassone e duca di Sassonia (730-810).

de son glorieux pere, dès ses plus jeunes ans méprisa
le danger, et fit sentir aux ennemis le pouvoir
du redoutable acier, dont la main paternelle avoit
voulu l'armer elle-même.

IV

Vergine eccelsa a secondar la fede
De' gigli elletta; dal paterno lido
Movi pur franca il tenerello piede: 45
T'accoglie un sposo fido,
Glorioso germe di quel rege augusto,
Che l'orme ognor seguendo
De' genitori aviti, del vetusto
Onore il va pascendo; 50
E quei del padre obbediendo al ciglio
Già ne verdi suoi anni,
De i fieri nemici a i danni,
Strinse acciaio guerrier sdegnò il periglio; *
E su lo stesso che il paterno amore 55
Cinto al fianco le avea ferro d'onore.

*Nella Battaglia di Fontenoy.

V

Vois cette auguste reine, dont les pas sont
conduits par la vertu, le zèle, la religion et la foi.
L'amour qu'elle a pour son fils la tient prosternée
devant celui qui fait mouvoir le cieux, et qui peut
seul accomplir nos souhaits: la plus falteuse espérance
vient de naître dans son ame. Vois à ton arrivée
éclater la joye publique, le peuple chargé de branche
d'olivier court au devant de tes pas; il croit
voir l'Hymen précurseur de la paix, terminer une
guerre glorieuse aver une gloire nouvelle.

V

Vedi l'alma regina a cui fan scorta
La Religion, la Fé, Virtute e Zelo,
Pel dolce amor che al caro figlio porta,
Innanzi a LVI, del cielo 60
Mottore eterno e guida a nostre voglie,
Prostrata in cuor devoto
Quanto di speme in tai sponsali accoglie!
Vedi qual si fa noto
Il giubilo comun! A te davante, 65
Carche le man d'olivo,
Corre il popol giulivo,
E spera il fine alle sue doglie tante;
Se apporti fausta d'Imeneo la face,
Ché sempre Imene è precursor di pace. 70

VI

La France couverte d'un manteau royal t'ouvre
les bras, et baise ta robe avec respect: cependant
elle répand sur ta tête un nuage de ces lys que

l'univers respecte et chérit. Tout sexe, tout âge
t'admire comme un astre nouveau: tour désire de
voir accomplir en toi les promesses que le ciel fit
autrefois à Jacob; et les desirs de ce peuple animé,
vont jusqu'à concevoir l'espérance qu'une race aussi
nombreuse que les étoiles, soumettra enfin toute la
terre au sang des Bourbons.

VI

La maestosa Gallia in reggio amanto
T'apre le braccia, e di tue vesti il lembo
Riverente ella bacia, e sparge in tanto
Sovra te aureo nembo
De' bei gigli che il mondo inchina e cole. 75
Ogni sesso, ogni etate
T'ammira fra le donne un nuovo sole:
E su tuoi dì versate
Del umile Giacob l'alte promesse
Co' prieghi ardenti impetra; 80
Né di bramar s'arretra
Pari alle stelle su nel cielo impresse
Il numero dei figli; onde la terra
Porti al seme BURBON quanto ella serra.

VII

Mais le jour brille d'une nouvelle splendeur.
Purquoi l'aurore s'élève-t-elle plus éclatante? Ah!
Cet éclat part d'une autre lumière que rien ne peut
égaler qu'elle-même. C'est MARIE dont le front
embellit le jour; son sein orné par la modestie, la
candeur, et mille autres vertus, en répand en tous
lieux l'éclat.

VII

Ma qual risplende oltre l'usato il giorno! 85
Espero forse, più serena stella,
A noi sen vien per rischiarar d'intorno?
Ah non v'inganni quella
Di rosea aurora già sempre foriera.
Lo splendor che vi abbaglia 90
Da un'altra giunse qui ben degna sfera;
Splendor che forse aguaglia.
MARIA GIOSEFFA a voi spiega la fronte;
Quest'è la chiara luce
Ch'ora fra voi riluce. 95
Di Modestia, e Candor, di virtù conte
Porta ricco il bel seno, e le faville
Del lume lor escon da sue pupille.

VIII

Je la vois déjà revêtue d'une mante azurée. Son
air riant fait connoître la joye de son ame; elle pâlit
en voyant son epoux; elle baisse des yeux remplis
d'amour, et fait connoître sa modestie; le moment

où étendant sa main elle promet la foi, la fait rougir.
 Le noeuds de son Hymen sont formez, et déjà les
 chants d'allegresse se font entendre. Jupiter du haut
 des cieux répand sur la France une féconde rosée,
 et promet à ce royaume tous les biens qui lui sont
 assurez par les destinées.

VIII

L'azureo manto omai, ecco ella cinge;
 Spiega il labbro ridente i sensi ascosi: 100
 Vede lo sposo, e di pallor si tinge,
 China gli occhi amorosi;
 Il dimesso guardar, di pudor segno,
 Un casto cuor dimostra.
 Stende la bianca man di fede in pegno, 105
 Ed il bel volto inostra.
 È stretto il nodo, e dan gl'Inni festivi
 Nuovo di gioia assalto.
 Scende Giove dal alto
 Di benefico umor spandendo i rivi. 110
 Olezza l'aura, e d'ogni ben presago,
 Il franco regno di sua sorte è pago.

IX

Allez mes vers, parvenez jusqu'à celle pour
 qui vous êtes nez. Ne soyez point arrêtez par la
 crainte que doit vous donner votre foiblesse. Une
 grande ame est toujours remplie de cette généreuse
 clémence qui ne sçait point rebuter les hommages
 qui lui sont offert par l'amour. Comme le dictateur
 dans un jour de triomphe étoit flatté des cris que le
 peuple grossier faisoit retenir à sa louange, de même
 la princesse vous écouterà avec bonté. Vous ne
 sçauriez métier ses louanges, mais vous lui ferez
 au moins connoître quels sont les voeux que l'on
 fait pour elle.

IX

Vanne a colei, Canzon, per cui nascesti,
 Ne t'arresti in camin l'essere incolta:
 Alma grande nel cuor tien sempre accolta 115
 Generosa clemenza a gli umil gesti
 Se un puro affetto è guida;
 E quale il dittator per l'ampia Roma
 Accetto avea le grida
 Del rozzo volgo al suo trionfo auriga; 120
 Tal la tua donna ancor cinta la chioma
 Di gemme e d'or pur t'ode.
 Tu non cerchi sua lode,
 Nè de Vati seder sul'alta riga;
 Ma sol che le sia noto 125
 Che d'una ancella sua è questo il VOTO⁵⁴⁷.

547 Canzone di endecasillabi e settenari con schema metrico: ABABcdCdEffEGG. Congedo: ABBACDcEDffEgG.

Lû & approuvé ce 6 Février 1747. CREBILLON.
Vû L'approbation permis d'imprimer, ce 7 Février
1747. Signé MARVILLE.

Considerando l'intera produzione lirica della Balletti, di cui i sonetti rappresentano certamente la parte più originale, emerge in modo chiaro la tendenza ad un fare poetico piuttosto versatile, capace di abbracciare temi fra loro molto differenti, ed una dimestichezza con gli schemi metrico-stilistici non comune per una figura connotata comunque dalla sua appartenenza mondo attoriale.

Dalla raccolta delle sue poesie si ricava non solo una valutazione più completa delle sue qualità artistico-letterarie, lontane dalla riduttiva definizione di leziosità dello Zapperi, ma soprattutto l'identificazione di alcuni temi chiave ricorrenti in tutta la produzione dell'attrice, primo fra tutti il rimpianto per la patria lontana, per la quale ella prova non solo nostalgia, ma anche preoccupazione per le sorti politiche ed artistiche. Allo stesso modo emerge una forte rivendicazione di orgoglio per il proprio valore, mascherata spesso sotto il segno dell'ostentata modestia: la Balletti è poetessa e riafferma in molti componimenti questo suo ruolo, conquistando così il diritto di appartenere ad un *milieu* culturale che l'accoglie positivamente, considerato il peso numerico dei suoi testi nelle raccolte settecentesche e i personaggi illustri con i quali entra in proficuo dialogo. Inoltre la consapevolezza del patrimonio letterario “di genere” presente alle sue spalle la rende rappresentante di un fare poetico peculiare, portatore di una sensibilità differente per quanto inserito nel contesto piuttosto omogeneo dell'Arcadia.

L'elemento di maggior interesse tuttavia rimane quello della costante interazione fra i differenti ambiti di attività dell'autrice: attrice che si fa poetessa e canta, nei suoi sonetti, le vicende di un personaggio da lei interpretato, critica e oratrice che propone ad un pubblico di sala un sonetto dedicato al tema della recitazione e delle difficoltà del fare teatrale.

La lirica nella Balletti funge da vero e proprio *trait d'union* biografico e artistico fra i differenti mondi in cui si trovò ad operare: per questo un'analisi di questo personaggio non può dirsi completa se non si tiene conto di tutta questa produzione, in larga parte davvero convenzionale, ma pur sempre caratterizzata da spunti di originalità, propri al contempo della sua produzione di commediografa.

3.3 Attrice e drammaturga: le opere teatrali di Elena Balletti

La produzione teatrale della Balletti non eguaglia certamente quella del marito per quanto riguarda il numero di opere date alle stampe ed è circoscritta in un arco cronologico (e solo di genere comico) piuttosto limitato.

Non siamo a conoscenza di *pièces* redatte durante il primo periodo di attività della compagnia in Italia ed i due testi a noi pervenuti sono stati composti, in un lasso temporale che va dal 1726 al 1729, in francese. L'esiguo numero di esperimenti drammatici di Flaminia non può essere ricondotto, dati gli scritti teorici da lei elaborati (che avrò modo di esaminare successivamente), ad una mancanza d'interesse per le problematiche letterarie, né per i grandi temi connessi ad una pratica teatrale che andasse al di là del puro “mestiere”.

Inoltre, le opere di cui oggi disponiamo (una in stampa settecentesca, l'altra in forma manoscritta) testimoniano competenza letteraria e attenzione alle dinamiche del palcoscenico pari a quelle del più prolifico Lelio.

Forse la mancata prosecuzione della sua carriera di commediografa dev'essere piuttosto ricondotta allo scarso successo di pubblico di cui godettero *Le Naufrage* (che secondo De Courville conobbe una decina di rappresentazioni⁵⁴⁸, ma anche altrettante critiche) e *Abdilly, roi de Grenade*, rappresentato una sola volta all'*Hôtel de Bourgogne* e mai replicato.

L'*Abdilly* venne composto a quattro mani, in collaborazione con il drammaturgo Delisle, mentre la prima prova drammatica della Balletti, *Le Naufrage*, è opera della sola attrice. La poca fortuna delle commedie potrebbe dunque essere ricondotta proprio alla mano di Flaminia, ma l'analisi puntuale dei testi sembra smentire questa ipotesi e delinea un panorama di rapporti fra scrittura, resa scenica e ricezione da parte del pubblico di maggior complessità.

⁵⁴⁸ Secondo quanto riferito da Jean Augustin Desboulmiers nel suo *Histoire du théâtre italien*, Parigi, 1769, ora in ristampa anastatica Ginevra, Slatkine reprints, 1968, II, p. 425.

3.4 *Le Naufrage*

Rappresentata per la prima volta il 14 febbraio 1726 al teatro dell'Hôtel de Bourgogne dalla compagnia della *Comédie italienne*, *Le Naufrage* vide le stampe solo nel 1733 all'interno della raccolta *Le nouveau théâtre italien*⁵⁴⁹. L'opera, in cinque atti in prosa, trae spunto, su dichiarazione stessa dell'autrice, da due importanti modelli del teatro classico latino: il *Mercator* e il *Rudens* di Plauto, come scrive la stessa Balletti:

Charmée depuis long-tems du *Mercator* de Palute, j'ai crû que l'on me sçauroit quelque gré de travailler sur un sujet très-propre pour notre Théâtre, & qui d'ailleurs a les graces de la nouveauté; car je ne sçache personne qui se soit avisé de le traiter.

Le Naufrage narra la rocambolesca vicenda di Silvia e Lelio, due giovani che, dopo essersi innamorati e promessi reciproca fede a Parigi, si trovano separati dal ritorno del protagonista alla Martinica, luogo ove si svolge la commedia. Dopo la morte della madre, Silvia decide di partire a sua volta per l'isola alla ricerca dell'amato e di uno zio da tempo perduto ma la nave su cui viaggia viene sorpresa da una tempesta e fa naufragio.

Il servo Arlecchino, nell'*incipit* della commedia, così descrive l'orribile temporale che si è abbattuto nottetempo sulla costa:

Misericorde! Quelle tempête effroyable! Je me meurs! Je n'en puis plus! Je n'ai jamais rien vû de pareil. Le vent a enlevé toutes les tuiles de la maison; il n'y a plus de carreaux aux fenêtres, toutes les portes sont en pièces, & on est à l'air dans les maisons comme dans les ruës. Le tonnerre est tombé dans notre cave, & a bû notre vin jusqu'à la dernière goutte; la mer est dans une colère terrible, il semble qu'elle veuille tout engloutir. Ah! Qu'elle épouventable vague! Ah! *Povereto mi*⁵⁵⁰!

Nella scena d'apertura nel *Rudens* troviamo parole molto simili in bocca al servo Sceparnione:

Per gli dei immortali, che razza di tempesta ci ha mandato Nettuno la scorsa notte! Il vento ha scoperchiato la casa...che bisogno c'è di dilungarsi? Non si è trattato di un vento

549 E. Balletti Riccoboni, *Le naufrage, comedie en cinque actes*, in *Le nouveau théâtre italien*, cit., VI.

550 E. Balletti Riccoboni, *Le naufrage*, cit., pp. 7-8.

ma di un effetto degno di Alcmena di Euripide, tale è stata la furia con cui ha rovesciato giù dal tetto tutte le tegole. Ha reso più luminosa la casa con tutte le finestre che ha aperto⁵⁵¹!

Silvia e Spinette si sono però salvate dall'annegamento e fortunatamente sono riuscite a mettersi al riparo sui vicini scogli: la descrizione del loro “approdo” è in entrambi i casi affidata al servo (Arlecchino/Sceparnione) che narra con *suspence* l'accaduto.

ARLEQUIN

Ah! Que vois je! Je ne me trompe point; pui, ce sont deux femmes seules dans un petit bateau, ouf! Comme la mer les éleve; ah! Les voilà maintenant tout au fond! Voilà le courant qui les emporte! Ah, ah! Bon, je les vois reparoître, elles ont évité un terrible rocher, le vent les amene au rivage, elles sont sauvées, si elles peuvent éviter cette vague: elle est épouvantable, je n'en ai jamais vû de pareille, je crois qu'elle va venir jusques ici⁵⁵².

Sceparnione:

Vedo due ragazze in una scialuppa, sole sole. Come sono sbattacchiate dalle onde, poverette! Evviva! Evviva! Benissimo! La corrente strappa la scialuppa dagli scogli e la fa dirigere verso la spiaggia con tale precisione che un nocchiero non potrebbe far meglio. Credo di non aver mai visto cavalloni più imponenti! Se riescono a superarli, sono in salvo! Oh no! Adesso, adesso sono in pericolo! Le onde ne hanno fatto cadere una in mare! Per fortuna l'acqua è bassa, ne uscirà facilmente a nuoto. Ahi! Ahi! Vedi come l'onda l'ha sbattuta fuori? Ma è riemorsa, si dirige da questa parte. È fuori pericolo⁵⁵³.

La salvezza dai flutti non significa tuttavia una riacquistata tranquillità per le due donne: la cassetta contenente i beni e gli oggetti utili al riconoscimento di Silvia da parte dello zio è infatti andata perduta e le giovani non conoscono nessuno sull'isola in grado di poter dare loro soccorso. Spinette decide allora di andare a bussare alla porta di una casa vicina, dove

551 T. M. Plauto, *Rudens*, a cura di E. Paratore, Milano, Mondadori, 2001, p.125.

552 E. Balletti Riccoboni, *Le naufrage*, cit., p. 10.

553 T. M. Plauto, *Rudens*, cit., p. 131.

viene accolta da Horace, padre di Lelio, il quale appena vede la bella Silvia se ne innamora immediatamente, limitandosi tuttavia a confidare la sua insana passione di vecchio al fedele amico Fabrice. Il dialogo surreale fra i due attempati protagonisti richiama immediatamente il modello del *Mercator* plautino:

FABRICE

Mais nous ne sommes jeunes ni l'un ni l'autre, il y a bien des années que nous nous connaissons: he vous crois vieux, très-vieux.

HORACE

Vous croyez mal, mon cher Fabrice, je suis jeune, je ne suis qu'un enfant.

FABRICE

Vous êtes fou, je pense; voyez le bel enfant!

HORACE

Je vous dis pourtant vrai; bien plus, je vaudrais deux fois ce que j'ai valu, je me sens fort & vigoureux, & je pourrais défier les plus résolus; ils n'auraient peut-être d'autre avantage sur moi que celui de courir plus fort.

FABRICE

Je suis vraiment charmé de ce que vous me dites, & je vous en fais mon compliment; pour moi je ne puis pas dire la même chose. Mais vous avez changé de propos: vous me disiez tout à l'heure que vous étiez malade, & vous me dites à présent que vous êtes fort & vigoureux; comment ce la s'accorde-t-il?

HORACE

Voulez-vous que je m'explique? Mais ne riez pas au moins.

FABRICE

Je ne sçais point rire du mal d'autrui,

HORACE

Vous le dirai-je?

FABRICE

Pourquoi non?

HORACE

J'aime, mon ami, j'aime.

FABRICE

Vous vous moquez? Un amoureux à cheveux gris? Bon, cela seroit beau.

DEMIFONE Conosco per esperienza la tua bontà; non occorre che tu me lo dica. Quanti anni mi dài?

LISIMACO Quanti ne può avere un uomo pronto per l'Acheronte, un vecchio stantio, decrepito.

DEMIFONE Hai le traveggole. Sono un ragazzo, Lisimaco, un ragazzo di sette anni.

LISIMACO Sei pazzo, che ti spacci per un ragazzo?

DEMIFONE È la verità.

LISIMACO Per Ercole! Ora comprendo che cosa volevi dire: come uno è vecchio, non ha più senno né giudizio, e si usa dire che egli ritorna ragazzo.

DEMIFONE Tutt'altro; mi sento due volte più in gamba di prima.

LISIMACO Bene, per Ercole! Mi rallegro con te.

DEMIFONE Ah, se tu sapessi! Ci vedo anche meglio di prima!

LISIMACO Bene!
 DEMIFONE Sì, per mia disgrazia!
 LISIMACO Questo non va bene.
 DEMIFONE Ma posso azzardarmi a parlarti con tutta franchezza?
 LISIMACO Fallo senza paura.
 DEMIFONE Ascolta.
 LISIMACO Sono tutto orecchi.
 DEMIFONE Oggi ho cominciato ad andare a scuola; so già tre lettere.
 LISIMACO Quali tre lettere?
 DEMIFONE A-m-o.
 LISIMACO Tu, con la tua testa bianca, tu ami, sciaguratissimi vecchio?

Horace, all'oscuro dei rapporti che intercorrono fra Silvia e Lelio, è risoluto nella sua decisione di non far incontrare i due giovani (per il timore che il figlio si possa a sua volta innamorare della ragazza) e chiede a Fabrice di ospitare a casa sua le due donne. Fabrice da prima oppone resistenza, temendo che la moglie Flaminia, in villeggiatura in campagna, possa venire a conoscenza di questa inopportuna convivenza e adirarsi; tuttavia alla fine cede alle insistenti richieste dell'amico.

Lelio ha però scoperto che Silvia è ospite del padre e cerca di convincerlo ad affidare la ragazza ad una sua conoscente, donna di sicura moralità, presso la quale potrà trovare una sistemazione sicura e non dare luogo a pettegolezzi.

LELIO *à part*

Malheureux Lelio que feras-tu?... Mon pere, puisque vous êtes résolu de les mettre ailleurs, j'ose vous dire je venois vous prier de la part d'une Dame de mes amies, vertueuse & riche, qui a scû l'avanture de ces filles, de les lui confier pour en avoir soin; elle aime toutes les personnes qui viennent de France, & se fait un plaisir de vivre avec elles, & puisque vous voulez vous en débarasser, je vous conseille de les accorder à cette Dame.

HORACE

C'est une Dame aussi chez qui je veux les mettre, respectable, & fort à son aise, elles y seront fort bien; de plus, elle est mariée, ce qui éloigne tous les mauvais discours.

LELIO

Oh! La mienne est veuve, & cela les détruit tout-à-fait, & comme elle ne cherche qu'une compagnie, vous voyez bien que c'est justement ce qu'il faut à votre Demoiselle.

HORACE

Je ne connois point votre Dame, & je ne veux point m'embarquer mal à-propos.

LELIO

Je la connois bien moi, & je vous réponds pour elle.

HORACE

Je n'ai que faire de votre caution, & je veux me contenter là dessus.

LELIO *à part*

Ah! C'est quelqu'autre mouvement qui fait agir mon pere. *À son pere.* Daignez réfléchir...

HORACE

Voulez-vous que je vous dise, Monsieur mon fils? Vous commencez à m'ennuyer: depuis quand êtes-vous devenu si raisonneur? & où avez-vous appris à me répondre plus d'une fois? Quel intérêt prenez-vous...

LELIO

C'est que j'avois donné ma parole à cette Dame, & cela après les instances qu'elle m'en a faites.

HORACE

Et pourquoi engagez-vous votre parole pour une chose qui dépend de moi?

LELIO

J'ai crû que l'amitié d'un pere ne me refuseroit pas une chose si indifferente.

HORACE

L'amitié d'un pere cesse, lorsqu'un fils en abuse.

LELIO

Cependant j'ai donné ma parole, & vous devez y avoir égard.

HORACE

Mais je ne le veux pas moi, & cela vous doit suffire.

Pur in un quadro di personaggi differente, il dialogo avviene, anche questa volta, su chiaro modello del *Mercator*:

CARINO E se la restituissimo alla persona dalla quale l'ho comprata?

DEMIFONE Niente affatto!

CARINO M'ha detto che l'avrebbe ripresa se non m'andava.

DEMIFONE Non occorre. Non voglio che nascano liti e che ti si accusi di malafede. Per Polluce! Se qualcosa si deve fare, preferisco di gran lunga rimetterci del mio che veder rovesciarsi sulla nostra casa l'obbrobrio e lo scandalo per causa d'una donna. Credo di potertela vendere a un prezzo vantaggiosissimo.

CARINO Purché- per Ercole!- tu non la venda a meno di quanto l'ho comprata, padre mio.

DEMIFONE Sta' un po' zitto! C'è un vecchio che m'ha incaricato di comprargli una serva su questo tipo.

CARINO E c'è un giovane, padre mio, che ha dato lo stesso incarico a me: di comprargliene una su questo tipo, proprio sul suo tipo!

DEMIFONE Penso di poterla vendere per venti mine.

CARINO E a me, se volessi, ne darebbero subito ventisette.

DEMIFONE Ma io...

CARINO E io, ti dico...

DEMIFONE Ah! Tu non sai che voglio dire. Taci. Posso aggiungervi altre tre mine, per far trenta. (*Si volta verso la casa di Lisimaco*).

CARINO Dove ti sei girato?

DEMIFONE Dalla parte del mio compratore.

CARINO Dove diamine è?

DEMIFONE Eccolo là, lo vedo. Mi dice d'aggiungere altre cinque mine.

CARINO Per Ercole! Che gli dèi gli mandino un accidente, chiunque egli sia!

DEMIFONE Mi fa ancora un cenno. Aggiungerò sei mine.

CARINO E il mio ne offre sette...

DEMIFONE Per Polluce! Non la spunterà su di me.

CARINO...e in contanti, padre mio.

DEMIFONE Ha voglia di fare offerte: l'avrò io.
CARINO Ma ha fatto l'offerta per primo.
DEMIFONE Me ne infischio.

Il padre in entrambi i casi non cede alle perorazioni del figlio e le fanciulle vengono condotte “altrove”.

Mentre si susseguono scene di intensa comicità, causata dal folle amore del vecchio per la giovane e dalle battute dei servi, la trama si complica con il ritrovamento, da parte di Arlecchino, della cassetta perduta in mare. Il servo medita d'impossessarsi dei beni contenuti al suo interno per ottenere l'agognata libertà e condurre una vita sfarzosa.; nel suo vaneggiante monologo giunge persino a progettare la fondazione di una nuova città a lui dedicata. In questo passaggio la Balletti cita, in modo chiarissimo, il *Rudens* latino:

GRIPO Ho pensato di far così: mi presenterò al mio padrone astutamente preparato e gli prometterò di dargli del denaro a piccole rate per comprare la mia libertà. Poi, quando sarò libero, mi costruirò una casa con un podere intorno, avrò schiavi, allestirò grandi navi per far commercio, avrò fama di potente presso i potenti. Poi mi procurerò una nave solo per il mio piacere e farò come Stratonico, viaggerò di città in città. Quando la mia notorietà si sarà diffusa, fonderò una grande città e la chiamerò Gripo, capitale di un grande regno. Ho in mente grandi progetti da attuare. Ma per ora mi limiterò a nascondere questo bauletto. E questo importante personaggio dovrà accontentarsi di un pranzo a base di sale e aceto senza buone pietanze⁵⁵⁴!

ARLEQUIN

[...]

Que feras-tu à présent Arlequin, de tout cet or qu'il y dedans? *Primo*, je demanderai mon congé à mon Maître, puis je quitterai cette habit de livrée, & je m'habillerai magnifiquement; ensuite j'épouserai Spinette, qui ne sera pas fâchée de trouver un joli garçon, & bien riche, je quitterai ce pays-ci, & nous irons vivre ensemble à Paris: je me promènerai en carrosse, j'achèterai des terres, une maison de campagne, une autre à la ville, j'aurai beaucoup de domestiques, je me ferai servir en homme de qualité, je m'imagine que c'est un plaisir! *Oh la faites ceci...à qui parlai-je?...allez là...vîte obéissez-moi...oui, oui, cela est beau, j'ai bien appris de mon Maître comme on se fait obéir. Pour acquérir un nom, je veux me faire General d'armée...non, car je n'aime pas les coups de canon. Je jouirai de mon bien tranquillement, cela vaudra mieux, je regalerai mes amis, j'aurai une bonne table chez moi, je voyagerai par tout le monde, je me ferai connoître, on ne parlera que de moi; puis, quand ma réputation sera bien établie, afin que ma mémoire dure toujours, je bâtirai une Ville qui portera mon nom, on*

554 T. M. Plauto, *Rudens*, cit., p 197.

dit Andrinople...Constantinople...elle s'appellera Arlequinople, oui, cela sonne bien, Arlequinople.

I suoi progetti non sono tuttavia destinati ad andare a buon fine, così come le trame dei due vecchi genitori: Flaminia decide infatti di far ritorno in città, insospettata dall'assenza prolungata del marito che non si decide a raggiungerla in campagna adducendo improbabili scuse. Arrivata a casa scopre in poco tempo il motivo della reticenza del coniuge; anche la scena dell'arrivo è di matrice plautina, questa volta tratta dal *Mercator*.

DORIPPA (*giungendo da sinistra*) Siccome mio marito m'ha mandato a dire che non sarebbe venuto in campagna, ho fatto di testa mia: sono tornata per stare alle calcagna di chi mi sfugge. Ma, a quanto vedo, la nostra vecchia Sira non mi segue. Ah, eccola che arriva, finalmente. Vuoi allungare il passo?

SIRA Non posso-per Castore!-col peso che porto.

DORIPPA Quale peso?

SIRA Ottantaquattro anni; e per giunta la schiavitù, il sudore, la sete...Un complesso di cose che mi schiaccia.

[...]

SIRA (*uscendo di casa precipitosamente*) Sono perduta! Sono morta, sventurata che sono! Ah! Sventurata me!

SIRA Dorippa! Mia cara Dorippa!

DORIPPA Perché gridi?

SIRA C'è una donna in questa casa!

DORIPPA Che? Una donna?

SIRA Sì, una donna: una prostituta!

Mentre nella Balletti troviamo:

FLAMINIA *d'abord seule*

Je crois avoir pris le bon parti, puisque Monsieur mon mari ne peut venir à la campagne, de le venir trouver à la Ville; mais où es tu restée, Rosette? Ah! Te voilà, tu marches bien lentement.

ROSETTE

Ma foi, Madame, je ne suis pas si forte que vous, je ne puis marcher si vite. Quel caprice de venir à pied de votre maison de campagne, comme si vous n'aviez pas votre carosse.

FLAMINIA

Te voilà bien malade! Ce n'est qu'une promenade.

ROSETTE

Oui, pour vous; mais pour moi, c'est un voyage très-long, & je n'en puis plus.

FLAMINIA

Eh bien nous voilà arrivée, tu auras le tems de te reposer: va devant moi ouvrir le volets de mon appartement.

ROSETTE

Attendez que je cherche la clef...Ah! Je crois que je l'ai perduë.

FLAMINIA

Voyez l'étourdie!

ROSETTE

Comme vous vous mettez d'abord en colere! Ne vous fâchez pas, la voilà retrouvée, je l'avois dans une autre poche.

FLAMINIA

Eh bien, finis donc, & vas ouvrir.

La scoperta porta ad una serie di rapide risoluzioni per la nuova sistemazione delle due fanciulle e, nel turbinio di eventi, Lelio teme di aver nuovamente smarrito l'amata. Conscio dell'impossibilità di andare contro la volontà paterna e non volendo assistere alle eventuali nozze di Horace con Silvia, decide di partire ed abbandonare la Martinica. Viene però scoperto dal servo fedele Trivelin e dall'amico Cinthio che lo rassicurano: Silvia è al sicuro e presto la vicenda si risolverà in modo positivo, la sua partenza quindi non è necessaria.

CINTHIO, LELIO, TRIVELIN

CINTHIO

D'où te vient cette résolution, mon ami Lelio? Que veux-tu faire?

LELIO

Partir, & ne revenir jamais.

CINTHIO

Qui te chasse?

LELIO

Mon désespoir.

CINTHIO

Bannis ce désespoir, il n'est plus de façon: je te cherche par-tout pour t'annoncer une nouvelle, qui rendra le calme à ton esprit.

LELIO

Comment puis-je vous croire? Cherchez-vous encore à m'abuser?

CINTHIO

Eh non, je ne t'abuse point, & tu en seras bien-tôt convaincu; ton amour est bien incommode! Je t'avoue que si j'avois envie d'avoir une Maîtresse, tu m'en dégoûterois: cela coûte trop de peines & d'inquiétudes.

Così nel *Rudens*:

EUTICO Dove stavi andando?

CARINO In esilio.

EUTICO Per che fare?

CARINO Quel che può fare uno sventurato.

EUTICO Non aver timore; io ti restituirò la gioia d'un tempo. Saprai ciò che più desideri sapere, una cosa che ti farà gioire. Fermati sull'istante; io vengo a te da amico, armato di tutto il mio affetto. La tua amante...

CARINO Che...

EUTICO ...io so dov'è.

CARINO Tu?

EUTICO Sana e salva!
CARINO Dove salva?
EUTICO Lo so io.

Un'ulteriore serie di intrighi e rocambolesche scene separano i protagonisti dal lieto fine che tuttavia arriva con la restituzione della cassa, l'agnizione di Silvia da parte di Fabrice, il quale altri non è che lo zio tanto cercato, che acconsente alle nozze fra la nipote e Lelio. Parallelamente anche Spinette e Trivelin, che per tutta la commedia hanno patito le pene d'amore unitamente ai padroncini, possono finalmente ritrovarsi, mentre Horace si vede costretto ad accettare di buon grado l'unione matrimoniale che lo lega così alla famiglia dell'amico e Arlequin viene punito per la sua avidità, ricevendo per la restituzione della cassa un compenso ben inferiore a quanto pattuito con il legittimo proprietario.

L'analisi comparata delle tre opere conferma quanto la Balletti afferma, dichiarando apertamente le sue fonti, già nella prefazione al testo. Mostrando nuovamente una forte coscienza critica, l'attrice sviluppa un breve intervento di teoria teatrale sulla tradizione delle rielaborazioni sceniche, esplicitando così non solo i punti chiave del suo *modus operandi*, ma anche le sue posizioni, prossime ma non equivalenti a quelle del marito.

Nel suo sintetico *excursus*, Flaminia ricollega Plauto ai modelli greci precedenti, Terenzio a Plauto e, con uno scarto cronologico forte giustificato dal pubblico al quale l'autrice si rivolgeva, Molière al teatro classico antico.

[...] je me suis flattée que l'on ne me seroit pas un crime d'avoir imité un ancien Auteur [con riferimento a Plauto]. Lui-même souvent a copié les Grecs, son exemple a été suivi par Terence, & tous ont eu la bonne foi de ne le pas laisser ignorer à la posterité. Malgré cet aveu, la plûpart de leur Pieces ont été reçues des Romains avec les plus grands applaudissemens. Rien de plus beau que celles de Moliere; cependant on y reconnoît, & des sujets, & des traits puisés dans les Ecrits de ces Anciens. Pourquoi donc aurois-je dû être plus scrupuleuse que tant de grands Hommes?

L'autrice torna poi a dichiarare il suo debito di gratitudine nei confronti degli autori che le hanno permesso di strutturare *Le Naufrage* secondo i canoni della commedia "alta": l'attrice è conscia dei suoi limiti e, al di là dei moduli tipici di ostentazione della modestia legati al processo di *captatio benevolentie*, dimostra di sapere quali difficoltà si nascondono sotto i

tentativi di messa in scena di una commedia regolare.

Il problema delle comiche rappresentazioni aveva costituito lo scoglio contro il quale si era infranto il progetto di riforma teatrale della compagnia ancora sul suolo italiano e le scene parigine non sembravano pronte all'auspicato distacco dai moduli dell'Arte. L'appoggio alle *auctoritates* di Plauto e Molière dunque poteva offrire la garanzia di una miglior prova sulle scene. Dunque alla consapevolezza delle proprie doti e alla preparazione culturale non comune per un'attrice, Flaminia affianca la coscienza dei limiti intrinseci alla sua operazione, limiti che si manifestano anche nelle difficoltà linguistiche in cui può incorrere chi, come lei, si trova a comporre un testo letterario in lingua straniera con la quale, fra l'altro, la scrittrice si confronta con grande competenza.

Che il tentativo della Balletti fosse rivolto soprattutto alle scene è testimoniato da un altro passaggio della sua *Introduzione al lettore*, dove si sofferma sul necessario adattamento degli usi e costumi antichi all'epoca contemporanea. La ripresa integrale dei classici infatti avrebbe reso difficoltosa la fruizione dell'opera da parte del pubblico largo o, come scrive l'autrice, avrebbe avuto un'accoglienza favorevole solo da parte dei «*Sçacans de profession, ou de personnes, qui par un goût excellent, & par un heureux naturel se portent aux choses même qui ne leur sont pas connues*⁵⁵⁵». Proponendo inoltre una rielaborazione creativamente autonoma, l'autrice non si sentiva vincolata al rispetto del testo originale, precetto che invece caldeggiava nella sua riflessione teorica circa il poema tassiano.

La Balletti non si rivolge dunque ad un'*élite* colta, a quegli eruditi con i quali aveva collaborato, insieme al marito, per allestire il repertorio italiano, ma cerca un pubblico di sala che possa risultare coinvolto dalle vicende rappresentate sulla scena. L'insuccesso della commedia, che conobbe una sola rappresentazione, va imputato, credo, alla distanza che si era precedentemente consolidata fra le attese del pubblico, abituato ad una commedia di carattere, più vicina ai temi e alle situazioni contemporanee, e la riproposizione di schemi tipici della commedia classica, caratterizzata da una comicità legata ai tipi fissi e all'intreccio rocambolesco.

Le Naufrage presenta effettivamente personaggi-tipo, come quello del servo astuto e del vecchio innamorato, e situazioni comiche "classiche", ma non siamo certamente di fronte ad una pedissequa ripresa del modello. I protagonisti si muovono sulla scena con coerenza

555 E. Balletti Riccoboni, *Le naufrage*, cit., p. 5.

(in modo profondamente diverso, ad esempio, da quanto avviene nell'*Abdilly*), la struttura della *pièce*, complessa ed articolata, ricalca, come si è visto, in diversi luoghi gli originali plautini, ma si sviluppa secondo un percorso creativo autonomo, attraverso un'interessante compenetrazione fra i modelli.

Se infatti ritroviamo i motivi antichi del naufragio, spesso connesso al viaggio in terra straniera, dei luoghi esotici, delle peripezie cui fanno seguito repentine agnizioni, è altresì vero che questi s'intrecciano ad elementi derivanti dalla commedia dell'Arte: nella figura di Arlecchino, per esempio, vediamo mescolarsi tratti del pescatore sciocco ed avaro plautino e giochi verbali buffoneschi.

Il dialogo fra questo personaggio e monsieur De la Boussole offre un buon esempio di questo sincretismo:

M.DE LA BOUSSOLE

Plus, une bourse, où il y a mille pistoles d'Espagne.

ARLEQUIN

Bon! C'est pour moi cela.

M.DE LA BOUSSOLE

Une boîte avec une douzaine d'yeux de chats d'Orient.

ARLEQUIN

Fy des yeux de chats! Pour lui cela, pour lui.

M.DE LA BOUSSOLE

Une autre bourse, où il y a deux mille louis d'or.

ARLEQUIN

Pour moi cela.

M.DE LA BOUSSOLE

Plusieurs escaraboucles d'Orient.

ARLEQUIN

Poua la vilaine marchandise! Des escaraboucles! Pour lui, pour lui!

M.DE LA BOUSSOLE

Cent mille francs en plusieurs sortes de monnoyes, de différens pays.

ARLEQUIN

Ah! Quelle joye! Voilà de quoi bâtir la ville d'Arlequinople.

Il confronto fra il pescatore-ladro e il legittimo proprietario della cassa si trova anche nel modello latino, ma il dialogo è semplice, asciutto, privo di giochi verbali e cadenzato da un semplice scambio di battute.

GRIPO Che cosa saresti disposto a dare a chi scoprisse una traccia del tuo tesoro e te la indicasse? Sbrigati! Sputa una proposta!

LABRACE Trecento nummi.
GRIPO Sciocchezze!
LABRACE Quattrocento.
GRIPO Schiffezze!
LABRACE Cinquecento.
GRIPO Noccioline!
LABRACE Seicento.
GRIPO Vermicelli!
LABRACE Te ne darò settecento⁵⁵⁶.

Sciocco, avido, gradasso ed esagerato al pari di Arlecchino, Gripo non possiede tuttavia la *vis comica* verbale del suo successore che, nonostante le già menzionate difficoltà linguistiche nelle quali poteva incorrere l'autrice, trae forza da una serie di gustosi *qui pro quo* semantici.

Un'osservazione analoga può essere fatta sul personaggio di Trivelin, che non possiede un omologo nei due modelli antichi: servo fedele e scaltro, egli ricorda più da vicino il personaggio di Eutico che quello degli schiavi presenti nel *Mercator*. Pur nella tipizzazione della sua figura, Trivelin viene umanizzato dalla Balletti: è servo ed amico, e se nell'aiutare Lelio agisce anche per interesse personale, lo fa in nome dell'amore per Spinette e non per un immediato tornaconto economico o sociale. Non si può dire che le figure sopracitate raggiungano una vera profondità psicologica; siamo ancora di fronte a tipi fissi che incarnano sentimenti o valori dati (il vecchio egoista privo di ragione, il giovane amante, il servo sciocco, la donna gelosa...), ma le modalità espressive e le reciproche influenze fra le diverse figure connotano in modo più "contemporaneo" la commedia.

Analogamente, se influenza dell'Arte è ancora troppo forte per permettere una reale emancipazione da parte di Flaminia, questo non le impedisce di inserire, pur in modo piuttosto episodico e disorganico, alcune piccoli spunti attualizzanti: penso alla figura della serva Sira, portatrice in Plauto di un'amara riflessione sulla condizione della donna (sempre soggetta alla volontà, se non addirittura al capriccio, maschile e tuttavia rassegnata alla sua condizione) che si trasforma nella commedia settecentesca in una rivendicazione di autonomia, certamente semplice e ingenuamente estremistica, ma esplicitata in modo chiaro nella chiusa di dialogo.

SIRA Per Càstore! Le donne vivono sotto una dura legge, una legge assai più ingiusta di

556 T. M. Plauto, *Rudens*, cit., p. 237.

quella degli uomini, sventurate che sono! Perché se un uomo se la fa con una sgualdrina, di nascosto da sua moglie, anche se la moglie viene a saperlo, la passa liscia. Mentre se la moglie è uscita di casa all'insaputa del marito, il marito ha subito pronto un pretesto per ripudiarla. La stessa legge dovrebbe valere per la moglie e per il marito. Una moglie che sia onesta, s'accontenta d'un unico marito; perché allora il marito non si dovrebbe accontentare di un'unica moglie? Per Càstore! Se si punissero i mariti allo stesso modo in cui si ripudiano le donne che hanno commesso qualche mancanza, ci sarebbero assai più uomini soli di quante donne sole non ci siano adesso, ve l'assicuro!

ROSETTE

Vous faites bien, ma chère Maîtresse; il faut un peu mortifier ces vilains hommes: comment, il leur sera permis d'en faire à leur volonté, d'outrager leurs femmes, & les femmes seront assez sottes pour se taire? Pour moi, je suis encore jeune, & grace au Ciel, je ne suis point mariée, mais si j'avois un mari qui me jouât de ces tours là, pour me venger, je voudrois avoir autant d'Amans, qu'il auroit de Maîtresses.

FLAMINIA

Je sçai que cette vengeance me seroit facile, si mon coeur y consentoit, & si l'honneur ne le défendoit pas.

ROSETTE

Bon, l'honneur! Pourquoi est-ce que notre honneur y doit perdre? & pourquoi le leur n'en souffre-t'il rien?

FLAMINIA

Le monde l'a ainsi réglé, & nous a chargée de ce fardeau.

ROSETTE

Le monde ne sçait ce qu'il fait, & je veux réformer le monde, moi.

La Balletti percorre con uno sguardo nuovo il sentiero preparatole dalle commedie classiche ed esprime doti di originalità e inventiva ben superiori a Lelio che, come abbiamo visto, rimane molto più vincolato ai testi dei quali intraprende la rielaborazione.

Flaminia opera una mediazione distante dal disorganico *collage* tipico dell'Arte e la commedia, benché non particolarmente innovativa e originale, appare come un testo letterariamente sorvegliato in cui *tout se tient*.

L'opera è corredata infine da un buon numero di indicazioni sceniche (per quanto non dettagliate) e presenta espressioni tipiche riportate a testo in italiano, come ad esempio la locuzione «Ah, povereto mi!». Queste ultime non sono motivate da difficoltà nella resa in lingua straniera di un'espressione idiomatica (poiché in contesti differenti la Balletti dimostra di padroneggiare il francese al punto da utilizzarne condisinvolture modi di dire e

frasi fatte⁵⁵⁷), ma dal valore evocativo che offrivano, legato a figure tipiche dell'Arte.

Non a caso locuzioni simili si ritrovano, pochi anni più tardi, anche nel teatro di Goldoni; esse vanno quindi considerate come una sorta di “marchio d'italianità”, pur nel contesto di un'opera integralmente redatta in francese, anche per quanto riguarda nomi dei personaggi in scena.

La comicità non è completamente affidata alla bravura performativa degli attori, ma si fonda su una forte componente verbale che presuppone un'adesione al testo da parte dei comici ed implica la possibilità di una fruizione tramite lettura.

Si tratta di un riso alla portata di un pubblico eterogeneo, non basato unicamente sulle battute grossolane e le “bastonate” fra i personaggi, ma fruibile anche da un punto di vista letterario. Non siamo di fronte ad un elemento di poco conto per una commedia redatta, in funzione delle vive scene, da un'attrice formata in seno all'Arte: la prassi infatti prevedeva all'epoca la stesura di semplici canovacci (come avverrà per l'*Abdilly*) più adattabili ad una libera interpretazione e allo stesso tempo meno impegnativi sul piano compositivo. Nonostante questi elementi l'opera non riscosse il successo sperato.

Considerando il fallimento dell'esperimento comico colto e il successivo fiasco dell'*Abdilly*, modellato invece come canovaccio, sarebbe lecito arrivare ad una conclusione che individui in una scarsa attitudine della Balletti in quanto autrice teatrale il motivo di questi insuccessi. La lettura della commedia però non supporta questa tesi, mostrando invece elementi di competenza autoriale e capacità creative autonome da parte dell'attrice.

È più probabile invece che, ancora una volta, il pubblico non fosse pronto per svincolare, nel suo orizzonte di attesa, la commedia italiana dai suoi moduli fissi, dallo stereotipo dell'attore-buffone, e che dunque né un canovaccio con una trama non precostituita né una commedia letterariamente vagliata potessero incontrare il loro favore.

Fu probabilmente questa considerazione a condurre Flaminia alla stesura di una seconda opera scenica, questa volta modellata sui parametri dell'Arte ma, come vedremo, neppure questo esperimento ebbe esito positivo.

557 Si veda ad esempio una frase pronunciata da Arlecchino quando descrive al padrone il naufragio al quale ha assistito dagli scogli: «Ils ne trouveront pas là un verre d'eau des Barbades pour se remettre le coeur». E. Balletti Riccoboni, *Le naufrage*, cit., p. 11.

3.5 *Abdilly Roi de Grenade*

Seconda prova drammaturgica della Balletti, il canovaccio manoscritto *Abdilly Roi de Grenade* ci è giunto all'interno di una raccolta di opere teatrali di monsieur Delisle, in collaborazione con il quale venne redatto. La *pièce* – come si è visto – conobbe una sola volta l'onore delle scene, in una rappresentazione poco fortunata che si tenne il 19 o il 20 dicembre del 1729⁵⁵⁸.

Si tratta di una tragicommedia di ambientazione spagnoleggiante la cui trama, dall'intreccio piuttosto complicato, si fonda su complessi intrighi amorosi.

L'opera si apre con il reinsediamento di Abdilly, re di Grenade, sul trono, strappatogli in precedenza dal crudele Muley. Il ritorno del legittimo monarca è stato reso possibile da Abencerage, il quale ha adoperato in suo favore l'amore provato da Zégri per Moraiselle, sua figlia: egli infatti lo ha convinto a voltare le spalle a Muley e, in nome di questo tradimento, gli ha promesso la mano della fanciulla. Moraiselle tuttavia ama Abdilly il quale a sua volta è infatuato di Galliane, legata a Abnamet (figlio di Abencerage e quindi fratello di Moraiselle) da un sentimento ricambiato. Il sovrano è legato da un debito di gratitudine ad Abencerage e, nella scena terza del primo atto, gli domanda quale possa essere una degna ricompensa per il servizio reso. Abencerage chiede che Abnamet e Galliane possano unirsi in matrimonio ed Abdilly sembra acconsentire, tramando però in cuor suo di differire quanto più possibile le nozze, con la scusa di importanti questioni di governo, e arrivare così ad impedirle. Moraiselle, che ha fino a questo punto finto di amare Zégri, affinché il piano paterno potesse andare a buon fine, palesa il suo amore per Abdilly affidando ad Arlecchino una lettera a lui indirizzata, che egli dovrà consegnare di nascosto al sovrano fingendo che gli sia stata data da una dama velata. Ricevuta la lettera il sovrano la legge credendo sia stata scritta da Galliane e redige una risposta, alla quale allega un suo ritratto, affidandola poi ad Arlecchino al quale intima una grande discrezione.

Moraiselle, in pena per il tardare della risposta di Abdilly, gioisce alla consegna del ritratto e

558 Per la data del 19 dicembre propende Ada Zapperi nella sua già citata voce sulla Balletti contenuta nel Dizionario biografico degli italiani, mentre Fortuné Briquet, nella sua nota riguardo la Balletti presente su SIEFAR (Société Internationale pour l'Etude des Femmes de l'Ancien Régime, http://www.siefar.org/dictionnaire/fr/Elena_Virginia_Balletti/Fortunée_Briquet), propone la datazione del 20 dicembre. Nelle fonti settecentesche troviamo la stessa alternanza; se infatti l'indice del *Nouveau théâtre italien ou Recueil général des comédies représentées par les comédiens italiens ordinaires du roi*, Paris, Briasson, 1733, p. XXXV, riporta la data del 19 dicembre, il *Dictionnaire des théâtres de Paris* di François e Claude Parfaict, Paris, Lambert, 1756, a pag. 371 ci dà la data del 20 dicembre.

della missiva, ma Zégri, che è stato testimone della lettura di quest'ultima e ha trovato l'amata reticente sul contenuto dell'intera lettera, l'accusa di tradimento ricoprendola di contumelie. Moraiselle allora, per evitare la sua ira, afferma che si tratta di una corrispondenza d'amore fra il sovrano e Galliane. Zégri è stupito per l'ingratitude di Galliane nei confronti di Abnamet e, rimasto solo, medita sulla vicenda.

Giunge a questo punto sulla scena proprio Abnamet che domanda a Zégri il motivo del suo riflettere; questi gli confessa quanto ha appreso e insieme leggono la lettera che Moraiselle ha accidentalmente lasciato cadere uscendo dalla stanza. Abnamet giura vendetta nei confronti di Abdilly e la scena successiva, insieme a Zégri, incontra Moraiselle e Galliane: dall'incontro scaturisce un fitto dialogo che complica ulteriormente la situazione in una serie di accuse e tentativi di difesa da parte dei personaggi chiamati in causa.

Subito sopravviene Abencerage che, nel tentativo di calmare gli animi, finisce per peggiorare la situazione lasciando intendere ad entrambi gli uomini che la lettera potrebbe essere stata scritta per la loro amata. Mentre i due uomini meditano vendetta, Moraiselle si pente del dolore causato a Zégri e decide di cedere al suo amore rinunciando alla passione che la lega al sovrano: ordina ad Arlecchino di recarsi da Abdilly ed invitarlo nottetempo nella stanza presso il giardino, dove è risoluta a comunicargli la sua decisione.

Segue una scena dedicata interamente al susseguirsi di dubbi da parte di Zégri circa l'onestà di Moraiselle, dubbi ulteriormente alimentati dalla scoperta del ritratto del sovrano nella sua stanza. Intanto Abnamet ha elaborato un piano per sottrarre Galliane e Moraiselle alle brame di Abdilly: prese con sé le due donne fuggiranno da Grenade e si rifugeranno presso il Califfo.

Zégri acconsente e comunica che al porto c'è una nave pronta a salpare al suo comando. Seguono una serie di peripezie legate all'appuntamento dato da Moraiselle ad Abdilly: fraintendimenti e sovrapposizioni di ruoli portano ad una situazione di caos sulla scena che si risolve solo con l'intervento di Abencerage il quale costringe Abdilly ad ammettere di aver avuto torto nel voler piegare alla sua volontà i sentimenti di Galliane. Moraiselle confessa il suo amore ad Abdilly raccontando in presenza di Zégri tutta la verità sulla sua vicenda personale. Zégri, avendo compreso di non essere amato, chiede al sovrano di sposare Moraiselle e il re acconsente dichiarandogli eterna gratitudine e promettendo di ricompensarlo. Il sipario cala dunque su questo imminente duplice matrimonio.

Nonostante si tratti di un semplice canovaccio, composto fra l'altro a due mani con Delisle, ho ritenuto utile offrirne la trascrizione, anche ai fini di rendere conto della vasta produzione di materiali ad uso di scena di cui i coniugi Riccoboni non furono soltanto fruitori ma creatori in prima persona.

Il testo è contenuto all'interno di un manoscritto cartaceo conservato presso la Bibliothèque Nationale de France (ms. Français 9311⁵⁵⁹) appartenente alla serie *Collection de pièces de théâtre, formée par M. De Soleinne*. Il manoscritto, formato in 4°, riporta il titolo *Théâtre inédit de Delisle De La Drevetière* e contiene sei opere: *Le Banquet ridicule, parodie du Banquet des Sept sages*, représenté par les Comédiens Italiens le 3 février 1723⁵⁶⁰; *Le Berger d'Amphise, tragi-comédie en trois actes avec un divertissement*, représenté par les Comédiens Italiens le 20 février 1727⁵⁶¹; *Abdili, roi de Grenade, comédie en trois actes*, représenté par les Comédiens Italiens le 20 décembre 1729 (avec Mme Riccoboni, dite Flaminia)⁵⁶²; *Arlequin Grand Mogol, comédie en trois actes avec divertissements*, représenté par les Comédiens Italiens le 14 janvier 1734⁵⁶³; *Les Caprices du coeur et de l'esprit, comédie en trois actes en prose*, représenté par les Comédiens Italiens le 25 juin 1739⁵⁶⁴; *Danaüs, tragi-comédie en trois actes avec des intermedes*, représenté par les Comédiens Italiens le 22 janvier 1732⁵⁶⁵.

Nella trascrizione ho adottato, anche per le difficoltà insite nella struttura del canovaccio, un criterio completamente conservativo (benché il manoscritto presenti molte difformità come un'accentazione discontinua, una punteggiatura mancante o scarsa, disomogeneo uso delle maiuscole per i nomi di persona e di luogo e numerose macchie d'inchiostro, segno di una trascuratezza complessiva nella stesura).

559 Il testo è disponibile in formato digitale all'url <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9007547m>

560 BNF, ms. Français 9311, ff. 1-10.

561 *Ibid.*, ff. 11-24.

562 *Ibid.*, ff. 25-30.

563 *Ibid.*, ff. 31-52.

564 *Ibid.*, ff. 53-131.

565 *Ibid.*, ff. 132-151.

Abdili Roy de Grenade
Comédie en trois actes représentée par les comédiens italiens en l'année 1729.
Par Mademoiselle Ricoboni ditte Flaminia et Delisle.

Personages

Abdily, Roi de Grenade amoureux de Galliane	Zani
Abencérage,	Dominique
Abnamet, fils d'abencerage amant de Galliane	Romagnesi
Moraiselle fille d'abencerage amoureuse d'Abdili	Silvia
Zégri, amoureux de Moraiselle	Maris
Galliane	Catine
Arlequin, valet de Moraiselle	
La scene est dans le Palais des Rois de Grenade	

Acte premier
Scene I

Abencérage se conjoint avec Abnamet et Galliane du bonheur
qu'il a eû de remettre Abdili sur le trône de grenade et d'en avoir chassé le cruel
Muleï que les detinoit [sovr. Tous deux] en prison. Galliane et
Abnamet comptent pour rien leurs souffrances passées puis qu'ils vont etre heureux:
ils demandent a Abencerage ce
qui a causé la revolution qui les mit en liberté. Abencerage
leur dit que l'amour par les yeux de Moraiselle a produit
ce grand evenement, que sa fille a charmé Zégri, qui a
tourné casaque à Muley et a aydé aler encontre du trône et que
la main de Moraiselle est le prix d'une si grand trahison.

Scene II

Arlequin felicite les nouveaux delivrés et annonce l'arrivée du Roy.

Scene III

Le Roy remercie fort obligeamment Abencérage de la peine
qu'il a pris de le remettre sur le trône de ses peres, il les
lui brasse tous et les prie de luy demander des recompenses
on n'exige de luy que le confeutement alluy main de galliane
et d'abnamet, Le Roy, qui trouve la pretendue fort alongé,
y consent moitié figué et moitié [sovr. Raison] et se reserve in petto
le devis de mettre empechement a ce futur mariage,
dont il defferi la ceremonie jusqu'à demain sous pretexte d'affairs [un certain jour, *cancellato*]
plus importantes qu'il eurent d'en avant.
Arlequin lui demande pour recompense quelque princesse de hazard.

Scene IV

Le quatre amans se felicitent reciproquement. Les hommes se retirent.

Scene V

Moraiselle prie son future belle soeur de la laisser rever
en repos.

Scene VI

Moraiselle qui n'a feint d'aimer Zégri que pour le detacher
du party de Muley. Fait la mostre qu'elle aime le Roy
et qu'elle n'a employé le vers et la lia pour le posseder.

Scene VII

Moraiselle demande a arlequin si on peut compter sur sa
prudence il l'assure que dans toute grenade il n'a pas son
pareil et en voicy la preuve ajoute il, le jour que tout le monde s'egorgeoit dans cette ville, je me
cachay pour n'etre pas
massacré et par ce trait de prudence je me suis conservé
pour l'honneur de votre service. Elle le charge de remettre
au Roy luy même une lettre qu'elle écrit sur le champ et il luy dit
qu'il l'a recû d'une dame voilée.

Scene VIII

Arlequin charmé d'etre entier dans une intrigue
amoureuse qui a le Roy pour object se berce des chimeres
magnifiques et batit force chateaux en espagne. [è un modo di dire]

Scene IX

Le Roy combat contre son nouvel amour. Il se fait un
scrupule d'arracher a abnamet sa maitresse. Arlequin
luy Rend la lettre de Moraiselle lui demande la part.
abdilly qui la croit de galliane y fait reponse et la
donne a arlequin avec son portrait et une
honnete recompense *** portant. il luy recommande le secret. Si je ley arderai dit arlequin **
si les courtisan le sçavoient il n'y aura pas un *** jusqu'a mon employ.

Acte seconde

Scene I

Moraiselle paroît fort inquiette du sucée de sa lettre.

Scene II

Arlequin apres ses lazzis ne donne a Moraiselle le
porterait du Roy et sa lettre qu'apres avoir recû des
recompenses. Moraiselle lit la lettre du roy qui luy paroît
tres passionnée. il luy recri qu'elle ne seras jamais
qu'a luy.

Scene III

Zegri qui a lû par dessous l'epaule de Moraiselle sans
qu'elle s'en soie apercûe luy demande de quelle part
elle luy vint. comme elle luy repond en tergiversant
il l'apostrophe de noms de perfide d'infidelle etc.
pour l'apaiser Moraiselle luy donne la lettre et luy dit
qu'elle est pour Galliane que le Roy aime. elle en ajuste
les paroles au sens qu'elle y veut faire trouver et Zegri
donne dans le panneau de la meilleure foy du monde.

Scene IV

Zegri resté seul ne peut concevoir comment
Galliane peut manquer de foy au pauvre Abnamet
il reve.

Scene V

Abnamet demande à Zegri le sujet de la reverie
ce que celui cy se donne bien deja de le luy dire.
Abnamet ramasse la lettre du Roy, que j'ay oublié de
dire que Moraiselle avoit laissé tomber en s'en allant,
Abnamet qui la lit en veut faire un mistere a Zegri
qui luy dit qu'il sçait ce qu'elle contient qu'elle est au
Roy et que c'est Moraiselle qui l'a laissé tomber Abnamet
jure de se vanger du Roy qui veut mettre sa soeur a mal et
Zegri par compassion pour luy le laisse dans cette erreur.

Scene VII

Moraiselle qui avait amené Galliane dans le lieu pour habiller
est fort etonné d'y voir Zegri et son frere qu'elle
croiait ailleurs. Abnamet tempete contre sa soeur qu'il
traitte fort mal, Zegri en voulant la justifier ne peut s'empêcher d'accuser galliane;
cette accusation augmente le grabuge, chacun crie de son coté
[cancellato: et il se separent sans explications] [sovrascritto: Sans pouvoir se faire entendre]

Scene VII

Abencerage qui arriva au bruit de la noise en veut sçavoir
le sujet. Tous veulent parler. il fait proudemment sortir les femmes, pour interogier les hommes: ce

qui ne se pouvait pas faire
avec [cancellato: leur] [sovrascritto: Le] babil des premieres. Moraiselle se cache.

Scene VIII

Dans cette tres large scene Abnamet et Zegri expliquent a
Abencerage les sujets des plaintes qu'ils ont contre le Roy,
Dont il luy font lire la lettre. Abencerage apres avoir lu
tourne la chose de facon qu'il fait le male plus grand
qu'il n'est, en faisant concevoir aux amans chacun en
leur particulier, qu'elle pourrait bien etre pour leur.
Maitresses. les jeunes gens veulent courir a la vengeance; mais
le bonhomme les arrete en leur remontrant que
quoy que le Roy est responsable, ils ne doivent le [sovrascritto ***] du trone comme ils l'en
menacent, pour ne pas [sovr. Perdre, gater] en un moment le fruit de tant de travaux. Il les quitte en
les evitant a la patience et au silence; et va vers l'air du bureau.

Scene IX

Abnamet, qui est un petit obstiné, ne veut point se
reporter a ce que va faire son bonhomme de pere, il excite
Zegri a la vengeance et il s'entraine pour y travailler.

Scene X

Moraiselle s'envie des malheurs quelle va causer. elle s'indigne
contre elle même et ce qu'elle fait pour le Roy contre Zegri
qu'a tout fait pour elle. et elle prend une ferme resolution
de raccomoder les choses en se donnant a Zegri quoy qu'elle adore
abdili.

Scene XI

Moraiselle ordonne a Arlequin d'aller f** a dire au
Roy, qu'il se trouve seul a soir dans le cabinet au bout du jardin
ou la damme en quistion se trouvera pour luy
parler d'affaire qui presse. Elle sors. Comment diable, dit
arlequin, ecrire le matin donner un rendés vous le soir?
Elle n'as pas envie de prendre de tems ny de s'envoyer.

Acte troisieme

Scene I

Arlequin apprend a Moraiselle que le Roy luy a dit qu'il ne manquerait
pas de se trouver au rendezvous. Elle le charge
d'empêcher que personne n'entre dans le cabinet. Elle deplore
la necessité où elle se trouve de sacrifier son amour a la
sacreté de son object. Cette pensée l'accable et s'endort doucement.

Scene II

Zegri qu'a vû prendre a Moraiselle le chemin du cabinet la
suivi dans le dessein de luy joindre. Arlequin veut l'empecher d'entrer
sous divers pritextes. Comme il sçait que ce n'est pas luy qu'on attend
il fait du bruit pour reveiller la princesse mais elle dors de trop
bon coeur. Enfin Zegri chasse Arlequin *** dans le ***.

Scene III

Zegri qui a vû Moraiselle dormir si tranquillement sent dissiper
tous ses soupçons. Mais le portrait du Roy qu'il voit
sous la soste les reveille. Son trouble luy laisse assez de presence d'esprit
pour jouer un joly tour. Il met son portrait a la place de
celuy du Roy et se retire a l'ecart. Moraiselle
a son reveil s'aperçoit sans douleur de l'echange de portrait.

Scene IV

Elle appelle Arlequin, qui Zegri menace le tuer s'il dit le moindre mot,
Arlequin feint de l'etonnement de voir la un portrait qui n'y devroie pas estre et l'aprochant
pour le quiens comb*** il avertit la princesse que Zegri est la
Li ***profite de l'avis et pour le discours fait comprendre a Zegri qu'il ne soit aimé d'elle.
Elle menace Arlequin qu'elle accuse d'avoir changé le portraits.
Zegris qui paroît justifie Arlequin, il essaye de remettre les
choses en l'etat qu'elles estoient, mais Moraiselle luy cède genereusement
le portrait du Roy et garde le fuir et sors sans pretexte
de bienséance. Arlequin la fuit.

Scene V

Zegri le felicite d'etre delivré de les riquietes.

Scene VI

Abnamet vient communiquer a Zegri son projet qui les vangerá
du Roy sans exposer leur patre. C'est d'enlever
Galliane et Moraiselle et de se refugier aussitot que aupres
du Caliphe. C'est au conseil que luy a, dit-il, donné le sage
Abencerage. Zégri y consent d'autant plus volontiers qu'il y a
un vaisseau au port qui n'attend que luy pour faire voile.
Abnamet sort pour aller chercher Galliane qui est du complot.

Scene VII

Zegri fait le montre qu'il quittera avec plaisir le sejour
de Grenade et l'ingrat Abdilli.

Scene VIII

Le Roy qui trouve a son rendez vous Zegri au lieu de son
Galliane le prie de se retirer pour le laisser rever
a son aise.

Scene IX

Abdilli se rejouit par avance du plaisir qu'il va avoir.

Scene X

Abnamet qui prend le Roy pour Zegri luy remet
bonnement Galliane [cancellato: et sors pour aller chercher la soeur]
Le Roy ammene Galliane dans le fond du cabinet.

Scene XI

Abnamet se promene en long et en large en attendant son
pere qui doit luy amener Moraiselle. Zegri qui revient
pour voir ce que fait le Roy rencontre Abnamet qui luy
demande ce qu'il a fait de Galliane; Zegri dit qu'il ne
sait où elle peut etre et luy apprend que le Roy l'a fait deguerpri
du cabinet où il l'attendoit. Abnamet devient furieux reconnoissant son erreur.

Scene XII

Le Roy qui, aparemment a voulu ecrire des mains avec Galliane,
l'oblige a prendre la fuitte. Il la poursuit et Abnamet et Zegri
attendent tranquillement ce qui luy doit joindre.

Scene XIII

Arrivant Abencerage, Moraiselle eclare la quais qui porte un flambeau allumé.
Galliane et les autres se trouvant en peu sots de se voir là tous
en personnes on s'eclaircit avec le feu
beaucoup de flambeau. Abencerage dit au Roy que c'est
par son conseil que son fils enleve Galliane et Zegri
Moraiselle et ce point *** de son abtentes qu'il luy
reproche le plus civilement qu'il luy est possible. Le Roy convient de son tort en alleguant pour
excuse l'amour qu'il ressent pour Galliane avec laquelle il ne se trouve en rendez vous
que parce qu'elle le luy a demandé.
Galliane est prete a luy donner *** seul Moraiselle
qui touchée du repentir decouvre toutes ses menées et l'amour
qu'elle a pour Abdilli

Scene XIV

Arlequin vient avertir le Roy d'avoir le pas trouvé au rendés vous.
Moraiselle continue son histoire et la finit pour se
declarer indigne de Zegri et demande la permission

de se retirer dans un convent quand il y en aura le fardis. Chaque'un est fort
touché du malheur de cette pauvre
princesse et Zegri qui apprend d'être cocu, prie le Roy
de l'épouser pour luy. Le Roy, qui est un fort bien prince,
y consent et promet a Moraiselle de l'aimer de son mieux
quand ils seront mari et femme. Il fait de grandes
amitiés a Zegri qui luy fait un si beau present et luy
promet de ne pas l'oublier quand il distribuira des
recompenses. Arlequin prie les spectateurs de l'employer
quand il sera question de conduire pour luy quelque
intrigue secrette.

Fin

La trama caotica, le figure dei protagonisti appena abbozzate, l'incoerenza dei comportamenti di questi ultimi, fanno di *Abdilly roi de Grenade* una *pièce* ambigua, completamente iscritta negli schemi dell'Arte, molto distante dalla rigorosa strutturazione della commedia *Le Naufrage*.

Definito dagli stessi autori “una tragicommedia”, il testo si connota come una rielaborazione dei motivi tipici della commedia classica (soprattutto la gelosia e gli inganni), tuttavia senza che questi ultimi siano sviluppati con una profondità tale da renderli, appunto, materiale tragediabile.

Anche presupponendo una necessaria differenziazione, rispetto all'abbozzo del canovaccio, al momento della rappresentazione in scena e dando per assodata una grande capacità performativa della compagnia, tale da rendere in maniera drammatica i piccoli “accenni di crisi” presenti nell'opera, permane un dato di non trascurabile importanza: l'*Abdilly* si struttura come dramma dell'amore e della passione, ma in nessun personaggio questi elementi assumono la profondità necessaria a fare di quest'opera qualcosa di più di una *performance* dell'Arte.

L'esito stesso della vicenda appare posticcio, applicato per ottenere uno scioglimento positivo degli eventi, senza alcuna giustificazione interna al sistema dei personaggi. Soltanto Abnamet e Galliane, con l'epilogo fausto delle loro nozze, rappresentano un esempio di evoluzione di trama coerente: Abdilly passa repentinamente dall'amore per Galliane, filo conduttore di tutta l'opera, alle nozze con Moraiselle, la quale, nell'effimera inconsistenza del suo ruolo, pare quasi un burattino da prima nelle mani paterne, poi in

quelle di Zégri ed infine nelle nozze con il pur amato sovrano. Gli unici personaggi capaci di tessere davvero le fila di un inganno sono Abencerage ed Arlecchino: ma anche in questo caso assistiamo ad una sorta di partita a scacchi con i soggetti chiamati in causa dal loro macchinare piuttosto che ad una reale analisi dei sentimenti e dei motivi dei quali questi ultimi sono portatori.

Il canovaccio poi, benché in questo non si discosti dalla tradizione del genere, appare decisamente poco curato dal punto di vista formale: quando alla scena quinta del secondo atto si legge «Abnamet ramasse la lettre du Roy, que j'ay oublié de dire que Moraiselle avoit laissé tomber en s'en allant» ci troviamo davanti ad una correzione in corso di scrittura rispetto la quale l'autore non ha ritenuto nemmeno opportuno operare una sovrascrittura nel manoscritto all'altezza dell'errore, ma si è semplicemente limitato ad inserire una notazione in corso di stesura.

Il testo non era effettivamente pensato per la lettura o la diffusione al di fuori del ristretto ambito delle compagnie comiche e, proprio per questa ragione, è ai nostri occhi interessante.

Si tratta infatti di una preziosa testimonianza circa quelle che dovevano essere le aspettative del pubblico parigino alle quali Elena Balletti, in qualità di attrice della *Comédie Italienne*, pensava di dover andare incontro. Non vi è in questo caso un filtro letterario in vista della pubblicazione a stampa e nemmeno l'influenza, più o meno marcata, di collaboratori eruditi e di quel pubblico colto al quale implicitamente si rivolge la produzione teatrale “alta” della coppia Balletti-Riccoboni.

Se nel *Naufrage* la scrittrice prevale sull'attrice, nell'*Abdilly* è Flaminia a parlare. Gli influssi di quel teatro colto che era solita praticare sul palcoscenico, così come nelle sue letture personali, sono presenti (come nel *topos* del servo astuto Arlecchino o nell'episodio del padre che sfrutta le bellezze della giovane figlia per interesse personale), ma non prevalgono sulla componente “di mestiere” propria della comica dell'Arte.

In questo senso *Abdilly* è un esempio di artigianato teatrale, una delle tante “materie prime” sulle quali le compagnie potevano lavorare per produrre, secondo il loro grado di competenza, uno spettacolo sempre nuovo ad ogni rappresentazione.

A fronte di questo ci si domanda quali possano essere state le motivazioni che hanno condotto la Balletti a redigere questo canovaccio: probabilmente a fronte del fiasco del

Naufrage, di pochi anni precedente, l'attrice pensava di recuperare i favori del pubblico proponendo una *pièce* più in linea con la tradizione del teatro all'italiana.

Anche Flaminia, così come Lelio, si era dovuta confrontare con le enormi difficoltà legate ad un tentativo di riforma del teatro comico italiano indirizzata ad una maggiore letterarietà; ma, mentre il ritorno di Riccoboni alla prassi dell'Arte e alla stesura di scenari comici lo aveva condotto a recuperare parte di quel successo venuto meno dopo l'infelice rappresentazione veneziana della *Scolastica* (e questo nonostante la frustrazione provata dal capocomico per la necessità di ricorrere a vecchi modelli al fine poter vivere come attore a Parigi), per la Balletti la concessione ai gusti del pubblico rappresentò un ulteriore fallimento.

In seguito Flaminia non si dedicò più alla stesura di opere sceniche, e nella sua delusione è impossibile non vedere, pur nelle profonde differenze, un'anticipazione del mesto epilogo della carriera di Goldoni. L'attrice tuttavia non rinunciò al suo ruolo attivo di scrittrice, come invece hanno lasciato intendere alcuni biografi tardo settecenteschi⁵⁶⁶, ma continuò anzi ad impegnarsi nella composizione lirica, della quale abbiamo già avuto modo di parlare, e nella riflessione artistico letteraria di cui ci resta testimonianza nelle due lettere all'abate Antonio Conti.

3.6 Balletti critica. Le lettere a Conti

La produzione letteraria di Flaminia non è circoscritta alla composizione lirica e alla stesura delle due commedie di cui ho precedentemente trattato, ma arriva ad abbracciare un ambito poco praticato dalla scrittura muliebre, ovvero quello della trattatistica.

Sfruttando un genere tradizionalmente accessibile anche alle autrici come quello dell'epistola, la Balletti sperimenta questa modalità compositiva, concentrando la sua

⁵⁶⁶ Nei loro *Anecdotes dramatiques* Joseph De La Porte e Jean Marie Bernard Clément sostengono che: «La lecture du *Mercator* & du *Rudens* de Plaute inspira à Mlle Flaminia, l'idée d'une Comédie intitulée le *Naufrage*. Le succès n'en fut point heureux. Trois ans après elle s'associa avec Delisle, déjà célèbre par son *Arlequin Sauvage*; mais la Tragi-comédie qu'ils donerent ensemble sous le titre d'*Abdilly, Roi de Grenade*, n'eut qu'une représentation. Dégoutée par cette double chute, la Dlle Flaminia ne s'occupa plus que de sa retraite, qu'elle fit avec son mari en 1733, & dans laquelle elle a passé 39 ans dans le silence & dans la pratique des vertus qui l'ont conduite à une mort douce & chrétienne, arrivée le 30 Décembre 1771». J. De La Porte, J.M. Bernard Clément, *Anecdotes dramatiques*, Paris, Duchesne, 1784. L'opinione potrebbe derivare da un travisamento nel necrologio di Flaminia in cui si legge: «Dégoutée par cette double chute, la dlle Flaminia ne s'occupa plus que de sa retraite». L'autore però non si riferiva ad un ritiro a vita privata, quanto all'abbandono delle scene per le quali, effettivamente, la Balletti non compose più alcuna *pièce*.

riflessione sulla teoria teatrale e sulla traduzione letteraria: mi riferisco alle due lettere, entrambe indirizzate all'abate Antonio Conti e risalenti, presumibilmente, agli anni Venti del secolo.

Stando a quanto affermato da Valentina Gallo nella sua introduzione all'edizione on line della *Lettera sopra la maniera di Monsieur Baron nel rappresentare le tragedie franzesi*⁵⁶⁷ (d'ora in avanti *Lettera su Baron*), la composizione del testo risalirebbe infatti al 1720⁵⁶⁸, anno in cui l'attore francese tornò a calcare le scene, ma vide le stampe soltanto nel 1736 (in Italia) per iniziativa dell'abate camaldolese Angelo Calogerà,⁵⁶⁹ da tempo impegnato, assieme al Vallisnieri, nella pubblicazione di documenti inerenti le questioni di carattere scientifico, linguistico e letterario che animavano il dibattito colto dell'epoca. Soltanto un anno più tardi, sempre a cura del Calogerà, uscì a stampa anche la *Lettera sopra la nuova traduzione francese della Gerusalemme liberata di Torquato Tasso*⁵⁷⁰ (d'ora in avanti *Lettera sulla Gerusalemme*, sulla cui analisi mi focalizzerò in seguito), segno evidente di un interesse non passeggero da parte dei letterati italiani per le riflessioni dell'attrice.

Mentre con la seconda lettera la Balletti si dedica ad un discorso puntuale di critica linguistico-letteraria, la prima appare strettamente legata al contesto attoriale di provenienza. Nell'*incipit* troviamo l'allocuzione al destinatario, l'abate Antonio Conti, suo interlocutore attivo, pronto a stimolarne le riflessioni:

All'onore ch'ella mi ha fatto di chiedermi ciò che penso sopra la maniera di Monsieur Baron rimontato di nuovo sul teatro, rispondo in iscritto: prima per non lasciar luogo alle favole che si fanno in Parigi in simili casi, e non mi fosse fatto dire ciò che detto non avessi; secondo per essere corretta dal suo profondo sapere in una materia dove facilmente potrei ingannarmi⁵⁷¹.

567 *Lettera della signora Elena Balletti Riccoboni al signor abate Antonio Conti gentiluomo viniziano, sopra la maniera di Monsieur Baron nel rappresentare le tragedie franzesi*, in *Raccolta d'opuscoli scientifici e filologici*, (in Venezia, appresso Cristoforo Zane, 1736, p. 495-510), a cura di Angelo Calogerà. Edizione a cura di V. Gallo per «Les savoirs des acteurs italiens», http://www.irpmf.cnrs.fr/IMG/pdf/Elenia_virginia_riccoboni.pdf

568 Come sottolinea correttamente la Gallo, esiste anche un riferimento interno di datazione, ovvero quello ai quattro anni trascorsi dal ritorno dei comici italiani a Parigi. «Monsieur Baron mi ha detto la prima volta e la sola che ho avuta seco conversazione ch'egli aveva presa quella maniera di declamare senza scostarsi dalla natura dopo che aveva sentita la truppa italiana, che già sono quattr'anni è ritornata in Parigi». *Lettera*, cit., p. 9.

569 Bibliotecario presso San Michele di Murano e successivamente padre priore del monastero di San Giorgio Maggiore, Calogerà si dedicò, con l'appoggio di Antonio Vallisnieri, alla pubblicazione degli *Opuscoli* a partire dal 1728. Come da titolo si tratta di una raccolta di saggi ed interventi, su differenti temi di attualità culturale, in grado di spaziare dalle nuove scoperte scientifiche alla recensione di nuove opere letterarie.

570 *Lettera della signora Elena Balletti Riccoboni al signor abate Antonio Conti gentiluomo veneziano sopra la nuova traduzione francese della Gerusalemme liberata di Torquato Tasso*, in *Raccolta d'opuscoli scientifici e filologici*, a cura di Angelo Calogerà, in Venezia, appresso Cristoforo Zane, 1737, p. 417-481.

571 *Lettera*, cit., p. 6.

Conti aveva richiesto a Flaminia una precisa opinione di ambito teatrale: non si tratta dunque di una dedica finalizzata all'innalzamento “socio-culturale” della missiva e ad una sua più larga diffusione all'interno del *milieu* culturale del tempo, ed è curioso notare come l'abate non si rivolga direttamente a Lelio, capocomico e referente per il mondo delle scene, ma alla più “modesta” Elena, che fino ad allora non aveva dato alle stampe nessun contributo critico.

Nonostante la topica ostentazione di umiltà formalizzata da Flaminia nel dichiarare emendabile il suo intervento, è lei stessa a far mostra di una forte consapevolezza dell'operazione che sta compiendo nel mettere per iscritto le sue riflessioni: scrivere implica la possibilità di essere contraddetta nella sua tesi, ma allo stesso tempo di affermare una sorta di “diritto di proprietà intellettuale” sui pensieri espressi, senza possibilità di travisamenti.

Dopo aver sottolineato le differenti posizioni del pubblico parigino nei confronti di Baron (attore capace di riscuotere al contempo l'amore e l'odio della platea), la Balletti si sofferma sulla definizione dei parametri artistici che, a suo giudizio, fanno di lui un comico eccellente: da questo breve elenco risulta una sorta di ritratto del valente attore che, per diversi spunti, anticipa di alcuni anni le riflessioni contenute nel trattato *Dell'arte rappresentativa* dell'illustre consorte. Baron mostra di saper ascoltare gli altri attori che con lui calcano il palcoscenico, adattando, in una reazione coerente, il corpo e l'espressione del volto a ciò che viene da loro pronunciato. Quando parla lo fa in modo semplice e naturale, senza ostentazione declamatoria, senza eccessi di altezza o di trivialità nel tono. La sua maniera è «sempre vera e naturale al certo»⁵⁷², ma proprio questa naturalezza non corrisponde all'idea di verità propria dell'attrice, che spiega: «ma come che la natura non è sempre bella, nè ogni verità convenevole sul teatro, parvemi qualche volta non in tutto confacente al soggetto»⁵⁷³.

Si delinea qui la prima frattura fra il “gusto” francese e quello italiano: il “vero tragico” della Balletti (perché non dobbiamo dimenticare che di tragedia stiamo parlando) non corrisponde infatti al “vero naturale”, ma al verisimile letterario. La natura non dev'essere rappresentata dal teatro quale essa è, ma quale dovrebbe essere, secondo una modalità che la renda, appunto, degna di essere trasformata in arte.

⁵⁷² *Lettera*, cit., p. 6.

⁵⁷³ *Ibid.*

La scena è il luogo del “convenevole”, non della semplice riproposizione di un dato realistico: l'eroe tragico, prosegue l'attrice nella sua riflessione, è sì un uomo, ma il ruolo eroico che riveste implica necessariamente maestosità e gravità nei modi, nella dizione, nei costumi.

Il teatro deve rappresentare una natura non più emendabile, una naturale perfezione, potremmo dire, alla quale devono ambire prima di tutto gli attori tragici⁵⁷⁴. Il modo di Baron d'interpretare in maniera troppo familiare gli eroi del teatro classico ne sminuisce quindi il valore: la Balletti opera un'ulteriore distinzione che, questa volta, s'inserisce ancora più a fondo nel contesto della *querelle* fra Antichi e Moderni e fra gusto francese e gusto italiano. Non tutti i personaggi tragici infatti sono vincolati ad un'espressione eroica, maestosa e magniloquente, ma soltanto quelli che provengono dal teatro e dalla storia antica, mentre per quelli, pur nobili, più vicini alla contemporaneità il vincolo di *gravitas* non risulta così stringente. Mostrando un'attenzione particolare per la profondità storica, Flaminia sottolinea come eroi del mondo latino quali gli Orazi ed i Curiazi, non possano esprimersi con le parole e i modi della contemporaneità, mentre queste formule possono risultare più adatte, se non addirittura appropriate, per figure provenienti dalla storia recente come il conte d'Essex o il Cid.

La tendenza, tutta francese, all'attualizzazione dei costumi e del dettato viene stigmatizzata dall'autrice che, come avrò modo di mostrare anche nell'analisi della *Lettera sulla Gerusalemme*, non si schiera in modo preconconcetto nella *querelle des Anciens et des Modernes*, ma introduce alcuni distinguo basati su un criterio di contestualizzazione storica. Lo stile recitativo familiare può – appunto – essere appropriato in opere che vedono come protagonisti eroi della storia recente, troppo vicini all'attualità per risultare credibili se rappresentati come personaggi del mito, ma si chiede la Balletti:

Come può concepirsi che Mitridate, quando comunica ai figli la deliberazione da lui presa di andare a Roma a far la guerra ai Romani, glielo debba dire con una noncuranza ed una tale fredda familiarità, come se gli raccontasse una idea di minima conseguenza⁵⁷⁵?

574 Questa concezione dell'arte come “luogo” del verosimile, della natura mediata, lontana dalle vane immaginazioni così come dall'eccesso di trivialità, è di chiara ascendenza classica e Flaminia s'inserisce qui in un lungo percorso di tradizione che affonda le sue radici in Aristotele-Orazio, per giungere al classicismo a lei contemporaneo.

575 *Lettera*, cit., p. 8.

Questo atteggiamento rappresenta una costante critica in Flaminia, attenta a rispettare la “verità” del personaggio così come la volontà autoriale ed il contesto culturale all'interno del quale le opere letterarie s'inseriscono: gli esempi puntuali attraverso i quali dà fondamento alle sue posizioni sono indice di un percorso analitico, basato in larga parte sull'esperienza personale come attrice, molto distante dalla adesione “per fede” a posizioni date.

Nella seconda parte del testo emergono, con chiarezza ancora maggiore, spunti poi rielaborati da Lelio nella sua definizione del valente attore: la Balletti stigmatizza infatti l'atteggiamento distaccato di Baron rispetto ai sentimenti espressi dai personaggi da lui incarnati sulle scene. Se l'attore non “sente”, non riuscirà mai a creare coinvolgimento nel pubblico e a ciò si deve ascrivere la freddezza con la quale alcune *pièces* interpretate dall'attore sono state accolte da parte del pubblico.

Di qui viene che dove la grandezza de' sentimenti e de' pensieri o delle azioni eroiche addimandano di esprimer passione, snervandola Baron con la sua bassa famigliarità non muove alcuno de' suoi spettatori, ed in quei fatti dove si è sempre veduto applaudito e sbattuto il minimo di quegli attori, Baron è circondato dal freddo silenzio di tutti gli numerosi suoi spettatori⁵⁷⁶.

Nuovamente critica si mostra poi Flaminia nei confronti dell'affettata dissimulazione del verso tragico da parte di Baron; se infatti lo sforzo volto ad un avvicinamento del testo al discorso “parlato” è da considerarsi positivo (anche in un'ottica di maggior coinvolgimento del pubblico), l'annullamento della gravità e l'abbassamento forzato del tono portano ad uno impoverimento complessivo dell'opera. Secondo l'attrice infatti il verso è un elemento fondante della tragedia e ne costituisce uno dei caratteri distintivi rispetto alla commedia:

Se il verso è una delle parti della tragedia, certamente attribuitale per sostenere il discorso e renderlo più maestoso per diversificarlo in qualche modo dal troppo naturale ed ordinario discorso del volgo, perchè vogliamo noi affatto nascondere e rendere la tragedia tutta consimile alla commedia⁵⁷⁷?

Anche qualora l'autore drammatico optasse per la composizione di un'opera in prosa, si renderebbe necessario uno sforzo da parte degli attori per conferire al testo, attraverso una

⁵⁷⁶ Ibid.

⁵⁷⁷ Lettera, cit., p. 9.

recitazione maestosa, la necessaria gravità tragica. Difficile non ricollegare questa affermazione ai tentativi di Lelio di comporre in prosa drammi di carattere storico e dal tono magniloquente: certamente il tono sostenuto nella recitazione dovette giocare un ruolo fondamentale nella positiva resa sulle scene del suo *Tito Manlio* e della *Sofonisba*; ad esempio, e lo stesso Riccoboni, nei suoi scritti teorici, si soffermò a rimarcare ripetutamente la necessità di attori valenti, in grado di interpretare in modo appropriato la *gravitas* tragica. Difficile affermare con certezza, in mancanza di una precisa documentazione, il grado d'interdipendenza delle riflessioni dei due comici: appare tuttavia chiaro che a questa altezza Flaminia aveva già elaborato un ritratto, piuttosto puntuale e dettagliato, dell'attore ideale.

Parimenti le risultava ben chiara la distinzione fra recitazione comica e recitazione tragica e, proprio per questa ragione, doveva suonare per lei inaccettabile l'affermazione di Baron che ricollegava la sua “maniera famigliare” all'emulazione di un presunto modello italiano⁵⁷⁸.

La scarsa conoscenza del teatro italiano (critica che verrà mossa anche al più colto Mirabaud), data anche dall'impossibilità, per la compagnia della *Comédie italienne*, di rappresentare a Parigi *pièces* della propria tradizione tragica, è alla base del fraintendimento creatosi lo stile recitativo degli italiani. Attraverso una serie di citazioni puntuali di drammi (*Andromaca*, *Ifigenia*, *Mitridate*, *Semiramide*, *Oreste*) tutti inclusi nel repertorio della compagnia Riccoboni, Flaminia opera un importante distinguo fra recitazione tragica e comica, sottolineando come i Francesi non possano avere un'immagine completa dell'arte teatrale italiana, mancando di familiarità con una parte considerevole del patrimonio drammatico.

Attenta a non commettere errori “diplomatici”, la Balletti non dimentica di ribadire in chiusura il giudizio pienamente positivo sulle *performance* comiche di Baron:

In quella parte in cui ho trovato qualche scrupolo per la natura tragica ho conosciuto che

⁵⁷⁸ Scrive Flaminia: «Monsieur Baron mi ha detto la prima volta e la sola che ho avuta seco conversazione ch'egli aveva presa quella maniera di declamare senza scostarsi dalla natura dopo che aveva sentita la truppa italiana, che già sono quattr'anni è ritornata in Parigi. È questo un grande onore per questi italiani comici, e tanto più grande quanto non vi è alcuno di noi che lo meriti. Per creder vero, io tengo ch'egli l'abbia presa dalla sua esperienza e dallo spirito suo che sopra i difetti altrui ha saputo conoscere il vero; ma pure quand'anche fosse così e non un suo complimento, non ha egli potuto vedere la natura del recitare de' comici italiani che nella commedia; mentre le tragicommedie di Sansone e della Vita è un sogno non sono tragedie; ed è ben diversa da quella la maniera nostra nel recitare Andromaca, Ifigenia, Mitridate, Semiramide, Oreste, ec. e le altre francesi ed italiane tragedie che eravamo accostumati di recitare e che ora lasciamo da parte».

nella comica giungerà al sommo delle perfezione⁵⁷⁹.

L'auspicio finale per una mediazione fra modelli diversi richiama nuovamente la tendenza, tutta riccoboniana, verso la “terza via”. Se si potesse «farsi un misto della tragica ed inverisimile dignità francese con un poco di vero e di natura» allora il teatro ne trarrebbe enorme giovamento. Anche in questo frangente risulta difficile non cedere alla fascinazione di un differente equilibrio di coppia: forse la Balletti giocò un ruolo di non scarsa influenza sul rigoroso consorte nell'avviarlo verso la strada di un intelligente compromesso.

Quello che la *Lettera su Baron* testimonia invece con chiarezza è il punto di vista interno, da “addetta ai lavori”, di una Flaminia pronta ad offrire a Conti uno spaccato di vita teatrale, lontano da polemiche unicamente letterarie.

Analoga impostazione critica si riscontra nella *Lettera sulla Gerusalemme* anche questa data tardivamente alle stampe⁵⁸⁰, soltanto tredici anni dopo la pubblicazione, avvenuta nel 1724, della prima edizione della traduzione tassiana di Mirabaud⁵⁸¹.

Questo testo rappresenta forse la maggiore prova critica dell'autrice, la quale non si limita a proporre una recensione, ma costruisce un discorso complesso e strutturato attraverso una serie di fitte considerazioni critiche, prendendo posizione rispetto a molte delle tematiche allora al centro, in Francia e in Italia, del dibattito letterario.

Illustre interlocutore è, ancora una volta, l'abate Conti: destinatario ideale e paziente ascoltatore delle riflessioni dell'attrice la quale, con una tradizionale preterizione, tipica del modulo della *captatio benevolentiae*, si dichiara indegna, in quanto donna⁵⁸², di avvicinare argomenti così complessi e delicati, Conti riveste il duplice ruolo di referente e promotore

⁵⁷⁹ *Ibid.*

⁵⁸⁰ A metà Ottocento il conte Pietro Leopoldo Ferri nella sua rassegna dal titolo *Biblioteca femminile italiana*, facendo riferimento a questa edizione a stampa da lui posseduta, sosteneva che la copia manoscritta originale della lettera fosse custodita nella collezione del veneziano Bartolomeo Gamba, scrittore, ma soprattutto bibliografo di grande spessore fra Settecento ed Ottocento. Alla morte di quest'ultimo una parte consistente della sua biblioteca venne venduta dalle figlie ad Angelo Pezzana, che l'acquistò in qualità di direttore della biblioteca ducale di Parma. Tuttavia non vi è traccia di questo documento nei cataloghi attuali del fondo Gamba conservato oggi presso la biblioteca Palatina ed è lecito supporre che, trattandosi di una raccolta di edizioni a stampa, l'opera non facesse parte del patrimonio acquisito da Pezzana. P. L. Ferri, *Biblioteca femminile italiana raccolta, posseduta e descritta dal conte Pietro Leopoldo Ferri padovano*, Padova, Crescini, 1842, p. 52. Si veda anche sull'argomento L. Farinelli, *La biblioteca Palatina*, Parma, 1990.

⁵⁸¹ Questa traduzione conobbe una particolare fortuna editoriale (seconda unicamente a quella di Lebrun del 1774) con diciannove riedizioni, sette delle quali solo nel corso del Settecento. J. B. Mirabaud, *Jérusalem délivrée*, Parigi, Barois, 1724, rééditée en 1735, 1752, 1755, 1759, 1766, 1771, 1792, 1810, 1813, 1815, 1819, 1821, 1823, 1826, 1834, 1836, 1840, 1842, 1857, 1866.

⁵⁸² Il dato viene assunto da Flaminia a scusante della propria inadeguatezza anche nei discorsi pronunciati davanti al pubblico della *Comédie italienne*.

della diffusione delle teorie della Balletti. Appoggiandosi ad un letterato così noto Flaminia cercava di ottenere, evidentemente con successo, il supporto necessario per accreditarsi come voce critica all'interno di un ampio dibattito nel quale i comici, per statuto culturale, non erano solitamente parte attiva.

La sua complessa analisi si apre con una sorta di dichiarazione d'intenti: il primo passo, afferma, sarà rappresentato dalla disamina della *Prefazione* alla quale, considerato il suo alto contenuto teorico-programmatico, verrà dedicata particolare attenzione. La prima parte del testo può essere quindi considerata come un *excursus* teorico generale sulla letteratura, la lingua e la tradizione poetica italiana raffrontata con quelle francesi. Assumendo un registro molto vicino a quello di un moderno saggio critico la Balletti propone in primo luogo una sintesi ragionata del dibattito creatosi intorno alla *Gerusalemme Liberata* e della *querelle*, vivacissima al tempo e nella quale erano coinvolte tutte le discipline artistiche e culturali, fra Italiani e Francesi.

Utilizzando un periodare piuttosto complesso, l'attrice stigmatizza da subito l'operazione critica di Mirabaud⁵⁸³ nei confronti del Tasso, un'operazione che affonda le sue radici nelle tesi di Boileau sul poema. L'illustre teorico francese, con il suo giudizio sullo stile troppo artefatto della *Gerusalemme*, certamente non può accattivarsi le simpatie della Balletti, ma è Mirabaud che, volendo portare alle estreme conseguenze il ragionamento avviato dal connazionale e giungendo a censurare *in toto* lo stile (eccessivamente fiorito, aggettante e sovraccarico) del poeta italiano (un *leitmotif* ricorrente della critica d'oltralpe nei confronti della lirica italiana), diviene oggetto delle critiche più severe dell'attrice. Flaminia non manca infatti di operare una distinzione fra i due critici e, nella prima nota alla lettera, propone al lettore alcuni passi dell'*Arte poetica* di Boileau riguardanti proprio il poema tassiano, i quali vengono citati come esempio di un'approfondita conoscenza dell'opera e dell'autore italiano (ciò che mancava a Mirabaud) fonte di una sostanziale ammirazione per il «poeta molto illustre».

Mentre le tesi di Boileau le appaiono dunque quantomeno fondate sullo studio dei materiali, il giudizio su Mirabaud si declina in modo profondamente differente fin dalle

583 Il quale non si mostrerà mai eccessivamente risentito nei confronti delle sue critiche, mostrando piuttosto una sorta di rispettoso disappunto per le opinioni dell'attrice. Scrive nella sua prefazione alla seconda edizione della traduzione: «Une femme d'esprit s'est cru un droit de faire l'apologie du goût de sa nation: elle m'a attaqué avec une chaleur à laquelle je n'avais pas donné lieu; elle a emprunté pour écrire contre moi la même plume dont Rossi s'était servi en écrivant contre le Tasse». J. B. Mirabaud, *Jérusalem délivrée*, Parigi, Barois, 1735.

premesse segnate appunto da pesanti accuse di disattenzione nella lettura e di mancato approfondimento nell'analisi dell'opera.

Già con queste preliminari osservazioni Flaminia entra a pieno titolo nel vivo della celebre polemica Orsi-Bouhours, parte di quella *querelle* fra Italiani e Francesi, Antichi e Moderni, che infiammava il dibattito culturale del tempo⁵⁸⁴. In questo contesto infatti Tasso era già stato assunto, da parte francese, quale esempio negativo di un fare poetico eccessivamente lontano dall'uso, troppo distante dalla “realtà” e dal “vero”; e per questo Tasso era stato condannato, assieme ad altri illustri scrittori italiani fra i quali anche il Guarini, alla marginalizzazione rispetto al canone. Se infatti nella prima metà del Seicento un letterato quale Jean Chapelain affermava l'assoluto valore dell'opera tassiana (seconda soltanto a quella del vate Virgilio ed inficiata unicamente da alcuni passaggi di scarsa chiarezza), già nel 1674 il gesuita René Rapin, nelle sue *Réflexions sur la Poétique d'Aristote*⁵⁸⁵, declassava il poema italiano ad emblema dello stile prezioso, ed eccessivamente fiorito, antitetico rispetto alla naturalezza, alla semplicità e alla regolarità del classicismo da lui propugnato. Questa posizione critica, ribadita con ancor maggior vigore dal padre Bouhours nella sua *Manière de bien penser*⁵⁸⁶, viene accolta Boileau, riferimento teorico più prossimo per l'opera di traduzione di Mirabaud.

Anche in madrepatria, prosegue la Balletti, la *Gerusalemme* non era riuscita ad evitare alcune critiche pungenti per «certe idee troppo poetiche, e troppo gonfie per l'espressione e la condotta del verso»⁵⁸⁷, ma il traduttore contemporaneo, a suo parere, non è stato in grado di cogliere la vivacità delle differenti posizioni dei letterati italiani, proprio per la scarsa attenzione prestata alla materia. Mirabaud insomma non si «è tolta la pena di leggere gli autori italiani, che gli hanno scritto in favore, e contro, e che sono molto famosi»⁵⁸⁸ prima di «dar il suo giudizio sopra il Tasso, o difendendolo, o biasimandolo»⁵⁸⁹. Gli autori italiani cui Flaminia fa riferimento altri non sono che Fontanini, Muratori e Orsi (più avanti citati esplicitamente in nota dall'autrice) i quali erano entrati polemica accesa rispettivamente con

584 Sarebbe lungo soffermarsi su tale complessa questione, rimando dunque, per un quadro generale, all'ampia bibliografia contenuta nel volume a cura di Corrado Viola, *Tradizioni letterarie a confronto: Italia e Francia nella polemica Orsi-Bouhours*, Verona, Fiorini, 2001.

585 R. Rapin, *Réflexions sur la Poétique d'Aristote et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, Parigi, Muguet, 1674.

586 D. Bouhours, *La maniere de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, Parigi, Mabre-Cramoisy, 1687.

587 E. Balletti, *Lettera sopra la nuova traduzione della Gerusalemme liberata di Torquato Tasso*, cit., p. 422.

588 *Ibid.*

589 *Ibid.*

Mambrun e Rapin, Bonhours e Boileau proprio sulla questione dello stile letterario francese in rapporto a quello italiano: Mirabaud insomma non solo non sarebbe aggiornato nel dibattito culturale italiano, ma neppure sulle questioni sollevate da letterati a lui più prossimi. Aggiornata è invece l'attrice che, forse per il punto di vista privilegiato di cui gode vivendo in Francia e mantenendo al contempo rapporti strettissimi con l'*élite* culturale italiana, riesce ad impostare un'analisi di ampio respiro sulla questione; all'altezza di quelle dei letterati da lei chiamati in causa.

Il primo argomento citato per screditare l'operazione condotta da Mirabaud sulla *Gerusalemme* è proprio legato alla questione della lingua ed in particolare a quella che, con termini moderni, definiremmo teoria della traduzione. La Balletti non comprende il tipo di scelta operata dallo scrittore francese che dichiara, nella sua prefazione, di non volersi attenere ad una traduzione letterale, ma di aver cercato di esprimere i pensieri stessi del poeta. Per l'autrice un tentativo del genere presuppone necessariamente il rispetto del testo, delle parole dell'originale le quali (a maggior ragione nel caso in questione, cioè del passaggio dall'italiano al francese, lingue sorelle⁵⁹⁰) dovrebbero sempre trovare un corrispettivo esatto: cambia il significante, ma non il significato, sempre per utilizzare una terminologia moderna o, per usare le parole della stessa Balletti, «I termini d'una lingua non recano i termini dell'altra, ma bensì l'idea, che loro è comune, ed ogni termine è stato ritrovato per esprimere un'idea, né si può rendere in altra lingua questa medesima idea che impiegando il termine destinato a risvegliarla».

Non è dato insomma di rispettare i pensieri del poeta tradendo la forma attraverso la quale questi vengono espressi: e se la corretta resa del concetto sotteso al termine rappresenta l'elemento discriminante per una buona o cattiva traduzione, anche l'esatta trasposizione di significante (di eguale tono e stile) assume un valore qualificante nell'opera del traduttore. Si tratta di un'affermazione di grande modernità, che rivela una pratica costante di traduzione e confronto intertestuale, una strutturata riflessione linguistica ed un'apertura mentale considerevole da parte di chi, per mestiere, aveva quotidianamente a che fare con la manipolazione e l'adattamento alle scene di opere altrui. Flaminia tiene tuttavia ben separati

⁵⁹⁰ Dice: «La lingua Franzese, e l'Italiana sono sorelle; avendo appresso a poco la stessa origine, hanno anche quasi in tutto gli stessi termini per esprimere le medesime cose; e il nostro traduttore doveva servirsi di questi termini reciprochi, se voleva far conoscere a i Franzesi i pensieri del Tasso. È lecito, traducendo, di dare alla frase l'ordine proprio della lingua, ma non già di sostituire un'idea all'altra». E. Balletti, *Lettera sopra la nuova traduzione della Gerusalemme liberata di Torquato Tasso*, cit., p. 424.

gli ambiti e, anche quando, procedendo nella dissertazione, arriverà a toccare alcune opere teatrali della tradizione francese ed italiana, si riferirà ad esse dal punto di vista strettamente stilistico-letterario, dimostrando coscienza delle diverse competenze chiamate in causa da contesti professionali differenti.

L'attrice e la critica collaborano insomma, ma i due ruoli non si confondono né sovrappongono. A conferma ulteriore della maturità teorica raggiunta dalla Balletti si veda il passo dedicato alla costruzione del periodo, in cui ella sostiene la possibilità di adattare il modello compositivo della frase senza tuttavia alterarne il significato: «E' lecito, traducendo, di dare alla frase l'ordine proprio della lingua, ma non già di sostituire un'idea all'altra».

Ciò che maggiormente va rispettato, secondo Flaminia, è la volontà dell'autore, la quale non si estrinseca unicamente nei contenuti di un'opera ma anche nelle scelte formali; a questo passaggio si lega l'importante digressione dedicata alle modalità di traduzione del poetico. È bene che il traduttore, che dev'essere «esatto», «fedele», «attento e di buon gusto», nel momento in cui decida di dedicarsi alla resa in prosa di un'opera originariamente composta in versi si adoperi per trasmettere poeticità alla nuova forma, «acciocché il lettore senta, che traducesi un poema e non già un freddo e scipito romanzo⁵⁹¹».

La Balletti tocca in questo punto uno dei nodi cruciali del dibattito linguistico primo settecentesco generatosi fra Italiani e Francesi. I letterati d'oltralpe rimproveravano infatti alla lingua poetica italiana un'eccessiva distanza dall'uso e una marcata affettazione: l'Italia, divisa dal punto di vista politico, economico, sociale, non possedeva un idioma comune e d'uso che potesse parimenti fungere da veicolo di espressione letteraria. Di contro la Francia, che aveva fatto assurgere la lingua di corte di Luigi XIV a modello del buon uso, della *bienséance* (al pari dei comportamenti e delle mode che con potere centrifugo si propagavano a partire dal polo unitario della reggia) vantava, attraverso l'affermazione in ambito letterario di una lingua “praticata”, un'adesione marcata al reale e, di conseguenza, un primato culturale che si andava basando parallelamente, sull'affermazione di una letteratura di “contenuto” e non di sola arte. Pochi anni prima della pubblicazione della *Gerusalemme* del Mirabaud era stato Bouhours, nel suo *Manière de bien penser*, a formalizzare queste tesi⁵⁹², dove identificava in tutto e per tutto la lingua e la letteratura

591 E. Balletti, *Lettera sopra la nuova traduzione della Gerusalemme liberata di Torquato Tasso*, cit., p. 425.

592 M. G. Accorsi-E. Graziosi, *Da Bologna all'Europa: la Polemica Orsi-Bouhours*, in «La rassegna di letteratura

«con la corte di Luigi XIV, con lo stile di quella conversazione e di quella cultura, con la produzione encomiastica di quegli anni⁵⁹³» e ciò che emergeva da questa teorizzazione era «la richiesta di una lingua pura in chiave nazionale e selezionata socialmente e di uno stile improntato a naturalezza, chiarezza e linearità e, insieme, a maestà e decoro⁵⁹⁴». Mentre la poesia italiana si rivolgeva dunque ad una ristretta cerchia di dotti, eruditi ed intendenti, la letteratura francese volgeva la sua attenzione ad un pubblico più ampio, sempre costituito da persone di classe sociale elevata e dotate di una buona formazione culturale, ma meno incline ad una rigida distinzione fra produzione alta e produzione “di consumo”. Lo «scipito romanzo» a cui allude Flaminia era un genere in ascesa nella Parigi del primo Settecento e non pare strano, a partire da queste considerazioni, che Mirabaud abbia potuto attingere da questo nuovo genere, come vedremo oltre, spunti per una traduzione che rendesse attuale, e quindi a suo avviso più “vero” e positivamente fruibile il poema di Tasso; operazione che non poteva convincere chi, come l'autrice, si collocava invece proprio a fianco dei personaggi che rivendicavano la poeticità dell'espressione lirica italiana.

L'accusa maggiore che la Balletti muove a Mirabaud rimane infatti quella di aver “manomesso” la *Gerusalemme*, privandola della sua forza espressiva più autentica, troncando «gli ornamenti della poesia, le comparazioni, il racconto di certi fatti che formano tante pitture, e che sono spesso grandissime bellezze nella poesia⁵⁹⁵» e di aver “aggiornato” il Tasso al gusto corrente, assai distante dallo spirito che viveva ai tempi della composizione della sua opera⁵⁹⁶.

Ancora una volta dunque la Balletti rimarca tutta la negatività del passaggio creativo autonomo compiuto da Mirabaud, il quale si è eretto a giudice dell'altrui opera (attività illecita per un traduttore) privando il lettore del suo legittimo ruolo critico: «Se il primo

italiana», 93, 1989, pp. 84-136.

593 E. Graziosi, *Da Bologna all'Europa: la Polemica Orsi-Bouhours*, cit., p. 86.

594 *Ibid.*

595 E. Balletti, *Lettera sopra la nuova traduzione della Gerusalemme liberata di Torquato Tasso*, cit., p. 426.

596 Si tratta di una marcata affermazione di rispetto storico che in parte precede, in parte s'inserisce nelle riflessioni circa la falsificazione e “l'aggiornamento” di opere provenienti dal passato che si sviluppano nel corso del Settecento. In area francese si erano infatti sviluppate già nel corso del Seicento le cosiddette traduzioni “belle infedeli”, definizione che dobbiamo al filologo Gilles Ménage (1654), che prevedevano una resa aggiornata al contemporaneo di testi della tradizione classica. Applicate per tutto il corso del XVII secolo principalmente a testi greci e latini, le Belle infedeli continuarono a riscuotere successo (ed animare il dibattito sulla traduzione) per tutto il corso del Settecento, interessando anche opere letterarie e filosofiche provenienti da epoche più recenti. A tal proposito si veda G. Mounin, *Les belles infidèles*, Parigi, Édition des cahiers du sud, 1953. P. Mildonian, *Gentiluomini e traduttori nell'Europa del Settecento*, in *Francesco Ottavio Magnocavalli (1707-1788). Architettura, letteratura e cultura europea nell'opera di un casalese. Atti del Congresso 11-12-13 Ottobre 2003*, San Salvatore Monferrato, Barberis, 2005, pp. 161-180.

autore ha fallato, tocca al lettore a giudicarne». Poco più avanti tornerà su questo tema per sottolineare la distinzione che intercorre fra autore e traduttore, la quale risiede essenzialmente nella diversa componente creativa richiesta, ma non prevede interscambiabilità di ruoli.

Qualora il traduttore ritenga imperfetta e bisognosa di correzioni l'opera alla quale si sta dedicando non deve «abbassarsi a tradurre» perché «non v'è mezzo; o bisogna essere originale o copia, ma bisogna essere copia fedele⁵⁹⁷». La traduzione non è un rifacimento o una rielaborazione, necessita di particolare rigore nel rispetto del modello e di onestà nei confronti del lettore.

Questo scrupoloso zelo nei riguardi dei testi originali è un motivo molto caro alla Balletti ed enunciato, non solo negli scritti teorici: nell'introduzione alla sua commedia *Le Naufrage* infatti l'autrice dichiara apertamente i modelli dai quali ha desunto elementi della trama e addirittura offre un elenco dettagliato dei debiti che ha contratto coi differenti autori.

Je me suis flattée que l'on ne me seroit pas un crime d'avoir imité un ancien Auteur. Lui-même souvent a copié les Grecs, son exemple a été suivi par Terence, & tous ont eu la bonne foi de ne le pas laisser ignorer à la posterité. Malgré cet aveu, la plûpart de leur Pieces ont été reçues des Romains avec les plus grands applaudissemens. Rien de plus beau que celles de Moliere; cependant on y reconnoît, & des sujets, & des traits puisés dans les Ecrits de ces Anciens. Pourquoi donc aurois-je dû être plus scrupuleuse que tant de grands Hommes? Je connois mes forces & combien de faux pas n'aurois-je pas fait sans de pareils guides, dont pourtant je me suis écartée sûr le Chapitre des moeurs & des usages; les nôtres ne ressemblent point du tout à ceux des Grecs & des Latins, & il m'a paru que je ne devois pas les conserver, autrement je n'aurois pû esperer un accueil favorable, que de la part de Sçacans de profession, ou de personnes, qui par un goût excellent, & par un heureux naturel se portent aux choses même qui ne leur sont pas connus.

La commediografa sente l'esigenza di giustificare la sua operazione attraverso l'imitazione degli antichi e di una vera e propria gloria del teatro francese come Molière, il quale non si è fatto scrupolo di attingere ai classici nella composizione delle sue opere. Abbandonati i panni dell'attrice per vestire quelli della letterata Flaminia si adegua a quelle norme di rispetto di autore e parola scritta che non rappresentavano invece un vincolo per il mondo delle scene⁵⁹⁸.

597 E. Balletti, *Lettera sopra la nuova traduzione della Gerusalemme liberata di Torquato Tasso*, cit., p. 437.

598 La dichiarazione esplicita delle fonti non solo non era una prassi per i comici, ma anzi suscitava la completa indifferenza della maggior parte degli "addetti al mestiere", compreso Luigi Riccoboni che, come abbiamo già visto, si guardò bene dal citare le fonti librettistiche dalle quali aveva derivato i suoi drammi. La Balletti dunque si spoglia

La rielaborazione teatrale tuttavia consente un grado di autonomia creativa decisamente superiore rispetto alla traduzione di testi di altro genere, come il poema eroico. Gli usi ed i costumi possono essere aggiornati alla contemporaneità, e questo per far sì che la *pièce* sia compresa più facilmente dal pubblico di sala: ma questa “prassi”, come abbiamo visto analizzando la *Lettera su Baron*, si addiceva assai più alla commedia che alla tragedia, genere “alto” e strutturato al pari del poema.

Da aspirante critica Flaminia opera dunque una duplice distinzione (sempre circoscrivendo il contesto al solo ambito comico): quella legata alla fruizione più ampia, non di soli *sçacans de profession*, delle opere teatrali in rifacimento, che dunque richiedono un lecito “aggiornamento” per incontrare il gusto degli spettatori, e un'altra legata al testo teatrale stesso, percepito come scritto *in fieri* e soggetto a mutamenti e variazioni di rappresentazione in rappresentazione.

Fatte queste precisazioni risulta comunque piuttosto chiara la posizione della Balletti rispetto alla tutela del dato autoriale: qualora si opti per una composizione creativa autonoma che trae spunto da opere precedenti è bene farne dichiarazione al lettore/fruitori, nel caso si tratti invece di una traduzione ci si deve attenere scrupolosamente alla volontà dell'autore, sia sul piano dei contenuti sia su quello dello stile.

Tornando all'analisi puntuale della *Lettera sulla Gerusalemme* l'autrice rimprovera nuovamente a Mirabaud una scarsa competenza linguistica tale da pregiudicare l'esatta comprensione del testo e, di conseguenza, la corretta traduzione. Il passo è corredato da alcuni esempi e si conclude con una *sententia* lapidaria e impietosa: «Se l'intelligenza della lingua non guidava assai il traduttore, il buon senso almeno doveva fargli indovinare ciò che dice l'autore⁵⁹⁹».

Anche le modifiche operate scientemente dal letterato si dimostrano, secondo la Balletti, controproducenti, soprattutto perché guidate dalla sola volontà di rendere, in un minor numero di parole, gli stessi contenuti espressi da Tasso. Il mancato rispetto del dettato poetico ha però trasformato l'opera in «un'istoria secca, magra e noiosa⁶⁰⁰» nella quale mancano quasi tutte le coloriture tipiche dello stile epico: persino i nomi propri delle divinità e dei personaggi mitici sono stati modificati secondo l'uso comune e proprio su

delle vesti di attrice per indossare quelle di autrice, abbracciando il ruolo di letterata e arrivando a superare i limiti della sua principale professione.

599 E. Balletti, *Lettera sopra la nuova traduzione della Gerusalemme liberata di Torquato Tasso*, cit., p. 432.

600 *Ibid.*, p. 433.

questa prassi s'incentra la critica maggiore di Flaminia. La lingua d'uso non può assurgere a modello d'espressione poetica, fatti eroici non possono essere espressi con locuzioni semplici senza incorrere nella banalizzazione.

Dalle parole dell'autrice sembra quasi che tutta l'operazione di Mirabaud sia viziata da un'eccessiva semplificazione: prima di addentrarsi nell'analisi puntuale del primo canto infatti la Balletti propone alcune riflessioni sulla tradizione critica francese e la fortuna in Francia dei classici italiani. A suo avviso la scarsa competenza letteraria di Mirabaud lo ha condotto ad istituire un paragone improprio fra l'opera di Tasso e quella di Corneille e Racine, i quali si sono cimentati in un genere, quello tragico, assai differente rispetto a quello epico.

Questo errore offre a Flaminia l'occasione per dedicarsi ad una digressione, piuttosto ampia ed articolata, sulle diverse caratteristiche dei generi tragico ed eroico: ed è proprio su quest'ultimo che si focalizza l'attenzione dell'attrice, la quale non vuole certo che l'accusa di superficialità le si ritorca contro.

Innanzitutto vengono affrontate le modalità di definizione dei caratteri eroici nel poema tassiano, personaggi veri, anzi, «verissimi» secondo le parole dell'autrice, coerenti e rispettosi dei costumi loro propri dall'inizio alla fine dell'opera, mentre le figure che animano le tragedie dei due drammaturghi francesi uniscono «passioni differenti e incompatibili», risultando «sforzati». La varietà, pur se applicata alla mutevolezza della psiche umana, non rappresenta un valore positivo nella strutturazione di un'opera secondo Flaminia, che preferisce rifarsi al lineare modello ciceroniano anche per la stesura dei dialoghi fra i personaggi, i quali devono essere sì verisimili, ma anche puri e brevi⁶⁰¹.

La Balletti però non si abbandona ad una critica complessiva del teatro francese, ma anzi sottolinea gli elementi di perfezione presenti in due tragedie di Racine, *Britannico* ed *Atalia*, attraverso le quali si potrebbero ricostruire i parametri del genere nel caso ipotetico in cui andassero smarriti i precetti degli “antichi”. Mi soffermo su quest'ultimo termine: la tragedia contemporanea è infatti, secondo Flaminia, tanto più perfetta e compiuta quanto più si avvicina ai modelli tratti dall'antichità; il valore dei tragediografi francesi si esprime nella loro aderenza ad un canone consolidatosi nei secoli e modellato sui precetti

⁶⁰¹ Questo passaggio è chiosato nel testo proprio da una libera citazione latina dal *De oratore* di Cicerone «*Narratio sit verisimilis, aperta brevis*». Si sviluppa qui, ancora una volta, l'equivoco di termini dovuto alla differente concezione di vero espressa dal dibattito culturale francese ed italiano, così come ho già avuto modo di sottolineare nel corso dell'analisi della lettera sulla recitazione di Baron.

aristotelici: illustre soggetto e ambientazione propria, nobili motivazioni alla base delle azioni che animano la vicenda (il cui svolgimento si snoda mirabilmente e senza inutili episodi), caratteri sublimi e uso ordinato dei cori, altezza di stile e verosimiglianza. Sono queste le caratteristiche che concorrono alla creazione di un'opera compiuta e definiscono, secondo la sua percezione, il canone tragico valido non solo dal punto di vista letterario, ma anche attoriale.

Racine insomma si “salva” in quanto allievo ideale degli antichi: i tratti moderni del suo fare teatrale non vengono valorizzati in questa analisi, ma anzi accantonati in favore di un'accentuazione della componente tradizionale. La posizione della Balletti all'interno della *querelle* fra Antichi e Moderni non potrebbe essere chiarificata da esempio migliore.

Un altro elemento che emerge in modo evidente da questo passaggio è che Flaminia, nella sua analisi, ragiona tanto da attrice quanto da letterata: il suo giudizio non si limita ad una valutazione formale dei testi, ma fa tesoro della esperienza teatrale maturata attraverso la pratica scenica⁶⁰². Sempre considerando questo suo particolare punto di vista non risulta così fortemente straniante, come potrebbe parere ad un primo approccio, il giudizio, espresso in nota, su Corneille, «sovente tedioso e languido»: l'eccesso di digressioni presenti nei suoi testi rende le *pièces* sicuramente interessanti, ma poco fruibili a teatro da coloro che non sono «sapiienti di professione⁶⁰³». «*Semper ad eventum festinat*», ammonisce in latino l'attrice: ed è effettivamente l'azione il perno di ogni fare teatrale, il dato che distingue un'opera scenica da qualsiasi altro genere di testo letterario.

L'esame dei drammi termina con una precisa definizione della perfezione tragica:

«la quale è quella varietà ragionevole di stati, e quel cambiamento intero di catastrofe, che fa passare successivamente tutti i personaggi interessanti da uno stato infelice ad un fortunato e tranquillo, e poi li fa ricadere in disgrazie»,

interamente derivata dai modelli antichi, basata su fatti e sentimenti verisimili, in grado di operare una catarsi sullo spettatore senza cadere in eccessi terribili o orrorosi, secondo quanto predicato dai teorici aristotelici dal Cinquecento in poi⁶⁰⁴.

602 Riguardo il giudizio sul *Britannico*, ad esempio, dovette incidere molto la fortunata rappresentazione modenese realizzata dalla comica compagnia nel 1707.

603 Come sostiene nella già citata introduzione alla commedia *Le Naufrage*.

604 Flaminia sembra dunque privilegiare questa linea teorica a discapito della pur ricca produzione drammatica che, dal Giral di Cinzio in poi, utilizza il macabro, il truculento e l'orroroso in scena come elemento fondante dell'azione tragica.

Ritornando poi sulla questione della scarsa conoscenza dei Francesi della tradizione letteraria italiana Flaminia cita le apologie di Orsi, Muratori e Fontanini dell'*Aminta*, della *Gerusalemme* ed del *Pastor Fido*, segnalando come anche in Italia non manchino riflessioni approfondite sulle caratteristiche positive e negative di tali opere ed un fitto dibattito sul poema stesso in quanto genere letterario. Questo passaggio offre a Flaminia lo spunto per un breve *excursus* sulle più celebri opere drammatiche italiane (fra le quali vengono annoverate molte delle *pièces* presenti nella raccolta maffeiana *Teatro italiano ad uso di scena* e nel repertorio della compagnia Riccoboni, come la *Rosmunda* e l'*Oreste* del Ruccellai, la *Semiramide* di Muzio Manfredi o il *Torrismondo* dello stesso Tasso) e al contempo permette un compiaciuto accenno alle glorie letterarie presenti (Maffei, Martello, Gravina). Oltre che un doveroso richiamo alla tradizione e una difesa dell'alta dignità delle lettere italiane, questo passo contiene una sorta di apologia della propria attività di attrice: insieme al marito Flaminia ha portato sulle scene queste opere, si è fatta alfiere di una concreta valorizzazione del teatro tragico italiano. Ancora una volta ella allude, senza falsa modestia, ai suoi non comuni meriti di donna di teatro, grazie ai quali è riuscita ad acquisire le competenze necessarie per giudicare in maniera puntuale anche le opere dei due maestri francesi.

Tornando al discorso critico è dunque chiaro come l'opinione dell'autrice non si fondi sulla semplice riproposizione di un *cliché* esegetico acquisito da altri letterati, ma sull'esposizione, ancora una volta, di un'opera di sperimentazione condotta in prima persona e di una conoscenza dei classici non comune per una semplice attrice. Una selezione ponderata, in grado di comprendere tre secoli di storia teatrale, filtrata attraverso il punto di vista di chi viveva grazie alle scene, e che va ad inserirsi in un altro dei “passaggi chiave” della *querelle* italo-francese, quello legato al dominio delle scene da parte di questi ultimi, tema di cui abbiamo già avuto modo di parlare ampiamente in precedenza.

Flaminia quasi si scusa con Conti per l'ampio spazio dedicato alla storia letteraria italiana, giustificando tanto zelo con l'amore nei confronti della patria che sente di dover difendere: tanto più nella sua condizione di espatriata, desiderosa di mantenere un legame con la terra d'origine con la speranza di farvi, presto o tardi, ritorno.

Nonostante infatti i Riccoboni abbiano vissuto, a partire dal 1715 e fino alla fine della loro

vita, a Parigi (se si escludono le due piccole parentesi londinese- per il solo Lelio- e parmigiana), Flaminia non abbraccia mai definitivamente le posizioni dell'*élite* colta d'oltralpe e il suo gusto critico, formatosi ad una “scuola” composta prevalentemente da classicisti e difensori del primato italiano, non subisce mai una vera francesizzazione: dato che, come vedremo, emerge in modo molto chiaro nell'auspicio finale di questa *Lettera*.

Le pagine successive sono interamente dedicate all'analisi puntuale della traduzione del primo canto della *Gerusalemme* e sono corredate da un fitto numero di esempi “testo a fronte”, adibiti a denunciare l'impoverimento dello stile di Tasso, palese in molti episodi e coloriture poetiche, tanto da risultare chiaro anche al lettore contemporaneo.

Ad una nota viene poi affidato il rapidissimo accenno a due traduttori, il cui differente approccio funge da concreta esemplificazione delle posizioni analizzate dalla Balletti⁶⁰⁵. Si tratta di madame de Villedieu e di monsieur de Fénelon per il quale Flaminia si schiera apertamente lodando il suo rispetto dell'originale anche dal punto di vista linguistico e compositivo; mentre, così afferma, Mirabaud si sarebbe invece rifatto alla forma adottata dalla prima traduttrice. Per la secchezza e l'allusività di queste note, il riferimento non risulta immediato e necessita di una chiosa ulteriore: sono infatti chiamati in causa tre letterati piuttosto noti all'epoca in Francia, ovvero madame de Villedieu (al secolo Marie Catherine Hortense Desjardins⁶⁰⁶), scrittrice seicentesca, che era stata autrice di alcuni romanzi di effimero successo e di tragedie e tragicommedie di valore non superiore. Il suo stile era chiaramente improntato su una prosa semplice, tipica degli scritti galanti, e doveva rappresentare, agli occhi di Flaminia, quella componente di “gusto corrotto” con la quale Mirabaud aveva cercato di rendere più “appetibile” al pubblico la *Gerusalemme*. Monsieur de Fénelon⁶⁰⁷ invece, scrittore e teologo attivo fra fine Seicento ed inizio Settecento, era stato autore di numerosi trattati e di un'opera, *Les aventures de Télémaque*, romanzo di stampo pedagogico, il cui stile sorvegliato e legato ad un dettato “nobile” appariva certamente più consono alla Balletti per la traduzione di un poema eroico come quello tassiano. Per lo stesso motivo a madame de Dacier⁶⁰⁸ Flaminia riconosce un grande merito

605 Questo riferimento ci rimanda ad una chiosa precedente dedicata alla trasposizione in francese di testi omerici da parte di madame Dacier, la cui funzione all'interno del testo è la medesima del presente passaggio.

606 E. Keller-Rahbé, *Madame de Villedieu romancière. Nouvelles perspectives de recherches*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2004.

607 François de Salignac de la Mothe-Fénelon (1651-1715) fu precettore del duca di Borgogna, Luigi di Francia, secondo in linea di successione al trono di Luigi XIV.

608 Si tratta di Anne Le Fèvre Dacier (1647-1720) autrice e filologa che permise a tanti letterati francesi, al tempo impegnati nella *querelle des anciens et des modernes* di conoscere l'opera di Omero e di altri scrittori antichi come

per la sua traduzione dell'*Iliade* e dell'*Odissea* in contrasto con le affermazioni di Mirabaud che l'aveva precedentemente indicata quale modello utilizzato per “addolcire” lo stile del Tasso.

Mirabaud insomma non ha neppure saputo imitare i modelli positivi di traduzione espressi dalla tradizione letteraria francese precedente (che Flaminia dimostra di saper padroneggiare con competenza critica), preferendo piuttosto far riferimento ad uno stile legato a nuovi generi letterari. Alcuni paragrafi più avanti, sul finale della *Lettera*, la Balletti torna sull'argomento recuperando due riferimenti alla tradizione della *Gerusalemme* in francese. Alcuni critici contemporanei avevano infatti supposto che il lavoro di Mirabaud fosse debitore a quelli analoghi compiuti, quasi un secolo prima dal Bodovino e dal Clerc⁶⁰⁹; ma la Balletti, grazie ad una stringente comparazione fra i modelli, condotta attraverso il sistema degli errori comuni (quindi secondo una prassi corretta sul piano filologico, già affermata in epoca rinascimentale, ma, ancora una volta, assolutamente non scontata per un'attrice) dimostra come non vi siano rapporti genetici diretti fra i testi.

Gli errori presenti nelle tre versioni non sono “parenti”: Mirabaud ha dunque operato sul testo con grande autonomia e i suoi eccessi di libertà devono essere interamente a lui imputati.

La modernità della *Lettera* emerge proprio dai passaggi dedicati all'analisi puntuale del testo, dei suoi modelli, della tradizione letteraria: non siamo di fronte ad una difesa “per partito preso” del poema tassiano e neppure ad un'apologia topica della cultura e della letteratura italiana, ma ad un lavoro critico puntuale volto a ricostruire, in modo più veritiero, di fronte al pubblico d'oltralpe, i rapporti fra il testo originale della *Gerusalemme* e quello di Mirabaud.

La lettera si chiude in modo quasi affrettato: in poche righe la Balletti boccia senza possibilità di appello l'operazione di Mirabaud, «la più cattiva traduzione che si sia mai veduta», e si augura in nota che «un giovane di gran talento, nato in Italia, ed allevato in Francia, che travaglia da qualche tempo alla traduzione della *Gerusalemme* del Tasso, ne vorrà fare parte al pubblico, per onorare la sua patria». Non sappiamo a chi si riferisse

Plauto e Terenzio.

609 Si tratta delle edizioni di J. Baudouin (1626) e di M. Le Clerc (1667).

Flaminia con questo accorato invito⁶¹⁰, ma secondo Gustavo Costa⁶¹¹, il suo auspicio non vide realizzazione: se infatti la *Gerusalemme* conta oltralpe, nel corso del Settecento, quattro traduzioni⁶¹², e sedici nell'Ottocento⁶¹³ (numero consistente se confrontato con quelle settecentesche e con quelle risalenti rispettivamente al 1595⁶¹⁴-1626⁶¹⁵-1671⁶¹⁶), nessuna di queste sarebbe stata in grado di rendere appieno lo stile poetico del Tasso⁶¹⁷.

L'estetica classicista di Boileau, refrattaria alle coloriture tassiane e alla base di tutte le traduzioni precedenti quella novecentesca di Gardair, avrebbe inficiato una resa adeguata dei versi della *Gerusalemme*⁶¹⁸.

Indipendentemente dal realizzarsi o meno del suo auspicio, il giudizio della Balletti sulla traduzione di Mirabaud risulta eccezionalmente puntuale, analitico e moderno: le stesse espressioni da lei utilizzate per criticare la resa francese dei versi tassiani, lo stesso sistema di raffronto puntuale con il modello (in particolar modo nei passaggi di maggior coloritura poetica) ricorrono, più di duecento anni dopo, nell'analisi di Costa.

Sembrerebbe quasi che Gardair abbia raccolto tardivamente l'invito di Flaminia, facendo proprie le preoccupazioni e le indicazioni stilistiche dell'attrice per realizzare una fortunata traduzione del poema. Ovviamente si tratta solo di una fascinazione, ma che ritengo possa

610 Corville suppone si possa trattare del figlio Francesco Valentino (X. De Courville, *Luigi Riccoboni dit Lelio*, cit., p. 273), ma attualmente non disponiamo di alcun documento che possa suffragare questa tesi.

611 G. Costa, *Le Jérusalem délivrée, Gerusalemme liberata by Le Tasse*, in «*Italica*», 69, 1992, pp. 264-266. Secondo lo studioso di Berkley infatti l'edizione novecentesca sarebbe finalmente giunta a colmare un vuoto durato secoli.

612 Mi riferisco qui all'opera di Mirabaud realizzata nel 1724 e riedita per ben venti volte per più di un secolo (1735-1752-1755-1759-1766-1771-1792-1810-1813-1815-1819-1821-1823-1826-1834-1836-1840-1842-1857-1866), a quella di Lebrun del 1774, riedita trenta volte (1782-1787-1803-1807-1810-1817-1825-1827-1835-1836-1838-1840-1848-1849-1853-1854-1856-1859-1864-1867-1868-1869-1876-1880-1881-1884-1892/93-1905-1908), quella di Panckoucke del 1785 (riedita nel 1824) e quella di Baour-Lormian del 1796 (riedita nel 1819 e 1822).

613 Trattandosi di un periodo successivo a quello preso qui in esame mi limiterò a fornire data e nome del traduttore, per dar conto dell'ampia fortuna del poema tassiano in terra francese, senza far riferimento ad ulteriori ristampe: 1800 J. M. B. Clément, 1810 C. De Loynes d'Auteroche, 1811 M. Dianous, 1818 M. de La Monnoye, 1818 A. F. A. De Montor, 1831 B. d'Héry, 1832 A. B. F. De l'Horme, 1838 L. Bourlier, 1840 M. de Grandmaison y Bruno, 1841 M. V. Philipon de la Madelaine, 1845 A. Mazuy, 1845 A. Desplaces, 1846 H. Taunay, 1856 L. Duchemin, 1863 A.H. Lechat, 1868 E. Albert.

614 Il 1595 vide due edizioni della *Gerusalemme*, la prima tradotta da Jean du Vigneau, la seconda da Blaise de Vigenère, riedita anche nel 1598 e nel 1610.

615 Anno di edizione della traduzione del Baudouin (il Bodovino citato dalla Balletti) riedita nel 1632 e nel 1648.

616 Traduzione di Vincent Sablon edita a Parigi, Thierry, 1671.

617 Per un ulteriore e più dettagliato repertorio delle traduzioni della *Gerusalemme* si veda l'ormai storico lavoro bibliografico di Ulisse Guidi, *Annali delle edizioni e delle versioni della Gerusalemme liberata e d'altri lavori al poema relativi*, Bologna, libreria Guidi, 1868.

618 Scrive Costa: «In realtà, se si osserva da vicino come Gardair serve Tasso nella sua traduzione, ci si avvede che il suo discorso è sottilmente ironico nei confronti della cultura francese, imbevuta di classicismo alla Boileau, la quale non ha saputo accettare il poeta italiano nella sua autentica fisionomia» e successivamente, parlando di due traduzioni della *Gerusalemme* «Evidentemente Lebrun e Philipon de la Madelaine hanno cercato di "migliorare" il testo originale, perché si muovevano ancora dentro il circolo fatato della estetica di Boileau, che nell'*Art poétique*, I, 43-44 aveva ammonito: "laissons à l'Italie / De tous ces faux brillans l'eclatante folie" (Boileau, *Oeuvres*, Texte de l'édition Gidel avec préface et notes par G. Mongrddien, Paris, Garnier, 1961, p. 160). ». G. Costa, cit., p. 266.

rendere giustizia alla profondità di un approccio critico così fortemente scientifico specie se valutato nel contesto in cui venne a realizzarsi.

La *Lettera sulla Gerusalemme* sintetizza magistralmente gran parte della discussione erudita dell'epoca: dalla *querelle* Francesi-Italiani al dibattito sulla tragedia (figlio di quest'ultima), passando per un'accurata disamina dei generi letterari propri della tradizione alta (poema e tragedia appunto) e di quelli legati alla moda contemporanea ed in via di affermazione come il romanzo: il tutto corredato da digressioni di carattere linguistico, e su autori e testi, finalizzate ad una migliore comprensione dei problemi e al supporto delle tesi via via esposte.

Attraverso una posizione critica culturalmente aggiornata e supportata da esempi concreti la Balletti delinea una sorta di canone letterario contemporaneo che prevede un abbattimento dei confini geografici e linguistici ed affianca, con onestà intellettuale ed indipendenza di giudizio rispetto alle posizioni dei più intransigenti, Corneille e Racine ai tragediografi italiani, Tasso a Virgilio, non trascurando figure di spicco della tradizione letteraria e critica francese quali madame Dacier e monsieur de Fénelon.

L'impetosa taccia di «gazzettiere prolisso⁶¹⁹» attribuita dall'attrice a Mirabaud non implica uno sminuimento dell'intera tradizione culturale francese e forse proprio alla situazione biografica dell'autrice, sempre a metà strada fra Italia e Francia, va attribuita l'ampiezza di vedute e l'acutezza di giudizio che permea tutta la *Lettera*.

Considerato dunque l'alto valore del testo ho deciso di operare una trascrizione dell'edizione a cura del Calogera utilizzando un criterio interamente conservativo con l'eccezione della normalizzazione delle maiuscole. Le note presenti a testo sono quelle dell'edizione settecentesca e sono opera della stessa Balletti.

619 «Il Tasso si esprime da elegante poeta, il traduttore da gazzettiere prolisso». E. Balletti, *Lettera sopra la nuova traduzione della Gerusalemme liberata di Torquato Tasso*, cit., p. 459.

LETTERA
della Signora
ELENA BALLETTI
RICCOBONI
Al Signor Abate
ANTONIO CONTI
GENTILUOMO VENEZIANO
Sopra la nuova Traduzione Franzese
della Gerusalemme liberata di
Torquato Tasso.
*Traslata dall'Idioma Franzese
nell'Italiano.*

Dovendo una Traduzione del Tasso in Franzese lusingare sensibilmente gl'italiani, non ho potuto a meno di non legger quella, che ora si è pubblicata e benché io sappia quasi affatto a memoria il poema della Gerusalemme, ho avuto un particolar piacere in osservare i sentimenti e le idee del nostro poeta ornati colle grazie della lingua franzese. Qual sia stato il mio affetto e la mia attenzione per questa lettura, pensatelo voi, signore, che m'onorate della vostra amicizia, e mi conoscete zelante dell'onore e della gloria della mia patria. Qualche volta mi date la libertà di comunicarvi i miei pensieri, che leggendo mi vengono in animo, e benché non sia troppo permesso a una donna, com'io sono, il discorrere sopra certe materie, voi me lo perdonate, e con bontà rischiarate di tratto in tratto i miei dubbi. Seguendo adunque il costume, che ho di parteciparvi le mie riflessioni, vi rendo ora conto di quelle, che ho fatte nel leggere questa Traduzione.

Vi parlerò subito della prefazione, che ho voluto leggere per comprendere ciò che il traduttore è capace di produrre, prima d'esaminare se è capace d'esprimere i pensieri degli altri.

Trovo che ha avuto ragione di criticar la Critica del Sig. Despreaux sopra il Tasso⁶²⁰ e l'Istoria della Critica della Crusca sopra questo medesimo poeta. Benché gran critico possa essere stato il Sig. Despreaux, ha potuto ingannarsi e i nostri Italiani hanno giustificato perfettamente il Tasso contro la sua censura. Ma (il che dee osservarsi) l'hanno fatto con più modestia e più rispetto verso M. Despreaux di quel che lo ha fatto il Sig. Mirabaud.

Questo nuovo traduttore avrebbe dovuto imitarli, sopra tutto, difendendo il Tasso, non biasimara il gusto degl'italiani, ch'egli porta per iscusar de' falli, che pretende trovare in questo poeta. Questi falli (dic'egli) son certi eccessi tollerati dagl'italiani, ma che i franzesi disapprovano. Il traduttore s'inganna in questo giudizio, e non conosce il gusto degl'italiani, che sanno riconoscere nel Tasso questi eccessi, e anche notarli. Bisognava, che il nuovo traduttore prima di dar il suo giudizio sopra il Tasso, o difendendolo, o biasimandolo, si fosse tolta la pena di leggere gli autori italiani, che gli hanno scritto in favore, e contro, e che sono molto famosi. Avrebbe egli veduto in questi autori, che gl'italiani desidererebbero, che certe idee troppo poetiche, e troppo gonfie per l'espressione e la

⁶²⁰ Il Sig. Despreaux stimava il Tasso, e ne conosceva il merito, benché il Sig. Mirabaud dica, che non ha giudicato di questo Poeta se non sopra alcune notizie disperse, e in qualche modo sopra le altrui relazioni. Ma questo sol verso dell'Arte Poetica, in cui parlando il Tasso dice: *Il n'eut point de son Livre illustré l'Italie, / Non avrebbe col suo libro illustrata l'Italia,* fa vedere abbastanza, che lo ammirava per un poeta molto illustre. S'egli non avesse letto il poema della Gerusalemme con qualche attenzione, ne avrebbe egli mai potuto discernere le vere bellezze com'egli fa ne' versi seguenti: *Il n'eut point de son livre illustré l'Italie / Si son sage heros toujours en oraison / N'eut fait que mettre enfin Sathan a la raison / Et si Reneaud, Argant, Tancrede, et sa Maitresse / N'eusse de son sujet égaié la tristess / Non avrebbe col suo libro illustrato l'Italia, / Se il suo savio eroe sempre in orazione / Non avesse finalmente messo Satana a ragione; / E se Rinaldo, Argante, Tancredi, e la sua amante / Non avessero del suo soggetto rallegrata la tristezza.*

condotta del verso, non fossero nel nostro poema. Ben lungi da lodar tali eccessi, li biasimiamo in M. Cornelio⁶²¹. Ma siamo giusti, che ben conosciamo, che i francesi rendendo giustizia alle bellezze, le quali si trovano in quest'ultimo autore, non gustano, anzi disapprovano ciò che vi è d'eccedente.

*Verum ubi plura nitent in carmine,
non ego paucis
Offendar maculis.*

Dopo ciò il traduttore si difende di non aver fatto una traduzion letterale, *perchè* (dic'egli) *queste traduzioni letterali servono a far intendere i termini usati dall'autore, ma non già esprimerne i pensieri*. Vi confesso di non intendere ciò che il traduttore ha voluto dire in questo luogo.

I termini d'una lingua non recano i termini dell'altra, ma bensì l'idea, che loro è comune, ed ogni termine è stato ritrovato per esprimere un'idea, né si può rendere in altra lingua questa medesima idea che impiegando il termine destinato a risvegliarla. Queste traduzioni per le parole corrispondenti sono quelle precisamente, che si chiamano *letterali*, alle quali non si può rimproverar giammai di non recare il pensiero dell'autore tradotto. Al contrario si dice qualche volta, che troppo esattamente conservano il genio della lingua nella quale ha scritto l'autore, cioè che sono troppo scrupolosamente fedeli. Non so dunque che difetto ha egli voluto schivare non traducendo esattamente il Tasso e confesso di non intender punto la ragione ch'egli apporta per dispensarsene. Egli non ha già dovuto spesso trovarsi attraversato dalla difficoltà d'aver i termini equivalenti a quelli del Tasso. La lingua francese, e l'italiana sono sorelle; avendo appresso a poco la stessa origine, hanno anche quasi in tutto gli istessi termini per esprimere le medesime cose e il nostro traduttore doveva servirsi di questi termini reciprochi, se voleva far conoscere a i francesi i pensieri del Tasso. E' lecito, traducendo, di dare alla frase l'ordine proprio della lingua, ma non già di sostituire un'idea ad un'altra.

Il Traduttore deve essere esatto nel recare i pensieri dell'Autore, fedele nella corrispondenza de' termini, se può, attento e di buon gusto per penetrar bene nello spirito dell'originale e farlo sentire; questo principio è certo. Il traduttore dee far conoscere il genio dell'autore che traduce. Se traducesi un poeta, bisogna far vedere che l'autore è poeta; e benché traducasi in prosa, la traduzione per questo non ha da essere destituita delle poetiche espressioni, che si trovano nell'originale.

Al contrario, si deve in una traduzione in versi in prosa impiegare uno stile armonioso, ardito e brillante per certe maniere consacrate alla poesia, acciocché il lettore senta, che traducesi un poema, e non già un freddo e scipito romanzo⁶²². Lo stile del Telemaco, che è l'imitazion d'un poema, è ammirabile per queste felici arditezze: ma qual opra dee più rassomigliare a un poema che la traduzion d'un poema?

Se il traduttore deve essere esatto in conservare lo stile poetico, come gli sarà poi permesso di troncar gli ornamenti della poesia, le comparazioni, il racconto di certi fatti che formano tante pitture, e che sono spesso grandissime bellezze nella poesia? Tutti i gran poeti, Omero, Virgilio, l'Ariosto hanno adoprati questi ornamenti nelle opere loro.

Non tocca al traduttore il metter mano nell'opera altrui, per accomodarla al suo gusto particolare, o a quello della sua traduzione, o del suo secolo. Se il primo autore ha fallato, tocca al lettore a giudicarne; e per questo ancora bisogna che la traduzione sia fedele. Il traduttore dee dare al pubblico il suo autore qual egli è. Chiunque si diparte da questa fedeltà, o ne' termini e nelle idee, o nelle comparazioni, può dire d'aver imitato un autore, ma non d'averlo tradotto. Ecco ciò che in

621 Vi sono nel famoso Cornelio de i veri *Concetti* come in qualche autore Italiano. Potrebboni citar in gran numero simili a quello che è nel Cid. *Pleurez, pleurez mes yeux, et fondez vous en eau, La moitié de moi meme a mis l'autre au tombeau. Piangete, piangete occhi miei, liquefatevi in acqua, La metà di me stesso ha posta l'altra nella tomba.* Quei che biasimano questi concetti di Cornelio, sprezzano forse questo gran Poeta, e dicono che tutte le sue Tragedie sono oro falso.

622 Niente è più insipido dello stile de' romanzi, e delle novelle galanti. Tuttavia questo è lo stile, che il nuovo traduttore ha stimato il migliore per mettere il Tasso in francese. Vedete il nono canto della Gerusalemme tanto spiritoso: nella traduzione è un libro freddo e languido.

verità ha fatto il nuovo traduttore della Gerusalemme e per questo il poema trovasi cangiato, indebolito, scarnato, assolutamente sconosciuto a noi altri italiani, e a tutti quelli, che intendono la lingua italiana, e che paragonereanno l'originale con la traduzione.

Il nostro traduttore ha sfigurato il Tasso, non solo per il falso principio che tiene intorno alle traduzioni, ma anche perché non ha inteso l'originale⁶²³. Non posso contenere il mio zelo quando esamino ciò ch'egli si è presa la libertà di troncane, e s'immagina d'aver dovuto troncane, ma anche ciò che ha cangiato e lasciato fuori per non intenderne i sensi, e non gustarne le grazie. Per provarvi, signore, ch'egli non intende l'italiano, io vi parlerò di tutti i troncamenti, de' quali si fa gloria egli stesso nella prefazione, e che fatti non avrebbe se avesse inteso la lingua, e conosciuto lo spirito del suo autore, e il vero gusto del poema epico. Esaminerò poi minutamente la traduzione del primo Canto.

Al terzo canto egli ha lasciato fuori una cosa presa da lui per una comparazione, ma non lo è. Quest'è quando Clorinda costretta a ritirarsi in Gerusalemme con gli altri infedeli che sono stati battuti, perché nella mischia ha perduto l'elmo per un colpo ricevuto su la testa, quando, dico, Clorinda copre collo scudo la testa e le spalle. Ecco ciò che aggiunge il Tasso, St. 32.

*Così coperti van ne' giochi mori.
Dalle palle lanciate i fuggitori.*

Così i Mori ne' loro giuochi han costume fuggendo di ripararsi, dalle palle contro loro lanciate. Questa non è una comparazione; ma una pittura necessaria per far intendere come Clorinda si riparava da i dardi contro lei lanciati, pittura tanto più fedele, perché Clorinda era del paese de' Mori, e doveva averne le maniere. Il poeta e il pittore han da osservare nelle sue pitture ciò che chiamano il costume.

Al settimo canto, al luogo dove per la seconda volta l'araldo mandato da Argante viene a sfidar i Cristiani, il traduttore tronca come una cosa noiosa la lista di quelli che s'offrivano al combattimento dopo Raimondo. Questo racconto consiste in quindici nomi, e non so capire perché il traduttore gli ha soppressi. Mi pare che non si potrebbe mai troppo mostrare in questa occasione l'effetto prodotto nel cuor de' guerrieri dall'esempio del generale o d'un altro guerriero troppo avanzato in età per incaricarsi d'un combattimento singolare di questa importanza. Dicendosi freddamente, *che tutti dimandano di combattere*, non v'è io medesimo fuoco, che quando si nominano distintamente tutti quei che si offrono. Dall'altra parte dicendo, *Tutti a gara s'offrirono*, si confonde in questo sentimento di valore l'eroe col semplice soldato: e non è questa l'idea del Tasso, che nomina distintamente i guerrieri più famosi per il loro coraggio, e che debbon essere animati dall'esempio, e da' rimproveri di Raimondo: in questo racconto si vede l'ordine, e la disciplina. Di più facendo dire al Tasso *Tutti a gara dimandarono il combattimento*, non vi resta più gran moto di desiderio, che dee cagionar nell'armata un altro accidente, che succede immediatamente a questo ed è quando gl'infedeli a cagione d'un dardo scoccato sopra Raimondo, sforzarono tutta l'armata cristiana a correr alle armi per vendicar quest'insulto, e la sacra legge del combattimento violata.

Il Tasso era tanto savio che sapeva maneggiar bene queste idee, e queste sorprese. Finalmente molti eroi, che nel progresso del poema si distinguono con le loro imprese, sono richiamati a memoria in quest'occasione: fra gli altri Gildippe, e Odoardo marito e moglie, di cui piangiamo la morte, che accadde qualche tempo dopo, ci toccano tanto più perché il loro alto valore ci è noto nella premura generosa, che hanno di combattere contro Argante quel guerriero sì formidabile. Il poeta aveva descritto con ogni circostanza questo luogo. Ora, come ho già detto, non appartiene al traduttore di distruggere e annichilare qualunque cosa il poeta ha creduto bene di fare.

Ma poiché son caduta su questo passaggio, non posso a meno di non farvi osservare, che il nostro

⁶²³ Vedasi l'estratto della traduzione nel Giornale de' Letterati, febbraio 1725. Si vede chiaramente, che la traduzione non è fedele. Riguardo poi i giudizi svantaggiosi fatti del Tasso, o rapportati brevemente in questo estratto, credo che il giornalista non li sa suoi sentimenti. Le decisioni de i due gesuiti Mambrun e Rapin non sono leggi per chi ha dello spirito. Il Fontanini ha risposto alla loro critica, siccome il marchese Orsi e il Muratori han risposto al P. Bonhours, e a M.Despreaux.

traduttore ha sì poco inteso il testo del Tasso, che gli ha fatto dire un grossolano assurdo.

Raimondo desidera avere il medesimo vigore, che aveva quando in faccia a tutta la Germania uccise Leopoldo, eroe del suo secolo sotto l'impero di Corrado; e soggiunge, che *questa vittoria era più gloriosa che non sarebbe quella d'un Uomo, il qual solo e senz'arme battesse questa vil truppa di Saracini*; Quest'è il pensiero del Poeta c.7.St. 64.

*E fu d'alto valor più chiaro effetto
Le spoglie riportar d'Uom così forte,
Che se alcuno or fugasse inerme e solo
Di questa ignobil turba un grande stuolo.*

Il traduttore fa dire a Raimondo, che *questa vittoria che riportò sopra Leopoldo fu senza comparazione più gloriosa che non sarebbe il disfare tutti questi guerrieri insieme, che il solo Argante fa tremare*. Così nella traduzione Raimondo insulta tutti gli eroi dell'armata cristiana, ed il Tasso al contrario rappresenta a questi eroi l'armata nimica come una truppa vile, che è ben facile vincere. Se l'intelligenza della lingua non guidava assai il traduttore, il buon senso almeno doveva fargli indovinare ciò che dice l'autore.

Noi abbiamo nel progresso della traduzione mille errori di questa sorta. Del resto il traduttore non conta per troncamenti i luoghi che ha giudicato a proposito d'abbreviare come troppo diffusi a gusto suo, e si lusinga che non gli attribuiranno a delitto d'aver recato qualche volta i pensieri del Tasso in manco parole di lui. Ma leggendo poi la traduzione coll'originale alla mano, si troverà facilmente, che i luoghi presi per superflue diffusioni, sono descrizioni, che mettono il fatto in azione, e che rappresentano pitture chiarissime o del cuore umano combattuto dalle passioni, o delle cose le quali vedonsi in queste descrizioni come se passassero sotto gli occhi. In quanto a quello, ch'ei dice d'aver recato in francese i sentimenti del Tasso in manco parole, vi assicuro, signore, che non vi ha durato molta fatica. Ogni uno può far altrettanto, se gli basta ad esempio del nostro traduttore prendere i fatti in grosso, e levarne le descrizioni, e le idee poetiche. Ma quest'è poi mal vantarsi d'aver tradotto un poema: sarà più tosto un'istoria secca, magra, e noiosa. Che insopportabile libertà è poi quella di sostituire espressioni di suo capriccio a quelle del Tasso? Perché dir più tosto *il Monarca dell'Inferno, che Plutone. O il Demonio della discordia, che Aletto*? Questi nomi cangiati in attributi non vi presentan forse le stesse idee, e queste idee son forse incompatibili con quelle della religione? Perché mai sarà un delitto nominare in un poema il Diavolo con un nome poetico e lontano dall'uso popolare più tosto che con un nome comune e triviale? Quando la nostra lingua poetica italiana impiega per esprimere il Demonio il nome di Plutone in vece di Lucifero, fanno ridere le critiche, che fa taluno di tali espressioni. Se il Tasso ha introdotto Aletto e gli altri spiriti infernali nel suo poema, si è conformato alla credenza de'Saracini, che sepolti nell'errore credono di poter ricorrere all'inferno. Essendo la magia un'arte di tutti i tempi, e da tutte le nazioni del mondo esercitata, un poeta in questa sorte di mirabile non ha bisogno che di trovare negli uomini del suo secolo queste idee note e ricevute. Per altro se questi nomi poetici si trovano in bocca de'cristiani, quest'è una maniera d'esprimersi necessaria alla lingua poetica: ma non vedrete questi demoni invocati da i cristiani.

Crede il traduttore d'aver corretto il Tasso quando dice nella sua traduzione del quarto canto: *Videsi comparir al Consiglio di Plutone quantità di mostri smili alle Arpie, alle Sfingi ec.* E non s'accorge, che il Tasso ha detto la medesima cosa. Quella sola volta che ha urtato a tradurre l'autore secondo la propria capacità. S'immagina d'aver fatto qualche cangiamento. Quest'è chiara prova che non intende se non molto poco la lingua italiana: egli accusa il Tasso d'aver dato troppo nel sistema della favola in questo luogo, ma non è vero. Ecco ciò che l'autore dice St. V.

*Qui mille immonde Arpie vedresti,
e mille
Centauri, e Sfingi e pallide Gorgoni,
Molte, e molte latrar voraci Scille,*

*E fischiar Idre, e sibilare Pitoni,
E vomitar Chimere atre faville,
E Polifemi orrendi, e Gerioni.*

Voi avresti veduto a comparire a questo consiglio mille Arpie immonde, e mille Centauri e Sfingi, e pallide Gorgoni; avreste inteso a fischiare le Idre, e i Pitoni, avreste veduto le Chimere, i Polifemi, i Gerioni vomitar fuochi orribili.

Non vi è stato mai nella favola, che una Sfinge sola, una Scilla, un Gerione, una Chimera, un'Idra, un Polifemo, un Pitone. Se il Tasso avesse detto: comparve a questo consiglio la Sfinge, la Chimera, Gerione ec. Il traduttore avrebbe qualche sorte di ragione; ma egli ha torto evidentemente poiché questi nomi favolosi sono rapportati dal Tasso tutti al numero del più, per farci intendere che i Demoni comparirono sotto forme mostruose, e per darci un'idea giusta di cotesta assemblea spaventevole⁶²⁴.

Il Tasso finge, che il cavallo di Raimondo fosse figlio di quelle giumente, che il vento rende feconde nelle pianure della Betica. I poeti che han dato quest'idea al Tasso non han mai detto, che il vento Aquilone producesse questo fenomeno. Il Tasso anche non lo ha detto, ma bensì che il cavallo di Raimondo era figlio dell'aria la più pura, che spira in quelle contrade. Il traduttore si è ingannato per l'epiteto *aquilino*, che il Tasso gli dà per esprimere la conformità, che aveva coll'aquila per la sua figura e velocità?

Il traduttore pretende che Mad. Di Dacier gli abbia servito d'esempio per addolcire le idee del poeta, ch'egli ha tradotto. Ho pena a persuadermi, che Mad. D' Dacier avesse acquistata la stima di tutti i letterati, s'ella avesse fatto con Omero e gli altri poeti ciò che il nostro traduttore ha fatto col Tasso. Qualunque cosa ne sia, sostengo sempre, che si devono tradurre gli originali tali quali sono, pretendendosi che siano conosciuti: imperciocché se si crede imperfettissimo l'autore, e chi traduce sentesi capace di riformarlo, perché abbassarsi poi a tradurre? Perché non farla da compositore? Non v'è mezzo; o bisogna essere originale o copia: ma bisogna essere copia fedele.

Ecco, signore, ciò che io aveva a dirvi sopra la prefazione. In quanto alla traduzione, io vi farò un esatissimo esame di quella del primo canto. Non mi posso impegnare a esaminare tutta l'opera intera, non solo a cagione delle mie occupazioni, ma anche perchè per mostrar tutti i falli della traduzione, bisognerebbe farne una nuova. E in verità ad ogni pagina vi è o un'infedeltà, o un sentimento contrario; ora stanze intere soppresse, ed ora descrizioni, che vedesi facilmente non aver egli potuto tradurre, benché possa pur farsi con felicità.

Prima d'entrare in questo esame diciamo qualche cosa della comparazione, ch'egli fa del Tasso con Racine, e Cornelio.

I termini, di cui servesi per esprimere il suo sentimento sopra questo parallelo, sono ingiuriosi a tutta l'Italia: ma noi sappiamo benissimo, che il suo sentimento non è comune ai letterati francesi; *Quest'è* (dic'egli) *esaltar molto il Tasso paragonandolo a Racine, e Cornelio*. Quest'illustri autori son certamente degni d'esser stimati e di servir di modello; ma il nostro Tasso punto loro non cede in questa pretesa superiorità: benché bizzarro sia il parallelo dell'epopea con la tragedia, e di quelli che hanno scritto in questi generi sì differenti, e benché nessuno mai abbia paragonato Virgilio a Sofocle, ed a Euripide, voglio tuttavia seguir quest'idea del traduttore, e spiegar qui in breve le

⁶²⁴ Come niente è più vivo e più animato che tutto ciò che è cavato dalla favola, egli è un buon aiuto per i poemi cristiani il fingere i demoni trasformati in spiriti favolosi, e in dei pagani. Il Tasso ha posto in uso questa trasformazione come si vede qui. Desmarez nel suo cattivo poema di Clodoveo ha seguito questo metodo, facendo prendere nel suo primo canto a un demonio la forma di Mercurio. Si assicura anche aver fatto il medesimo il Sig. di S. Didier nel suo nuovo poema di Clodoveo, che dee quanto prima pubblicarsi. Ma se è vero, come si dice, ch'egli abbia finto, che il diavolo curiosamente prenda la figura di Venere e di Cupido, una tal metamorfosi non offenderà ella? Nulla è più amabile, nulla più grazioso nel sistema poetico che queste divinità. Si vedrà mai senza ripugnanza, che Venere e Amore, che operano nel poema, non siano realmente che un diavolo orribile, il qual si è travestito? Il lettore, che si rappresenterà un personaggio odioso nascosto sotto una maschera lusinghiera, potrà egli sostener lungo tempo un'idea sì ingrata? Ma bisogna aspettare la pubblicazione di questo poema. Sarebbe una malignità a voler prevenir il pubblico contro un'opera così decantata da qualche persona illustre.

ragioni, che ci fan credere il Tasso almeno eguale a Cornelio, e a Racine.

Se esaminiamo la condotta e l'ordine intero di questo poema, vi troviamo tutta la saviezza, tutta la purità immaginabile, e tutto il maraviglioso che nasce dall'intervento delle possanze superiori del cielo, dell'inferno, e della terra⁶²⁵. Le tragedie dei due poeti francesi hanno spesso una condotta o confusa, come della d'Eraclio, o contraria alle regole, come quella del Cid, o sterile come quella di Berenice e d'Alessandro. Dalla parte de' caratteri di questi due eroi del Tasso non si mutano giammai; si sostengono costantemente sino alla fine, convengono a' costumi de' paesi, da' quali fa uscire questi eroi, e il contrasto che il Tasso ha saputo mettere in questi medesimi caratteri dà un nuovo risalto agli uni, ed agli altri. Sono veri e verissimi. Nelle accennate tragedie i caratteri sono spesso sforzati, poco uniformi alla natura, né sempre sostenuti; tali sono quelli del Cinna, d'Emilia, e del Massimo. Trovasi ancora che uniscono passioni differenti e incompatibili, come quelli del Polliete, e del Sertorio, il che è contrario ai precetti d'Orazio.

Servetur ad imum

Qualis ab incepto processerit, et sibi constet.

Essi hanno attribuito a' loro eroi, in vece di seguitar le traccie de' Greci o dei Romani, i costumi d'un pulito signor francese. Ciò ch'è contro il buon gusto della tragedia.

Aut Famam seuqere, aut sibi convenientia finge.

Il bello delle opere del signor Racine consiste in un tenero patetico sparso con nobiltà in tutte le sue tragedie: il sublime ed i sentimenti eroici illustrano i componimenti del signor Cornelio. Prendiamo il Tasso ed esaminiamo il patetico in Olindo, ed in Sofronia, la passione violenta d'Erminia in tutto il seguito del poema, ma singolarmente al canto settimo, ove questo medesimo patetico si truova mischiato col pastorale⁶²⁶ genere di poesia incognita a que'due poeti tragici, come anche agli autori francesi del secolo presente⁶²⁷, il sublime nei sentimenti di Goffredo, e di tutti i suoi guerrieri: il grande ch'è nella descrizione del palazzo d'Armida, nella imbasciata d'Alete, ed in tanti altri luoghi, che i letterati della Francia ben sanno al pari di noi: per certo il Tasso, se oso dirlo, avrà luogo almeno a lato di questi due autori, a' quali si vuol paragonare. Si esaminino i discorsi del Tasso, e di giudichino secondo le regole, che ci anno lasciato i più gran maestri, come sarebbe Cicerone, e si troveranno verisimili, vi si troverà la purità congiunta alla brevità. *Narratio sit verisimilis, aperta brevis.*

Il discorso d'Armida è pieno d'artificio il più fino, quello del messaggiero del principe di Danimarca è ammirabile per la verità della pittura, e la forza delle descrizioni: quel ragionamento poi, che fa lo scudiere di Clorina a Clorinda medesima della di lei nascita, e delle di lei venture, incanta e rapisce

625 Il mirabile è sempre stato riguardato come l'anima del poema epico: ecco ciò che principalmente lo distingue dal romanzo, e dall'istoria. Se l'intervento delle possanze superiori del cielo, dell'inferno, e della terra, è tutto ciò che sonda il maraviglioso, in un poema, come qui si dice, chiara cosa è, che l'azione degli angeli, de i demoni, e le operazioni della magia sono essenziali a un poema cristiano, che si vorrà qualificar d'epico. Nulla è più bello nella *Gerusalemme*, che il luogo della foresta incantata, il palazzo d'Armida ec. Levate dal Tasso questa sorte di mirabile, non è più un poeta.

626 Il poema epico abbraccia tutto; io non so dunque perché il P. Rapin abbia rimproverato al Tasso d'aver unito mal a proposito la delicatezza dell'egloga e della poesia lirica alla forza ed alla maestà della poesia eroica, e come abbia osato di dire che i di lui discorsi teneri e galanti tali quali sono quei d'Olindo e di Sofronia abbiano qualche cosa di comico. Quasi tutte le bellezze della *Gerusalemme*, dic'egli, non sono sempre bellezze nel genere eroico. Ciò avrebbe voluto, che il poema del Tasso fosse stato di tal tenore, senza bellezze, senza varietà. E questo è quello che lo rende più riguardevole.

627 I francesi hanno avuto nel secolo passato Racan e Segrais. Per quel ch'è del secolo presente, senza parlare del Signor Richer avvocato al Parlamento di Rovano, presto compariranno l'egloghe del signor de la Motta, che nulla cederanno, per quel si dice, a quelle del signor di Fontanella, ed alle quali senza dubbio non si potranno applicar quei versi del signor Rousseau: *Tissu de mots brillans, où leur esprit, se joue/ Badinage aggettè, que le coeur désavoue./ Te le dirai-je enfin, ô mon cher Palemon?/ Nos bergers n'ont plus rien de berger que le nom./ Tessitura di motti brillanti, ove lo spirtito si trastulla, / Scherzo affettato, che il cuore disapprova;/ In fine te dirò, o mio caro Palemone?/ I nostri pastori non hanno altro che il nome di pastore.*

col bello di quella semplicità, che rapisce. Solo si paragoni a questi ragionamenti quello di Teramene, che con ragione è stimatissimo, e del quale il signore Racine ne ha avuto un sì gran modello in Euripide, si conoscerà facilmente il merito del Tasso, e si giudicherà se si faccia una grazia al medesimo di collocarlo a lato di questi due autori francesi.

Tutto ciò che io dico non distrugge punto in me la stima infinita per cui son pervenuta circa il merito di questi due poeti, che quantunque abbino qualche imperfezione, ciò nonostante hanno nelle loro opere bellezze incomparabili. Si può parimente dire esservi due Tragedie del Signor Racine, ove non si truova alcun difetto. Queste sono il *Brittannico* ed *Atalia*, che si possono ammirare come due opere perfette, e che potrebbero servir di modello per formare le regole della tragedia, se i precetti degli antichi maestri si fossero smarriti, o fossero incogniti.

Il soggetto d'*Atalia* è un soggetto proprio ed atto per formare una tragedia; è grande, ha un interesse pubblico per Gerusalemme: d'altra parte il fatto è celebre: queste sono le circostanze che devono accompagnare il soggetto della Tragedia.

Tantum de medio sumtis accedit honoris.

Il luogo ove segue l'azione è convenevole alla azione medesima; tutti gli attori fanno bene il suo personaggio, e sono condotti al tempio spinti da qualche premurosa cagione: non si vede un passo inutile: tutto contribuisce allo snodamento.

Singula quaeque locum teneat fortita decenter.

I cori sono ben ordinati, impreciosché il soggetto lo vuole. Siccome l'azione segue nel tempio sotto gli occhi de' Leviti, ella gli interessa, tanto a riguardo della religione, che a riguardo dello stato civile della nazione; essi debbono necessariamente temere le disgrazie di cui sono minacciati, piangere insieme, ed implorare il soccorso divino. Ecco l'ufficio, che debbono adempiere i cori secondo i precetti.

*Actoris partes, chorus officiumque virile
Defendat neu quid medios intercinat actus,
Quod non proposito conducat et haereat apte.*

Che sublimità nei caratteri! Con che aggiustatezza sono sostenuti, e posti in contesa! Che nobile splendor di virtù e dignità non ci dà l'apostasia di Matano opposta alla fedeltà di Gioado! Quai sentimenti e dolci e teneri non eccita un re di teneri anni, conservato da Dio medesimo, alla vista d'una regina ambiziosa e scellerata, che lo perseguita? Non la finirei mai, se io volessi a puntino descrivere ciò che vi è d'eccellente in cadauna scena di questa tragedia; lo stile ha pure il suo merito. Benchè io non sia francese, ne sono stata più volte sorpresa e rapita dalla bellezza, e nobiltà delle espressioni.

Persone più savie di me ne potranno fare un elogio più esatto; e se vi fosse chi avesse tanto discernimento, dono singolare della natura, con cui trovasse qualche cosa da correggere, in questa opera, si potrebbe di leggeri rispondergli ciò che io ho detto un poco avanti.

*Verum ubi plura nitent in carmine, non ego paucis
Offendar maculus.*

Benchè il soggetto del *Britannico* sia l'interesse singolare di Nerone, e non quello di sua nazione, nulla di meno l'azione è tanto chiara, sia per le conseguenze ch'ella ha avute, sia perchè ha incominciato a sviluppare il carattere di Nerone, di modo che si può riguardare questo soggetto così perfetto come quello d'*Atalia*.

Un interesse, che non riguarda che la passione di Nerone, si tratta nell'interiore del suo appartamento: tutti gli attori della tragedia, quei medesimi, che l'istoria ci dà a dividere aver avuto parte nell'azione, si fanno comparir sul teatro con verisimilitudine⁶²⁸ e ciò che dee osservarsi si è,

628 Gli'intendenti pretendono, che i confidenti, che non sono precisamente che confidenti, e che non anno alcuna parte

che sono necessari per lo nodo dell'opera: la madre può tener in dovere il figlio, il favorito prudente distruggere la malizia d'un pernizioso cortigiano: i due amanti infelici possono eccitare compassione. In fine la catastrofe è tutt'affatto toccante, ed il fatto è storico, e per quello di più,

Ex noto fictum carmen sequar.

I racconti delle cose passate paiono ordinariamente noiosi, e non servono che a dimostrare il talento dell'autore per dipingere le azioni⁶²⁹; imperciocchè non sono indirizzati al fine preteso, ma servono più tosto di proemio per venir all'azione, perciò non interessano punto; quindi è che riescono noiosi, e che si dovrebbero schivare:

Semper ad eventum festinat.

Ed infatti il gran ragionamento d'Agrippina a Nerone è ammirabile per essere così a proposito; perciocchè non ha apparenza d'un ragionamento benchè ne abbia la forma. Non pare, ch'un rimprovero tenga sospeso con interesse l'uditore, che aspetta qualche avvenimento da questo nobile rimprovero, e che è soddisfatto per la riconciliazione di Nerone e d'Agrippina: riconciliazione che pare mettere in sicuro i due amanti per cui s'interessa: quindi i due amanti che al principio erano sventurati, e che eccitavano compassione, in questo punto eccitano la gioia; ed in seguito ci toccano ancora più al vivo pel loro lagrimevole destino. Ecco la perfezione della tragedia, la quale è quella varietà ragionevole di stati, e quel cambiamento intero di catastrofe, che fa passare successivamente tutti i personaggi interessanti da uno stato infelice ad un fortunato e tranquillo, e poi li fa ricadere in disgrazie. Io so dunque fra giustizia a questi autori, e so d'altra parte che bisogna parlare fondatamente contro quei, che sono stimati ed amati dal pubblico. Vorrei che i signori francesi ci trattassero colla medesima equità ma per nostra disgrazia non sanno che provocarci, e quindi ci sforzano a risponder loro, e dirgli che non sono bastatamente versati nella cognizione de'nostri autori, e del nostro gusto per le belle lettere. Questo è quello che fanno i signori Orsi, Muratori, Fontanini nelle loro apologie per l'Aminta e la Gerusalemme del Tasso.

Ma la maggior parte di quelli, che ci anno assaliti, avendo letto assai in fretta, e sempre coll'aiuto d'un dizionario, o d'una cattiva traduzione⁶³⁰, l'Aminta, la Gerusalemme, ed il Pastor Fido, incominciano fare una critica severa, e punto non si curano di sapere, se possa giustificarsi, o no, ciò che loro è paruto cattivo: non s'informano, se vi sieno altri autori in Italia, s'attengono a ciò che hanno letto: vogliono ignorare se noi abbiamo poeti tragici, storici, oratori. Non leggono le opere degli autori italiani, e parlano sempre dei primi libri, che loro sono caduti sotto l'occhio, secondo la leggiera impressione in essi cagionata da una rapida lettura; quindi ne viene l'ingiustizia del loro giudizio contro a tutta l'Italia. Per esempio, se 'l nuovo traduttore avesse saputo che noi abbiamo alcune tragedie in Italia dopo l'anno 1500, in fino al secolo in cui siamo, non avrebbe egli fatto un parallelo poco convenevole del Tasso coi tragici francesi, se se avesse voluto paragonare i due autori tragici di sua nazione con qualche tragico italiano, avrebbe pareggiate tragedie a tragedie,

essenziale nel nodo, e nello scioglimento, sieno personaggi difettosi. Questa imperfezione che si truova quasi in tutte le tragedie, non ha luogo nella tragedia del Britannico, e ciò che vi è da ammirare, si è che Ino di Castro gli si assomiglia da quella parte.

629 Per questi somiglianti racconti Cornelio sovente è tedioso e languido nelle protasi delle sue tragedie.

630 Ciò è che sempre fu rimproverato ai censori moderni degli antichi autori; e si è osservato che quei che hanno voluto criticar Omero, non erano capaci d'intenderlo, tanto meno abili a riformarlo. Si truovano in qualche poema antico alcuni mancamenti di giudizio, abbenchè per iscoprirli basti di poter leggerlo in una traduzione, qualunque essa sia quando fedelmente sia trasportata. Ma per alcuni difetti di giudizio un poema si dee egli disprezzare? Ciò che vien detto giusto discernimento di ben ragionare è forse la parte essenziale della poesia? Non si ha ei più tosto da considerare per l'immaginazione ed armonia? Quando un poeta immagina con gradimento e vivacità, e quando dipinge con gusto tutto ciò che immagina, restando puro e illeso apertamente il buon senso, è giunto allo scopo preteso dell'arte. Un censore che giudica un poema dalle sole traduzioni, può egli conoscerne il merito principale, fondato sulla bellezza delle immagini, nell'armonia dell'espressione? Una traduzione è come una copia d'una pittura originale: quindi non si truova mai in una copia né il brio del pennello, né il fiero degli atteggiamenti, né la compiuta esattezza delle proporzioni, né il medesimo colorito. Vi si scorge al più il disegno, e l'ordine.

avrebbe agguagliata la *Sofonisba* del Trissino, la *Rosmunda* e l'*Oreste* del Ruccellai, l'*Orbecche* del Giraldi, la *Semiramide* del Manfredi, la *Canace* di Sperone Speroni, il *Torrismondo* del Tasso, ed un'infinità d'altre tragedie, che passo sotto silenzio per non farne una leggenda. Allora il parallelo sarebbe stato più ragionevole, il Sig. Mirabaud avrebbe potuto addur giudizi meglio fondati, e scegliere il buono dal cattivo, esaminandone il secolo, in cui vennero alla luce quelle opere, gli autori da cui furono composte: gli originali che i medesimi seguirono, e mille altre particolarità necessarie per fare una critica giusta.

S'egli fosse disceso infino al secolo presente, avrebbe trovato l'*Aristodemo* del Dottori, il *Corradino* del Carraccio, il *Chilperico* del Montemagno, le *quaranta Tragedie* del padre Scamacca, il *Palamede*, l'*Andromeda*, l'*Appio Claudio*, il *Papiniano*, il *Servio Tullo*, tutte del Gravina, il *Teatro* del Martelli, la *Merope* del Marchese Maffei; in fine il vostro Cesare, o signor abate, e molte altre opere date alla luce dopo il mio soggiorno in Francia.

Il confronto di queste tragedie da me ora accennate, e che sono più vicine al secolo di Racine, e di Cornelio, sarebbe stato allora giustissimo.

Non isdegnate, signore, questa piccola digressione in favore della nostra patria, che non posso a meno d'amare, e difendere; e ritorniamo alla traduzione, che mi ha spinto ad entrare in questa discussione, per far vedere al traduttore che noi punto non ci sgomentiamo della descrizione d'un paraggo, ch'egli non avrebbe dovuto proporre, e che si sarebbe ben guardato di fare, quando avesse ben intesa la lingua italiana per discernere le bellezze del Tasso. Eccovi alcune prove, che danno a dividere, che l'autore non intende la nostra lingua.

Nella prima stanza il Tasso ci dimostra a prima vista la pietà di Goffredo, la di lui saviezza, i di lui travagli per liberar il sepolcro di Gesù Cristo, gli ostacoli superati col favore del Cielo, e come raccolse sotto i tanti stendardi i suoi compagni smarriti; cioè sotto le sante insegne, perciocchè s'inalberò la croce; lo che si prova dal seguito della numerazione, stanza 72.

*E nel vessillo Imperiale e grande
La trionfante Croce al Ciel si spande.*

Nell'insegna generale era rappresentata una Croce trionfante; non ne siegue adunque che ciò sia accaduto sotto le insegne di Goffredo, siccome il Traduttore dice.

Alla quarta stanza l'Autore dedica la sua opera ad Alfonso Duca di Ferrara, come a quello ch'è suo Protettore, e termina questa stanza con dire:

*Forse un dì fia, che il presaga penna
Osi scriver di Te quel ch'or n'accenna.*

Forse la mia penna indovina oserà un giorno scrivere di Te ciò ch'ella adesso ne promette.

Questo non è intendere l'italiano, mentre in questo luogo dice: *mi sarà permesso di raccontare le stesse meraviglie, che sei per ascoltare.* Ciò, che il Tasso promette ad Alfonso, è il glorioso comando d'una nuova crociata, siccome lo esprime nella quinta stanza:

*Che a te lo scettro in terra, o se ti piace
L'alto imperio de' mari a te conceda.
Emulo di Goffredo, i nostri carmi
Intanto ascolta, e t'apparecchia a l'armi.*

Il sentimento del Traduttore è, ch'egli spera un giorno cantare di lui le medesime meraviglie, che va descrivendo nel suo poema.

Alla sesta stanza è notato, che i cristiani avevano preso d'assalto Nicea, ed Antiochia con arte, e che dopo avevano difese le loro conquiste contro ad una armata innumerabile di Persiani. Il traduttore dice alla pagina terza: *che avevano disfatta una numerosa armata di Persiani.* Si può battere un esercito senza essere in necessità di difendere una città, ed il Tasso dice, ch'eglino avevano difesa contra dei Persiani Antiochia, dopo averla conquistata; in questa forma il senso della traduzione è

alterato.

Dalla settima stanza fino alla decima è detto, che Iddio con una occhiata penetrò i cuori umani, e che ne conobbe i sentimenti: *Iddio vede Rinaldo, il quale nutrisce nel petto desii di gloria, discuopre, che lo stesso si regola coi saggi avvisi di Guelfo, tosto che apprende gl'illustri esempi dell'antichità:*

*Scorge, che dalla bocca intento pende
Di Guelfo, e i chiari antichi esempi apprende.*

Il traduttore dice alla pagina quinta: *Allora che Iddio penetrò il cuor degli uomini, vide Guelfo, che intratteneva in quel mentre Rinaldo d'illusti esempi dell'antichità, ed il giovane ascoltava ardentemente il discorso di questo prudente Guerriero.* Si crede di veder, secondo le parole del traduttore, Rinaldo, cui attualmente suo zio dà qualche lezione. Questo è ben lontano dalla mente dell'autore, che qui dà solamente a divedere la disposizione del cuor di Rinaldo, ed il suo carattere.

Alla stanza undecima, allorchè Iddio chiama l'angelo Gabriele per mandarlo a Goffredo, io non so perchè il traduttore non racconti, che chiamò quest'angelo *dal mezzo degli splendori celesti:*

Chiama a se da gli Angelici splendori.

Si tratta di quel centro di luce, ove noi c'immaginiamo riposto il trono di Dio, e a cui gli angeli ed i beati sono intorno: questo rappresenta una immagine e una idea sublime. Il traduttore solo s'appaga di dire alla pagina quinta: *fece venir appresso di se Gabriele, il quale tiene il secondo luogo nella milizia celeste:* la parola di *Milizia* non è stata usata là dal poeta; questo è un voler sostituirla inutilmente: questo non è tradurre, ma dir le cose come s'immaginano, indipendentemente dall'originale.

Alla decima stanza l'angelo dice a Goffredo: Iddio mi manda; questa è la sua volontà, la quale io t'annunzio, poi soggiugne:

*o quanta speme
Aver d'alta vittoria, o quanto zelo
De l'oste a te commessa or ti conviene!
Quale speranza non dei tu avere di riportare una segnalata vittoria, e con qual zelo non dei tu
condurre i guerrieri che ti sono affidati?*

Il traduttore alla pagina settima dice: *quale speranza non dei tu concepire della vittoria? Con qual ardore non adempirai l'uffizio spettante all'impiego affidatoti?* Questo non è tradurre fedelmente l'autore, che con quei due versi: *o quanta speme ec.* Dà a divedere che Goffredo dee per certo concepire la speranza della vittoria, ma altresì dee adempiere il suo obbligo, guidando con molto zelo i guerrieri affidatigli: ecco il vero senso del Tasso, che il traduttore ha indebolito. Dicendo: *con qual ardore non adempirai il debito spettante all'impiego affidatoti?* Questo è un dar ad intendere acciocchè si creda ch'egli adempirà con ardore il suo obbligo, e non dirgli che dee adempierlo con zelo.

Alla stanza diciottesima l'originale dice:

*Ma poi che si riscote, e che discorre
Chi venne, chi mandò, che gli fu detto.*

Goffredo ritornato in se dal suo stupore fa riflessione su'l personaggio comparitogli, chi era, d'onde, da chi veniva, e ciò che gli aveva detto.

Tutto questo piccolo racconto vivo, saggio, e necessario per tirarsi dietro il rimanente della stanza, dispiace al traduttore, e si contenta di dire freddamente, ed istoricamente alla pagina settima: *ma dopo essere ritornato in se, facendo riflessione sopra ciò che gli era stato annunziato da parte di Dio.*

La sollecitudine di Goffredo alla stanza decimanona è malamente rappresentata dal traduttore. Eccone l'italiano.

*Dunque gli Eroi compagni, i quai non lunge
 Erano sparsi, a ragunarsi invita,
 Lettere a lettere, e messi a messi aggiunge:
 Sempre al consiglio è la preghiera unita;
 Ciò ch'alma generosa alletta, e punge,
 Ciò che può risvegliar virtù sopita,
 Tutto par; che ritrovi, e in effeicace
 Modo l'adorna sì, che sforza, e piace.*

Eccone il sentimento: *Goffredo adunque invita i suoi compagni dispersi a radunarsi. Manda lettere sopra lettere, e messaggieri sopra messaggieri. La preghiera è congiunta al consiglio; tutto ciò che può allettare e pungere un'alma nobile e generosa, tutto ciò, che può risvegliare una virtù sopita, pare presentarsi alla sua mente, e con tanta efficacia l'adopra, che alletta quei che sforza.*

Eccone la traduzione pag. 8.

“Egli mandò tosto invitare i Capi dispersi nelle vicinanze di Tortosa a radunarsi in questa città. Al consiglio, che loro diede, aggiunse istanze pungenti, e seppe così bene impiegare tutto ciò, che può eccitare il coraggio e risvegliare un animo generoso, che li persuase: acconsentirono a ciò che bramava, e vi acconsentirono con allegrezza.”

Il Tasso si esprime da elegante poeta, il traduttore da gazzettiere prolisso.

Alla stanza 23. Goffredo parlando ai capi, parla da generale d'aramata; il traduttore lo fa parlare alla pagina nona da monaco. Nell'originale Goffredo dice: il nostro fine è stato di sottrarre i cristiani dal giogo indiegno della schiavitù. Il traduttore sostituisce alla parola di *cristiani*, quella di *nostri fratelli*. Quindi nell'originale vi è:

*né sia chi neghi al peregrin devoto
 D'adorar la gran tomba e sciorre il voto.*

Affinchè il pio viandante possa liberamente adorare il santo sepolcro, e sciogliere il suo voto.

Il traduttore alla pagina nona, in vece di pii viandanti, dice *i servi di Gesù Cristo*; espressione insipida in un poema.

Ei lassa da parte l'idea di adempiere il voto, e dice solamente che “i servi di Gesù Cristo osano con libertà venire ad offrire i loro omaggi al di lui divin sepolcro”. Adorar il santo sepolcro è una espressione più viva, che quella di *offrir omaggio*; ma i termini arditi non troppo aggradano al gusto del nostro traduttore.

Nella stanza ventesimaquinta non vi trovo una parola del Tasso; egli l'ha sì fatta maniera tradotto, che l'autore non è né bene, né mal espresso.

Alla ventesima sesta stanza non ha punto inteso i due primi versi, o pure ha creduto di doverli omettere: ecco ciò ch'è nell'originale:

*Turchi, Persi, Antiochia (illustre suono,
 E di nome magnifico, e di cose)
 Opre nostre non già; ma del ciel dono
 Furo, e vittorie in ver maravigliose.*

I Turchi, i Persiani, Antiochia, i di cui nomi e fatti magnifici appo noi illustremente risuonano, furono per noi segnalate vittorie, opere certamente nostre non furono, ma un don del cielo.

Il traduttore dice alla pagina decima: “I Turchi abbattuti, i Persiani disfatti, Antiochia soggiogata, ecco in vero magnifici fatti, ma queste non sono opere nostre, a Dio solo se ne dee attribuir la gloria”.

Questo pensiero spiegato con queste parole, *illustre suono*, non è espresso dal traduttore; l'idea ciò non ostante è nobile, e parimente necessaria nel discorso di Goffredo. Un traduttore dee porre nella sua traduzione la connessione, che si trova nei pensieri dell'originale.

Quindi nella stanza ventesimasettima è detto:

*A quei, che sono alti principj orditi
Di tutta l'opra il filo e'l fin risponda.*

Facciamo in modo che a sì gran principj il fine risponda.

Il traduttore alla pagina undecima dice: "Iddio è l'Autore della nostra impresa, egli l'ha diretta in fino a questo momento, tocca a lui di terminare la sua opera".

Il traduttore forse con uno stile fiacco e freddo così avrebbe fatto una concione all'armata; il Tasso fa parlare altrimenti il suo eroe.

Alla stanza ventesimanona, dopo che Goffredo ebbe parlato, si sollevò un piccolo bisbiglio nella radunanza.

Disse, e a i detti seguì breve bisbiglio.

La parola *bisbiglio*, parola sì conosciuta in Francia, intriga il traduttore, e dice alla pagina undecima: "Goffredo avendo finito di parlare, ciascuno diede a divedere che approvava il di lui discorso". Questo non è espresso così dall'autore. Il consentimento di tutti i capi dell'esercito non è descritto nel Tasso se non alla stanza trentesimaseconda, dopo che l'eremita parlò, e li consigliò a farsi un capo. Ecco come il traduttore sempre si prende diletto di levar ogni cosa dal suo luogo, e di confonderla.

Circa la noverazione io non intraprendo di descriverla; si trova nella traduzione così mal ordinata, e le stanze sono sì confuse e disordinate, che pare più tosto la medesima scritta a memoria che tradotta. Io noterò solamente un luogo bello per lo sproposito galante di cui il Sig. Mirabaud l'ha adornato.

Fra gli avvenimenti vi sono Gildippe e Odoardo, marito e moglie, che si amano con tenerezza. Per esprimerne l'amore il Tasso, disse alla stanza cinquantesimasettima.

*Va sempre affissa al caro fianco, e pende
Da un lato solo l'una, e l'altra vita:
Colpo che ad un sol nocchia, unqua non scende,
Ma indiviso è il dolor d'ogni ferita;
E spesso è l'un ferito, e l'altro langue;
E versa l'anima quel, se questa il sangue.*

Ella è sempre a lato del suo caro sposo, la vita d'ambedue dipende da un sol destino. Il dolore d'ogni colpo è anche sentito dal non ferito; imperciocchè la pena delle ferite è indivisibile fra loro, e spesso quando l'un è ferito, l'altro langue; se la sposa perde il sangue, lo sposo perde la vita.

Ecco come si esprime il traduttore alla pagina ventesimaterza.

"Siccome essi non anno che una sol'anima, e un sol colpo può tagliar la vita d'ambedue; tosto che uno è ferito, l'altro immantenente langue, e se l'uno perde il sangue, la vita dell'altro esce dalla piaga medesima".

Così alcuni francesi intendono gli autori italiani da essi poco dopo screditati, come se i scrittori dovessero essere mallevadori della ignoranza dei lettori.

Alla stanza settantesimaterza non intese la parola *Nitriti*, che significa il nitrire dei cavalli.

*E co' ferì nitriti il suono accorda
Del ferro scosso, e le campagne assorda.*

Quei nitriti s'uniscono al suono del ferro agitato, e fanno rimbombare le campagne.

Alla pagina ventesimanona il traduttore è contento, che il ferro solo faccia quest'effetto, perciocchè è troppo vago di levar via sempre qualche cosa; secondo il suo costume di rendere le idee del Tasso più brevi di quello le abbia espresse l'autore.

I cristiani alla stanza settantesimasettima, discendono dal monte Seir, si portano avanti l'armata cristiana e recano presenti ai cristiani vincitori, cioè ai generali. Il traduttore alla pagina trentesima,

cambia questa idea nobile e guerriera in una idea comune, e dice: *ch'eglino recarono ogni sorta di rinfreschi all'armata*. Bisogna che secon loro abbiano condotto gra carri di viveri, per dar rinfreschi ad una armata sì numerosa.

Alla stanza ottantesimasettima, il re di Gerusalemme irritato contro a' cristiani, che sono nel suo regno, giura di farli tutti perire; il poeta dice:

*Gli ucciderò, faronne acerbi scempi:
Svenerò i figli a le lor madri in seno:
Arderò i loro alberghi, e insieme i tempi;
Questi i debiti roghi a i morti sieno;
E su quel lor sepolcro in mezzo a i voti
Vittime pria farò de' sacerdoti.*

Ne farò un crudo scempio, scannerò i figli nelle braccia delle loro madri, i loro alberghi e tempi arsi, saranno roghi degni di loro; e prima di tutto sopra quel sepolcro che adorano, i sacerdoti in mezzo ai voti cadranno mie vittime.

Il traduttore non ha inteso la forza dell'italiano in queste parole, *quel lor sepolcro*, che bisognerebbe tradurre in francese, se fosse possibile, *quel lor sepolcro*. Io so che questa frase non è francese, ma la dico affine di notare il senso di queste parole: in un altro luogo se avesse considerato il fine di questo medesimo verso, ove si dice: *in mezzo ai voti*: egli avrebbe veduto, che l'autore parla del sepolcro di Gesù Cristo, e che sopra questa medesima tomba intende il re di Gerusalemme voler svenar i sacerdoti. Questa stanza è una delle più maestose, e più nobili che sieno nel Tasso; il traduttore, che superficialmente intende l'italiano, l'esprime così, alla pagina trentesimaterza.

“Io non farò grazia ad alcun d'essi, non perdonerò né pure ai medesimi pargoletti entro le braccia delle lor madri: le loro case e tempi arsi, serviranno ad essi di sepolcro, ed i loro sacerdoti saranno le prime vittime destinate al mio sdegno”.

Alla stanza ottantesimaottava, Saladino risoluto di far morire tutti i cristiani, non eseguisce il suo disegno, perciocchè un sentimento vile lo trattiene, cioè il timore di non trovare dopo alcuna via d'aggiustamente coi cristiani: timore basso e vile nel cuore d'un re.

*Ma s'a quegli innocenti egli perdona,
E' di viltà non di pietade effetto.*

Il traduttore alla pagina trentesimaquarta spiega questa viltà con queste parole: un sentimento più forte lo trattiene. Si può tradurre con questa negligenza? Da questo poco si giudichi il resto.

Le piccole note da me fatte sopra questo primo canto non hanno altra mira che di provarvi, o signore, che il traduttore è poco intendente dell'italiano, e che i francesi non debbono fidarsi di questo traduttore. Del resto per farne una critica esatta bisognerebbe interamente tradurre il poema. Il paragone d'una nuova fedele traduzione farebbe meglio vedere quanto le idee del poeta sieno lontane dall'ordine, che il traduttore loro ha dato, quanto elle si trovino indebolite per o mal ordine da esso adoperato, e per lo trovamento degli epiteti, e sinonimi, che ha giudicato a proposito di fare, ed i quali sono gli ornamenti del discorso, e singolarmente della poesia, sempre adoptrati in tutte le lingue a dipingere e formar i caratteri⁶³¹.

Sdegnata di non riconoscere il nostro autore nella traduzione mi sono divertita esaminando i luoghi

631 Un poema dee essere tradotto poeticamente abbenchè sia tradotto in prosa, altrimenti se ne forma un romanzo, e apparentemente questa è stata la mira del signor Mirabaud componendo la sua traduzione del Tasso; imperciocchè a bella posta ha schivato tutto ciò che sa di prosa poetica, seguendo una falsa massima che si legge nella sua prefazione alla pagina quarantesima. *L'espressioni troppo poetiche, dic'egli, fanno un cattivo effetto nella prosa. Esse hanno bisogno di essere sostenute dalla cadenza, ed armonia dei versi.* Elleno forse stanno male nel *Telemaco*, o nell'*Iliade* di madama Dacier? Un poema in prosa non può mai essere scritto troppo poeticamente; il nuovo traduttore non poteva egli, senza farsi autore originale tradutte il poema del Tasso in prosa poetica, e prendere per modello lo stile del signor di Fénelon, in cambio di quello di madama di Villedieu? Per giustificare la riflessione di questi dotti giornalisti bisogna necessariamente confessare essere questa una burla per iscusare i difetti.

d'essa traduzioni, i quali all'aprire del libro mi cadevano sotto gli occhi, ed ho ritrovato che il male via più cresceva; a misura tale che riscaldandosi l'autore, il traduttore si raffredda. Di modo che mal grado ciò che dico, il primo canto si può giudicare il migliore tradotto, se lo vogliamo dir tradotto⁶³².

Ho fatta osservazione, che il traduttore non ha troppo conservati i caratteri rappresentati dall'autore, sono esposti molto debolmente, per esempio al canto sencondo stanza settantesima. Due ambasciatori, Alete ed Argante furono ammessi all'udienza di Goffredo, Argante uom fiero che disprezza i dei, che non riconosce altra legge o ragione, che quella della sua spada, a pena con un atto piccolo di civiltà saluta Goffredo da fiero, superbo, e che sdegna ogni cosa.

*Picciol segno d'onor gli fece Argante
In guisa pur d'uom grande, e non curante.*

Il traduttore dice alla pagina cinquanesimaottava: "Argante si fece incontro al generale con poca dimostrazione di civiltà, a guisa d'uomo, che sdegni e dispezzi le cerimonie".

Il carattere d'Argante è peggiore di quello di un misantropo non amante delle civiltà ordinarie, o d'un uomo scostumato.

Il canto cinquantesimo, stanza sessantesimaterza tutte le lusinghe e tutte le arti più scaltre per destare l'amore nei cuori più freddi adoperate da Armida riescono inutili contra Goffredo.

*E desto amor, dove più freddo ei dorme
Avrian gli atti dolcissimi, e i sembianti.*

Il traduttore perchè poco intendente dell'italiano, e perchè non capisce tutta la forza della virtù inalterabile di Goffredo, carattere d'eroe sempre uguale, dice alla pagina cinquantesimaprima, e seconda.

"Invano con arte Armida in mille diverse guise di giorno tentò di vincerlo, invano di note in sogni si rappresentò alla di lui fantasia l'immagine di questa principessa. Primieramente questo non è ciò che dice l'italiano secondariamente ciò è un indebolire e trasformare il carattere di questo generale.

È comune opinione che i sogni ci rappresentino quello che è passato di giorno⁶³³. Se Goffredo di notte si fosse sognato d'Armida, quindi si inferirebbe che egli si fosse di giorno invaghito di lei; e che per essere superiore alla propria passione dovrebbe aver fatta una gran violenza al suo cuore. Ora questo non è, siccome è espresso di sopra nella comparazione dell'uccello satollo rappresentante Goffredo inalterabile.

Per conoscere tutto ciò che il traduttore ha troncato dall'originale, basta esaminar il combattimento di Tancredi con Argante al canto sesto.

Il Tasso un dieci stanze n'esprime il fatto, le quali rinchiudono ottanta versi. Il traduttore lo rinserra in cinquanta righe di prosa, ne leva via tutta la pittura, e le circostanze esprimenti la maestria, l'astuzia, l'agilità, l'attenzione, la prontezza: cose necessarie all'esercizio di scherma, e le quali si fanno tutto il merito di quest'arte, che i due guerrieri possiedono nell'ultima perfezione.

Si è sparsa opinione in Parigi, che il nostro nuovo traduttore non abbia fatto altro nella sua opere che trasportare nella lingua moderna la vecchia traduzione di Bodovino: nol credo. Per provare il contrario io rimarco qui qualche cosa, che il vecchio traduttore ha esattamente espresso, ed il nuovo suppresso: alla pagina centesima settuagesima terza.

632 Ecco il giudizio dei giornalisti di Trevoux sopra la traduzioni del signor Mirabaud. Marzo 1725. La traduzione del Signor Mirabaud, dicono essi, è bene scritta e se in essa non si ritrova tutto lo splendore, e tutto il fuoco del Tasso procede la prosa e lo stile prosaico non può arrivare alla perfezione del poema e dello stile poetico. Non vi è traduzione o prosa poetica, siccome è quella di Telemaco, la quale possa sostenere la maestà del poema, come sono i poemi di Virgilio, Omero, e Tasso. Una pura prosa necessariamente abbassa un Poema alla mediocrità dell'istoria. Ma un autore, che non ha voluto che tradurre, sarebbe ingiustamente biasimato di non essersi egli fatto autore originale.

633 *Omnia que sensu voluntur vota diurno/ Pectore sopito reddit amica quies. Claud.*

O Musa, io imploro il tuoi aiuto,

con quel che segue. Quivi è dove incomincia il combattimento singolare: eccone l'italiano al canto sesto, stanza quarantesima:

*Posero in testa, e dirizzaro in alto
I duo guerrier le noderose antenne,
né fu di corso mai, né fu di salto,
né fu mai tal velocità di penne,
né furia eguale a quella, ond'a l'assalto
Quinci Tancredi e quindi Argante venne,
Rupper l'aste su gli elmi, e volar mille
E tronchi, e scheggie, e lucide faville.*

L'antico traduttore dice. *Dopo che questi due valorosi guerrieri ebbero posto in resta le loro lance, combatterono con tanto impeto, che non vi fu mai chi in prestezza, in corso, in salro, in velocità di penne, in furia potesse eguagliarli: tanto era l'ardore con cui combatterono.*

Il nuovo traduttore dice: *Tancredi ed il suo inimico in un istante si scagliarono un contra l'altro.* Un poco dopo l'originale dice alla stanza quarantesimaprima e seconda.

41

*Tratte le spade i gran mastri di guerra
Lasciar le staffe, e i piè fermaro in terra.*

42

*Cautamente ciascuno a i colpi move
La destra, a i guardi l'occhio, a i passi il piede:
Si reca in atti vari, in guardi nove
Or gira intorno, or cresce innanzi, or cede;
Or qui ferir accenna, e poscia altrove,
Dove non minacciò, ferir si vede;
Or di se scoprire alcune parte,
E tentar di schernir l'arte con l'arte.*

L'antico traduttore dice. *Lasciate le staffe mettono i piè a terra, e combattono colla spada alla mano, con intenzione di rinnovare la pugna più forte di prima, allora ciaschedun d'essi si pone in atto di ferire, ciaschedun d'essi si mette in nuove guardie, ed in posti diversi; l'occhio, la mano, il piede d'ogni parte sono in continuo moto; nulla omettono di ciò che giudicano necessario per offendere o per difendersi; o che sia d'uopo avanzarsi o retrocedere, o pure sorprendersi girando; ora facendo sembante di ferire, da una parte feriscono ove meno il colpo è aspettato; ora da un lato non si guardano, affine di tirare il nimico ad offendere la parte non guardata, e così sorprenderlo all'improvviso, tentando con questo mezzo di deludere l'arte con l'arte.*

Questo può essere francese mal espresso, io nol decido. Ma le idee e le descrizioni dell'autore vi sono espresse. Vediamo come il nuovo traduttore abbia spiegato questo luogo.

Questi prodi guerrieri prontamente liberandosi delle staffe, si scagliarono subito con la spada alla mano con ugual impeto l'un contra l'altro; tutto ciò che l'arte, la destrezza congiunta alla forza ed al valore ponno fare, fu posto in opra in questo certame.

Ecco tutto ciò che duce; un pensiero o una descrizione trasportata nella forma che da il nuovo traduttore è facile di tradurla in meno di parole di quel che sia l'originale. Tutto il resto di questa descrizione si ritrova appresso i due traduttori nella medesima proporzione; quindi possiamo arguire che il nuovo traduttore non ha preso cosa alcuna da Bodovino.

Ciò che più conferma quanto io dico, sono altri paragoni che sono per notare. Nel palazzo d'Armida al canto decimosesto stanza decimaterza vi sono dentro al giardino uccelli che volano, fra gli altri se ne vede uno con piume di var colori, e col becco rosso.

*Vola fra gli altri un che le piume ha sparte
Di color vari, ed ha purpureo il rostro.*

Il nuovo traduttore dice alla pagina centesima trigesima sesta. Fra quei uccelli ve n'era uno singolare per la bellezza delle sue piume, il di cui rostro uguagliava il colore delle labbra d'una donzella.

Ove si trova mai questa comparazione? Questa non è né nell'originale, né nei primi traduttori, né in Bodovino, né in Clerc.

Al canto decimoquinto, stanza vigesimaterza la guida dei Cavalieri Danesi, Carlo e Ubaldo arrivando allo stretto di Gibilterra, dice:

*Se'l mar qui è tanto, ove il terreno il serra,
Che fia colà dov'egli ha in sen la terra?*

Se il mare è così vasto qui ove egli è serrato dalla terra, quanto più grande sarà egli ove rinserra la terra. Il nuovo Traduttore al canto decimoquinto, pagina centesima decima nona dice: *quale dee essere la quantità prodigiosa d'acque che la terra nasconde nel suo senso; pochè quelle che sono sparse sopra la di lei superficie per la loro immensità spaventano?*

Questo errore inescusabile non è nel vecchio traduttore. Che dirò poi della parola *Ruvido* da esso intesa per *Rugginoso*?

Al quarto canto, stanza sesta:

*Siede Pluton nel mezzo, e con la destra
Sostien lo scettro ruvido, e pesante.*

Plutone siede nel mezzo, e sostiene uno scettro ruvido e pesante. Il traduttore dice alla pagina novantesimanona. Il principe risiede nel mezzo sopra il suo trono e tiene in mano un pesante scettro di ferro tutto coperto di ruggine. La parola *ruvido* non è stata intesa da alcuno dei traduttori, tutti l'hanno presa per *rugginoso*, o *grosso*⁶³⁴.

Prende il *rame* e gli dà il significato di ramo al canto duodecimo, stanza quarantesima seconda:

*Due palle, e'n cavo rame ascosi lumi*⁶³⁵

Ismeno accompagna Clorinda ed Argante, che vanno per incendiare la torre dei cristiani: dà loro due palle composte di solfore, e pece, e poi *lumi nascosti in vasi di rame*; il traduttore alla pagina quarantesimaterza dice: vi aggiunse del fuoco che stava nascosto sotto scorze. Bodovino dice, che loro diede una miccia. Il Clerc dice ciò ch'è nell'originale.

Permettetemi, o signore, ch'io qui faccia fine. Io vedo con dolore i francesi sì vergognosamente ingannati, che stimano buona traduzione un'opera che può essere un buon libro francese; ma è la più cattiva traduzione che si sia mai veduta⁶³⁶.

634 Il sig. Mirabaud senza dubbio ha letto la prima scena dell'Aminta del Tasso, e vi ha trovato questi versi *Quella quercia, che pare/ Si ruvida, e selvaggia,/ Sente anch'ella il potere/ Dell'amoroso foco*. Così traducendo il *Ruvido scettro* di Plutone per *Scettro rugginoso*, apparentemente bisogna che abbia inteso, leggendo *Quercia ruvida* nell'Aminta, che il legno della quercia rugginisca come il ferro. Non bisogna maravigliarsene; imperciocchè crede che si possa fare scaldavivande di scorza d'albero, come se la scorza avesse la proprietà del ferro.

635 Il Giornale dei Letterati del mese di febbraio ha fatto notare questo errore del traduttore con alcuni altri.

636 Se questa traduzione tutto che difettosa è stata molto applaudita, bisogna conchiudere che molto più sarà stato l'originale. Si spera che un giovane di gran talento, nato in Italia, ed allevato in Francia, che travaglia da qualche tempo alla traduzione della Gerusalemme del Tasso, ne vorrà fare parte al pubblico, per onorare la sua patria.

3.6 Gli interventi per il «Mercure de France»

La produzione teorica della Balletti tuttavia non si limita alle due lettere all'abate Conti, ma si estrinseca anche in interventi d'occasione (come l'*avis au lecteur* della sua commedia *Le Naufrage*) all'interno dei quali l'attrice colloca spunti di riflessione sui grandi temi teatrali del momento.

Appartengono a questa produzione i due brani riportati dal «Mercure de France» (rivista di spicco nel dibattito culturale, sociale e politico europeo già a partire dagli ultimi decenni del Seicento), pubblicati rispettivamente nel maggio del 1722 e nell'aprile del 1725; preceduti da una breve introduzione redatta dal cronista, i testi riportano altrettanti discorsi tenuti dall'attrice in teatro.

Il primo intervento, corredato da un sonetto a firma della stessa Balletti dal titolo *Alma Lutetia mia* (sul quale mi sono già soffermata nel paragrafo dedicato alla produzione lirica), venne pronunciato in occasione della riapertura annuale del teatro. L'attrice dovette, in questo caso, svolgere il ruolo che spettava per competenza di capocomico al marito, almeno stando a quanto riportato dal giornalista che riferisce «Voici le discours & le Sonnet Italien que la Dlle Flaminia premiere Actrice de la Comedie Italienne, prononça à l'ouverture du Théâtre, pour suppléer à l'absence du Sr Riccoboni Lelio son mari, qui n'a pu trouver place dans notre dernier Mercure⁶³⁷».

Il testo, proposto in italiano per gli amanti della lingua, si apre con un modulo tipico della *captatio benevolentiae* nel quale l'attrice si schermisce di fronte al pubblico ostentando umiltà nel dichiararsi indegna del compito affidatole.

Questa preterizione, oltre ad arricchire ulteriormente l'immagine di donna modesta esibita nell'*incipit*, rispecchia una marcata consapevolezza della rarità delle proprie qualità muliebri. Donna sì, ma attrice, scrittrice, critica capace di sostenere la responsabilità del dialogo diretto con il pubblico anche dopo essersi spogliata degli abiti protettivi del personaggio interpretato durante la *performance*.

Flaminia prosegue poi col sottolineare la triste condizione in cui si trovano il teatro ed in particolare gli attori contemporanei; diversamente da quanto avveniva nell'antichità i comici non vedono riconosciuto il loro ruolo, ma sono marginalizzati e spesso portati a vivere in una condizione di degrado morale e sociale. Si tratta di un motivo ricorrente nelle riflessioni

637 «Mercure de France», maggio 1722, p. 142.

dei Riccoboni: Lelio si interroga per tutta la vita sulle possibilità di innalzare la professione comica, sulla moralizzazione dell'Arte, sulla necessità di un'adeguata formazione degli artisti in grado di differenziarli da quell'ampio sottobosco di ciarlatani, venditori ambulanti e truffatori ai quali spesso venivano assimilati.

Se poi la commedia e i comici non godono della stima sociale che competerebbe loro, ancor meno riconosciuta è la professione degli artisti provenienti dall'Italia. La Balletti ritorna qui sul grande tema della recitazione italiana, del legame indissolubile che pare essersi creato nel tempo fra *Comédie Italienne* e commedia dell'Arte, affermando con forza che nella madrepatria i comici sono in grado di recitare qualsiasi tipo di *pièce* sia essa tragica, comica o tragicomica.

L'attrice ripercorre anche le motivazioni profonde che hanno condotto a questa assimilazione dalla quale pare impossibile per i comici emanciparsi. I primi italiani giunti in Francia si erano visti costretti a recitare in un francese stentato, poco adatto dunque alle *performances* tragiche e molto efficace invece sul versante comico, soprattutto se integrato con lazzi e buffonerie che non richiedevano particolari competenze linguistiche.

I comici italiani, insomma, si erano trovati a fare di necessità virtù: ma ormai le motivazioni che avevano condotto al consolidamento del binomio italiani-Arte erano chiaramente venute meno. La nuova compagnia giunta a Parigi era perfettamente in grado di esprimersi in lingua straniera e, di conseguenza, di approntare allestimenti di commedie strutturate e di tragedie.

Flaminia ha tuttavia presenti le difficoltà nelle quali incorre chi, come loro, cerca di svincolarsi da dinamiche attoriali superate: l'orizzonte d'attesa del pubblico parigino che si reca alla *Comédie italienne* è legato al semplice riso: «Questo fa che l'Auditorio della Comedia Italiana, non conosciuta, che dal lato del ridicolo, dimanda solo di ridere, se chi nel nostro Teatro si riduce, solo alle risa disposto ne viene». Modificare lo *status quo* potrebbe condurre al fallimento della compagnia. Ed è a questo tentativo di riforma che fa riferimento l'attrice nella chiusa della sua orazione: il pubblico dovrà dimostrare di avere pazienza ed indulgenza nei confronti dei comici italiani i quali si sforzeranno di proporre in lingua francese un teatro nuovo e strutturato.

Nella trascrizione di entrambi i brani ho adottato un criterio conservativo con la sola normalizzazione di &-et, il corsivo per i titoli dei componimenti citati, la sostituzione

dell'interpunzione ':' con ',' o ';' tranne quando presente in funzione dichiarativa, l'espunzione di 'h' ove non presente nell'uso odierno (es. hebbe-ebbe), l'utilizzo omogeneo del minuscolo per i nomi comuni, la normalizzazione della grafia nei nomi propri di città (es. Parigi-Parigi).

Voici le discours et le *Sonnet Italien* que la Dlle Flaminia premiere actrice de la Comedie Italienne, prononça à l'ouverture du théâtre, pour suppléer à l'absence du Sr Riccoboni Lelio son mari, qui n'a pu trouver place dans notre dernier Mercure, et que nous donnons pour satisfaire à l'empressement des amateurs de la Langue Italienne. Après avoir marqué quelque embarras sur la nécessité qu'on lui imposoit de faire un compliment, elle commença ainsi:

COME? Dunque da voi violentata, sarò costretta à sciogliere, più tosto che ogni altro la lingua alla presenza di così nobili spettatori per supplicarli di benigna assistenza! E che sperate dal discorso che esca dalla mente di una donna? L'obligare così generosi ascoltanti a nostro vantaggio non è impiego per una femina a cui manca l'arte di persuadere: ma voi tutti vi tacete, e mi volete al grande impegno, sia.

Se tale fosse oggi la nostra comedia quale si vidde quella all'ora che della Grecia traendo i natali coll'avanzarsi del tempo e d'onore, e di gloria arricchita comparve, sì che per decorare i recitativi racconti e di marmi finissimi, e di più ricco argento ornavansi i teatri, e si concedevano le palme à più famosi recitanti, e da statue la loro memoria eterna rendivasi, ed in varie guise a loro si acresceva la gloria, con quanto più ardire, o nobilissimi signori, verrei ad offrirvi questa nostra, che stimerei veramente degna di voi, se con l'antico decoro, e l'antica condotta guidata ella fosse, ma pur troppo varia é la sorte e col corso del tempo cangia quasi di faccia anche l'aspetto del destino. Tuttavia anche mancando la nostra comedia di un così alto splendore, prenderei qualche coraggio per pregarvi del vostro benigno compatimento, se tale potessimo noi rappresentarvela, quale sotto del nostro cielo compare adorna.

Colà le varie sorti di rapresentazioni fanno il nostro teatro più dilettevole, ed il nostro idioma nel proprio paese inteso, a i tragici componimenti, ed alle commedie di comico e di serio miste , lascia un libero campo, per divertire gratamente i spettatori, li comici italiani nostri predecessori trovatisi in Parigi ove la loro materna lingua non era intesa, si sono veduti alla necessità di parlare il francese, e perché non così di facile uno straniero aprende un altro linguaggio, il loro discorso imperfetto nella pronuncia adattavasi più col Comico che ad ogn'altro genere di rappresentazione.

Questo ha fatto nascere fra loro quella sorte di comedia, che nel teatro italiano, così nomato, si legge. Componimenti che frottole ponno chiamarsi, e non comedie. Han questi per molti anni sussistito in questa nobile città, ed all'ora che un sovrano e favorevole comando ha ricondotto gl'italiani comici in Parigi, loro è convenuto accomodarsi a quel genere di cose, delle quali il paese, era invaso, e per l'impressione che dal racconto de nostri padri si ritragge, e perché l'italiano non è fuor del suo proprio paese comunemente inteso. Questo fa che l'auditorio della comedia italiana, non conosciuta, che dal lato del ridicolo, dimanda solo di ridere, se chi nel nostro teatro si riduce, solo alle risa disposto ne viene. Da ciò ebbe, ed à origine quella varietà di cose che la povera nostra comedia han così miseramente sfigurata. Conoscendola io però tanto dall'ordine suo diversa, che posso offerire che vaglia ad appagare il sottilissimo ingegno di chi fra queste mura attende da noi esca degna del suo grand spirtito. Ma

poiché una bella sorte ci ha condotti sotto di questo cielo dove già per molti anni godiamo gli effetti benigni di sue influenze, non vo con dispreggio tale abbattere le nostre fatiche sì che tolga a voi la sofferenza per ascoltarle, ed a noi il coraggio per azardarle. Ciò che vi offerisco, o nobilissimi spettatori, e il nostro cuore, mai pago di affaticarsi per meritare da voi se non loda, almeno compatimento.

Il secondo brano contiene invece una breve orazione tenuta da Flaminia il 10 aprile 1725 al termine della prima rappresentazione annuale al teatro della *Comédie Italienne*. Il cronista riferisce che l'attrice, salita sul palcoscenico in abiti borghesi, vedendo il marito ancora vestito con il costume di scena e in difficoltà nel pronunciare i ringraziamenti al pubblico, prese la parola e tenne in sua vece il discorso conclusivo.

L'intervento riscosse un buon successo in sala, almeno stando a quanto ci riferisce il giornalista presente; ancora una volta la Balletti si trovò a ricoprire il ruolo, solitamente svolto dal capocomico, d'interlocutore diretto con il pubblico.

Al di là della tradizionale *capatio benevolentiae* Flaminia si dedica, anche in questo frangente, alla difesa della commedia italiana come opera strutturata e del teatro dei comici italiani come spettacolo che può adattarsi con facilità ad ogni genere drammatico e al gusto di ogni paese.

Il pubblico, che li ha accolti con favore al momento delle loro rappresentazioni in lingua italiana, li ripagherà con più entusiasmo ora che si sono dedicati alla messa in scena di testi in francese. Questo mutamento denota, da parte della compagnia, la volontà di avvicinarsi al pubblico, di rendere possibile la fruizione completa del dramma, così da poterlo svincolare dalle dinamiche pantomimiche necessarie per una rappresentazione in una lingua non perfettamente padroneggiata.

Ritorna dunque con forza la necessità di uscire dagli schemi precostituiti dalla tradizione e dimostrare così tutto il potenziale insito nel teatro italiano. La Balletti si rivolge allora al pubblico insistendo sul ruolo attivo che esso ricopre in un'ottica di riforma della scena: si sente la necessità di promuovere la scrittura di nuove opere, ma questo implica un sostegno forte e una difesa degli autori teatrali, l'incoraggiamento degli attori affinché si dedichino ad un tipo di recitazione meglio organizzata e più professionale ed infine un atteggiamento di sostegno benevolo, proprio da parte del pubblico, in occasione delle rappresentazioni.

Solo gli applausi, solo il successo di sala sono in grado di condurre ad un reale miglioramento del teatro: ed in queste parole è impossibile non individuare un richiamo,

per quanto forse inconscio, al monito maffeiano circa la necessità assoluta di un teatro a pagamento in grado di sostenere la riforma delle scene italiane.

Les Comediens Italiens ordinaires du Roi firent aussi l'ouverture de leur theatre le 10 par une piece nouvelle, intitulée *l'Arbitre des differends*, *Comedie Française en trois actes*, précédée d'un prologue, orné d'un divertissement. Cette piece n'a été jouée que deux fois. A la fin de la premiere representation la Dlle Flaminia entra sur le theatre en habit de ville et s'adressant à Lelio (qui venoit de finir la piece) lui dit qu'il oublioit de donner à l'assemblée des témoignages de son zele, et de celui de tous ses camerades par un compliment qu'il devoit faire, (comme cela se pratique ordinairement à l'ouverture du theatre). La Dlle Flaminia voyant Lelio un peu embarrassé, lui dit: je vois bien que l'habit comique avec lequel vous venez de finir la piece, cause vôtre embarras, et qu'il n'est pas assez décent pour faire un compliment serieux. Je fais donc grace à vôtre silence en faveur de vôtre respect; mais il n'est pas juste que ce parterre qui nous honore si constamment de sa faveur, ignore les sentimens qui nous animent, et je vais parler pour vous; j'espere que l'on voudra bien excuser les fautes de mon discours.

Messieurs. Nous entrons dans une nouvelle carriere, fatut-il vous prier de nous continuer toujours vos bontez? Ce seroit vous faire une injure; les coeurs genereux ne reprennent point ce qu'ils ont une fois donné, et il y a neuf ans que nous jouissons de ce don précieux.

Si nous avons le bonheur d'être entendus dans nôtre langue, comme nous avons celui de jouir de vôtre indulgence, dans la representation des pieces françoises, langage toujours étranger pour nous, je vous promettois, Messieurs, des marques assurées de nôtre zele, nous n'en emprunterions rien d'autrui pour contenter la délicatesse de vôtre goût. Le Theatre Italien est susceptible d'une varieté infinie; il s'accommode de tout, et il se fait à tout: au tragique, au comique: aujourd'hui purement italien, demain dans le goût françois: quelquefois espagnol, quelquefois anglois; enfin c'est la toile d'un peintre, sur laquelle il employe toute sorte de couleurs et de figures: quel amusement pour un public! Quelle resources pour les acteurs! Helas, Messieurs, nous sentons que nous ne pouvons, malgré tous nos soins, vous plaire par où nous le pourrions le mieux. Vous voulez donc du françois et des nouveautez? Voici donc ma priere, favorisez vos auteurs, encouragez-les; pardonnez-leur des fautes qui ne naissent que du desir qu'ils ont de vous plaire: bannissez des spectacles un concert fâcheux qui fait tout à la fois l'humiliation des auteurs, et le découragement des acteurs; protegez vos ecrivains; leur progrès sera meriter et partager avec eux ces heureux applaudissemens, qui seuls peuvent flâter nôtre esperance.

Ce compliment parut ingenieux, et fut fort applaudi.

Da questi due brani emerge chiaramente il ruolo di grande importanza rivestito dalla Balletti all'interno delle dinamiche della compagnia comica: l'apporto della prima donna non si limita infatti alla componente attoriale, ma si amplia fino ad arrivare ad un affiancamento del capocomico nella sua funzione d'interlocutore con il pubblico.

Che la Balletti tenesse le fila dei rapporti con gran parte dell'*élite* intellettuale appare chiaro

dai carteggi con l'abate Conti (il quale era anche assiduo frequentatore del salotto riccoboniano a Parigi), dagli scambi lirici con Maffei e Frugoni, dalle testimonianze di Casanova circa le frequentazioni dell'attrice. Ma il ruolo di interlocutrice con il pubblico nelle veci di Lelio ha una valenza ulteriore: Flaminia dimostra di padroneggiare gli argomenti di cui il capocomico si faceva portavoce nei trattati e negli interventi di erudizione storico-teatrale e di riuscire al contempo a svilupparli agevolmente⁶³⁸.

L'immagine di Riccoboni che traspare dalle parole del cronista del *Mercure* è quella di un attore poco incline all'oratoria, un uomo che, dismessi i panni ufficiali del personaggio in scena, non riesce a padroneggiare con tranquillità la platea. La Balletti invece costruisce in entrambi i casi un discorso con tutti i crismi dell'orazione classica, intrattenendo il pubblico con un intervento in grado di interessare, commuovere e attirare le simpatie dell'uditorio.

L'oratoria non era certamente uno dei generi più comuni coi quali si poteva misurare la scrittura femminile nei primi decenni del Settecento: conversazioni, carteggi, diari erano i luoghi deputati all'espressione del pensiero muliebre. Anche in questo frangente dunque Flaminia si distingue per capacità e per intraprendenza, mostrando una forte consapevolezza delle sue attitudini professionali e del ruolo rivestito all'interno della compagnia.

Se Riccoboni dunque, alla luce di questo percorso di analisi, non può più essere considerato semplicemente un «artisan de la rénovation théâtrale avant Goldoni⁶³⁹», si dovrà, a maggior ragione, sottoporre la Balletti a un doppio processo di emancipazione, dall'immagine di subordinata ed ammaliante *soubrette* delle scene e dal ruolo accessorio e marginale di moglie del capocomico, fino a ridefinirla quale affascinante mente creativa di primo-settecento.

638 Lo stesso De Courville sembra incline ad attribuire una grande importanza al contributo di Flaminia alle riflessioni di Lelio: «Assis à la table de travail d'où il aime faire la leçon aux comédiens et au monde, Riccoboni dut avoir souvent sur son épaule la muse de ses premiers combats, une muse dont l'âge n'avait fait qu'accuser la pédanterie, mais que de bons lettrés italiens tenaient encore pour "l'Isabelle Andreini de son siècle"». X. De Courville, *Luigi Riccoboni dit Lelio*, cit., III, p. 16.

639 Sempre citando il giudizio espresso da Xavier De Courville nel titolo dell'omonimo lavoro.

APPENDICI

Trame tragiche

I - Pier Jacopo Martello, *Ifigenia in Tauri*

La vicenda è desunta dal mito e dal modello euripideo, ma con un'accentuazione dell'approfondimento psicologico dell'eroina, in particolare in rapporto al dissidio fra sentimenti e dovere, e un'attenzione marcata al rapporto di fraterna amicizia che lega Oreste e Pilade. La scena ha luogo in Tauri, dove Ifigenia vive soggetta al sovrano Toante, servendo Diana come sacerdotessa. La fanciulla deve continuamente difendersi dagli insistenti attacchi del tiranno, deciso a sposarla, nonostante lei voglia rimanere vergine casta devota alla dea che l'ha salvata dal sacrificio cui era stata condotta con l'inganno d'un falso matrimonio con l'eroe Achille. Approdano frattanto sulle coste tauriche Oreste e Pilade, li giunti per sottrarre l'effigie della dea Diana dal santuario e placare così l'ira delle Erinni che perseguitano Oreste stesso per l'uccisione della madre. Venuto a conoscenza del loro arrivo Toante – coerente nel suo operare da barbaro tiranno – decide di farli prigionieri e sacrificarli al tempio; avviene così l'incontro fra i due greci ed Ifigenia, la quale decide di salvar loro la vita (anche a costo della propria) in nome della patria comune. Liberati i due giovani la protagonista domanda loro notizie del fratello e della madre Clitemnestra, ma non ottiene risposta e deve accontentarsi di confessare alla confidente Nicia l'immediato amore provato per Pilade (la cui identità, così come quella di Oreste, è ancora segreta). Intanto Toante convoca i due greci e offre loro la libertà: sarà sufficiente che convincano Ifigenia a sposarlo e potranno far ritorno in patria. Al rifiuto di Pilade, il quale sottolinea l'empietà di chi decide, per suo tornaconto personale, di violare un voto agli dei, Toante risponde con un'ancor più cruda risoluzione: i due giovani verranno sacrificati e subito dopo egli sposerà la ragazza. Durante i preparativi per il rito sacrificale Ifigenia decide di proporsi come vittima in sostituzione di uno dei protagonisti i quali ingaggiano a questo punto una nobile contesa volendo ciascuno morire in vece dell'amico. Si stabilisce allora che la salvezza venga estratta a sorte e, proprio in questo contesto, si rivelano le identità dei personaggi ed avviene l'agnizione. Ritrovando il fratello Ifigenia scopre anche l'assassinio della madre e viene a conoscenza della missione dei due giovani, i quali devono far ritorno in Grecia recando con sé la statua di Diana per placare le Erinni di Clitemnestra.

Decisa ad aiutarli ancora una volta Ifigenia permette che trafughino la statua e li accompagna alla nave conducendoli attraverso le condutture degli acquedotti ma, preda del rimorso per aver mancato, a causa del suo amore per Pilade e dell'affetto fraterno, ai doveri verso la divinità, vorrebbe restare in Tauri sacrificando la sua vita alla dea.

L'opera si chiude con la partenza di Ifigenia, convinta dai due giovani a salpare con la promessa del mantenimento del suo ruolo di vergine consacrata alla dea e del matrimonio fra Pilade ed Elettra.

II - Pier Jacopo Martello, *Perselide*

La vicenda si apre presso la corte ottomana, definita dallo stesso Martello nel *Proemio* come la più empia che vi sia mai stata. A capo del regno siede Solimano, sovrano coraggioso e grande condottiero che, con l'avanzare dell'età, nutre sempre maggiori timori su possibili congiure volte a detronizzarlo. Il gran Sofi di Persia è stato sconfitto dai due valorosi principi, Mustafo e Zeanghire, figli entrambi di Solimano, ma nati da madri differenti. Mustafo è infatti figlio di Circassa, mentre Zeanghire è frutto dell'unione del sultano con Roselane, sua favorita, la quale però ha, in parte, perduto le attenzioni del re proprio a causa della bella rivale. Durante la capitolazione del regno di Persia Zeanghire ha incontrato Perselide, la bella figlia di Tacmas (il gran Sofi) e fra i due giovani è nata una reciproca passione alla quale Tacmas ha deciso di dare coronamento: egli ha promesso la principessa in sposa al giovane condottiero, stipulando così la pace fra i due regni. Mustafo, lieto per la notizia, si reca a corte e racconta al gran visir Rustano quanto avvenuto. Il cattivo consigliere, in accordo con Roselane, decide d'ingannare Solimano e ordire una congiura ai danni di Mustafo in modo da favorire l'ascesa al trono di Zeanghire. Durante un incontro privato egli insinua nella mente del sovrano il dubbio che i due figli, reduci dalla grande vittoria, non vogliano tributargli i dovuti onori e, anzi, mirino ad appropriarsi del potere paterno. Solimano decide dunque di far imprigionare Mustafo, reo di tradimento, mentre Zeanghire verrà soltanto sorvegliato, poiché la sua colpa è in parte attenuata da una motivazione passionale. Roselane intanto finge di fronte al sovrano un'accorata preoccupazione per le sorti del figliastro e si prodiga in una falsa intercessione a suo favore, la quale cela invece un sottile gioco psicologico per il quale Solimano lo ritiene sempre più pericoloso. Mustafo dal canto suo, pur non comprendendo il motivo di tanto astio paterno,

cede le armi e accetta la progionia per rispetto della volontà del suo signore. Interrogato sulle motivazioni che lo hanno condotto ad acconsentire, senza la mediazione paterna, all'ipotesi di matrimonio fra Zeanghire e Perselide (e dunque all'ipotesi di pace fra il regno di Persia e quello Ottomano), egli risponde affermando di essersi attenuto scrupolosamente agli insegnamenti del genitore circa la clemenza dovuta agli sconfitti che decidono di assoggettarsi ai vincitori. Solimano è divorato dal dubbio: non sa se credere all'innocenza del figlio o dare ascolto ad un visir che negli anni si è spesso rivelato codardo ed ingannatore. Con profondo scoramento è costretto ad ammettere che la carica regale conduce alla più terribile delle solitudini, poiché porta a dubitare di tutti e al contempo a doversi fidare di chiunque. Giunge intanto a corte Zeanghire il quale, dopo aver riconsegnato al padre le armi e avergli brevemente presentato le virtù della fanciulla da lui amata (la cui mano rappresenta l'unico compenso che egli chiede per la vittoria sui nemici), domanda dove si trovi il fratello. Venuto a conoscenza della sua prigionia si prodiga in una sua strenua difesa e chiede che venga liberato. Mustafo ottiene finalmente la libertà, ma soltanto dopo che Acomatte, agà dei giannizzeri e fedele al giovane principe, ha offerto di sacrificarsi in sua vece. Roselane si reca a liberare il figliastro e gli fa credere di essere stata l'artefice della sua scarcerazione: Mustafo, grato della sua intercessione, non sospetta alcun tradimento. Intanto Perselide è giunta a corte ed è stata affidata alle cure di Roselane, la quale la tratta con malcelato disprezzo. La giovane è inquieta, nonostante le nozze promesse, e confida a Zaira, sua serva, i sogni fatti nottetempo, presaghi di sventura. Giunge frattanto in scena Osomano, compagno di Acomatte, che ne narra l'eroica morte e testimonia la sua fedeltà ai principi. Le trame di Roselane non sono cessate: la donna insinua nel sovrano il sospetto che Zeanghire sia vittima di un inganno di Mustafo, amante occulto di Perselide, il quale vorrebbe impossessarsi del trono e della mano della fanciulla estromettendo in tutto il fratellastro. Seguono alcuni intricati interrogatori, realizzati dal sovrano per comprendere quale possa essere la verità e di quali persone possa fidarsi, al termine dei quali egli decide di graziare Zeanghire e giustiziare Mustafo: egli sarà esempio di cosa può accadere a chi insidia il trono regale. Mustafo tuttavia non attende passivamente la pena ma si dà la morte dinnanzi al padre utilizzando la sua stessa spada. Quando la notizia della morte del principe giunge alle orecchie del fratellastro egli aizza il popolo contro il sovrano ma la vendetta risulta impossibile e Solimano condanna il figlio a morte

per tradimento: Zeanghire beve dunque in scena un veleno mortale, subito seguito nell'atto da Perselide, la quale ha conservato una simile pozione all'interno di una gemma che recava con sè dall'inizio del dramma. I due giovani muoiono dunque in scena, non prima di essersi giurati reciproca fedeltà, aver affidato l'anima a Dio (il giusto dio cristiano e non il falso dio ottomano) e concesso ai due servi Osomano e Zaira di unirsi in matrimonio.

Una morte nobile e “positiva” che lascia presagire allo spettatore un sereno “futuro” nell'aldilà per i due sposi.

III - Pier Jacopo Martello, *Adria*

La scena si svolge su una delle isole che compongono Venezia e protagonista delle vicende è Adria, giovane fanciulla che si crede, fin dalla nascita, maschio. Il padre infatti, volendo preservarla pura e casta (e lontana dalla frivolezze femminili) per ragioni di opportunità familiare, l'ha cresciuta lontana dal contatto privato con altre ragazze e l'ha messa nella condizione di dedicarsi ad occupazioni tipicamente maschili. Giunge però l'occasione adatta per farle contrarre un proficuo matrimonio e il padre, Miseno, decide che è tempo che ella conosca la sua vera identità. Tuttavia non sa come fare a rivelare la notizia alla fanciulla senza che il suo pudore ne venga turbato. Parallelamente Algina, fanciulla di modesta condizione, si è innamorata d'Adria, credendola ragazzo e soffre immensamente per la scarsa considerazione in cui la giovane la tiene. Adria infatti si sente disgustata dalle ragazze e preferisce la compagnia dell'amico Antenoreo, verso il quale nutre, senza averne precisa coscienza, sentimenti più di tipo passionale che amicale e che risulta essere proprio il buon partito a cui il padre vorrebbe darla in sposa. La trama si complica con l'amore non corrisposto di Saliceto per Algina. Egli, vedendosi rifiutato da lei a causa di Adria, cova per il giovane un malcelato odio. Intanto Miseno ha escogitato, grazie all'ausilio di Canneto, governatore di Adria, uno stratagemma per far scoprire senza traumi alla fanciulla la sua vera identità. Canneto farà in modo che essa veda Algina nuda nuotare presso uno stagno: dal confronto fra il suo corpo e quello della ragazza capirà la realtà delle cose.

Allo stesso tempo, per frenare la gelosia di Algina e per convincerla a collaborare al piano, Canneto la ingannerà dicendole che, grazie ad alcuni suoi poteri magici, tramuterà Adria in donna, come punizione per non aver dato attenzioni a colei che lo amava.

Per fare questa magia però è necessario che lei si vada a bagnare nuda nello stagno, quindi

Algina accetta e la “trasformazione” può compiersi. Tuttavia, per un fraintendimento che aggiunge comicità all'azione, Adria non si convince di essere donna, ma piuttosto che Algina sia stata fatta uomo e durante il dialogo fra le due ognuna capirà, nelle parole dell'altra, ciò che vuole capire.

Canneto comprende di avere fallito e cerca di escogitare un nuovo piano, ma intanto Saliceto, ingelositosi ulteriormente per le attenzioni che Algina riserva ad Adria, pianifica il suo assassinio. Insieme a Lasca, suo fratello, posiziona al centro della laguna dove si terrà una gara di barche, un palo sommerso, che vada a scalfire l'imbarcazione di Adria e la faccia affondare. Durante la gara Adria fa effettivamente naufragio e pare annegare: il padre Miseno si dispera enormemente, ma Antenoreo giunge di corsa per riferirgli che Adria è viva. Egli si è gettato nelle acque per salvarla, ma ha anche così scoperto che l'amico in realtà è una fanciulla. Allo stesso tempo, vedendo le nudità di Antenoreo, Adria ha compreso di essere donna. I due si possono così felicemente sposare, coronando quella passione, convertita di necessità in amicizia, che li aveva visti entrambi da tempo coinvolti. Saliceto e Lasca verranno graziati; l'uno sposterà per volere di Miseno Algina e l'altro verrà esiliato.

IV - Pier Jacopo Martello, *Rachele*

Rachele figlia di Labano è innamorata di Giacobbe, suo promesso sposo; la fanciulla è di una bellezza singolare e di grande purezza; tuttavia questa virtù non è la conseguenza del confronto con il peccato e il suo conseguente rifiuto, quanto dall'ingenuità e dalla poca conoscenza della vita. La sorella Lia invece è una ragazza di grande senno, ma di bellezza inferiore.

Il padre Labano, che non possiede grandi risorse, teme che, se darà in sposa la giovane e bella Rachele al miglior pretendente, non troverà poi nessuno che voglia sposare la più vecchia delle figlie, alla quale non può nemmeno garantire una dote. Decide così di far sposare a Giacobbe Lia e di attendere per Rachele un altro pretendente che, data la sua bellezza, non tarderà ad arrivare e si accontenterà di maritarla anche senza dote.

Iniziano così gli intrighi di Labano per ottenere il suo scopo, ma Giacobbe non si rassegna all'idea di perdere la fanciulla di cui è innamorato. Pur apprezzando e stimando la virtuosa Lia infatti le preferisce Rachele, la quale, priva di ogni malizia, giunge a ritenere normale

che la sorella dorma con il suo futuro sposo. La semplicità della ragazza dà luogo, nel corso della vicenda, ad una serie di malintesi e incomprensioni che alleggeriscono la tensione scaturita dai rifiuti dei continui tentativi di mediazione da parte di Manasse, amico di Giacobbe e al contempo di Labano. Una soluzione in grado di accontentare tutte le parti in causa sembra impossibile, ma alla fine Manasse, con uno stratagemma, convince Labano che vi sono due pretendenti di uguale aspetto, ricchezza e virtù, desiderosi di sposare le sue figlie.

Questi due pretendenti si riveleranno essere il solo Giacobbe, che acconsentirà a prestare servizio, come d'usanza, a Labano per quattordici anni, sette per Rachele e sette per Lia.

L'opera si chiude anche in questo caso con un doppio matrimonio o, per meglio dire, un matrimonio a tre, dove tutti i personaggi coinvolti appaiono soddisfatti, Giacobbe per primo poiché ha potuto sposare entrambe le fanciulle, che rappresentano ognuna un diverso aspetto della virtù.

V - Joseph Addison, *Catone*

L'opera affronta la vicenda storica di Catone uticense, in particolare la sua strenua resistenza nei confronti del nuovo potere tirannico di Cesare. Fulcro dell'opera risulta la figura eroica del protagonista, che riesce con la sua virtù a tenere unito il piccolo senato di Utica nonostante i continui scontri circa l'atteggiamento da tenere nei confronti di Roma. Al suo fianco troviamo Giuba, principe dei Numidi che, una volta sconfitto con il suo esercito e riconosciuta la superiorità dei Romani, si è schierato con loro nella difesa della democrazia, abbracciandone completamente i valori. Barbaro ma valoroso, sarà sostegno del protagonista per tutto il corso della vicenda, nonostante i rimproveri che Catone gli rivolge tacciandolo di “leggerezza” poiché non rinuncia a parlare d'amore in tempo di guerra. Il numida infatti si innamora della figlia di Catone, Marzia, la quale però, degna figlia di tanto padre, sdegni le sue dichiarazioni proprio perché inopportune in un momento in cui tutti gli uomini di valore dovrebbero essere concentrati nel respingere un possibile attacco da parte di Cesare. In questa tragedia la tematica amorosa risulta comunque marginale. Vi sono infatti due storie d'amore, quella già citata e quella che vede Marco innamorato senza successo di Porzia, sorella di Marzia: ma entrambe restano sullo sfondo, quasi a fungere da intermezzo fra le vicende di reale importanza, ovvero quelle legate al quadro storico-

politico.

Perno ideologico dell'opera è la difesa delle libertà, che ben si declina nella contrapposizione fra il democratico Catone, che discute tutte le decisioni da prendersi all'interno del piccolo senato uticense, e la lontana, ma incombente, figura di Cesare, tiranno che impone la sua volontà a costo della violenza su chiunque si trovi sotto la giurisdizione dell'Urbe. Tutto, anche la vita stessa, dev'essere soggetto al supremo valore della libertà. Infatti non solo la passione d'amore viene in questa tragedia ridimensionata per lasciare uno spazio maggiore al tema civile, ma anche gli affetti famigliari passano in secondo piano rispetto alla dedizione nei confronti della patria e delle leggi. Alla morte del figlio Marco Catone non si strugge e non si lascia andare ad un lamento (peraltro giustificato dagli eventi), ma anzi si rivolge con tono ammonitore a Giuba, che piange l'amico morto.

La chiusa dell'opera vede naturalmente la morte per suicidio di Catone: egli decide di non accettare alcun compromesso con Cesare, il quale gli aveva promesso la grazia per sé e per i suoi famigliari qualora si fosse piegato al suo potere. Il nobile romano sceglie la via della morte, migliore ai suoi occhi di una vita soggetta al volere dispotico di un tiranno. Prima però di esalare l'ultimo respiro egli affida la figlia a Giuba, concedendogliela in moglie, nonostante egli sia un barbaro. Catone infatti afferma che, pur essendo un sovrano straniero, egli ha dimostrato di possedere virtù eguali a quelle di un senatore romano e dunque può essere considerato a tutti gli effetti come figlio di Roma.

VI - Ansaldo Cebà, *Gemelle Capovane*

La vicenda narrata nelle *Gemelle Capovane* si svolge alla corte di Capua, dove il sovrano Calavio ha accolto a palazzo Annibale, che lo ha sostenuto nella sua ribellione nei confronti di Roma, e lo onora come un illustre ospite, permettendo persino alle figlie di intrattenerlo con cene e balli. Le due fanciulle, Trasilla e Pirindra, s'innamorano entrambe del barbaro e, dopo alcuni momenti di seduzione, si concedono a lui dopo aver ottenuto una promessa di matrimonio. Intanto Perdono, loro fratello, trama l'uccisione di Annibale: egli non sopporta di vedere il comandante straniero, empio e crudele, servito come un signore a palazzo.

Annibale, all'oscuro di queste trame, decide di partire da Capua, dove i suoi soldati si sono rammolliti a causa delle libagioni e della compagnia delle donne; Trasilla e Pirindra, credendo ciecamente alle promesse del condottiero, si preparano a partire nottetempo con

lui, di nascosto dalla famiglia. Incontrandosi tuttavia fuori dalle loro stanze e, parlando l'una con l'altra, sorge in loro il sospetto di un inganno, ma non vogliono credere ancora all'indegnità e malafede dello straniero ed incontratolo gli domandano quale fra le due egli ami. Annibale risponde che le ama entrambe e onorerà la promessa fatta; poco dopo però si allontana dal palazzo, tradendo la parola data e scampando all'attentato di Perdoneo.

Accade allora l'inevitabile: le due fanciulle scoprono l'una all'altra il loro segreto, cioè che entrambe si sono unite ad Annibale, venendo meno alle leggi del pudore.

Inorridite si ripropongono di darsi la morte nei modi più violenti e dolorosi. Interviene allora il fratello che custodisce un veleno, per sé preparato nel caso in cui fosse caduto in mani nemiche durante l'agguato ad Annibale e con il quale le due potranno uccidersi.

Confessata la colpa al padre e alla madre Trasilla e Pirindra bevono il veleno, nonostante il genitore cerchi di dissuaderle. Inizialmente sembra dunque che esse si rechino rassegnate a morire nelle loro stanze, ma noi veniamo a sapere dalla nutrice la reale successione degli eventi, che portano ad un finale tutt'altro che privo di spargimenti di sangue: le fanciulle infatti muoiono ferendosi reciprocamente a colpi di spada.

La tragedia si conclude con la triste lamentazione di Calavio, conscio di essere stato la causa della corruzione e della morte delle sue figliole, cresciute oneste fino all'arrivo di Annibale a palazzo.

VII - Ansaldo Cebà, *Alcippo Spartano*

Protagonista della vicenda tragica è Alcippo, nobile spartano, accusato ingiustamente dai suoi concittadini di aver scritto alcuni versi contro le leggi dello stato. Inutilmente il supposto reo cerca di difendersi dalle accuse: i giudici sono convinti del fatto ch'egli non abbia scritto tali versi, ma ritengono di doversi mostrare egualmente inflessibili, anche in base al solo sospetto, nella difesa delle leggi dello stato. Così Alcippo viene condannato e su di lui ricade il peso della pubblica vergogna. Egli non desiste dal difendersi, ma ormai sentenza è stata emessa e quindi ritiene sia arrivato il tempo di rassegnarsi all'esilio pur compiangendo la propria misera sorte. La moglie Damocrita tuttavia, conscia dell'ingiustizia di tale pena e in preda per questo all'ira, decide di fare vendetta dell'onore del marito, cosicché, scoperto il traditore, Gelendro, gli somministra un veleno letale e immediatamente dopo si reca al tempio per appiccare un incendio che uccida le mogli degli Efori riunite in

quel luogo. Spetta alla nutrice il duro compito di narrare ad Alcippo quanto avvenuto in seguito, ovvero il fallimento dell'impresa e il successivo suicidio della moglie e delle figlie per scampare alla cattura da parte degli efori. Al protagonista non resta che rassegnarsi al triste destino di cui è vittima e continuare a vivere nonostante l'immenso dolore della perdita subita.

La tragedia si chiude al contempo con una nota sulla virtù dell'abnegazione e dell'umana sopportazione e con un'accesa critica nei confronti dei ciechi giudici di Sparta.

VIII - Jean Racine, *Britannico*

La vicenda si basa su un fitto intreccio di trame legate al trono e alle passioni amorose, condensando al suo interno quasi tutte le tipologie di delitti di cui un tiranno (o donna di potere) si può macchiare. L'imperatrice Agrippina, spinta dall'ambizione, ha privato Britannico del potere per affidarlo al figlio naturale Nerone. Egli tuttavia non si mostra grato nei confronti della madre, ma anzi la pone ai margini della vita di corte. Innamoratosi di Giunia, benché sia legato in matrimonio ad Ottavia, Nerone la costringe a rinunciare all'amore che ella nutre per Britannico e ad unirsi a lui. La giovane continua a vedere di nascosto l'amato, ma i due vengono scoperti da Nerone, che fa così arrestare il fratellastro.

Nel finale sembra che si possa assistere ad una riconciliazione familiare: Nerone ha infatti organizzato un banchetto in onore del fratello, ma si tratta di un inganno. La tragedia si conclude con la morte di Britannico per avvelenamento e la fuga di Giunia al tempio delle vestali dove chiede asilo. Nerone, rimasto intanto privo del suo consigliere, ucciso dalla folla insorta, viene colto da disperazione e piange la sua sorte solitaria: a dimostrazione che il potere, quando non è basato su leggi condivise e sulle norme assembleari, può diventare causa di follia e di eventi luttuosi. Il tiranno, solo al comando, perde il senso della misura e della ragione, trovandosi a fare infine i conti con la rabbia del popolo pronto a lavare col sangue quelle che appaiono come palesi ingiustizie.

IX - Pierre Corneille, *Nicomede*

Il dramma si svolge in Bitinia, dove i cittadini reclamano a gran voce Nicomede quale loro legittimo sovrano; la matrigna Arsinoe l'ha infatti estromesso dal trono per favorire il suo

figlio naturale, e fratellastro di Nicomede, Attale. La protesta è così forte che sfocia in poco tempo in una vera e propria rivolta popolare, ma l'ambiziosa donna non recede dal suo intento e fa anzi imprigionare il legittimo monarca per mano dei romani. Il giovane Attale tuttavia, pur essendo privo delle basilari doti di governo, si rende conto dell'illegittimità del proprio trono e, parallelamente, del legame di fratellanza che lo unisce a Nicomede. Per questa ragione decide di aiutare il protagonista a recuperare il suo ruolo rimettendolo in libertà.

Il finale positivo, che sembra quasi suggerire un quadro di completa riconciliazione familiare (con il perdono di Attale da parte di Nicomede, finalmente legittimo re di Bitinia) non implica tuttavia un'attenuazione della critica nei confronti delle impietose azioni cui la brama di potere può condurre.

X - Pietro Pariati, *Sesostri*

Tragedia a lieto fine dalla trama complicatissima in cui si intrecciano amori, intrighi e trame di palazzo, il *Sesostri* si svolge presso la corte d'Egitto. Prima dell'inizio del dramma viene narrato l'intricato antefatto: Aprio, il sovrano, è stato ucciso dal suo primo ministro Amasi, insieme ai suoi cinque figli, durante una sollevazione. Amasi è convinto di aver eliminato ogni possibile pretendente al trono, ma Sesostri, il più piccolo dei figli del re, è stato salvato da Fanete, fedele vassallo, che lo ha fatto allevare lontano dalla corte: egli non sa nulla della sua condizione reale, ma Fanete ha conservato la spada di Aprio per potergliela donare una volta giunto a maturità. Prima di usurpare il regno, Amasi aveva fatto promessa di matrimonio ad una nobile fanciulla egiziana di nome Ladice e dalla loro unione era nato Osiride; tuttavia dopo aver ottenuto illecitamente la corona l'aveva fatta allontanare da corte con il figlio, poiché voleva sposare la vedova di Aprio, Nitocri. La donna aveva saputo però resistere alle sue lusinghe e rifiutato sempre questo matrimonio nonostante le minacce. Dopo molti anni Ladice era morto, ma prima di andarsene aveva inviato ad Amasi una lettera nella quale gli raccomandava il loro figlio, affidato a Canopo servitore fedele e noto al sovrano, e insieme ad esse anche l'anello che l'amato le aveva donato come promessa di matrimonio. Fanete, che aveva posto delle spie presso la dimora di Ladice, venuto a conoscenza di questi fatti, aveva fatto in modo di porre sulla strada che conduceva alla corte reale Sesostri e lo aveva convinto ad uccidere Osiride insieme a Canopo; egli pensava infatti

di inviare il giovane a corte con la lettera e l'anello e di sostituirlo così al figlio legittimo del tiranno; insieme a questi segni di riconoscimento egli avrebbe dovuto mostrare anche la spada di Aprio, prova dell'uccisione da parte sua di Sesostri. Prima però di giungere a palazzo, quando ancora viveva presso Fanete, Sesostri si era innamorato di Artenice, figlia del suo ospite e a lui promessa sposa fin da bambina dallo stesso Aprio. La tragedia si apre a questo punto con un dialogo fra Fanete e Sesostri nel quale il giovane lamenta la sua triste sorte che lo vede costretto a rinunciare, per una ragione di convenienza politica, alla sua amata Artenice.

Egli, come vassallo, deve cedere alle leggi del regno e piegarsi ad un potere a lui superiore; la ragazza è destinata in nozze a Sesostri e il giovane, ignaro della sua vera identità, chiede a Fanete di poter almeno evitare di recarsi a corte per non dover assistere a quelle nozze che suggellerebbero il suo dolore. Fanete a questo punto rivela a Sesostri la verità sulle sue origini. Dopo essersi ripreso dall'incredulità iniziale dovuta a questa rivelazione il giovane viene messo a conoscenza del progetto di Fanete, il quale gli intima di non rivelare la sua identità a Artenice, per non compromettere il loro piano; il protagonista si reca dunque dall'amata per comunicarle la sua partenza e salutarla. Intanto Amasi, stanco di attendere Nitocri che si oppone alle nozze forzate con lui, si reca da Fanete per chiedere la mano di Artenice, ma la fanciulla, che ama Sesostri – senza conoscere tuttavia la sua vera identità – rifiuta dapprima la proposta del sovrano, il quale le intima di accettare minacciando una tirannica imposizione del legame. Intanto il protagonista, giunto a palazzo fingendosi Osiride, incontra Amasi che, presa visione della lettera e dell'anello, lo accoglie come un figlio e si convince inoltre della morte di Sesostri. Ritiene dunque che sia giunto il tempo delle nozze con Artenice, non dovendo più fingere amore per Nitocri solo per questioni di strategia politica. Fattala condurre a palazzo, la chiede in sposa di fronte al padre Fanete, il quale non può che fingere reverente gratitudine per la scelta del sovrano, che innalza così la figlia a rango di regina. Ma Artenice rifiuta sprezzante le nozze, usando parole di acceso odio contro il tiranno, il quale le intima di riflettere attentamente sulla sua scelta, perché da questa dipenderà la vita o la morte del padre. Si sviluppano a quest'altezza tutta una serie di vicissitudini che vedono infittirsi ulteriormente la trama dell'opera; l'apice della tensione tragica giunge quando Sesostri-Osiride incontra la madre, ignara della sua vera identità, convinta di avere di fronte l'assassino di suo figlio.

Questo incontro, un atto di estrema crudeltà voluto dal tiranno, causa un ulteriore profondo scoramento nel protagonista, che vede la disperazione senza limite della donna per la perdita del figlio per tanto tempo atteso e per la sorte di schiavitù che vede avvicinarsi.

Rimasto solo con la madre egli vorrebbe confessarle tutta la verità, ma Fanete interviene per evitare ulteriori rischi: in questo modo però si accresce l'odio nei confronti del giovane da parte di Nitocri e della stessa Artenice, che in lui vedono l'assassino di Sesostri. La vicenda prosegue così fra tensioni emotive e trame politiche fino a quando giunge a palazzo Canopo, servitore del vero Osiride, anch'egli presente al momento dell'assassinio del giovane da parte di Sesostri, il quale narra il reale svolgimento degli eventi ad Amasi.

Scoperto l'inganno, il tiranno vorrebbe uccidere il traditore immediatamente, ma il furbo Fanete gli chiede di attendere che il popolo sia radunato e di eseguire vendetta davanti ad esso, così che si sappia quanto può essere grande l'ira del tiranno e, al contempo, che finalmente Sesostri è morto: Amasi acconsente, fa imprigionare il reo e preparare di fretta le nozze con Artenice. La fanciulla, ubbidendo al volere paterno, accetta di recarsi al tempio e, rivolgendosi ad Amasi, gli concede di poterla avere in moglie meditando già piani di vendetta. Viene poi condotto dinnanzi a loro Sesostri e Amasi pronuncia la sua condanna a morte. Il sovrano, in un impeto di efferata scelleratezza decreta che egli non muoia prima di aver visto le sue nozze con l'amata Artenice; inoltre la mano che gli infliggerà il colpo fatale sarà quella di sua madre Nitocri, ancora ignara che suo figlio in realtà vive. La regina tuttavia tentenna davanti a colui sul quale dovrebbe far vendetta nel nome del figlio; intanto giungono Fanete e Oronte, i quali hanno architettato una trappola per il tiranno e lo imprigionano proprio sopra quel trono che egli si era fatto erigere per le sue nozze. Svelata a tutti la reale identità di Sesostri, manifestatisi vassalli fedeli al vero sovrano sia Fanete che Orgonte, la vita di Amasi viene posta nelle mani di Nitocri. Il sovrano imprigionato implora la pietà di Sesostri, il quale ordina che egli sia ucciso in una pubblica esecuzione. La tragedia si chiude con una nota di profonda riconoscenza nei confronti dei fedeli vassalli che mai tradirono la Regina e il vero principe.

XI - Giovanni Delfino, *Cleopatra*

La vicenda si sviluppa intorno alla figura della regina d'Egitto, fatta prigioniera dalle legioni di Augusto in seguito alla capitolazione di Antonio. Cleopatra, amante di Antonio, preferisce

la morte piuttosto che essere condotta in catene a Roma, ma la sua bellezza e la sua virtù colpiscono Augusto al punto di farlo innamorare. Egli decide dunque di condurla a Roma come sua sposa, ma il consigliere Agrippa gli suggerisce prudenza: il senato potrebbe insospettirsi se all'Urbe giungessero voci di un suo legame con la regina; a suo avviso sarebbe meglio inviare una lettera che adducesse sufficienti ragioni per giustificare il suo comportamento, così da tutelarla. La missiva viene scritta, ma per uno scherzo del fato cade nelle mani di Cleopatra, la quale, dopo averla letta, credendo di essere stata ingannata da Augusto con una finta promessa di nozze solamente per poterla condurre schiava a Roma, decide di togliersi la vita.

La tragedia si chiude con la disperazione del comandante romano e il dolore di Cleopatra che ha compreso troppo tardi di essere caduta in inganno circa i veri progetti che Augusto aveva per lei.

Nota comparativa ai testi della *Sofonisba* di Silvani e di Riccoboni

<i>Sofonisba Silvani</i>	<i>Sofonisba Riccoboni</i>
<i>Sof. Soggetta a legge è una virtù plebea/ una regia virtù non ha altra legge,/ che quella della gloria⁶⁴⁰.</i>	<i>Sof. E' soggetta a legge comune una bassa virtù, ma una Virtù sempre eroica, non riconosce altra legge che quella della gloria⁶⁴¹.</i>
<i>Bella Reina/ inesorabil Cielo/ ti vuol serva di Roma./ Chi può dalla catena/ rapirti il Regio piè, non è, che morte./ Eccola o Sofonisba/ sciolta in succo letal dall'amor mio; /infausto dono sì, non però vile/ ad un gran cuor; fra le sue spoglie il Tebbro/ non ti vedrà. Il sepolcro/ t'offre un sicuro asilo/ magnanima tu l'occupa ed in onta/ alla temuta tirannia latina/ và, scendi a Dite, e libera, e Reina⁶⁴².</i>	<i>Un Cielo troppo nemico ti vuol Serva di Roma, sola può toglierti alle Catene la violenza di morte. In questa bevanda io tell'arreo; dono infausto, ma non già vile per un gran cuore. Sol nella tomba troverai un asilo alla tua sorte. Passa generosa a gl'Elissi, e libera, e grande⁶⁴³.</i>

640 F. Silvani, *Sofonisba*, cit., atto II, scena XII.

641 L. Riccoboni, *Sofonisba*, cit., atto II, scena I.

642 Come riporta il testo del biglietto che accompagna il veleno per Sofonisba nella scena IX del terzo atto del libretto di Silvani.

643 L. Riccoboni, *Sofonisba*, cit., atto III, scena VIII.

*Sif. (a 2) Eterna/ amicizia a Scipione e
fede a Roma./ Scip. Volo a recar di nove
glorie vago/ l'eccidio estremo all'emola
Cartago./
Tutti. Il destin corone intessa/ di Scipion
all'alte chiome,/ ed il ciel la gloria stessa/
di sua man ne incida il nome⁶⁴⁴.*

*Massinissa e Siface. (a 2) Giuro per gl'alti
Numi eterna amicizia a Scipione, e fede
immortale a' Romani.*

*Scipione. Vadasi sempre vago di gloria ad
arrecare l'ultimo ecidio alla nemica
Cartagine.*

*Sofonisba. Vanne glorioso, ed il tuo nome
invitto/ Contro il cieco poter di morte infida,/
La tua gloria immortal fra gl'Astri incida⁶⁴⁵.*

644 F. Silvani, *Sofonisba*, atto III, scena ultima.

645 L. Riccoboni, *Sofonisba*, atto III, scena ultima.

Bibliografia

La presente bibliografia è strutturata secondo un criterio di tipo contenutistico volto a rispecchiare la scansione tematica del lavoro. Limitandomi ad elencare i testi qui utilizzati rimando, sia per gli scritti di Luigi Riccoboni ed Elena Balletti, sia per il percorso di contestualizzazione, all'ampia, seppur datata, bibliografia ragionata di De Courville, *Bibliographie de Luigi Riccoboni dit Lelio précédée d'une introduction à l'étude generale de sa vie et de son oeuvre*, Pairgi, Droz, 1943.

Lelio e Flaminia

Opere di Luigi Riccoboni

♣ *Il Caio Marzio Coriolano. Del signor dottore Pietro Pariati modenese*, Bologna, Pisarri, 1707. (Dedica di Lelio al conte Tanara).

♣ *Il Britannico. Tragedia trasportata dal francese*, Modena, Soliani, 1707. (Dedica di Lelio al marchese Pallavicini)

♣ L. Riccoboni, *Tito Manlio*, Bologna, Pisarri, 1707.

♣ L. Riccoboni, *Sofonisba*, Modena, Capponi, 1710.

♣ *Ifigenia in Tauri. Tragedia di P. J. Martello*, Verona, s.n., 1711. (Dedica di Lelio ad Apostolo Zeno).

♣ *L'Artaserse. Tragedia di Giulio Agosti*, Venezia, Tomasini, 1714. (Dedica di Lelio al duca Della Mirandola).

♣ *Merope, tragedia*, Venezia, Tomasini, 1714. (Prima edizione della tragedia di Maffei, designato con il nome di Oriolto Berenteatico, stampata a spese di Riccoboni. Dedica a Chiara Barbarigo Vendramin e firma di Lelio nell'*Avviso al lettore*).

♣ L. Riccoboni, *Sesostri, tragedia*, Venezia, Murari, 1715. (Tragedia adattata da Lelio a partire dalle omonime opere di Apostolo Zeno e Pietro Pariati. Dedica al marchese Bentivoglio).

♣ L. Riccoboni, *Catone, tragedia tradotta dall'inglese*, Venezia, Rossetti, 1715. (Tragedia di J. Addison edita da Lelio in versione italiana e realizzata a partire dalla traduzione fiorentina del Salvini. Dedica al marchese Albergati).

- ▲L. Riccoboni, *Nouveau théâtre italien, ou recueil general de toutes les pieces representees par les comediens de S.A.R Monseigneur le duc d'Orleans*, Parigi, Coustelier, 1718.
- ▲L. Riccoboni, *Adamire ou la statue de l'honneur*, in *Le nouveau théâtre italien*, Parigi, Coustelier, 1718, III.
- ▲L. Riccoboni, *La Griselde*, in *Le Nouveau théâtre italien*, Parigi, Coustelier, 1718, III.
- ▲L. Riccoboni, *Hercule*, in *Le Nouveau théâtre italien*, Parigi, Coustelier, 1718, III.
- ▲L. Riccoboni, *Histoire du Théâtre italien*, Parigi, Delormel, 1728, ora in anastatica, Bologna, Forni, 1969.
- ▲L. Riccoboni, *Dell'arte rappresentativa*, Londra, s.n., 1728.
- ▲Lettera da Londra, al cardinale De Fleury con rapporto della sua missione quale agente segreto, 15 marzo 1728, in *Correspondance politique Angleterre*, Archices Affaires Etrangères, Parigi, 364, 1728.
- ▲L. Riccoboni, *Lettre d'un comédien françois au sujet de l'Histoire du théâtre italien écrite par M. Riccoboni dit Lelio*, Parigi, Pissot, 1728.
- ▲L. Riccoboni, *Dissertazione sopra la tragedia moderna*, Venezia, Zane, 1729.
- ▲L. Riccoboni, *Sanson*, in *Le Nouveau théâtre italien. Ou Recueil general des comedies représentées par les Comediens Italiens Ordinaires du roy*, Parigi, Briasson, 1729, tomo II.
- ▲L. Riccoboni, *La vie est un songe*, in *Le Nouveau théâtre italien*, Parigi, Coustelier, 1729.
- ▲L. Riccoboni, *Catalogue des tragédies italiennes imprimées depuis l'an 1500 jusqu'à l'An 1650*, in *Histoire du Théâtre Italien*, Parigi, Cailleau, 1730.
- ▲L. Riccoboni, *Arcagambis. Tragedie en un acte*, Parigi, Briasson, 1732.
- ▲Lettera da Parigi, a Muratori sul soggiorno di Lelio a Parma, 13 marzo 1732, Biblioteca Estense, Modena, Archivio muratoriano, filza 76, 10.
- ▲Lettera da Parigi, a Muratori sul progetto di scrittura di una storia di Parma, rispettivamente 28 gennaio e 7 febbraio, Biblioteca Estense, Modena, Archivio muratoriano, filza 76, 16 e 17.
- ▲Lettera da Parigi, a Muratori sull'abbandono del progetto della storia di Parma e sulla

decisione di procedere alla stesura della Storia dei teatri d'Europa, 23 marzo 1734, Biblioteca Estense, Modena, Archivio muratoriano, filza 76, 3.

▲L. Riccoboni, *Observation sur la comédie et sur le génie de Molière*, Parigi, Pissot, 1736.

▲L. Riccoboni, *Lettera a Desfontaines su Le mérite vengé*, 22 febbraio 1737, Bibliothèque Nationale de France, Yd 9502.

▲L. Riccoboni, *Pensées sur la déclamation*, Parigi, Delormel, 1738.

▲L. Riccoboni, *Réflexions historiques et critiques sur les differens théâtres de l'Europe*, Parigi, Guerin, 1738.

▲L. Riccoboni, *Notizia biografica*, in *lettera da Parigi a Muratori* 5 giugno 1746, Biblioteca Estense, Modena, Archivio muratoriano, filza 76, 24.

▲L. Riccoboni, *De la réformation du théâtre*, Parigi, De Bure, 1767.

Opere di Elena Balletti

▲E. Balletti, *Abdilly roi de Grenade*, Bibliothèque Nationale de France, ms. 9311, ff. 25-30.

▲*Rime*, in *Rime degli Arcadi*, Roma, 1716, II, pp. 263-266.

▲*Rime*, in Teleste Ciparassino, *Poesie italiane di rimatrici viventi*, Venezia, Coletti, 1716, pp. 30-48.

▲*O di stirpe reale alma donzella*, in *Raccolta di rime in applauso alle gloriosissime nozze del Serenissimo Francesco principe di Modena colla Serenissima principessa Carlotta Aglae figlia di sua altezza reale il duca D'Orleans reggente di Francia*, Modena, Soliani, 1720, p. 83.

▲E. Balletti, *Alma Lutetia mia*, in «*Mercure de France*», maggio 1722, pp. 145.

▲E. Balletti Riccoboni, *Alla sacra real Maestà della principessa Maria di Pollonia Regina di FRANCIA*, Parigi, Delormel, 1726
[<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k134934>].

▲*Componimenti per le reali nozze di Antonio Farnese con Enrichetta D'Este raccolte in C. I. Frugoni*, *Poesie per le acclamatissime nozze delle altezze serenissime, il serenissimo Antonio Farnese duca di Parma, Piacenza, Castro, ec ... colla serenissima*

principessa Enrichetta D'Este duchessa regnante, raccolte, ed umiliate al serenissimo signor duca padrone da Carlo Innocenzio Frugoni Genovese C.R.S storico, e poeta di S.A.S, Parma, nella stamperia di S.A.S., 1728, p. 570.

▲E. Balletti, *Le naufrage*, in *Le nouveau théâtre italien*, Parigi, Briasson, IV, 1733.

▲E. Balletti, *Lettera della signora Elena Balletti Riccoboni al Signor Abate Antonio Conti gentiluomo veneziano sopra la nuova traduzione della Gerusalemme liberata di Torquato Tasso traslata dall'idioma Franzese nell'Italiano*, in A. Calogerà, *Raccolta d'opuscoli scientifici e filologici*, Venezia, Zane, 1737, XIV, pp. 417-481.

▲E. Balletti, *La Lettera della signora Elena Balletti Riccoboni al signor abate Antonio Conti gentiluomo viniziano, sopra la maniera di Monsieur Baron nel rappresentare le tragedie franzesi*, in A. Calogerà, *Raccolta d'opuscoli scientifici e filologici*, Venezia, Zane, 1736, XIII, pp. 495-510.

▲E. Balletti Riccoboni, *Per le reali nozze del dolfino e della principessa Maria Gioseffa di Sassonia canzone di Elena Riccoboni Flaminia*, Parigi, Delormel, 1747, [<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k134935q>].

▲E. Balletti, *lettera datata Parigi 28 luglio 1754 alla marchesa Rangoni Gonzaga*, Biblioteca estense, Modena, fondo Campori, 10.

▲*Orazioni* apparse sul «Mercure de France» maggio 1722, pp. 142-145; aprile 1725, pp. 826.

Opere critiche su Luigi Riccoboni ed Elena Balletti

▲B. Alfonzetti, *Riccoboni VS Lelio. Arlecchino e il teatro che non si trova*, in *Arlequin et ses masques*, a cura di M. Baridon-N. Jonard, Université de Bourgogne, Digione, 1992, pp. 93-106.

▲B. Alfonzetti, *Un discours critique sur la tragédie françoise: il M **** è Luigi Riccoboni?*, «Franco-Italica», 3, Alessandria, 1993, pp. 57-83.

▲B. Alfonzetti, *Paradossi del comico da Riccoboni a Goldoni e oltre*, in *Il comico nella letteratura italiana* a cura di S. Cirillo, Roma, Donzelli, 2005, pp. 135-168.

▲F. Angelini, *Memoria di Goldoni e memoria del teatro. Memoria e memorie teatrali in L. Riccoboni*, Roma, Bulzoni, 1996.

- ▲G. C. Becelli, *Lettera ammonitoria del signor Giulio Cesare Becelli gentiluomo veronese a Lelio commediante, che sta in Parigi*, Venezia, Argenti, 1736, ora in C. Garibotto, *G.C. Becelli e la lettera ammonitoria a Lelio commediante*, in «Atti e memorie della Deputazione di storia patria per le antiche provincie modenesi», VIII, 1955, pp. 240-253.
- ▲E. Bocchia, *Comici dei Farnesi in Francia, La compagnia del reggente*, Aurea, Parma, 1929, pp. 57-63.
- ▲F. Briquet, *Elena Balletti*,
[http://www.siefar.org/dictionnaire/fr/Elena_Virginia_Balletti/Fortunée_Briquet].
- ▲M. Calore, *Luigi Riccoboni e una visione europea del fenomeno teatrale del 700*, estratto da *Musica, teatro, nazione dall'Emilia all'Europa nel Settecento*, Modena, Mucchi, 1981, pp. 61-72.
- ▲A. Calzolari, *L'attore tra natura e artificio negli scritti teorici di Luigi Riccoboni*, in «Quaderni di Teatro», 29, 1985, pp. 5-17.
- ▲S. Cappelletti, *Luigi Riccoboni e la riforma del teatro*, Ravenna, Longo, 1986.
- ▲S. D'amico, a cura di, *Elena Virginia Balletti Riccoboni*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le maschere, 1954, pp. 1351-1353.
- ▲X. De Courville, *Jeu italien contre jeu français (Luigi Riccoboni et Monsieur Baron)*, in «Atti e memorie della Deputazione di storia patria per le provincie modenesi», 18, 1957, pp. 3-23.
- ▲X. De Courville, *Lelio premier historien de la Comedie Italienne et premier animateur du theatre de Marivaux*, Parigi, Librairie théâtrale, 1958.
- ▲X. De Courville, *Un artisan de la rénovation théâtrale avant Goldoni. Luigi Riccoboni dit Lélío chef de troupe en Italie (1676-1715)*, Parigi, L'Arche, 1967.
- ▲X. De Courville, *Un apotre de l'art du théâtre au 18 siecle: Luigi Riccoboni dit Lelio*, Parigi, Droz, 1969.
- ▲S. Di Bella, *L'expérience théâtrale dans l'oeuvre théorique de Luigi Riccoboni Contribution à l'histoire du théâtre au XVIII siècle*, Parigi, Champion, 2010.
- ▲A. Evain, *Hélène-Virginie Balletti*, in *Dictionnaire des Femmes de l'Ancienne France*, SIEFAR, 2003, mise à jour 2008 [www.siefar.org].
- ▲M. Fioravanti, *Ideologia della rappresentazione e corpo dell'attore nella cultura*

teatrale italiana primosettecentesca: il Dell'arte rappresentativa di Luigi Riccoboni, in «Annali della facoltà di Lettere e Filosofia dell'università di Siena», Firenze, Olschki, 1986, VI, pp. 141-164.

▲O. Forsans, *Le théâtre de Lelio: étude du repertoire du Noveanu theatre italien de 1716 à 1729*, Oxford, Voltaire foundation, 2006.

▲V. Gallo, a cura di, *Lettera della signora Elena Balletti Riccoboni al signor abate Antonio Conti gentiluomo viniziano sopra la maniera di Monsieur Baron nel rappresentare le tragedie franzesi*, 2006, [http://www.irpmf.cnrs.fr/IMG/pdf/Elenia_virginia_riccoboni.pdf].

▲I. Mamczarz, "Dell'arte di recitare la commedia italiana all'improvviso". *Discorso e sei scenari inediti di Luigi Riccoboni*, «Giornale storico della letteratura italiana», 1973, 150, pp. 77-83.

▲I. Mamczarz, a cura di, L. Riccoboni, *Discorso della commedia all'improvviso*, Milano, Il Polifilo, 1973.

▲C. Musatti, *La Merope del Maffei ed Elena Balletti Riccoboni*, in «L'ateneo veneto», II, 1917.

▲A. Parisi, *Luigi Riccoboni. A proposito di un carteggio inedito con L.A. Muratori*, in «Atti e memorie della Regia Deputazione di storia patria per le provincie modenesi», 1933, VII, VIII, pp. 234-276.

▲M. Pavesio, *Una riscrittura italo-francese del mito di Ercole nel teatro del primo Settecento: Hercule di Luigi Riccoboni*, in *Elaborazioni poetiche e percorsi di genere. Miti personaggi e storie letterarie. Studi in onore di Dario Cecchetti*, a cura di M. Mastroianni, Alessandria, Dall'Orso, 2010, pp. 647-680.

▲L. Pighi, *Luigi Riccoboni e la scomunica degli attori di Francia*, in «Atti e memorie della Deputazione di storia patria per le provincie modenesi», 1957, VIII, IX, pp. 165-173.

▲I. Pindemonte, *Elogi di letterati italiani*, in *Opere in prosa ed in versi*, Milano, 1829, I, pp. 46-48.

▲L. Rasi, *Comici italiani, biografia, bibliografia, iconografia*, Firenze, Lumachi, 1905, pp. 348-355.

▲P. Trivero, *Le riscritture sceniche di Luigi Riccoboni*, in «Atti del Seminario

Riscrittura Intertestualità Transcodificazione (Pisa, gennaio-maggio 1991)» a cura di E. Scarano-D. Diamanti, Pisa, Tipografia Editrice Pisana, 1991, pp. 301-316.

▲P. Trivero, *Luigi Riccoboni, detto Lelio, non solo attore*, in «Franco-Italica», 1, 1992, pp. 101-118.

▲C. Varese, *Luigi Riccoboni: un attore tra letteratura e teatro*, in «Atti e memorie della Deputazione di storia patria per le provincie modenesi», 1957, VIII, IX, pp. 175-187.

▲A. Zapperi, *Elena Virginia Balletti Riccoboni*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1963.

Testi, materiali e contesti

Storia del teatro e dell'architettura teatrale

▲B. Alfonzetti, *Il corpo di Cesare. Percorsi di una catastrofe nella tragedia del Settecento*, Modena, Mucchi, 1989.

▲L. Allacci, *Drammaturgia di Lione Allacci: acresciuta e continuata fino all'anno MDCCLV*, Venezia, Pasquali, 1755.

▲F. Angelini, *La scena*, in *Letteratura italiana, Teatro, musica, tradizione dei classici*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 69-93.

▲M. Apollonio, *Storia del teatro italiano*, Firenze, Sansoni, 1981.

▲E. Arnaldi, *Idea di un teatro nelle principali sue parti simile a' Teatri antichi all'uso moderno accomodato*, Antonio Veronese, Vicenza, 1762.

▲R. Bacchelli-R. Longhi, *Teatro e immagini nel settecento italiano*, Torino, ERI, 1953.

▲E. Bertana, *Il teatro tragico italiano del sec. XVIII prima dell'Alfieri*, Torino 1901.

▲M. Biggi, *Teatro Malibran: Venezia a San Giovanni Grisostomo*, Venezia, Marsilio, 2001.

▲G. C. Bonlini, *Le Glorie della poesia, e della musica contenute nell'esatta Notitia de teatri della citta di Venezia, e nel Catalogo purgatissimo de drammi musicali quivi sin'hora rapresentati*, Venezia, s.n., 1730.

- ▲P. Bosisio, *La parola e la scena: studi sul teatro italiano tra Settecento e Novecento*, Roma, Bulzoni, 1987.
- ▲P. Bosisio, *Teatro dell'occidente*, Milano, LED, 2006.
- ▲G. Bustico, *Bibliografia delle storie e cronistorie dei Teatri Italiani*, Milano, Bollettino Bibliografico Musicale, 1929.
- ▲G. Carli da Capodistria, *Dell'indole del teatro tragico*, in *Opere*, XVII, Milano, 1787.
- ▲S. Castellaneta-F. S. Minervini, a cura di, *Sacro e/o profano nel teatro fra Rinascimento ed età dei lumi*, Bari, Cacucci, 2009.
- ▲I. Cavallini, *I due volti di Nettuno : studi su teatro e musica a Venezia e in Dalmazia dal Cinquecento al Settecento*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1994.
- ▲B. Corrigan, *Italian renaissance drama in Eighteenth-century*, in «Comparative Drama», 1976, pp. 101-115.
- ▲D'Ancona, *Il teatro mantovano nel secolo XVI*, in «Giornale storico della Letteratura italiana», 1885, 6, p. 1-52.
- ▲D'Ancona, *Il teatro a Venezia sulla fine del secolo XVII*, in *Pagine sparse di letteratura e di storia*, Firenze, Sansoni, 1914, pp. 183-203.
- ▲J. De La Porte-J.M. Bernard Clément, *Anecdotes dramatiques*, Paris, Duchesne, 1784.
- ▲J. A. Desboulmiers, *Histoire du théâtre italien*, Parigi, 1769, ora in anastatica Ginevra, Slatkine reprints, 1968.
- ▲M. D'Origny, *Annales du théâtre italien depuis son origine jusqu'a ce jour*, Parigi, Duchesne, 1788.
- ▲P. Fabbri, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, Bologna, Il Mulino, 1990.
- ▲P. Fabbri-G. Gronda, a cura di, *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, Milano, Mondadori, 1997.
- ▲L. Ferrari, *Le traduzioni italiane del teatro tragico francese nei secoli XVII e XVIII*, Parigi, Champion, 1925.
- ▲C. Fulco-G. Mazzacurati, *Le forme del teatro nel Seicento*, in *La letteratura italiana*, a cura di S. Battaglia, Milano, Sansoni, 1971.

- ▲A. Gandini, *Cronistoria dei Teatri di Modena dal 1539 al 1871*, Bologna, Forni, 1873.
- ▲R. Giazotto, *Poesia melodrammatica e pensiero critico nel Settecento*, Milano, Bocca, 1952.
- ▲G. Guccini, *Il teatro italiano del settecento*, Bologna, Il Mulino, 1988.
- ▲T. S. Gueulette, *Notes et souvenirs sur le théâtre italien au XVIII siècle*, Parigi, Droz, 1938.
- ▲S. Ingegno Guidi, *Per la storia del teatro francese in Italia: L. A. Muratori, G. G. Orsi e P. J. Martello*, «La rassegna di letteratura italiana», 1974, 78, pp. 64-94.
- ▲C. Ivanovich, *Memorie teatrali di Venezia: contengono diversi trattenimenti piacevoli della città, l'introduzione de' teatri, il titolo di tutti i drammi rappresentati, col nome degli autori di poesia e di musica sino a questo anno*, Venezia, s.n., 1688, ora in Libreria Musicale italiana, Lucca 1993.
- ▲C. Jannaco, *Spettacolo e teatro*, in *Il Seicento*, Milano, Vallardi, 1966, pp. 391-480.
- ▲N. Mangini, *I teatri di Venezia*, Milano, Mursia, 1974.
- ▲N. Mangini, *Drammaturgia e spettacolo fra settecento e ottocento*, Padova, Liviana, 1979.
- ▲N. Mangini, *Alle origini del teatro moderno: lo spettacolo pubblico nel Veneto tra Cinquecento e Seicento*, in «Biblioteca teatrale», 1987, pp. 87-103.
- ▲B. Marcello, *Il teatro alla moda*, Milano, Ricordi, 1956.
- ▲N. Merola, *La tragedia congetturale. Nota su Metastasio*, in «Studi Romani», 1983.
- ▲G. Montenari, *Del teatro Olimpico di Andrea Palladio in Vicenza*, Tipografia del Seminario, Padova, 1749.
- ▲F. Moureau, *L'Italia di Antoine Watteau, ovvero il sogno dell'artista*, in «Quaderni di Teatro», 29, 1985, pp. 61-67.
- ▲G. Nicastro, *Metastasio e il teatro del primo settecento*, Bari, Laterza, 1973.
- ▲G. Nicastro, *Letteratura e musica: libretti d'opera e altro teatro*, Rovito, Marra, 1992.
- ▲F. Orsini di Orbassano, *Lezione intorno il lento progresso della tragedia in Italia agli accademici drammaturghi di Bologna*, Torino, Soffietti, 1789.
- ▲G. Ortolani, *La riforma del teatro nel settecento*, Roma, Istituto per la collaborazione

culturale, 1962.

▲F. Parfaict-C. Parfaict, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris, Lambert, 1756.

▲H. Saunders, *The repertoire of a Venetian opera house (1678-1714) : the Teatro Grimani di San Giovanni Grisostomo*, Ann Arbor, UMI dissertation service, 1985.

▲G. Salvioli, *I teatri musicali di Venezia nel secolo XVII: 1637-1700 memorie storiche e bibliografiche*, Bologna, Forni, 1984.

▲E. Selfridge-Field, *A new chronology of Venetian opera and related genres, 1660-1760*, Stanford, Stanford University press, 2007.

▲D. Snowman, *Il palco d'oro. La straordinaria storia dell'opera dalle origini ad oggi*, Roma, Elliot, 2010.

▲A. Solerti, *Gli albori del melodramma*, Milano, Sandron, 1904.

▲R. Turchi, *La discussione sul teatro*, in *La commedia italiana del Settecento*, Firenze, Sansoni, 1985, pp. 63-83.

▲C. Varese, *Problemi di linguaggio teatrale nel Settecento*, in *Scena, linguaggio e ideologia dal Seicento al Settecento*, Roma, Bulzoni, 1985, pp. 143-153.

▲T. Wiel, *I teatri musicali Veneziani del settecento : Catalogo delle opere in musica rappresentate nel secolo XVIII in Venezia (1701-1800)*, Venezia, Fratelli Visentini, 1897.

▲A. Zardo, *Teatro veneziano del Settecento*, Bologna, Zanichelli, 1925.

▲L. Zorzi, a cura di, *I teatri pubblici di Venezia: secoli 17-18 : mostra documentaria e catalogo*, Venezia, La biennale di Venezia, 1971.

▲L. Zorzi, *Il teatro e la città*, Torino, Einaudi, 1977.

La commedia dell'arte

▲B. Croce, *Intorno alla commedia dell'arte*, in *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari, Laterza, 1957, pp. 507-518.

▲P. L. Duchartre, *The italian comedy*, New York, Dover Publication, 1966.

▲S. Ferrone, *Commedie dell'arte*, Milano, Mursia, 1985.

▲S. Ferrone, *Attori, mercanti, corsari. La commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 1993.

- ▲D. Heartz, *Watteau's italian comedians*, in *Eighteenth-century studies*, 22, 2, 1988-1989, pp. 156-181.
- ▲V. Lee, *La commedia dell'arte*, in *Il Settecento in Italia, accademie, musica, teatro*, Napoli, Ricciardi, 1932.
- ▲C. Mic, *La commedia dell'arte o il teatro dei commedianti italiani nei secoli XVI-XVII-XVIII*, Marsilio, Venezia, 1981.
- ▲C. Molinari, *La Commedia dell'arte: pratica, teoria, mito*, in *Cento libri per mille anni. La Commedia dell'arte*, a cura di C. Molinari, Roma, Istituto poligrafico dello Stato, 1999, pp. III-XVI.
- ▲V. Pandolfi, *La commedia dell'arte*, Firenze, Sansoni, 1958.
- ▲V. Papetti, *Arlecchino a Londra: la pantomima inglese 1700-1728, studi e testi*, Edizioni di storia della letteratura, Roma, 2002.
- ▲D. Pietropaolo, *The science of buffoonery: theory and history of the commedia dell'Arte*, Toronto, Dovehouse Editions, 1989.
- ▲F. Taviani, *La commedia dell'arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1991.
- ▲G. Taviani, M. Schino, *Il segreto della commedia dell'arte: le memorie delle compagnie italiane del XVI-XVII e XVIII secolo*, Firenze, La casa Usher, 1992.
- ▲R. Tessari, *La commedia dell'arte nel Seicento: industria e arte giocosa della civiltà barocca*, Firenze, Olschki, 1969.
- ▲R. Tessari, *La commedia dell'arte: la maschera e l'ombra*, Milano, Mursia, 2006.
- ▲D. Trott, *A clash of styles: Louis Fuzelier and the "New italian comedy"*, in D. Pietropaolo, *The science of buffoonery: theory and history of the commedia dell'Arte*, Toronto, Dovehouse Editions, 1989, pp. 101-115.

Attori, compagnie e metodi di recitazione

- ▲M. Accornero-K. L. Angioletti-M. Bertolini-C. Guaita-E. Oggionni, *Paradossi settecenteschi. La figura dell'attore nel secolo dei Lumi*, Milano, LED, 2010.
- ▲A. Ademollo, *Una famiglia di comici italiani nel secolo decimottavo*, Firenze, Ademollo Alessandro e C., 1885.

- ▲ L. Aliverti, *La naissance de l'acteur moderne*, Parigi, Gallimard, 1998.
- ▲ F. S. Bartoli, *Notizie istoriche dè comici italiani che fiorirono intorno all'anno 1550 fino a'giorni presenti*, Padova, Contatti a San Lorenzo, 1782.
- ▲ A. Belkin, *Leone de 'Sommi and the performing arts*, Tel Aviv, Tel Aviv University, 1997.
- ▲ T. Beltrame, *Gli scenari del museo Correr*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 1931, 97, pp. 1-48.
- ▲ L. Bovet, *Les théories de l'actio aux XVII et XVIII siècles*, in «Tangence», 1999, pp. 10-23.
- ▲ P. M. Cecchini, *Discorso sopra l'arte comica*, in V. Pandolfi, *La commedia dell'arte*, Firenze, Sansoni, 1958, pp. 181 e ss. gg.
- ▲ A. Cerbo, *Ragioni e virtù del comico. Il Prologo in dialogo fra Momo e la verità di Giovan Battista Andreini*, in «Annali. Sezione Romanza», 1991, pp. 501-521.
- ▲ L. Chiarini-U. Barbaro, *L'attore*, Roma, 1930.
- ▲ S. D'Amico, *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, UNEDI, 1975.
- ▲ F. R. De' Angelis, *La divina Isabella. Vita straordinaria di una donna del Cinquecento*, Firenze, Sansoni 1991.
- ▲ E. De Luca, *Il repertorio della Comédie Italienne di Parigi (1716-1762)*
<http://www.irpmf.cnrs.fr/IMG/pdf/Repertorio.pdf>
- ▲ L. De' Sommi, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, a cura di F. Marotti, Milano, Il Polifilo, 1968.
- ▲ D. Diderot, *Paradosso sull'attore*, Roma, Editori Riuniti, 1996.
- ▲ A. S. Golding, a cura di, *A comedy of betrothal. Leone de' Sommi; translated, with an introduction and notes*, Ottawa, Dovehouse, 1988.
- ▲ A. Grear, *A background to Diderot's Paradoxe sur le comedien. The role of the imagination in spoken expression of emotion, 1600-1750*, in «Forum for modern language studies», 1985, 21.
- ▲ G. Guccini, a cura di, *L'arte dei comici. Omaggio a Isabella Andreini nel quarto centenario della morte (1604-2004)*, «Culture teatrali», 2004, 10, pp. 85-105.
- ▲ D. H. Jory, *Tragic declamation in Eighteenth-century Paris*, in «Modern language review», 1975, 70, pp. 508-518.

- ▲A. Ingegneri, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, a cura di M. L. Doglio, Modena, Panini, 1989.
- ▲N. Leonelli, *Attori tragici – Attori comici*, Roma, Tosi, 1940.
- ▲G. E. Lessing, *Drammaturgia d'Amburgo*, Roma, Bulzoni, 1975.
- ▲G. Luciani, *Le compagnie di teatro italiane in Francia nel XVIII secolo*, in «Quaderni di Teatro», 29, 1985, pp. 18-29.
- ▲I. Mamcazarz, *Discorso della commedia all'improvviso e scenari inediti*, Milano, Il Polifilo, 1973.
- ▲G. Manfredi, *L'attore in scena*, Verona, Ramanzini, 1746.
- ▲D. Mantovani, *Carlo Goldoni e il teatro di San Luca a Venezia*, Milano, Treves, 1885.
- ▲S. Mazzoni, *Genealogia e vicende della famiglia Andreini*, in *Origini della Commedia Improvvisa o dell'Arte*. «Atti del convegno di studi (Roma-Anagni, 12-15 ottobre 1995)», a cura di M. Chiabò-F. Doglio, Roma, Torre d'Orfeo, 1996, pp. 107-152.
- ▲A. McNeil, *The divine madness of Isabella Andreini*, «Journal of the royal musical association», 120, 1995, pp. 195-215.
- ▲C. Meldolesi, *Gli Sticotti: comici italiani nei teatri d'Europa del Settecento*, Edizioni di storia della letteratura, Roma, 1969.
- ▲C. Morinello, *Cotta Pietro*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, III, p. 1632.
- ▲A. Perrucci, *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso*, a cura di A.G. Bragaglia, Firenze, Sansoni antiquariato, 1961.
- ▲A. Riccoboni, *De re comica ex Aristotelis doctrina*, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di B. Weinberg, Bari, Laterza, 1972, III, pp. 257-275.
- ▲J. G. Robertson, *Sources italiennes des paradoxes dramatiques de La Motte*, in «Revue de litterature comparée», 1923, 3, pp. 369-376.
- ▲J. Romanis, *Une tradition theatrale: de Scaramouche a Luois Jouvet*, Parigi, Du Pavois, 1945.
- ▲S. Sallusti, *Francesco Calderoni*, in *Dizionario biografico degli italiani*, cit., 1973.
- ▲V. Scott, *The actress and utopian theatre reform in Eighteenth-century France: Riccoboni, Rousseau, and Restif*, in «Theatre research international», 7, pp. 18-27.

▲P. Spezzani, *L'arte rappresentativa di Andrea Perrucci e la lingua della commedia dell'arte*, in *Lingua e strutture del teatro italiano del Rinascimento*, Padova, Liviana, 1970, pp. 357-441.

▲A. Strihan, *Leone de' Sommi precursors al regiei moderne*, Bucarest, Cartea romaneasca, 2001.

▲F. Taviani, *Pietro Cotta*, in *Dizionario biografico degli italiani*, cit., 1984.

▲R. Tessari, *Sotto il segno di Giano. La Commedia dell'Arte di Isabella e Francesco Andreini*, in *The commedia dell'arte. From the Renaissance to Dario Fo*, a cura di C. Cairns, Edwin Mellen Press, Lewiston, 1989, pp. 1-35.

Testi teatrali

▲G. Agosti, *L' Artaserse tragedia di Giulio Agosti. Consacrata all'altezza serenissima del signor duca Francesco Maria Pico della Mirandola*, Venezia, Tommasini, 1714.

▲L. Ariosto, *La Scolastica*, Firenze, 1724.

▲B. G. Balbi, *Il Sansone*, Bologna, Recaldini, 1677.

▲S. Banfi, *Sofonisba*, Milano, Malatesta, 1713.

▲G. P. Berzini, *La caduta de'Filistei nella morte di Sansone*, Firenze, Vangelisti, 1695.

▲G. Bonicelli, *Vita amori e morte di Sansone con il famoso traddimento di Dalila, e precipitosa caduta del tempio de filistei*, Venezia, Lovisa, 1700 circa.

▲G. Brunacci, *La Sofonisba*, Venezia, Valvasense, 1661.

▲G. Cavazzoni Zanotti, *Coriolano*, Modena, Della Volpe, 1734.

▲A. Cebà, *Alcippo Spartano*, in S. Maffei, *Teatro italiano*, cit., III.

▲A. Cebà, *Le Gemelle Capovane*, in S. Maffei, *Teatro italiano*, cit., II.

▲A. Cebà, *Tragedie*, a cura di M. Corradini, Milano, Vita e Pensiero, 2001.

▲G. A. Cicognini, *La vita è un sogno*, Bologna, Longhi, 1685.

▲G. A. Cicognini, *L'Adamira, ovvero la statua dell'honore*, Bologna, Monti, 1662.

▲A. Conti, *Il Cesare tragedia del sig. ab. Antonio Conti nobile veneto con alcune cose concernenti l'opera medesima*, Faenza, Stampa di Gioseffantonio Archi Impressor Camerale e del S. Ufficio. All'Insegna d'Apollo, 1726.

▲P. Corneille, *Il Nicomede*, Bologna, Longhi, 1704.

- ▲P. Cotta, *Il Romolo opera scenica*, Bologna, Longhi, 1679.
- ▲G. Delfino, *Cleopatra*, in *Teatro italiano* di S. Maffei, cit., III.
- ▲C. De' Dottori, *Aristodemo*, in *Teatro italiano* di S. Maffei, cit., III.
- ▲F. Des Champs, *Caton d'Utique*, La Haye, Johnson, 1715.
- ▲G. Frigimelica, *L'Ercole in cielo*, Venezia, Nicolini, 1696.
- ▲G. B. Giraldi Cinzio, *Orbecche*, in *Il teatro italiano*, a cura di M. Ariani, Torino, Einaudi, 1977.
- ▲V. Gravina, *Tragedie cinque*, Napoli, Felice Mosca, 1712.
- ▲G. Graziani, *Cromuele*, Bologna, Manolessi, 1673.
- ▲C. Ivanovich, *Il Coriolano*, Piacenza, Bazachi, 1669.
- ▲M. Manfredi, *Semiramide*, in *Teatro italiano* di S. Maffei, cit., II.
- ▲M. Noris, *Tito Manlio. Dramma per musica*, Venezia, Nicolini, 1697.
- ▲M. Noris, *Catone Uticense, dramma per musica*, Venezia, Nicolini, 1701.
- ▲F. Pallavicini, *Il Sansone*, Venezia, Tomasini, 1638.
- ▲P. Pariati, *Caio Marzio Coriolano*, Bologna, 1707.
- ▲P. Pariati, *Sesostri*, in *Poesie drammatiche di Apostolo Zeno già poeta e storico di Carlo VI imperadore*, Venezia, Pasquali, 1744.
- ▲*Parte treinta de comedias famosas de varios autores*, Saragoza, s.n., 1636.
- ▲J. Perez de Montalvan, *El divino Nazareno. Sanson*, in *Tomo de las Comedias del dottor Juan Perez de Montalvan*, Madrid, s.n., 1638.
- ▲J. A. Romagnesi, *Samson, Tragi-comédie en 5 actes et en vers français*, Parigi, Delatour, 1730.
- ▲A. Roselli, *Rappresentazione di Sansone*, Firenze, Tosi, 1617.
- ▲G. Ruccellai, *Oreste*, in *Teatro italiano* di S. Maffei, cit., I.
- ▲A. A. Sacco, *L'enigma di Sansone*, Bologna, Bencacci, 1690.
- ▲B. Sandrinelli, *Sansone accecato dai filistei*, Venezia, Lovisa, 1707.
- ▲F. Silvani, *Martio Coriolano, dramma per musica*, Venezia, Nicolini, 1683.
- ▲F. Silvani, *Sofonisba*, Venezia, Rossetti, 1708.
- ▲*Sofonsiba, opera tragicomica*, Roma, Busotti, 1681.
- ▲G. A. Spinola, *La perfidia fulminata da Sansone con le ruine del tempio dei filistei*, Genova, Meschini, XVI sec.

- ♣ T. Tasso, *Torrismondo*, in *Teatro italiano* di S. Maffei, cit., II.
- ♣ G. G. Trissino, *La Sofonisba*, in *Teatro italiano* di S. Maffei, cit., I.
- ♣ A. Zeno, *La Griselda*, Venezia, Niccolini 1701, poi Napoli, Mutio, 1706.
- ♣ A. Zeno, *Poesie drammatiche*, Venezia, Pasquali, 1744.

Scipione Maffei

- ♣ S. Maffei, *Merope*, Venezia, Tommasini, 1714.
- ♣ S. Maffei, *Teatro italiano ossia tragedie per l'uso di scena*, in Verona, presso Jacopo Vallarsi, 1728.
- ♣ S. Maffei, *Annotazioni*, in *La Merope. Tragedia con Annotazioni dell'Autore e con la sua Risposta alla Lettera del Sig. Voltaire. Aggiungesi per altra mano la version Francese del SIG. Freret, e la inglese del Sig. Ayre, con una confutazione della Critica ultimamente stampata*, Verona, Ramanzini, 1745.
- ♣ S. Maffei, *Poesie del sign. Marchese Scipione Maffei*, Verona, Andreoni, 1752.
- ♣ S. Maffei, *Il Sansone*, in *Poesie del sig. marchese Scipione Maffei*, cit., II, 1752.
- ♣ S. Maffei, *Verona illustrata*, Roma, Multigrafica, 1977.
- ♣ S. Maffei, *Dei teatri antichi e dei moderni*, Verona, Carattoni, 1753 , ora a cura di L. Sannia Nowe, Modena, Mucchi, 1988.
- ♣ S. Maffei, *Merope*, a cura di C. Garibotto, Verona, Edizioni di Vita Veronese, 1954.
- ♣ S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, a cura di C. Garibotto, Milano, Giuffrè, 1955.
- ♣ S. Maffei, *Merope*, a cura di S. Locatelli, Pisa, ETS, 2008.
- ♣ G. P. Marchi, *Un italiano in Europa. Scipione Maffei tra passione antiquaria e impegno civile*, Verona, Libreria universitaria, 1992.
- ♣ K. Ringger, *La Merope e il "Furor d'affetto". La tragedia di Scipione Maffei rivisitata*, in «MLN», 92, Italian issues, 1977, pp. 38-62.
- ♣ *Scipione Maffei nell'Europa del Settecento: atti del convegno, Verona 23-25 settembre 1996*, a cura di G.P. Romagnani, Verona, Cierre, 1998.
- ♣ G. Silvestri, *Scipione Maffei, europeo del Settecento*, Vicenza, Neri Pozza, 1968.
- ♣ V. Varano, *Il Seicento nel Teatro italiano di Scipione Maffei*, in *Miscellanea Seicentesca* a cura di R. Gigliucci, Roma, Bulzoni, 2011.

▲V. Varano, *L'edizione maffeiana della Cleopatra di Giovanni Delfino «per uso di scena»*, in «*Tout est dit*». *Teoria, problemi, fenomeni della riscrittura*, a cura di R. Bragantini, Roma, Bulzoni, 2011, pp. 213-229.

Ludovico Antonio Muratori

▲M. Fubini, *Muratoriana. Note in margine agli atti del convegno di studi muratoriani (1972)*, in «*Giornale storico della letteratura italiana*», 1975, pp. 276-284.

▲L. A. Muratori, *Della perfetta poesia italiana*, Modena, Soliani, 1706, poi a cura di G. Falco-F. Forti, Milano-Napoli, Ricciardi, 1964 e a cura di A. Ruschioni, Milano, Marzorati, 1972.

▲L. A. Muratori, *Carteggi con Mansi...Marmi*, a cura di C. Viola, Firenze, Olschki, 1999.

▲T. Sorbelli, *Spigolature dai carteggi di alcuni corrispondenti di L.A. Muratori*, in *Studi muratoriani*, Modena, Società tipografica modenese, 1932.

Pier Jacopo Martello

▲P. J. Martello, *Opere di Pier Jacopo Martello*, Bologna, Dalla Volpe, 1723-1735.

▲P. J. Martello, *La Rachele*, in *Opere di P. J. Martello*, cit.

▲P. J. Martello, *Della tragedia antica e moderna*, in *Scritti critici e satirici*, a cura di H. S. Noce, Bari, Laterza, 1963.

▲*Teatro di Pier Jacopo Martello*, a cura di Hannibal S. Noce, Bari, Laterza, 1981.

▲P. J. Martello, *Della ritirata del Femia*, in *Teatro di P. J. Martello*, cit., I.

▲P. J. Martello, *Adria*, in *Teatro di P. J. Martello*, cit., II.

▲P. J. Martello, *Ifigenia in Tauris*, in *Teatro di P. J. Martello*, cit., volume II.

▲P. J. Martello, *Femia sentenziato*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1968, ristampa anastatica dell'edizione Bologna, Romagnoli, 1869.

▲M. Catucci, *P. J. Martello*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 71, 2008.

▲P. Weiss, *Pier Jacopo Martello on Opera (1715): an annotated traslation*, in «*Musical Quarterly*», 1980, 66, pp. 378-403.

Arcadia e lirica del Settecento

- ▲ M. G. Accorsi, *Pastori e teatro: poesia e critica in Arcadia*, Modena, Mucchi, 1999.
- ▲ G. M. Anselmi, a cura di, *Lirici europei del Cinquecento*, Milano, BUR, 2004.
- ▲ S. Baragetti, *I poeti e l'accademia. Le «Rime degli arcadi» (1716-1781)*, Milano, LED, 2012.
- ▲ W. Binni, *Poetica e poesia nel Settecento italiano*, in «Rassegna di letteratura italiana», 1962, 66, pp. 203-223.
- ▲ N. Borsellino-W. Pedullà, *Il petrarchismo arcadico*, in *Storia generale della letteratura italiana*, Milano, Motta, pp. 129-142.
- ▲ A. Buck, *Eroi e pastori nella poesia italiana del Settecento*, in «Lettere italiane», luglio-settembre, 1962, pp. 249-264.
- ▲ C. Calcaterra, *I lirici del Seicento e l'Arcadia*, Milano, Rizzoli, 1936.
- ▲ N. Campanini, *Un precursore del Metastasio*, Firenze, Sansoni, 1904.
- ▲ G. Carducci, *Prefazione a Poeti erotici del secolo XVIII*, Firenze, Barbera, 1868.
- ▲ E. Carra, *L'arcadia classica*, in *La poesia pastorale*, Milano, Vallardi, 1938, pp. 442-462.
- ▲ *Catalogo degli arcadi per ordine d'alfabeto: Colla serie delle Colonie, e rappresentanze Arcadiche*, Roma, De Rossi, 1720.
- ▲ B. Croce, *L'Arcadia e la poesia del '700*, in *La letteratura italiana*, a cura di M. Sansone, Bari, Laterza, 1957, pp. 225 e ss. gg.
- ▲ M. Dardano, *Forme linguistiche e metriche nella lirica degli arcadi*, in *Storia generale della letteratura italiana*, cit., vol. VII, pp. 131-133.
- ▲ A. Di Benedetto, *Tra Rinascimento e Barocco: dal petrarchismo a Torquato Tasso*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2007.
- ▲ A. Donati, *Poeti minori del Settecento*, Bari, Laterza, 1912.
- ▲ J. B. Du Bos, *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, Milano, Guerini, 1990.
- ▲ F. Fedi, *L'orientamento degli studi sulla poesia italiana dall'Arcadia al Neoclassicismo*, in «Atti del VIII Congresso ADI», a cura di R. Castellana e A. Baldini, Siena, 2006, pp. 157-168.
- ▲ L. Felici, *La poesia del Settecento*, in *Storia generale della letteratura italiana*,

diretta da N. Borsellino- W. Pedullà, Milano, Motta, 1999, vol. VII.

▲A. Franceschetti, *Rassegna di studi sull'Arcadia*, in «Lettere italiane», XIX (1967), 3, pp. 366-383.

▲A. Franceschetti, *Il concetto di meraviglia nelle poetiche della prima Arcadia*, Firenze, Olschki, 1969.

▲G. Gaspari, *Poeti d'Arcadia*, in *Antologia della poesia italiana*, a cura di C. Segre- C. Ossola, Torino, Einaudi-Gallimard, 1998, pp. 1210-1262.

▲S. Gentili-L. Trenti, *Il Petrarchismo nel Settecento e nell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2006.

▲A. M. Giorgetti Vichi, *Gli arcadi dal 1690 al 1800*, Roma, Tipografia editrice romana, 1977.

▲G. Gronda, *Introduzione a Poesia italiana-Il Settecento*, Milano, Garzanti, 1978.

▲G. Gronda, *Itinerario di uno schema metrico insolito: Frugoni, Bertola, Foscolo*, in *Le passioni della ragione. Studi sul Settecento*, Pisa, Pacini, 1984, pp. 105-119.

▲G. Lonardi-S. Verdino, *Il verso tragico dal Cinquecento al Settecento*, Padova, Esedra, 2005.

▲B. Maier, *Lirici del Settecento*, Napoli, Ricciardi, 1959.

▲M. Maylender, *Storia delle Accademie d'Italia*, Bologna, Cappelli, 1927.

▲C. Muscetta, *Introduzione a Parnaso italiano-Poesia del Settecento*, Torino, Einaudi, 1967, pp. VII-XLI.

▲F. Neri, *Scenari delle maschere in arcadia*, Lapi, Città di Castello, 1913.

▲A. Quondam, *L'Arcadia e la «Repubblica delle lettere»*, in *Immagini del Settecento in Italia*, Bari, Laterza, 1980, pp. 198-211.

▲R. Solmi, *Poeti del Settecento*, Torino, UTET, 1989.

▲R. Rapin, *Réflexions sur la Poétique d'Aristote et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, Parigi, Muguet, 1674.

▲C. Varese, *Pascoli politico, Tasso e altri saggi*, Milano, Feltrinelli, 1961.

Massoneria

▲J. Anderson, *Le costituzioni dei liberi muratori*, Foggia, Bastogi, 1991 (prima

edizione Londra, 1723).

▲G. M. Cazzaniga, *Massoneria e Letteratura. Le muse in Loggia*, Unicopli, Milano, 2002.

▲G. M. Cazzaniga, *Nascita della Massoneria nell'Europa moderna*, in *Storia d'Italia, Annali 21, La Massoneria*, Torino, Einaudi, 2006, pp. 5-30.

▲F. Fedi, *Comunicazione letteraria e «generi massonici» nel Settecento italiano*, *Ibid.*, pp. 50-89.

▲C. Francovich, *Storia della massoneria in Italia*, Scandicci, La nuova Italia, 1989.

▲G. Gayot, *La franc-maçonnerie française : textes et pratiques, 18.-20 siècles*, Parigi, Gallimard, 1991.

▲G. Giarrizzo, *Massoneria e illuminismo*, Padova, Marsilio, 1994.

▲M. C. Jacob, *Massoneria illuminata: politica e cultura nell'Europa del Settecento*, Milano, Il giornale, 2008.

▲A. Lattanzi, *Bibliografia della massoneria italiana e di Cagliostro*, Firenze, Olschki, 1974.

▲E. Saunier, *Enciclopedia de la franc-maçonnerie*, Parigi, Librairie generale française, 2000.

Parma: teatro e cultura ad inizio Settecento

▲*L'arte a Parma dai Farnese ai Borbone*, a cura di B. Adorni, Bologna, Alfa, 1979.

▲L. Allegri, *La Parma in festa. Spettacolarità e teatro nel ducato di Parma nel Settecento*, Modena, Mucchi, 1987.

▲L. Balestrieri, *Feste e spettacoli alla corte dei Farnese*, Parma, Palatina, 1981.

▲H. Bédarida, *Parme et la France*, Parigi, Champion, 1928.

▲E. Bocchia, *La drammatica a Parma: 1400-1900*, Parma, Battei, 1913.

▲E. Bocchia, *Documenti teatrali del secolo XVII*, Parma, Officina Grafica Fresching, 1923.

▲M. C. Cervi, *Cronaca degli spettacoli dal 1688 al 1968*, in I. Allodi, *I teatri di Parma dal Farnese al Regio*, Milano, Nuove edizioni, 1969, pp. 60-135.

▲M. Dall'Acqua, *Parma città d'oro*, Parma, Albertelli, 1979.

- ▲M. Dall'Acqua, *L'eredità barocca: Parma dai Farnese ai Borbone*, in *Musica e spettacolo a Parma nel Settecento: Atti del convegno indetto dall'Istituto di Musicologia*, Parma, 1984, pp. 47-71.
- ▲L. Farinelli, *La biblioteca Palatina*, Parma, s. n., 1990.
- ▲F. Fedi-R. Necchi, *Il primo Settecento. La stagione di Carlo Innocenzo Frugoni*, in *La storia di Parma. Le lettere*, a cura di G. Ronchi, Parma, MUP, 2012, pp. 206-209.
- ▲P. E. Ferrari, *Spettacoli drammatico musicali e coreografici in Parma dall'anno 1628 all'anno 1883*, Parma, Battei, 1884.
- ▲G. Lombardi, *Il Teatro Farnesiano di Parma: note e appunti, con documenti inediti*, Parma, Deputazione di Storia Patria, 1909.
- ▲I. Mamczarz, *Le Théâtre Farnese de Parme et le drame musical italien, 1618-1732 : étude d'un lieu théâtral, des représentations, des formes: drame pastoral, intermèdes, opéra-tournoi, drame musical*, Firenze, Olschki, 1988.
- ▲U. A. Pini, *Acrobazie poetiche del Frugoni per la supposta gravidanza di Enrichetta Farnese*, in «Archivio storico per le province parmensi», IV, XVI, 1964, pp. 115-120
- ▲M. Romanello, *Enrichetta Maria d'Este, duchessa di Parma e Piacenza*, in *Dizionario biografico degli italiani*, cit., 1993

Documenti dell'Archivio di stato di Parma

- ▲Fili correnti, fasc. 20.
- ▲Libro di computisteria generale e nomine del personale, arch. 41.
- ▲Registro esatto e pagato, *ibid.*, 194 bis, 226, 227, relativi al 1730-1731 e 1732
- ▲Dossier Teatri (1698-1732), fasc. 5, sottofasc. 23.
- ▲Don Giustiniano Borra, *Diario sacrocivile ed Effemeridi dall'anno 1694 al 1710 e dal 1729 al 1732*, ms. 401.
- ▲Carteggio farnesiano e borbonico interno, 294, buste 727-734.
- ▲Corte e casa farnesiane, ser. II, B. 39, fascicolo 6, B. 40 fascicoli 2-4 e 6.
- ▲Lettera del duca D'Orleans al principe Antonio Farnese, 21 marzo 1716. Carteggio Farnesiano Francia, n. 29 (1701-1715); Lettera di Odoardo Pighetti al Principe Antonio Farnese, 16 aprile 1716. Carteggio Farnesiano Francia, n. 30 (1716-1741); Lettera di

Charles de Courcelle 10 maggio 1716. Lettera del duca D'Orleans 12 maggio 1716. Lettera d'Odoardo Pighetti 10 agosto 1716. Lettera d'Odoardo Pighetti 17 agosto 1716. Lettera di Francesco Landi 20 luglio 1722. Lettera di Francesco Landi 12 ottobre 1722. Lettera di Ignazio *** 20 luglio 1722, *Ibid.*

▲ Giornale di camera (401)

▲ Elenco delle gride

▲ Registro Edifici teatrali e varie (1728-1732, sottofasc. 4-6)

▲ Teatri e spettacolo di età farnesiana (busta 4, fase. 6) sul faldone Compagnia dei comici del principe Alessandro Farnese (busta 1, fase. 5, sottofasc. 23).

L'evoluzione della donna: vita, educazione, scritture.

▲ AA. VV., *L'una et l'altra. Figure e momenti del petrarchismo europeo*, Roma, Salerno, 2005.

▲ I. Andreini, *Rime d'Isabella Andreini comica gelosa, academica intenta detta l'Accesa*, Milano, Bordone & Locarni, 1605.

▲ D. Antinori, *Le veglie d'oggi di ovvero discorsi morali sull'uso delle veglie*, Napoli, Parrino, 1721.

▲ R. D'Arcori, *Principesse avventurose: Carlotta Aglae*, in «Cultura moderna», Pisa, 1940, pp. 354-358.

▲ G. F. Beretta, *Lettera d'istruzione a una monaca novizia*, Padova, 1724.

▲ L. Bergalli Gozzi, *Componimenti poetici delle più illustri rimatrici di ogni secolo*, Venezia, Mora, 1726.

▲ L. Bergalli, *Componimenti poetici delle più illustri rimatrici 'd'ogni secolo*, a cura di A. Chemello, Milano, Eidos, 2006.

▲ P. Bonesio, *Il volto sfuggente della scrittura*, in «Cenobio», 1993, pp.

▲ A. R. Chartier, *Le pratiche della scrittura*, in *La vita privata dal Rinascimento all'Illuminismo*, Bari, Laterza, 1987, pp. 76-114.

▲ P. Chiari, *Lettere d'un solitario a sua figlia*, Venezia, Battifoco, 1777.

▲ C. Cedrati, *Isabella Andreini: la vicenda editoriale delle «Rime»*, in «ACME», maggio-agosto 2007, pp. 115-142.

- ▲A. Chemello, G. Pizzamiglio, *Le stanze ritrovate: antologia di scrittrici venete dal Quattrocento al Novecento*, Milano, Eidos, 1991.
- ▲A. Chemello-L. Ricaldone, *Geografie e genealogie letterarie. Erudite, biografie, croniste, narratrici, épistolières, utopiste tra Settecento e Ottocento*, Padova, Il Poligrafo, 2000.
- ▲A. Chemello, *Tra «Pena» e «Penna». La storia singolare della «Fidelissima Anassilla»*, in *L'una et l'altra. Figure e momenti del petrarchismo europeo*, Roma, Salerno, 2005, pp. 45-77.
- ▲V. Colonna, *Rime*, a cura di A. Bullock, Bari, Laterza, 1982.
- ▲G. A. Costantini, *Lettere critiche , giocose, morali, scientifiche ed erudite, alla moda ed al gusto del secolo presente*, Venezia, Bassaglia, 1748.
- ▲T. Crivelli, «*A un luogo stesso per molte vie vassi*»: note sul sistema petrarchista di Veronica Franco, in *L'una et l'altra. Figure e momenti del petrarchismo europeo*, Roma, Salerno, 2005, pp. 79-102.
- ▲B. Croce, *Il corpo di Vittoria Colonna*, in *Aneddoti di varia letteratura*, Bari, Laterza, 1953, pp. 353-358.
- ▲B. Croce, *Sulle prime stampe delle rime d'Isabella di Morra*, In *Aneddoti di varia letteratura*, *ibid.*, pp. 372-376.
- ▲S. De Beauvoir, *Il secondo sesso*, Milano, Il Saggiatore, 1962.
- ▲M. Diberti Leigh, *Veronica Franco: donna, poetessa e cortigiana del Rinascimento*, Ivrea, Priuli e Verlucca, 1988.
- ▲I. Di Morra, *Rime*, a cura di M. A. Grignani, Roma, Salerno, 2000.
- ▲*Discorsi accademici di varj autori viventi intorno agli studj delle donne. La maggior parte recitati nell'Accademia de'Ricovrati di Padova. Dedicati a S.E. La Sig. procuratessa Elisabetta Cornaro Foscarini*, Padova, nella Stamperia del Seminario presso G. Manfrè, 1729.
- ▲L. Domenichi, *Rime diverse d'alcune nobilissime et virtuosissime donne raccolte per m. Lodovico Domenichi*, Lucca, Busdrago, 1559.
- ▲P. M. Doria, *Ragionamenti indirizzati alla signora D. Aurelia d'Este Duchessa di Limatola ne' quali si dimostra la donna, in quasi che tutte le virtù più grandi, non essere all'uomo inferiore*, Francoforte [ma Napoli], 1716.

- ▲P. L. Ferri, *Biblioteca femminile italiana raccolta, posseduta e descritta dal conte Pietro Leopoldo Ferri padovano*, Padova, Crescini, 1842.
- ▲V. Gambara, *Rime*, a cura di A. Bullock, Firenze, Olschki, 1995.
- ▲C. Gentile, *Maria Angela Ardinghelli (1728-1825) una poetessa meridionale del Settecento*, in «Atti dell' congresso nazionale dell'ADI», [<http://www.italianisti.it/FileServices/52%20Gentile%20Claudia.pdf>]
- ▲E. Graziosi, *Arcadia femminile: presenze e modelli*, in «Filologia e critica», XVII, III, sett.-dic. 1992, pp. 321-358.
- ▲E. Graziosi, *Presenze femminili: fuori e dentro l'Arcadia*, in *Salotti e ruolo femminile in Italia tra fine Seicento e primo Novecento*, a cura di M. L. Berti e E. Brambilla, Padova, Marsilio, 2004, pp. 80-83.
- ▲E. Graziosi, *Revisiting Arcadia. Women and Academies in Eighteenth-Century Italy*, in *Italy's Eighteenth Century. Gender and culture in the age of the Grand Tour*, a cura di P. Findlen, W. Wassing Roworth, C. M. Sama, Stanford, Stanford University press, 2009, pp. 103-124.
- ▲L. Guerci, *La discussione sulla donna nell'Italia del Settecento, aspetti e problemi*, Torino, Tirrenia, 1987.
- ▲F. Maratti Zappi, *Rime dell'avvocato Giovan Battista Felice Zappi e di Faustina Maratti sua consorte*, Venezia, Storti, 1731.
- ▲C. Matraini, *Rime e lettere*, a cura di G. Rabitti, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1989.
- ▲P. G. Molmenti, *Storia di Venezia nella vita privata dalle origini alla caduta della repubblica*, Torino, Roux e Favale, 1880.
- ▲G. Morandini, *Sospiri e palpiti. Scrittrici italiane del Seicento*, Bari, Marietti, 2001.
- ▲G. Morando, *La damigella meglio istruita, ossia riflessi morali sul libro che ha per titolo «La damigella istruita»*, Torino, Soffietti, 1788.
- ▲L. Panizza-S. Wood, *A history of women's writing in Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- ▲D. Perocco, *Donne e scrittura nella Venezia del Rinascimento. Il caso di Veronica Franco*, in *La scena del mondo. Studi sul teatro per Franco Fido*, a cura di L. Petile-Rena A. Siska-Lamparska-A. Oldcom, Ravenna, Longo, 2006, pp. 89-98.

- ▲M. Picone, *Petrarchiste del Cinquecento*, in *L'una et l'altra. Figure e momenti del petrarchismo europeo*, Roma, Salerno, 2005, pp. 17-30.
- ▲G. B. Recanati, *Poesie italiane di rimatrici viventi raccolte da Teleste Ciparassiano*, Venezia, Coletti, 1716.
- ▲C. Resta, *La scrittura della differenza*, in «Cenobio», 1993, pp.
- ▲*Rime di cinquanta illustri poetesse di nuovo date in luce da Antonio Bulifon e dedicate all'eccellentissima signora D. Eleonora Sicilia Spinelli duchessa d'Atri*, Napoli, Bulifon, 1695.
- ▲A. Ronchetti-M. S. Sapegno, *Dentro/Fuori, Sopra/Sotto. Critica femminista e canone letterario negli studi d'italianistica*, Ravenna, Longo, 2007.
- ▲M. S. Sapegno, «Sterili i corpi fur; l'alme feconde» (*Vittoria Colonna, rime, A 30*), in *L'una et l'altra. Figure e momenti del petrarchismo europeo*, Roma, Salerno, 2005, pp. 31-44.
- ▲P. Segneri, *Il cristiano istruito nella sua legge*, Torino, Società tipografica, s.d.
- ▲G. Stampa, *Rime*, a cura di M. Bellonci, Milano, BUR, 1994.
- ▲T. D. D. Venuti, *Arcadia femminile*, in «Nuovo convito», 1922, pp. 47-53.
- ▲M. Zancan, *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1998.

Materiali di approfondimento

- ▲M. G. Accorsi-E. Graziosi, *Da Bologna all'Europa: la Polemica Orsi-Bouhours*, in «La rassegna di letteratura italiana», 93, 1989, pp. 84-136.
- ▲M. S. Anderson, *The rise of Modern Diplomacy: 1450- 1919*, London- New York, Longman, 1993.
- ▲F. Arato, *La storiografia letteraria nel Settecento italiano*, Pisa, ETS, 2002.
- ▲N. Badaloni, *Antonio Conti: un abate libero pensatore tra Newton e Voltaire*, Milano, Feltrinelli, 1968.
- ▲G. Baldassarri-S. Contarini-F. Fedi, a cura di, *Antonio Conti: uno scienziato nella 'République des Lettres'*, Atti del Convegno (Padova 2007), Padova, il Poligrafo, 2009.
- ▲M. Baratto, *La letteratura teatrale nel Settecento in Italia*, Vicenza, Neri Pozza,

1985.

▲A. Bianchi, *Alterità ed equivalenza: modelli femminili nella tragedia italiana del Cinquecento*, Milano, UNICOPLI, 2007.

▲F. Bluche, *Louis XIV*, Parigi, Fayard, 1986.

▲V. Bo, *La religione sommersa*, Milano, Rizzoli, 1986.

▲N. Boileau, *Oeuvres*, Texte de l'édition Gidel avec préface et notes par G. Mongrddien, Paris, Garnier, 1961.

▲D. Bouhours, *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, Parigi, Mabre-Cramoisy, 1687.

▲A. Casanova, *Storia della mia vita*, a cura di P. Chiara-F. Roncoroni, Milano, Mondadori, 1983, pp. 734-735.

▲G. P. Cavazzoni Zanotti, *Poesie di Giampietro Cavazzoni Zanotti*, Bologna, Della Volpe, 1741.

▲C. Cordaro, *Anton Maria Salvini. Saggio critico-biografico*, Foroni-Bertola, Piacenza, 1906.

▲G. Costa, *Le Jérusalem délivrée, Gerusalemme liberata by Le Tasse*, in «Italica», num. 69, 1992, pp. 264-266.

▲B. Craveri, *Amanti e regine: il potere delle donne*, Milano, Adelphi, 2008.

▲C. De Fieux De Mouhy, *Le mérite vengé, ou conversation littéraires et variées sur divers écrits modernes*, Weistein et Smith, 1737.

▲F. Fido, *Le muse perdute e ritrovate. Il divenire dei generi letterari fra Sette e Ottocento*, Firenze, Vallecchi, 1989.

▲C. Frati, *Dizionario bio-bibliografico dei bibliotecari e bibliofili italiani dal sec. XIV al XIX raccolto e pubblicato da A. Sorbelli*, Firenze, Olschki, 1933.

▲G. Ferroni, a cura di, *Poesia italiana del Cinquecento*, Milano, Garzanti, 1978.

▲U. Guidi, *Annali delle edizioni e delle versioni della Gerusalemme liberata e d'altri lavori al poema relativi*, Bologna, libreria Guidi, 1868.

▲E. Keller-Rahbé, *Madame de Villegieu romancière. Nouvelles perspectives de recherches*, Lyon, Presses Universitaire de Lyon, 2004.

▲A. Lombardi, *Storia della letteratura italiana nel secolo XVIII*, Modena, presso la tipografia Camerale, 1827-1830, tomo III, p. 421.

- ▲R. Mandrou, *Luigi XIV e il suo tempo*, Torino, Società editrice internazionale, 1976.
- ▲E. Mattioda, a cura di, *Tragedie del Settecento*, Modena, Mucchi, 1999.
- ▲T. Mc Geary, *Virtue and Liberty: Italian Opera and roman self-imaging in Britain, 1720- 1742*, in «Revue LISA», I, VI, 2008, pp. 36-60.
- ▲P. Mildonian, *Gentiluomini e traduttori nell'Europa del Settecento*, in Francesco Ottavio Magnocavalli (1707-1788). *Architettura, letteratura e cultura europea nell'opera di un casalese. Atti del Congresso 11-12-13 Ottobre 2003*, San Salvatore Monferrato, Barberis, 2005, pp. 161-180.
- ▲F. S. Minervini, *Ontologia dell'eroe tragico*, Modena, Mucchi, 2010.
- ▲J. B. Mirabaud, *Jérusalem délivrée*, Parigi, Barois, 1724.
- ▲G. Mounin, *Les belles infidèles*, Parigi, Édition des cahiers du sud, 1953.
- ▲D. Niedda, *Joseph Addison e l'Italia*, Roma, Bulzoni, 1993.
- ▲D. Niedda, *Joseph Addison e l'eredità di Roma repubblicana*, in *Viaggiatori inglesi tra Sette e Ottocento*, Roma, Istituto nazionale di Studi Romani, 1999, pp. 7-28.
- ▲H. S. Noce, *Early italian translations of Addison's Cato*, in *Petrarch to Pirandello: Studies in italian Literature in honour of Beatrice Carrigan*, Toronto, University of Toronto Press, 1973, pp. 111-130.
- ▲G. Ortolani, *Settecento: per una lettura dell'abate Chiari*, Venezia, Fontana, 1905.
- ▲G. Ortolani, *Italie et France au XVIII siècle*, Parigi, Leroux, 1930.
- ▲A. Pinchera, *La metrica*, Milano, Mondadori, 1999.
- ▲*Prose, e poesie del Signor Abate Antonio Conti, patrizio veneto*, II, Venezia, Pasquali, 1756.
- ▲*Raccolta di rime per le nobilissime nozze dell'eccellenza del signor marchese Ippolito Bentivoglio d'Aragona coll'eccellenza della signora marchesa d. Maria Anna Gonzaga principessa del Sacro Romano Impero*, Roma, Mainardi, 1727.
- ▲*Rime degli Arcadi*, Roma, Rossi, 1716.
- ▲M. Sambucco Hamoud, *Anton Francesco Marmi*, in *Dizionario biografico degli italiani*, cit., 2008.
- ▲G. Tiraboschi, *Biblioteca modenese o Notizie della vita e delle opere degli scrittori natii degli stati del serenissimo signor duca di Modena raccolte e ordinate dal cavaliere ab. Girolamo Tiraboschi*, Modena, Società tipografica, 1781- 1786.

^C. Viola, *Tradizioni letterarie a confronto: Italia e Francia nella polemica Orsi-Bouhour*, Verona, Fiorini, 2001.