



Università
Ca' Foscari
Venezia

Scuola Dottorale di Ateneo

Graduate School

Dottorato di ricerca

in Italianistica

Ciclo XXVII

Anno di discussione 2016

Vicende del teatro veneziano del Settecento in relazione con l'Istria

SETTORE SCIENTIFICO DISCIPLINARE DI AFFERENZA: L-FIL-LET/13

Tesi di Dottorato di Marijana Milkovic, matricola 955938

Coordinatore del Dottorato

Tutore del Dottorando

Prof. Tiziano Zanato

Prof. Pier Mario Vescovo

Sommario

1. Introduzione	8
2. Accademie e scuole nell'Istria	12
2.1. Il Collegio dei Nobili di Capodistria e il Seminario Vescovile di Capodistria	12
2.2. L'Accademia degli Operosi.....	15
2.3. L'Accademia dei Risorti.....	17
2.3.1. Impegno degli accademici per il teatro pubblico di Capodistria.....	22
2.3.2. L'affitto dell'edificio teatrale per il teatro pubblico	27
2.4. Accademia degli Intraprendenti di Rovigno	29
2.5. Accademia degli Intricati di Pirano	30
3. Girolamo Gravisi. Vita, cultura, teatro.	31
3.1. Antologia e Storia letteraria dei noti Istriani	42
3.2. L'impegno di Girolamo Gravisi per la biblioteca pubblica di Capodistria.....	45
3.3. Teatro.....	51
3.3.1. Il teatrino privato della famiglia Gravisi.....	51
3.3.2. La tragedia <i>Merope</i>	56
3.3.3. <i>L'uomo per se stesso</i>	60
4. Dionisio Gravisi	69
4.1. Teatro.....	70
5. Stefano Carli	72
5.1. Attività teatrale	74
5.1.1. La tragedia <i>La Erizia, tragedia nuova dedicata alli signori de Voltaire e Rousseau</i>	74
5.1.2. Lettere.....	75
6. Gian Rinaldo Carli	78
6.1. Pensiero, interessi e conoscenze	80
6.2. Teatro	83
6.2.1. Pietro Verri e Carlo Goldoni	83
6.2.2. <i>Dell'Indole del Teatro Tragico</i>	96

Iconografia	134
Testi	141
Girolamo Gravisi: <i>L'uomo per se stesso</i>	145
Quattro lettere di Stefano Carli	154
Gian Rinaldo Carli: <i>Dell'indole del teatro tragico</i>	163
Bibliografia	304
Ringraziamenti	314
Abstract:	316

1. Introduzione

Prima di affrontare il tema specifico della cultura teatrale a Capodistria, si è reso necessario delineare una cornice di un taglio lievemente più ampio, che consiste nel descrivere l'ambiente culturale e accademico dell'Istria. Questo costituisce il *background* imprescindibile per intendere e capire che posto assumevano la letteratura e il teatro stesso in un piccolo ambiente non estraneo alle ristrettezze economiche e alla lontananza dai centri di cultura e di teatro del tempo. In questa prospettiva la corrispondenza epistolare, così tipica anche per gli intellettuali del Settecento, ebbe un ruolo non soltanto importante per il mantenimento dei legami tra gli intellettuali ma addirittura cruciale e fondamentale nell'aggiornamento delle informazioni, nello scambio delle notizie e nella circolazione delle idee.

Per entrare nel pensiero e nel lavoro degli esponenti della cultura e della ricerca del periodo, criterio necessario per collocare la loro opera e il legame con il teatro, nonché per ambientarlo e trovare il *sitz im leben* delle opere che uscirono dai loro scrittoi si inizia con la descrizione della vita e del ambiente. Gli autori delle opere teatrali, infatti, erano in gran parte non soltanto creatori della sola vita culturale ma anche i maggiori esponenti del mondo accademico e della vita politica delle cittadine istriane. Diverse accademie divennero i punti di raccolta e d'incontro per intellettuali, provenienti soprattutto dal ceto dei nobili e dalla sfera ecclesiastica. Anche il puro fatto che alcune

delle accademie vennero formate e fondate ed esistessero solamente nel Settecento è non soltanto significativo di per sé, ma diventa anche utile nello sforzo di riuscire a comprendere il pensiero del periodo. Le accademie come centro dell'attività degli intellettuali divennero i punti più vivaci della vita delle cittadine e rappresentarono l'incarnazione del desiderio di produrre, conservare e far circolare il sapere e la cultura. Nella maggior parte dei casi la loro fine coincise ed avvenne in stretto legame con il tramonto della Serenissima.

La produzione delle opere teatrali e dei trattati sul teatro ebbe le sue ragioni legate strettamente all'ambiente e all'epoca. La scrittura di questi testi rappresentava per gli autori, uomini tipici del Settecento, un tentativo di misurarsi in tutte le discipline letterarie di moda nel loro periodo, compreso il genere drammatico. Da uomini colti e letterariamente educati non mancarono nel comporre tragedie. Afflitti dal triste fatto che nell'arco di duecento anni le città istriane persero tutto il loro splendore basato sui letterati, molti dei loro sforzi andarono in direzione di recupero di tale fama e gli impegni furono intenzionati a ravvivare lo stato della cultura, teatro compreso. La terza ragione è legata al desiderio sia di fare parte del mondo teatrale veneziano, sia di essere un centro di cultura alla pari. L'Istria però fu abbastanza lontana e distaccata così i letterati istriani restarono solo imitatori e, malgrado le loro grandi capacità intellettuali e prontezza, non si trovarono nella posizione di riuscire a raggiungere il tanto adorato modello.

Inizieremo perciò con la presentazione della vita accademica a Capodistria e nei dintorni. Questi circoli videro nascere e raccolsero i maggiori esponenti della vita culturale locale, che seguirono le vivaci situazioni del teatro veneziano del Settecento, si informarono su quello che avevano visto e sentito a proposito, a cosa avevano assistito e non mancarono di diffondere la propria opinione, analizzare e discutere. Girolamo e Dionisio Gravisi, Orazio Fini, Stefano e Gian Rinaldo Carli fecero uscire dai propri scrittoi qualche opera o, in alcuni casi, qualche tentativo di opera teatrale. Sono lavori che raramente uscirono dalle mura cittadine, ma furono utili nelle serate di svago trascorse nel teatrino privato della famiglia Gravisi, dove venivano rappresentate davanti a un pubblico scelto. Presentiamo gli autori e le loro opere, tra i quali in maggior rilievo risulta Gian Rinaldo Carli con il suo trattato *Dell'indole del teatro tragico*. Discussione fatta nel momento cruciale per la trattatistica teatrale settecentesca che il nobile capodistiano riesce abilmente a inserire nel vivace dibattito veneziano. Il legame con Venezia è forte in tutti gli autori istriani. Inseriamo anche alcuni dati giuntici sul teatro pubblico.

Lo scopo di questo lavoro è offrire una panoramica sull'ambiente teatrale nella Capodistria settecentesca, fortemente legato a Venezia, e sui lavori, in questo ambito, degli intellettuali di provenienza istriana. Si è voluto mettere in comunicazione due aree soffermandosi anche sull'inquadramento storico. Gli studi esistenti trattano qualche particolare aspetto della problematica o si dedicano alla ricerca biografica sui

singoli personaggi, offrendo materiale prezioso per il presente progetto. La fonte di dati maggiore e più ricca per questa impresa è rappresentata invece dai manoscritti custoditi nel Fondo Gravisi presso l'Archivio regionale di Capodistria. Essi sono in gran parte inediti o pubblicati solo parzialmente. La ricerca è stata resa difficile dalle condizioni della scrittura di scarsissima leggibilità presente in un'alta percentuale dei manoscritti del Fondo.

Questa tesi presenta dunque solo la prima fase del tentativo di ricostruire la storia della vita intellettuale e teatrale delle Accademie dell'area istriana nel Settecento. Abbiamo voluto far emergere i caratteri della sperimentazione drammatica di un ambiente letterario ed erudito animato dai rappresentanti delle famiglie nobili. Si propongono alcuni testi ancora inediti nonché la rilettura del trattato *Dell'indole del teatro tragico* di Gian Rinaldo Carli con alcune considerazioni per prendere in esame la riflessione sul teatro antico e settecentesco a partire da un confronto delle due redazioni a stampa del testo. Non è tuttavia stato presentato in questa sede il commento specifico all'opera *Dell'indole del teatro tragico*; ci si riserva in sede di ulteriori studi futuri sull'argomento di completare oppure di fornire tale commento in modo da arricchire il panorama teatrale istriano.

2. Accademie e scuole nell'Istria

2.1. Il Collegio dei Nobili di Capodistria e il Seminario Vescovile di Capodistria

Il Collegio dei Nobili di Capodistria venne fondato nel 1612 come scuola per i nobili e seminario. Sopravvisse soltanto per alcuni anni. La città cominciò nuovamente a chiedere la riapertura della scuola, cosa che accadde solo nel 1674, quando il doge Domenico Contarini accolse non benevolmente tale domanda. Il Collegio riaprì nel 1675. Nei primi anni risedette nella sede dell'Accademia dei Risorti.¹ La scuola ottenne il suo edificio, dopo non pochi sforzi da parte del podestà Angelo Morosini, nel 1683. Il percorso formativo iniziava con lo studio della lettura, scrittura e matematica, poi si passava alla grammatica, alla retorica, umanità e poesia, e infine alla logica. I maestri erano somaschi,² successivamente nel 1699 giunsero a Capodistria gli scolopi.

Ziliotto riporta che la domanda d'istituzione di un collegio venne inviata a Venezia nello stesso anno e la scuola venne fondata poco dopo l'arrivo degli scolopi.³ In realtà essa venne fondata prima, ma proprio da quel momento iniziò il suo periodo aureo. Gli scolopi che facevano parte dell'Arcadia Romana portarono nella città istriana un

¹ Cfr. VALESCHI 1971, p. 270.

² Cfr. STRCIC 2011, p 211.

³ Cfr. ZILLOTTO 1946, p. 335.

nuovo pensiero. Gravisi nella *Descrizione di Capodistria* afferma che essa includeva insegnamenti «oltre alle scuole di Umanità e di Rettorica aperta quella di Filosofia e Matematica» e superava i limiti della regione «non solo da tutta questa Provincia concorsero i Convittori, ma da ogni parte della Dalmazia, della terraferma, e del Friuli».¹ La scuola fu guidata da sette insegnanti scolopi: rettore, prefetto, padre spirituale, primo insegnante (lettura, scrittura e matematica), secondo insegnante (grammatica), terzo insegnante (retorica), quarto insegnante (filosofia e matematica). L'invio degli insegnanti a Capodistria venne deciso dal Consiglio generale dell'ordine, che risiedeva a Roma, e il Collegio capodistriano aveva statuto di sezione del Collegio dei Nazzareni a Roma. A prescindere dal contratto con il Comune di Capodistria, gli scolopi rimasero nel Collegio fino al 1708, quando il Comune si rivolse ai padri chierici regolari delle Scuole Pie. Furono loro a introdurre approcci nuovi e più efficaci nella metodologia didattica, onde favorire l'approfondimento nello studio di diverse scienze,² delegando all'insegnamento sette chierici e tre laici. Sotto la loro supervisione potevano, infatti, essere assunti anche insegnanti esterni per le lezioni di lingue e discipline artistiche, che si distinguevano dai piaristi perché questi dovevano indossare la divisa blu con i bordi rossi. Il Collegio mantenne quest'organizzazione fino all'arrivo dei francesi nel 1805, che proibirono ogni affidamento di docenza ai chierici. Il Collegio divenne Liceo. I padri, costretti ad abbandonare la scuola, ritornarono nel 1813 quando l'istituzione riprese l'organizzazione precedente al

¹ Archivio Regionale di Capodistria (d'ora in poi ARC) SI_PAK, busta 18.

² Cfr. ZILLOTTO 1944, p. 153.

periodo francese. Malgrado l'approccio positivo del governo austriaco il numero degli insegnanti dell'ordine dei Chierici delle Scuole Pie cominciò a diminuire e dovette essere sostituito con la presenza di altri chierici di diversa appartenenza. Anche se la maggior parte del personale insegnò sia nel Collegio che nel Liceo, i due istituti funzionarono separatamente.¹ La scuola sopravvisse fino al 1817.

La letteratura e il teatro fecero parte integrante degli insegnamenti in tutti i 150 anni di vita del Collegio. Nell'edificio del Collegio dei Nobili trovava posto il teatro, usato sia per le rappresentazioni teatrali che per le discussioni filosofiche. I discepoli s'impegnavano ad allestire delle rappresentazioni teatrali durante periodo del Carnevale.²

Nel periodo della reggenza dei padri chierici delle Scuole Pie il Collegio vantava l'eccellenza nella poesia e letteratura.³ Per l'insegnamento del teatro venne assunto anche un docente esterno. L'orientamento della scuola fu conforme a quello dell'Accademia dei Risorti.

Il Seminario Vescovile di Capodistria venne fondato nel 1711 da monsignor Paolo Francesco Naldini, vescovo di Capodistria. L'impresa lo vide impegnato negli anni precedenti per i preparativi richiesti. Come in tutte le istituzioni di questo tipo, tra gli

¹ Cfr. ZITKO 1994, pp. 131-132.

² Cfr. ZITKO 1994, p. 130.

³ Cfr. VALESCHI 1971, p. 275.

insegnamenti vennero promosse soprattutto la teologia, la retorica e la filosofia. Il Seminario Vescovile venne abolito nel 1728. Purtroppo molti dei documenti del seminario furono smarriti o andati dispersi durante i periodi bellici.

2.2. L'Accademia degli Operosi

Nel 1739, nel momento della fondazione dell'Accademia, s'iscrissero ad essa persone che facevano parte del circolo del Gravisi e del Carli come i Gavardo e i Manzioli. A diventare soci furono inizialmente i capodistriani e gli istriani, successivamente anche altri, accolti su parere dei fondatori, perché ritenuti in fede di contribuire all'impresa con la loro presenza. Tra questi troviamo sia il padre Atanasio Valotti, Girolamo Beltrami, nonché il noto storico letterario Girolamo Tiraboschi di Bergamo, Gian Domenico Guerra, il giureconsulto Ludovico Belgramoni del Bello da Pinguente, il sacerdote Antonio Declencich, il padre Antonio Schiavizzi, Domenico Maria Pellegrini, il medico Ignazio Lotti, il vescovo di Parenzo Gaspare Negri, il suo concittadino Giovanni Artusi, Pietro Pellegrini di Asolo, Gian Paolo Polesini, Giammaria Mazzuchelli, Pietro Verri. Tra i soci corrispondenti c'era Giovanni Lami. Instaurarono e mantennero il contatto con gli accademici appartenenti alle Accademie della città vicine come quella dei Concordi di Rovigo, i Romano Sonziaci di Trieste, gli

Anistamici di Belluno, i già più volte menzionati Ricovrati di Padova, i Riposti di Cologna ed altri singoli esponenti della cultura.¹

Gian Rinaldo Carli e Girolamo Gravisi avevano compiuto i loro studi universitari a Padova. Una volta conclusi detti studi Gravisi venne nominato Principe degli Operosi. Dopo aver osservato il mondo della cultura in Italia, egli fu motore delle iniziative introducenti a Capodistria le discussioni sui temi attuali nell'epoca. Si discorreva di storia patria, letteratura, filosofia, agronomia, economia. Le ultime due materie si collegavano alle problematiche del territorio e secondo Gravisi furono un utile nesso per gli accademici sia per il miglioramento della vita dei contadini e del popolo della regione, sia quale affrancamento del conformismo così spesso praticato dagli intellettuali del luogo, distaccati dalle problematiche del mondo che li circondava.

A riprendere il lavoro dei dotti capodistriani furono nel 1763 Dionisio e Nicolò Gravisi, Alessandro Gavardo, Francesco Conte del Tacco, i Marchesi Elio e altri giovani aristocratici del luogo, quindi la generazione successiva che proseguì il lavoro dei padri discorrendo su letteratura, poesia, educazione e natura. Per le ultime due materie venne bandito un concorso dove si contarono ben ventuno applicazioni. Dionisio Gravisi, afflitto dalla tubercolosi, fu presto impedito a partecipare alle attività dell'Accademia. Chiuso tra le mura del palazzo della famiglia, compose questi versi nostalgici che richiamano i giorni trascorsi tra i giovani pensatori:

I sempre cari, ed onorati sempre

¹ Cfr. anche FLEGO 2010, pp. 25-26.

giorni in cui teco per favor dei Numi
sedendo fra gentil scelta corona
di fervida Operosa gioventude
cara all'intonso Dio, cara a Minerva,
scender vedemmo gli onorati Genj
e le placide gare, e i giochi illustri
d'alto scotendo le ghirlande in mano
alla pugna animar gli emuli atleti.¹

Nel 1765 l'Accademia degli Operosi venne unificata a quella dei Risorti. L'istituzione fu abolita nel 1808.

2.3. L'Accademia dei Risorti

Nacque nel 1647. Fecero parte dell'Accademia i maestri del Collegio dei Nobili e del Seminario Vescovile.

Girolamo Gravisi ebbe la presidenza dell'Accademia negli anni 1739-1757. A succedere Gravisi al principato dei Risorti fu Gian Rinaldo Carli (1757-1760) che nello stesso tempo si impose di introdurre riforme e di continuare il lavoro del valoroso predecessore. Nutrì il desiderio di appoggiare soprattutto la nascente biblioteca

¹ ZILLOTTO 1944, p. 108.

pubblica. Dato che l'impresa rappresentava un grande investimento economico, Carli volle migliorare lo stato finanziario dell'istituzione. Lo fece esigendo dai membri più rigorosità nel versamento della quota associativa e proponendo ai contadini le donazioni volontarie.¹ Tra i cambiamenti bisogna notare la proposta di una struttura accademica diversa, nuovi temi di studio di maggiore accenno, introduzione di documentazione scritta ed altro. Tutto ciò si scontrò con le diverse reazioni degli accademici, delle autorità e dei cittadini, dando inizio a infuocate polemiche e a momenti di assai forti tensioni.² Nel 1761 riprese di nuovo Gravisi il principato dell'Accademia. Qualche anno più tardi, probabilmente nel 1764, a Gravisi cominciò a pesare la funzione di principe e decise di ritirarsi mantenendo però le funzioni legate alla biblioteca fino a tarda età (1797). Ad occupare la presidenza vacante dell'Accademia fu l'economista Giovanni Paolo Polesini di Montona. Anche lui afflitto dal desolante stato della cultura e delle scienze nella provinciale Capodistria, si impegnò nella realizzazione del desiderio, come i due predecessori, di innalzare la città al livello di un degno centro europeo di vasta cultura e prodigioso commercio. Nonostante la provincialità e la scarsa azione, i piani dei due accademici economisti, prima il Carli, dopo il Polesini, anticiparono di parecchio i programmi del governo sull'agricoltura, sul commercio e sulle responsabilità dei nobili, in quanto maggiori proprietari di terre e ricchezze, per il benessere delle comunità. Sfortunatamente non

¹ Cfr. anche ZILLOTTO 1944, p. 68.

² Ci dà visione della prospettiva di Carli rispetto questa problematica la corrispondenza con il cugino Gravisi: cfr. ZILLOTTO 1944, pp. 79-81, FLEGO 2010, p. 33.

furono messi in atto. Di conseguenza il vantaggio guadagnato con il pensiero precoce dei Risorti fu andato perso e l'Istria ben presto venne superata dall'Europa che applicò le sue riforme anche nel settore agrario.

Con gli anni e la graduale perdita dello splendore della Repubblica di Venezia anche l'Accademia perse la sua grinta iniziale fino a lasciare «il vuoto accademismo di maniera».¹ Nonostante lo speranzoso presiedere ai Risorti del conte Francesco del Tacco dal 1788 al 1792 non si riuscì a rianimare l'Accademia di vivace dibattito culturale.

Nel 1792 la presidenza dei Risorti passò al medico trevigiano Ignazio Lotti di Ceneda, che la ricoprì per un solo anno. Il principato di Lotti e il suo lavoro furono conformi al pensiero del Carli. L'accento cadde sui temi di carattere morale, letterario, metafisico e medico.² A succedergli come principe fu nuovamente Polesini. Questi non abbandonò mai la sua purtroppo sempre più utopica idea di un'Istria rifiorita grazie all'agricoltura e al commercio.

A prescindere dalla lettera di Polesini a Gravisi del 15 agosto 1797³, l'Accademia venne trasformata in magazzino di grano per le truppe, mentre gli accademici furono ridotti agli incontri nel salone sovrastante la pubblica Loggia. Il 1797 fu anche l'anno in cui Gravisi rinunciò alla carica di cassiere accademico, incarico svolto diligentemente fino

¹ Cfr. IVETIC 1998, p. 229.

² Infatti iniziò il mandato con la discussione *Quale sia veramente il particolar carattere di questo secolo diciottesimo in tutti o in alcuno dei tre prospetti morale, letterario e filosofico*. Cfr. ZILLOTTO 1944, pp. 237-240.

³ Cfr. ZILLOTTO 1944, p. 137, FLEGO 2010, p. 64.

ad avanzata età. Ragione per cui abbandonò anche l'organizzazione degli incontri nel suo salotto, che con gli anni diventò luogo di seri dibattiti in campo letterario e scientifico. A dare l'ultimo colpo all'Accademia furono i cambiamenti politici. Con l'arrivo di Napoleone nell'Istria nel novembre del 1805, iniziarono grandi cambiamenti. La regione diventò dipartimento del Regno d'Italia. L'ultimo riconoscimento per Gravisi, e con questo per l'Accademia e i Risorti, fu probabilmente il saggio tipografico dello stampatore Gasparo Weiss intitolato *Annuale istriano per l'anno 1806*, che invece di essere dedicato a Calafati come prima l'autore intendeva, ricordava Girolamo come il personaggio più illustre di questa regione culturalmente poco nota. L'Accademia venne sciolta nel 1808.

Si riporta la lettera di Girolamo Gravisi al Prefetto. Sono parole che rappresentano un saluto del marchese a tutta la sua vita attiva in campo culturale, intellettuale e pubblico:

R. Cavalier Prefetto del dipartimento dell'Istria

L'antica Accademia de' Risorti, dal cui seno uscirono i Vergerj, i Santori, i de Belli, i Muzj, i Fini e i Carli, avrebbe prodotto forse un numero maggiore di uomini atti ad arricchir lo spirito umano di utili cognizioni, se fosse stata fornita di Libri, onde poter nutrire il genio dei Cittadini di un Paese miseramente sprovveduto di questa necessaria merce.

L'Accademia implorò più volte degl'aiuti dal Principe che la signoreggiò sino al 1797, ma non ottenne che delle vuote promesse e degli inutili privilegi. Un Membro lontano dell'Accademia stessa le lasciò in legato i suoi libri, ma l'Accademia conseguì quelli soltanto che non piacquero per se al Commissario del testatore; e quindi piccola e di poco uso n'è la collezione. La maggior collezione dei Libri, anzi la sola di qualche importanza che ad uso pubblico v'era in questa Città, quella era de' P.P. di San Domenico, alla quale accordavano quei religiosi l'accesso a tutti.

Or, colla soppressione del Loro Convento, manca anche questo sussidio agli studiosi, la maggior parte poveri e lontani dalle Officine de' Libraj. E tanto più fatale sembrerebbe e all'Accademia e alla Città la perdita de' Libri che nominiamo, se fosse vero che destinati fossero ad accrescere la voluminosa biblioteca di una casa religiosa della Terra ferma, nel qual caso si accorderebbe ad una Dozzina di Regolari quella suppellettile che non possedevano, e di cui non abbisognano, in confronto di una intera popolazione che la possedeva ed il cui bisogno è indispensabile.

L'intera conoscenza che Voi avete, o egregio Prefetto, delle cose che vi abbiamo riverentemente esposte, la squisitezza del Vostro discernimento per giudicarla e la sensibilità del Vostro cuore per sentirla; tutto ciò c'ispira la più viva fiducia che farete Voi uso de' mezzi i più idonei onde ottenere dalle Superiori Autorità la grazia che or noi, a nome dell'accademia e della Città tutta, devotamente imploriamo, cioè, che i Libri che appartenevano a questo soppresso Convento di S. Domenico vengano benignamente accordati a questa Accademia per uso non solo de' suoi Membri, ma di tutti i Cittadini; quei Libri stessi che da tempo immemorabile servivan qui ad alimentare lo spirito de' giovani, a confortar quello de' vecchi e ad esser riguardato il luogo dove stavano collocati i libri medesimi, quasi il Tempio consagrato alla pubblica e privata istruzione. Grazie.

In rappresentanza dell'Accademia e della Città di Capodistria seguono le firme dei seguenti Signori.

Girolamo Gravisi, Gio: Stefano Carli, Leone Urbani, Gio: Vincenzo Benini, Basilio Baseggio, Benedetto Petronio, Alessandro Gavardo, segretario dell'Accademia, Stefano Castellani, Saverio Tagliaferro delle Scuole Pie, Gio: B. Marini delle Scuole Pie, Michele Benedetto, medico, V. Bartolotti Mulatti, Gio: di Michiel Totto e Nicolò Baseggio.

Capodistria, novembre 1806¹

Membri più attivi, oltre a quelli citati sopra: l'illustre letterato Mazzuchelli, il P. Zaccaria, bibliotecario del duca di Modena, P. Lippi e P. Lucchesi della cattedra di

¹ ARC SI_PAK/0299/003/003 busta 53.

retorica, Almerigotti, Gavardo, il prete Lecconi, Domenico Rigo, Lodovico Belgramoni.¹

Avvenimenti importanti: Tra gli avvenimenti importanti dell'Accademia, segnati dalla numerosa e varia partecipazione dei giovani con letture curate sotto la supervisione di grandi maestri e religiosi, occorre menzionare l'Accademia solenne in onore del Podestà Matteo Dandolo.²

2.3.1. Impegno degli accademici per il teatro pubblico di Capodistria³

Alcuni degli accademici si impegnarono anche come impresari e organizzatori di spettacoli teatrali. Tali funzioni vennero svolte da Bortolo Manzioli (nelle stagioni 1763, 1764 e 1779), Lodovico Belgramoni (per l'anno 1737) e Piavana Guadagnini (nelle stagioni 1784 e 1793). A loro fu affidata l'intera attività e lavoro che riguardava il teatro pubblico e che includeva il trovare e attirare i gruppi e le compagnie teatrali da Venezia e farle venire a Capodistria, curare dell'allestimento delle rappresentazioni teatrali e fornire tutto il necessario per la finale messa in scena. Il periodo di apertura del teatro

¹ FLEGO 2010, pp. 34 e 40.

² Cfr. *Notizie del mondo*, pubblicato il 28 agosto 1790 riportate da FLEGO 2010, p. 54.

³ La ricerca riguardante i dati sull'edificio del teatro e sulle spese fatta da Lea Odila e pubblicata nell'articolo *Koprsko gledališče v 18. stoletju* (in «Annales. Anali za istrske in mediteranske studije UP ZRS», v. IX (1999), pp. 207-230) rappresenta oltre ai risultati ricavati dalla ricerca sulle fonti primarie la base per questo capitolo e per quello successivo.

era sempre durante il Carnevale e, quando si avevano sufficienti mezzi finanziari a disposizione, anche in autunno. Dato che le spese per il teatro pubblico e gli impresari venivano pagati dalla comunità, il libro della Cassa è tra le uniche fonti da cui trarre informazioni sulla questione.¹ Queste sono notizie riportate dal libro della Cassa di Comunità, è però assai probabile che l'organizzazione degli spettacoli e il lavoro riguardante il teatro furono svolti da Manzioli, Belgramoni e Guadagnini per più stagioni e che per qualche anno furono coinvolti anche altri membri dell'Accademia. Dallo stesso libro si scopre che il ruolo dell'impresario nella stagione 1798 fu ricoperto da Clementina Medebach. Per il periodo del Carnevale era usuale che arrivassero nella città istriana gli impresari da Venezia.²

Nel Settecento furono sicuramente eseguite rappresentazioni teatrali nel periodo del Carnevale degli anni 1737, 1743, 1751, 1754, 1759, 1760, 1763, 1764, 1767, 1769, 1777, 1778, 1779, 1782, 1784, 1793, 1794, 1798, 1799 e poi, dopo una pausa, nel 1806. Sono informazioni tratte dal libro della Cassa della Comunità, che contiene la nota della spesa esplicita per lo spettacolo teatrale. I dati, per quanto riguarda l'attività teatrale, potrebbero essere incompleti dato che nella Cassa della Comunità venivano annotate

¹ Anche i carteggi in questo caso si dimostrano poco utili. Si trovano veramente pochissimi dati sull'impresario. È utile forse soltanto l'apertura di alcune lettere dove l'intitolazione inizia con «Impres.o di qto Teatro» che conferma le informazioni presenti nel libro della Cassa della Comunità sulla identificazione di alcuni degli impresari. Persino la corrispondenza tra Nicolò Venier e Bortolo Manzioli non fornisce dati e notizie a riguardo (cfr. ARC Fondo Cadamuro-Morganete 224-614).

² Cfr. ODILA 1999, p. 212-214.

soltanto le spese del Comune, mentre vi furono anche finanziamenti provenienti da altre fonti. Non si dispone però di nessun dato documentato a riguardo.¹

Non si sa se il teatro di Capodistria e la maggior parte dei suoi impresari giustinopolitani abbiano avuto una propria compagnia teatrale. Perciò ci si appoggiava sempre a Venezia. Le compagnie venivano a Capodistria e si fermavano per due o tre mesi. Si organizzavano e si facevano, in accordo con l'impresario, rappresentazioni teatrali di più opere.²

Durante il Carnevale del 1737 i capodistriani pagarono tramite la Cassa della Comunità 150 lire per le «opere rappresentate ed altre cose occorse nel Teatro» e nel 1751 pagarono la stessa cifra per le «opere recitative». Il libro della Cassa ci rivela anche che nel 1754 si introdusse a Capodistria la moda dei balli, riportando che i soldi furono «spesi in una Moda di nove balli». Nel 1759 i capodistriani pagarono «per le recite dell'opere nel Teatro, [...] che servì tutto per il maestro di Ballo ed un paio di Stivaletti».³

Oltre alle rappresentazioni recitative, tra le quali prevalevano quelle della commedia dell'arte, a Capodistria si organizzavano anche serate musicali. Nel libro della Cassa ci sono alcune note sui prezzi dei suonatori. Sulle compagnie comiche venute a Capodistria ci sono pochissimi dati. Abbiamo soltanto due annotazioni. Nel 1769 si esibirono «i comici» e nel 1794 una «Compagnia Buffa». Nella spesa del 1763 ci sono

¹ Cfr. *Ibid*, p. 208.

² Cfr. *Ivi*.

³ Cfr. Archivio di Stato Trieste, Fondo Grisoni 7886 e ODILA 1999, p. 212.

indicazioni che fu rappresentato il *Filosofo Inglese*: «Per contanti al Sg. Bortolo Manzioli per la replica della Commedia del Filosofo Inglese desiderata da S.S.Pod e Cap.nio per l'illuminazione».¹ La commedia di Goldoni ebbe la sua prima a Venezia nel teatro San Luca, nella stagione teatrale 1753-54. Dieci anni più tardi la commedia fu allestita a Capodistria due volte di seguito, la seconda per esplicita richiesta del podestà. La notizia sul *Filosofo Inglese* a Venezia giunse a Capodistria anche da Stefano Carli, tramite il suo scambio epistolare con Girolamo Gravisi.²

Ci sono giunte poche indicazioni su chi furono gli attori. È noto che recitò a Capodistria anche Camillo Federici.³ La sua tragedia *Epulo re* fu scritta durante la sua sosta a Capodistria e proprio questa compagnia la mise in scena sul palcoscenico capodistriano.⁴

La lettera del sindaco di Capodistria scritta nel 1798 discorre su alcune questioni interessanti: «Non perdendo di vista questo Ecc.mo Sig. Governatore tutto ciò che può confluire non solo al bene, e reale vantaggio; ma ancora al decoro ed onesto sollievo, e piacevole trattenimento di questa città, ad onta delle difficoltà di avere una sufficiente Compagnia Comica, maggior parte delle quali hanno trovato impiego nello Stato

¹ Cfr. *Ivi*.

² Si veda il capitolo su Stefano Carli,

³ Attore di origine piemontese col vero nome Giovan Battista Viasolo, legato alla regione veneta con il gruppo del capocomico veneziano Giuseppe Pellandi per il quale recitava e scrisse testi teatrali. Il Federici divenne uno degli autori più popolari della commedia lacrimosa di fine secolo. Cfr. ODILA 1999, p. 209.

⁴ Cfr. *Ibid*, p. 213.

Papale; e ciò nonostante non avendo cessato di far tenere gli opportuni manneggi, trovo tutta la buona disposizione nella Compagnia Pagani, che si attrova attualmente a Venezia di occupare questo teatro per l'autunno e Carnevale; con condizione però, che siano permesse all'Impresario due mance al mese, e che gli vengono somministrati Zecchini sesanta da l. 11.; e l'altra in Compagnia, e sul pericolo di veder chiuso il Teatro anche nel Carnevale; i Sinadici Deput., ottenuti i debiti permessi, eccitano i loro concittadini, ad essere più generosi nelle consuete volontarie offerte, che si riscuoteranno in due ratte, e non s'incomincerà ad esigerle se non che all'arrivo dei comici stessi, sicché formar possano la sud.ta summa, senza della quale non è sperabile, che il Pagani s'induca ad assumere l'impresa.»¹

Dalla lettera si deduce anche il finanziamento parziale del teatro attraverso offerte volontarie. I fondi provenienti dalle diverse famiglie nobili dovevano essere sempre più scarsi verso la fine del secolo. Il sindaco volle incitare i cittadini a contribuire alle spese del teatro, fatto inusuale nella cittadina giustinopolitana.² Il divertimento nelle sale teatrali a Capodistria era ritenuto affare dei nobili. Neanche nel Settecento, quando a Venezia ciò si trasformò e si adattò al sistema del mercato, con la vendita di biglietti a quelli che se lo potevano permettere, ai rappresentanti del volgo, tenendo persino conto dei loro gusti, i borghesi e i mercanti agiati che partecipavano alla vita culturale del ceto alto giustinopolitano erano pochissimi. Il divertimento della «plebe»

¹ Lettera al governatore, Capodistria 16 agosto 1798. ARC Fondo Cadamuro-Morganete 224-614. Cfr. anche ODILA 1999, p. 119.

² Cfr. *Ibid*, p. 221.

restava il teatro di piazza, in questo periodo caratteristico per tutta l'Istria: «A Capodistria, Trieste, Pirano e a Buje usavano recitar favole e commedie, ma le maschere della scena ben dovevano scender in piazza sulla via, e la satira sospettosa a faccia aperta, prendeva ardire sotto morettina. Era la festa di messere e di madonna, era il piacevole svago dei lustrissimi. I popolani si radunavano nei piazzali dinanzi alle chiese o su un campo e danzavano le loro danze tradizionali».¹ Nell'apertura verso l'esterno e l'accoglienza e adattamento a un pubblico diverso, il teatro pubblico di Capodistria non colse l'opportunità di crescita e sviluppo e neanche di un mantenimento più solido per le sue attività regolari nel periodo in cui il ceto alto stava per perdere molti dei privilegi di cui era abituato a usufruire. Questi fondi in diminuzione erano anche normale fonte di finanziamento del teatro. Di conseguenza durante il secolo diminuì il grado di professionalità e fu sempre più difficile seguire e offrire prima il programma autunnale, poi anche quello del periodo del Carnevale.²

2.3.2. L'affitto dell'edificio teatrale per il teatro pubblico

Nel Settecento l'Accademia dei Risorti prese in affitto permanente l'edificio teatrale dai Gravisi che ne divennero i proprietari. Dalle spese segnate nei libri della Cassa della

¹ GRAINS 1907, p. 24.

² Cfr. ODILA 1999, pp. 220-221.

Comunità¹ si evince che alla manutenzione dell'edificio e ai suoi interni provvedeva il Consiglio della Comunità. Nel 1759 vennero spese 40 lire per il «camerino fatto a comodo d'ascoltar meglio per la parte del signor Cape.no», 25 lire costò il lavoro «per accomodar le scene, li cieli ed altro», somme più piccole si spesero per i lavori sulla serratura della porta del pubblico teatro, per la riparazione dei corridoi e del tetto. Nel 1760 vennero rivestite le pareti del «Camerino del Teatro» con carta, nel 1764 ci furono delle spese straordinarie per la riparazione degli «scuri» e nel 1778 vennero di nuovo spese somme più ingenti per il restauro degli esterni e degli interni della casa teatrale. Così vennero rinnovate le finestre e pagate 300 lire «in occasione delle Scene e Tendonì provvedute per questo pubblico teatro, giusto la commissione dalli spettabili Sindici». Nella nota dei libri della Cassa leggiamo che l'anno seguente si provvede alla «Ri[m]issione del sipario, quinte a cielo stabile le dieci quinte a l'orizzonte della reggia di questo Pubblico teatro» e ai lavori di pittura. La Cassa della Comunità registrò spese per il teatro anche nel 1799. Questi furono tutti lavori di manutenzione dell'edificio, il teatro però a causa delle esigue risorse finanziarie non poté ancora organizzarsi come attività di profitto, come già allora avveniva a Venezia. Dai documenti del Fondo risulta che alcuni spettacoli vennero finanziati dal podestà in persona. Alla riunione pubblica dell'Accademia dei Risorti nel 1755, Lodovico Belgramoni lodò il podestà

¹ Cfr. Archivio di Stato Trieste, Fondo Grisoni 7886 e ODILA 1999, p. 222.

Pietro Dolfìn «per spettacoli di eccezionale magnificenza offerti alla città con un suo privato dispendio».¹

2.4. Accademia degli Intraprendenti di Rovigno

Accademia degli Intraprendenti di Rovigno nacque il 14 gennaio 1762² e dopo una breve vita chiuse le porte nel 1765. Furono tre anni in cui si riunivano le persone istruite della cittadina, molti di loro legati all'Università di Padova. Malgrado la lontananza, l'influsso veneziano e la sua vita culturale riuscivano a raggiungere anche la piccola Rovigno. Qualche studioso di musica, storia ed altri argomenti, gli insegnanti, i medici, i giuristi e il clero, conoscendo i costumi della città lagunare e seguendone le vicende, si radunavano a discorrere dei temi attuali su cui erano impegnati di scrivere. Purtroppo i manoscritti sono andati dispersi. Dopo la chiusura dell'Accademia furono messi in vendita da parte del custode della biblioteca pubblica alla quale erano stati affidati. La biblioteca fu creata nel 1709 dallo stesso circolo di persone che più tardi fondò l'Accademia. Malusà mette in evidenza alcuni nomi di esponenti più in vista, tutti anche soci fondatori dell'Accademia: il medico Pier Antonio Biancini, il giurista Antonio Angelici, il chierico canonico Oliviero Costantini.³

¹ Ziliotto B., *Aspetti di vita politica ed economica del Settecento*, «Pagine Istriane», Trieste, n. 7-8, serie IV, p. 89.

² L'Accademia viene approvata due giorni prima da parte del podestà Iseppo Maria Venier.

³ Cfr. Malusà, *L'Accademia degli Intraprendenti di Rovigno (1763-1765)*, «C. R. S. Rovigno: Atti», vol. XX, pp. 243-254; FLEGO 2010, pp. 74-75.

2.5. Accademia degli Intricati di Pirano

Accademia degli Intricati di Pirano nacque nel 1710; pare sia stata la continuazione di una certa Accademia dei Virtuosi che risale al Cinquecento. Nel 1770 il doge Alvise Mocenigo le cambiò il nome, e con esso anche le finalità, in Accademia agraria. Anche a Pirano come a Rovigno c'era l'esigenza di radunarsi, di discutere e scrivere di musica, cultura, economia, e il desiderio di respirare «l'aria veneziana», di essere metropoliti e di tenere il passo con la società che cambiava. Esisteva dunque una forte tendenza all'imitazione dell'idolatra Venezia, di far entrare i libri e i trattati di ogni disciplina nei palazzi e nei conventi della città, di partecipare al dibattito sulle novità in ambito culturale ed economico. Esisteva un legame con le Accademie di Capodistria, ma a riguardo ci sono giunti pochi dati precisi. Sono modeste anche le notizie sugli esponenti dell'Accademia degli Intricati. Due di loro, si suppone tra i più importanti, furono il medico Jacopo Panzani e un certo Alessandro dal Senno. Entrambi sono menzionati nel programma dell'Accademia per aver ricoperto ruoli d'amministrazione: il primo ne fu presidente, il secondo segretario.¹

¹ Cfr. *Programma dell'Accademia Agraria di Pirano*, «Nuovo Giornale d'Italia spettante alla scienza naturale e principalmente all'agricoltura, alle arti, ed al commercio», n. I, Venezia, 25 aprile 1795, p. 7.

3. Girolamo Gravisi. Vita, cultura, teatro.

Nacque a Capodistria il 15 giugno 1720, dal marchese Dionisio e da Maria Tiepolo.¹ Nicolò Gravisi, loro antenato, sventò una congiura per consegnare Padova a Marsiglio da Carrara e ottenne una pensione dalla Serenissima: 400 ducati all'anno nel 1439, l'anno seguente furono ridotti a 250 in cambio del marchesato di Pietrapelosa (con rendita annua di 150 ducati) che all'epoca era il più grande feudo istriano comprendente diverse ville.²

Il giovane Girolamo, malgrado la sua età, dimostrava già prontezza. Frequentava il Collegio dei Nobili di Capodistria, retto dagli scolopi, scuola stabile dal 1708 nel collegio della città. A soli quindici, avendo già un'ampia cultura e doti d'intelletto eccezionali, fu ammesso come socio nell'Accademia dei Risorti della stessa città. Nel 1739 fu tra i firmatori del regolamento, suddiviso in venti articoli e scritto in latino, che appartiene all'Accademia dei Risorti. Gravisi si firmò con lo pseudonimo «Elioneo Cisterniano». Il marchese si fece presto notare e il suo primo discorso tenuto proprio davanti all'Accademia, intitolato *Della nobiltà della lingua italiana*, non mise in luce soltanto il suo grande interesse per la lingua italiana e latina, ma rivelò anche un promettente giovane erudito. Flego intuisce che forse proprio questo trattato era servito da spunto all'amico Carli per l'articolo *Della patria degli Italiani* del molto

¹ Cfr. FLEGO 1998, p. 30.

² Cfr. GIORMANI 2002, p. 454, IVETIC 1998, p. 338.

posteriore 1765.¹ Ziliotto riporta come a venti anni Gravisi e i suoi discorsi vengono ammirati e venerati da parte di tutto il movimento letterario dell'Istria.² Presto lasciò l'Accademia dei Risorti e fondò, anche con l'amico Gian Rinaldo Carli, l'Accademia degli Operosi. Leggiamo: «non potendo la fervida gioventù soffrire l'inerzia dell'Accademia dei Risorti, un'altra ne istituì col nome di Operosi»³. Pose il limite di età di venti anni a tutti gli aspiranti soci.

A diciannove anni si iscrisse all'Università di Padova per studiare giurisprudenza. Passò gli anni da studente tra Padova, Capodistria e Venezia. Seguì i corsi di lingue orientali, latino, ebraico e greco del padre Michelangelo Carmeli. Deriva da questo periodo l'interesse per i studi di natura teologica e i molti scritti di argomento biblico. Carmeli fu traduttore dell'*Ecuba* di Euripide, testo che Gravisi studiava con interesse in quel periodo. Nell'Archivio di Capodistria troviamo le note sul citato testo, datate 19 ottobre 1743. Gravisi ebbe l'opportunità di conoscere anche Padre Rubeis e Zeno, un incontro importante che fu utile e fruttuoso anche in seguito.⁴ Compagno di studi nella sua carriera di studente a Padova fu Gian Rinaldo Carli. Venturini riporta che il 29 dicembre 1740 entrambi diventarono membri dell'Accademia dei Ricovrati di Padova. Gravisi, amante della poesia, trovò proprio lì uno spazio per recitare le sue poesie.⁵ Il giovane infatti sviluppò particolare interesse per l'operare letterario

¹ Cfr. FLEGO 1998, p. 38.

² Cfr. ZILLOTTO 1924, p. 54.

³ Cfr. ARC SI_PAK/0299/002/002, busta 4, *Girolamo Gravisi sull'accademia*.

⁴ Cfr. FLEGO 1998, p. 45.

⁵ Cfr. VENTURINI 1907, p. 169.

nell'ambito della poesia. È noto che a iniziare dal 1742 diversi amici e poeti gli fecero leggere i loro lavori per avere il suo parere. Nella valutazione «si affida all'orecchio», si sofferma sul contenuto, sulla forma, sul concetto e sull'ordine delle parole. Venturini trascrive una parte del carteggio tra Gravisi e Vincenzo Ricci che risale all'agosto del 1747. Il poeta sottopose alla valutazione del Gravisi due sonetti che aveva dedicato al podestà di Capodistria, amplissimo senatore Badoero. Esso offre, così Venturini, un esempio tipico del metodo di revisione assai minuziosa e dettagliata del giovane giustinopolitano.¹ Gli chiese il parere anche anni più tardi nel 1752 sui sonetti dedicati alla donna Beatrice: «qualunque sarà il giudizio, io lo stimarò sempre, per quella sincera buona opinione ch'io ho della sua singolar dottrina, e sapere».²

A cercare l'approfondito e conciso parere sul suo sonetto fu anche Francesco Almerigotti di Capodistria. Il sonetto era dedicato a Egida.³ Si unì anche Iseppo Marcobruni con una lettera da Venezia che porta la data 16 agosto 1742, dove scriveva che avendo ricevuto già in precedenza annotazioni che gli erano piaciute e in attesa di ulteriore attenzione da parte del marchese spediva altri due sonetti.⁴ Si rivolse a lui per «vedere un po'» i suoi sonetti sulla morte del Tortarotti anche Padre Lucchesi.⁵ Gli

¹ Si veda VENTURINI 1907, pp. 165-168, ARC SI_PAK/0299/003/003, busta 6, PAK fascicolo 53 e FLEGO 1998, p. 62.

² ARC SI_PAK/0299/, fascicolo 12/III Ricci Pinguente, 6 agosto 1742.

³ Cfr. ARC PAK fascicolo 18.

⁴ Cfr. ARC PAK fascicolo 53 a.

⁵ Cfr. ARC SI_PAK/0299/002/003, busta 4, Lucchesi, Urbino, 8 giugno 1761.

chiese di sistemare i suoi «cattivi versi» pure il giovane letterato Antonio Carpaccio che si affidò all'abilità e alla sensibilità poetica del marchese¹

A Gravisi i sonetti non venivano soltanto mandati in consultazione, ma erano anche dedicati. Si riporta qui sotto il sonetto di Bortolo Gozzi, nemico di Carlo Goldoni, veronese che si firmava con il titolo di «Poeta di Palazzo in Venezia». Il sonetto fu trascritto dall'autore stesso «a stampatello sur un gran foglio di carta, ornato di fregi, tra cui spicca una colomba – o un'oca? – reggente col becco uno svolazzo con entro la leggenda: *Sonetto, a caratteri cubitali*».²

AL MERITO SINGOLARE, E DISTINTO

Del Nobil Signore

GIROLAMO MARCH.^e GRAVISI

Di Capo D'Istria

SONETTO

Chiaro, Illustre Signor, in cui risplende
Vera virtute al puro sangue unita,
A cui la Nobil Alma in petto accende
Desio sol d'emular la Avita

Te la Città dove il Formion discende.
Qual vivo spechio di valor ci addita,
Onde più chiaro il nome tuo rende
Per la gloria, che in sen porti scolpita.

Ma alla Patria cercar giorni felici
Esser altrui di sprone alle bell'opre,
Porger soccorso, e aita agl'infelici,

Far che giustizia con pietà s'adopre,
Al merto altrui vegliar con fausti auspicj
Sono il pregio maggior, che in Te si scopre.

In segno di profondo ossequio, e venerazione
Bortolo Gozzi Veronese – Poeta di Palazzo in Venezia

¹ Cfr. ARC PAK fascicolo 12/II, Trieste, 25 maggio 1784, Venezia 9 giugno 1785.

² VENTURINI 1907, p. 193.

A Gravisi è legato il sonetto di Giuseppe Bonzio che fu pubblicato, insieme ai suoi versi in dedica, nell'opera *Poesie liriche dei signori Giuseppe Bonzio e marchese Dionisio Gravisi nobili giustinopolitani*.¹ I due studiosi condivisero la passione per gli esperimenti e per le scienze naturali. Nella corrispondenza troviamo lettere con descrizioni e spiegazioni del lavoro di Poleni.² I sonetti, il primo di Gravisi, il secondo di Bonzio, celebrano Giovanni Poleni:

Di lui, che mercè d'Adria al faggio impero,
E al suo saper, per cui cotanto splende,
Di Senna al paro, e del Tamigi altero
Il maggior Medoaco inclito rende;

In rozzi fogli il nobile pensiero
Ecco adombrato, in quello a cui si estende
Nel dubbio di natura arduo sentiero
Mente, che il vero a rintracciar imprende.

A te, che volte a sapienza l'orme
Sei duce e norma ai più felici ingegni,
Bonzio, d'Egida onore, oggi li dono.

Ma se al grand'uopo il troppo basso, e informe
Stile li fa del tuo favor men degni,
Rammenta almeno il donator nel dono.

Io vidi, oh come! Sparso in dotte carte
Quanto di Senna in riva un dì s'udio;
E quante il bel Tamigi altero imparte
Da te Gravisi, onor d'Egida, e mio;

Da te, che volto con insolit'arte

¹ Cfr. FLEGO 1998, p. 47.

² Cfr. ARC PAK fascicolo 33e.

A sapienza il nobile desio,
Di natura gli eventi a parte a parte
Cercando, fuggi il cieco ingiusto oblio.

Raggio del Ciel fu la tua mente piova;
E al Formion, che tanto in pregio sale
l'antiche glorie con la tua rinova;

Mentr'io cantando l'amorfo strale,
Che nel mio core or fa l'ultima prova,
Cigno d'Amorandrò battendo l'ale.¹

Gli fu chiesto spesso di scrivere sonetti in occasione di nozze e vestizioni monacali.

Durante tutta la sua vita Gravisi fu noto come sostenitore di arte e cultura. Come mecenate fu contattato da diversi artisti.²

Nel suo carteggio troviamo lettere che mostrano profondo interesse per le questioni filologiche. Ad esempio con Niccolò Niccoletti, cividalese, discorre su Virgilio. Niccoletti era noto per aver deriso lo stile affettato e prolisso dei suoi contemporanei molto prima della *Frusta* di Giuseppe Baretta. Sullo scrivere in forma piana e semplice si legge anche nelle sue lettere indirizzate a Gravisi e mandate da Cividale nel marzo del 1759. Questo è anche il periodo in cui Niccoletti veniva accolto nell'Accademia dei Risorti.³

Un'altra influente corrispondenza del marchese Gravisi fu quella con Giuseppe de Coletti, dotto triestino noto per aver premurosamente raccolto le locali memorie letterarie. La sua devozione per la materia si manifestò anche in veste di direttore della

¹ Cfr. ARC PAK fascicolo 112, cfr. anche FLEGO 1998, p. 47.

² Si veda sonetto di Tommaso Longo nel capitolo che segue.

³ Cfr. VENTURINI 1907, pp. 180-184.

Gazzetta triestina dove pubblicò articoli di stampo storico e letterario e in veste di responsabile e bibliotecario della Civica di Trieste. Ebbe propensione nel perpetuo polemizzare con i membri dell'Accademia dei Risorti. Fu anche membro assai importante ed influente della colonia arcadica di Trieste.¹

Un corrispondente molto speciale per il marchese fu sicuramente padre Lucchesi di Urbino. Egli scrisse sia a Girolamo che ai suoi figli, discorrendo sia di affari famigliari e personali, seppur sempre con la massima discrezione, sia di questioni intellettuali e culturali. Si legge nella lettera da Urbino del 28 settembre 1760: «Qui ci sono delle belle Librerie, tra l'altre quella degli Albani, che è famosa per i manoscritti, se ne potrò avere la chiave di cassoni come spero, e trovarsi qualche notizia interessante ne farò parte. L'altro giorno pensavo tra me a Capodistria e alle nostre accademie, e volendo eccitare questi Accademici Pascolini non ho ottenuto nulla: onde mi venne l'estro di quasi strappazzarli, piangendomi il cuore, che una Città due secoli addietro considerata l'asilo dei Letterati, ora appena vi alberghino i principi delle lettere. [...] Bisogna cercare i letterati fra i claustru, e tolto il cappuccio, uno o due nella Università, e cinque numero Cavalieri i quali per vero dire sono molto ben fondati in varie materie: questo è tutto il ceto, il restante ignoranza bordata di oro e di argento. Oh se il Muzio tornasse a rivederci che direbbe?»² Sempre come amante dei libri e studioso, rimpiangeva la

¹ Cfr. anche VENTURINI 1907, p. 181.

² ARC SI_PAK/0299/002/003, busta 4.

situazione della città e sperava di trovare una soluzione e rimedio al, secondo la sua valutazione, penoso stato.

Gravisi nelle sue lettere discorreva di diverse materie, oltre che di letteratura e filologia. Ci si limita qui a menzionare, forse con troppa superficialità e frettolosità, soltanto alcuni dei suoi corrispondenti. Con padre Domenico Maria Pellegirini, bibliotecario alla Zeniana a Venezia, discusse di svariate materie e questioni. La storia, la geografia, le situazioni attuali, le librerie, i lavori del Gian Rinaldo Carli sono soltanto alcuni dei temi affrontati dai due letterati.¹ Per e con il marchese Gian Paolo Polesini di Montona avviò una ricerca su Andrea Antico di Mondonta, su Santorio Santorio, medico e studioso di scienze, su Ottonello Vida, congiunto nonché amico di Pietro Paolo Vergerio.² Polesini gli chiese di scrivere a proposito delle ricerche che stava svolgendo e gli mandò il libretto di Antico sulla musica lirica del secolo XVI. Gravisi accettò la richiesta del fiducioso corrispondente, superando le sue aspettative.³ La risposta al richiamo del marchese per la filosofia ci viene rivelata dallo scambio epistolare che da prodigioso allievo mantenne con il suo maestro padre Gaetano di S. Agnese delle scuole Pie, con il quale nel tempo si sviluppò un legame di amicizia

¹ Cfr. ARC PAK fascicolo 12 III Venezia, 4 dicembre 1775, ivi 16 febbraio 1777, ivi 25 novembre 1780, ivi 20 dicembre 1780, ARC SI_PAK/0299/005/002/013, busta 13, Venezia, 20 settembre 1789 e Girolamo Gravisi, Capodistria, 1 ottobre 1789.

² Pietro Paolo Vergerio (1498-1565), teologo e vescovo cattolico di Capodistria che passò al protestantesimo e diventò pastore protestante.

³ Cfr. ARC PAK fascicolo 71f, Montona, 5 novembre 1789, ivi, 26 maggio 1791.

basato sulla stima e il reciproco riconoscimento delle doti intellettuali.¹ Il marchese capodistriano giustifica il ruolo di «erudita» universale del Settecento dimostrando interesse anche per le scienze naturali. La curiosità in questo ambito, che va dagli studi dell'anatomista fiorentino Lorenzo Bellini, l'anatomista bolognese Domenico Guglielmini, matematico e fisico veneziano Giovanni Poleni fino a Cartesio, Newton ed Aristotele, è contenuta nel carteggio con Iseppo Marco Bruni, in seguito professore di scienze filosofiche a Senigalia.²

Gravisi fu in contatto epistolare con altri personaggi noti o meno dell'epoca. Ci limitiamo a nominarne solo alcuni: Zeno, Cesarotti, Tiraboschi, e anche Andrea Bonomo di Trieste, monsignor Luigi Bossi, canonico di Milano, monsignor Gaspare Negri, vescovo di Parenzo,³ monsignor Giandomenico Guerra, l'abate Francesco Freschi, il conventuale Flaminio Marchetti di Pola, Enea Saverio, Filippo Florio, Giuseppe Liruti, Rocco Sbisà di Rovigno, padre Atanasio Vallotti dei Predicatori,⁴ Liruti Gian Giusepppe,⁵ l'avvocato Alessandro Gavardo,⁶ Girolamo Asquini,⁷ Barnabita Angelo Cortenovis,⁸ il cugino Gian Rinaldo Carli. La corrispondenza con quest'ultimo iniziò nel 1737 e continuò praticamente per tutta la vita. In quell'anno Gian Rinaldo lasciava Capodistria ed iniziava a scrivere all'amico Girolamo. Il filo

¹ Cfr. ARC PAK fascicolo 71,G, Murano, 10 gennaio 1740, ivi, 23 dicembre 1740, A Senigallia, 10 ottobre 1742.

² Cfr. ARC PAK fascicolo 12/III Bruni, Murano 14 dicembre 1740, et altri fascicolo 53.

³ ARC PAK fascicolo 12III.

⁴ ARC SI_PAK/0299/002/002, busta 4.

⁵ ARC PAK fascicolo 71e.

⁶ *Ibidem*.

⁷ ARC PAK fascicolo 12.

⁸ ARC SI_PAK/0299/007/001_00002, busta 17.

conduttore di tutta la corrispondenza furono le ricerche, gli studi e le letture, ma trovarono spazio anche temi più leggeri e «umani» come l'emozione amorosa e le questioni sentimentali,¹ discorsi più vari come sulla necessità delle adunanze accademiche e letterarie,² novità, incoraggiamento,³ richieste,⁴ confidenze sulle ristrettezze economiche.⁵ Isabella Flego mette in rilievo l'importanza di questa fruttuosa ed ampia corrispondenza: « Ciò segna anche l'inizio del monumentale e troppo spesso ignorato o sottovalutato lavoro di supporto, integrazione e levigatura di quasi tutta l'opera del Carli da parte di Girolamo Gravisi, che spesso fu addirittura quello che oggi, in termini forse meno poetici ma più descrittivi e realistici, verrebbe definito un "ghost writer", ovverosia un autore fantasma, che compila, riordina, corregge ma a volte scrive e crea di suo pugno parti o opere intere che verranno poi pubblicate a nome di altri, che naturalmente ne raccoglieranno i meriti e la gloria. L'unica eccezione è rappresentata dai lavori a carattere economico e finanziario pubblicati dal Carli, in quanto non risulta che Girolamo abbia mai trovato stimolanti gli argomenti in questione, né certo può venir messa in dubbio la genialità del Carli economista, che proprio per queste sue virtù ricoprì spesso importantissime cariche amministrative (come p.es. nel periodo di Maria Teresa d'Austria)». ⁶ Gravisi diventò per Carli un vero e proprio fornitore di libri. La loro corrispondenza è piena delle

¹ Cfr. ARC PAK fascicolo 53, Capodistria, 10 settembre 1737.

² Cfr. ARC PAK fascicolo 53a Girolamo Gravisi, 11 novembre 1738.

³ Cfr. ARC PAK Carli 11 ottobre 1740, fascicolo 53b.

⁴ Cfr. ARC PAK Carli, Cerè, 30 ottobre 1741, Carli, Padova, 10 febbraio 1742 fascicolo 53b, Carli, Venezia, 30 aprile 1742 fascicolo 53b.

⁵ Cfr. ARC PAK Carli, Venezia, 29 aprile 1742, fascicolo 53b.

⁶ FLEGO 1998, p. 32.

richieste di Carli che si abituò a chiedere numerosi favori al cugino. L'esempio è tratto dalla lettera segnata il 10 febbraio 1742 a Padova. Carli scriveva: «Ho letto la leggenda del P. Calogerà e vi ringrazio [...] il libro del signor Apostolo (Zeno) potrete portarmelo voi».¹

Flego spiega che questa fiducia di Carli in Gravisi rivela anche il grande amore e la viva passione del secondo verso la poetica del passato, la lingua italiana, latina, greca ed ebraica, l'interesse per la filosofia e gli studi su Muzio, Santorio Santorio e Vergerio, che lo portarono alla costante e meticolosa ricerca di libri e testi per arricchire la sua biblioteca personale.

Gravisi concluse gli studi a Padova il 28 maggio 1743, tornò nella natale Capodistria e cominciò ad amministrare i beni affidatigli. Continuò sempre a dedicarsi anche allo studio di varie discipline. I beni da amministrare incrementarono notevolmente con il matrimonio con la ricchissima Chiara Barbabianca, donna nobile ed educata, tra altro anche cugina di Carli. Questo diventò lo spunto per studiare agronomia ed economia politica. Il matrimonio si tenne il 12 settembre 1745 e la famiglia cominciò a portare il doppio cognome Gravisi-Barbabianca. Il Fondo Gravisi custodisce numerosi sonetti dedicati alla nobile figlia della casa Barbabianca.² Flego scrive: «i tanti sonetti "per Nozze" scritti da Girolamo i cui versi lo scoprono uomo pieno d'amore le cui passioni sono mosse o dalla speranza, o dall'allegrezza o dal dolore».³

¹ ARC PAK Carli Padova 10 febbraio 1742, fascicolo 53b.

² Cfr. ARC PAK fascicolo 2/VI, 2/VIII.

³ FLEGO 1998, p. 58.

Durante la sua vita da erudito Gravisi venne ammesso e iscritto in più Accademie: quella dei Ricovrati di Padova (1740), quella dei Concordi di Rovigo nel 1742¹, quella di Urbino nel 1752, di Belluno nel 1772, di Gorizia nel 1781, dei Riposti di Cologna nel 1796 (fu eletto Accademico Riposto di Onore). Da studente partecipò agli esercizi accademici e diventò locutore alle conferenze e autore di componimenti in pubbliche Accademie, il che lo fece diventare sempre più riconosciuto e notato.

Al di fuori dalla sfera accademica fu riconosciuto come capace e meritevole al punto di essere eletto sindaco per ben sei volte.

Morì nella città natale all'età di 92 anni, il 31 marzo 1812. Il funerale fu celebrato dall'arciprete Antonio Declencic.

3.1. Antologia e Storia letteraria dei noti Istriani

Il marchese Girolamo Gravisi impegnò molto del suo tempo dedicato allo studio in ricerche biografiche sugli uomini dotti dell'Istria. Fu guidato dall'idea dell'ambizioso progetto di costruirne l'antologia, una *Storia letteraria nostrale* o *Storia dei letterati nostrani*. La prima traccia dell'inizio di questo estenso lavoro porta nel 1758. Era in cerca del materiale sparso e nella sua corrispondenza con diversi uomini di lettere si

¹ Il documento *Diploma dell'Accademia dei Concordi di Rovigo* con il quale fu conferito il titolo accademico a Gravisi nel 1742 viene conservato nel Fondo Gravisi: ARC PAK fascicolo 33e.

trovano indicazioni o promesse di fornitura di vari testi e informazioni. Si legge nelle lettere del padre Atanasio Vallotti di Cividale: «Vi dirò di aver trovato poco fa, scorrendo per la ristrettezza del tempo alla sfuggita... alquanti MSS del fu Mons. Fontanini, citata in un codice una Traduzione di Lucio Floro fatta da un Tharsia (sic) di Capodistria e stampata in Venezia, non mi ricordo l'anno preciso, ma fu del 1570, o 80 in circa... farei presto a saperlo per mezzo di qualche amico, giacché mi ricordo come sia il codice [...] ho ricercato (presso l'Ab. Guerra), se in sì grande molteplicità di documenti egli avesse cose appartenenti agl'uomini illustri dell'Istria».¹

Anche altri amici come Lettor Vallotti² o Gian Paolo Polesini da Padova espressero sostegno al marchese per il lavoro cominciato e promisero aiuto.³ Pure nelle lettere di Gian Rinaldo Carli possiamo trovare suggerimenti sulla scelta su quali personaggi includere nell'antologia.⁴ E l'auto-confidente cavaliere Carli non manca nel dare indicazioni su come scrivere su di lui⁵. Nel 1791 Gravisi concepì il disegno di schedare le vite dei letterati giustinopolitani. Inclusive anche il Carli e il Muzio.⁶ Nonostante i decenni d'intenso impegno, il costante sostegno da parte degli amici, il marchese a causa dei numerosi lutti famigliari, nonché del generoso aiuto nelle svariate ricerche e studi altrui, nel 1799 prese a malincuore la decisione di cedere definitivamente il lavoro

¹ ARC PAK fascicolo 2 II, Cividale 15 dicembre 1758.

² Cfr. ARC PAK Vallotti busta 53, fascicolo 12 III, 17 luglio 1764.

³ Cfr. ARC PAK Polesini fascicolo 71 f, Il fascicolo contiene addirittura metà secolo di corrispondenza con diversi ritorni all'opera sui distinti Istriani. La datazione delle lettere comincia con il 1759.

⁴ Cfr. ARC PAK fascicolo 33e, Milano, 26 luglio 1786.

⁵ ARC PAK fascicolo 38e, busta 18, Venezia 1786: «distribuite le carte in ordine cronologico, dividete le materie... estendete le notizie in modo che dopo di me rimanga nella Patria qualche memoria di me».

⁶ Cfr. VENTURINI 1907, p. 195.

agli altri. Si riporta in seguito la descrizione del lavoro svolto e della difficile decisione che probabilmente maturava dal 1792¹: «Passando ella poi dall'argomento lapidario al biografico, mi porge stimoli i più pressanti, e obbliganti nel tempo stesso, perché da me proseguiscasi d'illustrare questa provincia con le notizie de' letterati che vi fiorirono. Non può essere più commendevole questo suo Patriotico sentimento. Vorrei però essere al caso di effettuare un'impresa, che mi fu sempre a cuore, ma che sempre mi fu contrastata o da fatali vicende, o da indispensabili private e pubbliche distrazioni. Or la mia età me lo vieta, ma più forse di questa le per me sempre moleste cure economiche, che non mi accordano libertà di progredire in molte nuove ricerche, che nell'esteso argomento mi si renderebbe necessarie. Vi saranno forse degli altri, che sapranno riempire un tal vacuo meglio di me.»²

Isabella Flego è convinta che con questa decisione Girolamo Gravisi abbia perso l'ultima possibilità di collocarsi tra i grandi dell'Istria e di trovare il posto tra i personaggi storicamente conosciuti e riconosciuti come tali, evitando di essere disperso nell'anonimità del passato.³ Restarono però delle accurate schedature dei letterati di Capodistria e dati raccolti durante gli anni di ricerca e di scambio

¹ Nella lettera di Gian Rinaldo Carli inviata da Milano il 21 novembre 1792 e indirizzata al marchese leggiamo: «Spiacemi moltissimo che vi dichiarate fuori del caso, dopo il sacrificio fatto dalle Carte Vergeriane di dar compimento alle memorie de' nostri Letterati. Fatene almeno un saggio.» (PAK fascicolo 38e). Le parole di Carli non furono prive di rimprovero per lo sforzo che lui aveva fatto nel recuperare le carte di Vergerio e probabilmente per l'occasione perduta di essere tra i soggetti scelti di scrittura di Gravisi.

² ARC PAK fascicolo 53, Capodistria, 10 marzo 1799, la lettera è indirizzata proprio a Stancovich.

³ Cfr. FLEGO 1998, p. 188.

epistologico. A continuare il lavoro del marchese e a pubblicare il sogno non realizzato di Gravisi fu lo storico Pietro Stancovich con l'edizione del volume *Uomini distinti dell'Istria* uscito nel 1828 dove trovò il suo meritato posto anche l'instancabile marchese.

3.2. L'impegno di Girolamo Gravisi per la biblioteca pubblica di Capodistria

Il progetto annunciato più volte nelle sue lettere che stava veramente a cuore al marchese e che durante gli anni richiese molto sforzo è la creazione della biblioteca pubblica a Capodistria o come la chiamava lui «Pubblica Libreria». Il grande desiderio della divulgazione del sapere occupò a lungo la mente e le mani di Gravisi. A processare fino a un certo punto questo percorso si ricorre alle tracce presenti nella sua vasta corrispondenza. Ad esempio l'epistola mandatagli da Almerigotti nel 1759¹ riconduce al momento del stabilimento e dell'erezione della biblioteca da parte dell'Accademia dei Risorti. Il progetto ebbe inizio durante il principato di Gian Rinaldo Carli (1757-1760). La biblioteca trovò presto il suo sostenitore tra le autorità, nel 1760 il nuovo podestà Agostino Soranzo appoggiò la sua fornitura. Cosa che succede dopo grande sforzo e impegno da parte di Gian Rinaldo Carli. Si legge nella

¹ Cfr. ARC PAK fascicolo 71f, busta 53.

lettera di Carli mandata al Gravisi da Venezia il 20 gennaio 1760: «Mi consolo poi del concorso avuto e parlando con S. E.¹ fategli anche per conto mio rilevare la riconoscenza che gli professiamo tutti e la lusinga che abbiamo ch'egli voglia promuovere i vantaggi dell'Accademia e principalmente sul conto della Libreria. Questa vi raccomando quanto so e posso. A quest'ora avete fatta fare la fede della caduta del Premio, e per conseguenza avrete fatto i conti con l'Esattore e impiantato i libri, giusta il Concertato. V'avete fatto anche render conto dai Cancellieri Notai e da Casimiro sul calcolo del Libro Raspa: e avrete incassati i trimestri: dalla vostra diligenza e premura è sperabile tutto. Sicché fatti i conti, io spero di aver presto la commissione del Grevius e Gronovius. Il Marchese Giuseppe seconderà le universali premure, onde unitamente avrete di già parlato con S. E. Per raccomandarsi per bene, ecc.

Raccomando adunque all'uno e all'altro di nuovo questo affare ch'è più importante di ogni altro».²

Carli incoraggiò Gravisi a ringraziare Soranzo per l'appoggio prestato. In seguito, in onore del podestà di Capodistria, venne fatta l'accademia intitolata «Se l'amor di patria sia istinto di natura o dipende unicamente dall'amor proprio». Nonostante ciò dalle lettere scambiate col padre Lucchesi dell'anno 1761 deduciamo che il capodistriano si afflisse per il fatto che ci sia poco interesse per l'istaurazione seria della biblioteca.

¹ Naturalmente S. E. sta per il podestà capodistriano Agostino Soranzo.

² ZILLOTTO 366-1910, p. 61.

Il marchese scrisse al padre Domenico Maria Pellegrini sulle trattative con gli autori e fornitori dei libri che egli era interessato a far venire nella sua città.¹ I veri testimoni del suo vivo interesse sono le lettere scambiate con i stampatori di Venezia. Troviamo il nome di Antonio Zatta (di lui discorse anche nella sopra citata lettera al padre Pellegrini), Ercole Alessandro Pepoli, Giovanni Batta Facci, Simone Occhi e Antonio Fortunato Stella.² Assieme a Gian Rinaldo Carli si trovavano nell'incessante preoccupazione di acquistare svariati libri in continuo contatto anche con gli altri collaboratori veneziani e diversi librai della zona³. Si sforzarono premurosamente a far circolare i libri, a favorire lo scambio di versi tra gli accademici e a chiedere in prestito i volumi ai conoscenti. Flego riporta che dalla cassa della biblioteca si contano addirittura 203 acquisti di volumi, più altri tomi pari al valore di 2400 lire presso lo stampatore Coletti a Venezia. A questo va aggiunto il lascito del Leonardoni e quattro annate del giornale letterario.⁴ La dedizione di arricchire nei limiti del possibile la

¹ Cfr. ARC PAK fascicolo 12/III, Venezia, 20 dicembre 1778.

² Cfr. ARC PAK fascicolo 71f.

³ Nell'ARC PAK è custodito il documento datato il 13 agosto 1760: *Nota de' Libri dati dal sig.r Sebastiano Coletti alla Pubblica Libreria dell'Accademia*. Ivan Markovic che ha analizzato il manoscritto individua la tipica scrittura di Girolamo Gravisi e riconosce in esso l'elenco dei libri forniti dal libraio Coletti che insieme a quelli donati da Carli e comperati da Gravisi contano una ottantina e costituiscono il nucleo più antico e di conseguenza anche più importante della biblioteca. Da Coletti arrivano: *Vaillant Numismata, Commentaria Accademicae Petropolitanae, Manni sopra i sigilli Bertoli Antichità di Aquileia, Rubeis Monumenta Ecclesiae Aquilejensis, Museum Odescalcum Cortonense, Romanum, Veronese, Farlati Illyrium sacrum*. Da Carli: *Delle Monete, Argonauti, Esiodo, Della declinazione dell'ago magnetico, Dell'anfiteatro di Pola*. Da Gravisi: *Sarpi Storia del Concilio Tridentino, D. Thomae Opera, Graevii et Gronovii Antiquitates Romanae et Graecae, Rerum Italic, Scriptorum, Buffon opere, Plutarco, Tiraboschi Storia della letteratura, Anacarsi il Viaggio, Memoria dell'Accademie dello Stato Veneto, Giornale di Agricoltura*. Coletti consegna i libri ad Almerigotti, il più scettico tra gli accademici capodistriani rispetto al progetto della biblioteca. Una volta in mano anche i tomi mancanti dei *Rerum Italicarum scriptores* abbraccia anche lui l'idea della costituzione della libreria senza più ostacolare il lavoro con i suoi dubbi a confronto. Cfr. MARKOVIC 1997, pp. 86-87.

⁴ Cfr. FLEGO 1998, p. 152.

libreria occupò il marchese per decenni e anche negli anni novanta. Tra gli anni 1760 e 1806 la biblioteca funzionava all'interno dell'Accademia dei Risorti. Nonostante ciò non si ha notizia certa che la Libreria fosse mai stata aperta al pubblico. Si legge nella corrispondenza con Gianpaolo Polesini dell'inquietudine e dell'angoscia che si manifestarono in Gravisi per il fatto di non aver ancora visto il suo progetto realizzarsi.¹ Nel 1797, sotto il peso degli anni e la burrasca dei lutti famigliari susseguiti uno all'altro, Girolamo decise di abbandonare man mano gli incarichi affidatigli. Rinunciò al ruolo del cassiere dell'Accademia dei Risorti e nella stessa lettera indirizzata al Polesini, questi aveva all'epoca il mandato del Presidente dell'Accademia, raccomandò come trattare i «Pubblici Libri» raccolti con tanta devozione e cura: «in un privato luogo li Pubblici Libri, la condizione del luogo adesso non certa alla loro conservazione, e la comune libertà di revisionare necessariamente richiedono, che in luogo fisso ed apposito debbano essere trasportati (fatta prima però la separazione di quelli di ragione dell'Eredità Barbabianca tuttora esistono frammischiati con quelli dell'Accademia) e destinata venga una soprintendenza, che abbia ad invigilare per la preservazione, e accrescimento possibile de' medesimi affinché almeno nelle future generazioni servir possano di alimento». ²

¹ Cfr. ARC PAK fascicolo 53, Parenzo, 12 giugno 1795.

² ARC PAK fascicolo 53a, 1797.

Un altro fatto sui libri pubblici tormentò il Gravisi negli ultimi anni di vita ossia la disputa con Agostino Carli,¹ figlio di Gian Rinaldo e Paolina Carli Rubbi, che ritenne alcuni dei libri di sua proprietà², atteggiamento assai lontano rispetto a quello del padre che nei suoi giorni offrì collaborazione ed appoggio al marchese nell'intento della divulgazione del sapere e del valore del libro.³ Si ricorda in questo luogo le complesse trattative di Gian Rinaldo Carli in veste di Principe dell'Accademia con i librai Pasquali e Coletti per avere i libri in anticipo. Con grande sforzo ed impegno riuscì a concludere i due contratti. Lettere che testimoniano l'appassionato lavoro e cura per la Libreria Pubblica sono state pubblicate da Bacio Ziliotto.⁴ Sono presenti gli incoraggiamenti al cugino per il lavoro, indicazioni, incitamenti, informazioni sul lavoro fatto. Nella lettera spedita il 9 aprile 1760 da Venezia scrisse, sempre riguardo al Coletti: «Son contento del Coletti pel contratto fatto e voi altri, spero, sarete contenti della scelta fatta de' libri. Manca *Rer. Italic. Script.* ma spero che anche questo si a'avrà, avendo il Coletti suddetto scritto per esso a Milano. Con tale occasione spedisco le mie coserelle a il Cujacio. Vorrei che si facesse raccolta di tutte le opere de' nostri Autori. Io ben volentieri darò quelle che mi ritrovo avere; ma tutti gli altri dovrebbero fare il medesimo, onde nella nostra Biblioteca vi fosse uno scaffale per le opere degli autori

¹ In passato il marchese Gravisi intervenne più volte come mediatore tra il padre Gian Rinaldo e il figlio Agostino. Un esempio del conflitto innestato da questo ultimo è l'accusa inventata contro suo padre di aver bruciato parte dei manoscritti di Prospero Petronio.

² Cfr. ARC PAK fascicolo 12I, Trieste, 10 ottobre 1793, Milano, stesso anno. Inoltre si ricorda che Gian Rinaldo Carli fu sempre attento di non mescolare i libri della sua raccolta con i libri appartenenti o destinati a far parte della libreria pubblica (cfr. MARKOVIC 1997, p. 88).

³ Cfr. fascicolo 33e, Milano, ottobre 1792.

⁴ Cfr. ZILLOTTO 1944, pp. 62-73

conterranei. Vi raccomando poi di fare due volumi di carta bianca da scrivere nel primo far copiare le Dissertazioni recitate nelle Riduzioni Accademiche e nel secondo le Poesie Scelte. Di dissertazioni ne abbiamo sette. Non bisogna trascurarle. La prima è la vostra e poi il seguito».¹

Alla fine, nel 1806, i libri destinati alla biblioteca pubblica (e dei Risorti) vennero consegnati ai padri chierici regolari delle Scuole Pie e conservati nel Collegio dei Nobili. Markovic rapporta di un piccolo *Indice dei libri dell'Accademia dei Risorti dati in custodia alli P. P. Delle Scuole Pie in Capodistria li Maggio 1806* presente tra le carte del Gravisi nell'archivio.² Afferma che l'indice è ordinato per ordine alfabetico e che contiene i titoli di circa 248 opere. Il numero è indicativo a causa della scarsa leggibilità e illeggibilità di alcune parti del documento e delle correzioni e interventi di una seconda mano.³ Gran parte dei libri è rimasta conservata ed è presente nel nostro tempo. Essi fanno parte del fondo librario antiquario della biblioteca del Ginnasio Gian Rinaldo Carli di Capodistria che risiede nello stesso edificio del Collegio dei Nobili ed è suo degno successore. L'ultima lettera riguardante la biblioteca che il preoccupato Gravisi spedì alle autorità spiegando l'importanza di un'istituzione simile porta la data del novembre 1906. Il testo è riportato nel capitolo sulle accademie e scuole.

¹ ZILLOTTO 366-1910, p. 72. .

² Indice che non ho trovato nel Fondo Gravisi né di conseguenza consultato.

³ Cfr. MARKOVIC 1997, p. 89.

3.3. Teatro

3.3.1. Il teatrino privato della famiglia Gravisi

Molte delle famiglie nobili capodistriane ebbero il loro teatrino di famiglia privato. Si ha alcune notizie sulle rappresentazioni tenute in questi luoghi privati. Secondo Venturini il teatrino della famiglia Gravisi risultò nel 1805 ridotto a tal punto di non essere in grado di ospitare nemmeno compagnie d'infimo ordine e fa pensare l'autore alla sua scarsa produttività e un uso assai limitato durante tutto il Settecento.¹ Lo stesso storico invece in altro luogo racconta che proprio in ogni famiglia nobile di Capodistria ebbero il loro teatrino privato di cui fecero gran uso soprattutto d'inverno durante le lunghe e buie serate. I Gravisi, i Belgramoni, i Brutti, i Tarsia, i Sereni, i Del Bello, i Belli, i Grisoni, i Borisi trovarono il loro divertimento serale nelle rappresentazioni di marionette, della commedia dell'arte e delle tragedie.² Nonostante negli studi siano presenti indicazioni ambigue, è possibile dedurre da varie tracce nei documenti, trovate nel Fondo Gravisi, che Girolamo Gravisi nel suo palazzo promuoveva sia le discussioni sul teatro che l'attività teatrale³ e che nel loro teatrino di famiglia vennero messe in scena varie opere. Questo piccolo teatro nel salotto diventò il più importante

¹ Cfr. VENTURINI 1907, p. 173.

² Cfr. VENTURINI 1907, p. 142.

³ Cfr. FLEGO 2010, p. 36. Citazione della lettera di Vallotti del 1761.

centro di cultura tra i luoghi privati. Il repertorio degli eventi nel teatrino dei Gravisi fu assai variopinto. Troviamo:¹

Le rappresentazioni delle tragedie e le recite delle scenette rustiche e dei dialoghi satirici. Spesso furono opere non soltanto degli autori noti e quelli che vanno di moda nell'epoca, ma anche dei nobili stessi che in questo modo rappresentavano il proprio lavoro ad una cerchia di amici non dovendosi (spesso anche non potendosi) confrontare con il grande pubblico. A volte si trattava della prima rappresentazione del lavoro che poi conquistarono i palchi anche dei teatri della (delle) città.²

La messa in scena della commedia erudita e della commedia dell'arte. Nella maggior parte delle rappresentazioni teatrali parteciparono come attori anche i nobili stessi, attori dilettanti.

Le letture del melodramma e delle opere erudite. Lavori che richiedevano più sforzo per essere messi in scena perciò limitati a essere letti.

Le recite dei brevi dialoghi francesi. Recite eseguite soprattutto da donne. Stefano Carli scrisse al Gravisi: «Intanto vi mando una ingegnossissima e bellissima Satira fatta a Roma, sede d'acutissimi ingegni; al beatissimo padre per la concessione del Breve fatta al re di Spagna, come avrete intesi da una latra mia. Ella è tanto bella che merita d'esser 'tta una sera di festa, che è maggior concorso nella conversazione letteraria che suol farsi dalla Sig.ra Teresa, che riceverete a mio nome».³ La signora Teresa fu Teresa

¹ Cfr. ODILA 1999, pp. 222-226.

² Si ricordi il caso di Dionisio Gravisi.

³ ARC SI_PAK 243/651, Venezia, 5 maggio 1753.

Barbabanca, tra le donne di Capodistria la più attiva in campo letterario e culturale. Attorno a lei si raccoglievano intellettuali e letterati.

Le serate musicali. I nobili potevano trovare svago e divertimento ascoltando le prime sonate di Giuseppe Tartini, le canzoni madrigalesche e le pastorali di Benedetto Marcello.¹ Partecipò alle serate anche il noto librettista di Capodistria Gavardo Gavardo, membro dell'Accademia Reale di Londra. Fu presente il capodistriano Giacomo Belli. Questi fu autore de *Le muse in gara*, divertimento musicale a sei voci scritto per il principe reale di Polonia e messo in musica da Domenico Paradies di Napoli. Il lavoro venne rappresentato a Venezia. Le belle serate di musica trascorse nella casa Gravisi trovarono eco anche nella sua corrispondenza. Il veneziano Antonio Maria Molina gli scrisse: «La scelta all'Accademico divertimento del sonoro è stata degna di voi e della vostra abilità; per cui vedendovisi necessarie diverse sinfonie, per ora ne ho procurate no. 7 del signor Buranello, quali servono nell'opera si S. Gio. Grisotomo in quest'anno composta sopra le Arie degli intermezzi si S. Angelo».² Ziliotto offre la descrizione di queste serate: «Alle Accademie musicali assisteva gran numero di dame incipriate e di cavallieri in parrucchino, che si dondolavano al ritmo molle ma irresistibile del minuetto, e si sentivano intenerire alle note toccanti di quelle settecentesche melodie limpide, sobrie, eleganti, che salivano ai fastigi del sentimento con l'armonica proporzione di un colonnato, quando la tirranica primadonna o il

¹ Dal 1733 anche conte e provveditore di Pola.

² ARC SI_PAK Antonio Maria Molina, 28 luglio 1742.

despotico evirato non ne guastassero l'euritmica col barocco dei gorgheggi e delle fioriture.»¹

Anche se gran parte delle rappresentazioni teatrali e musicali aveva come attori e interpreti gli entusiasti nobili dilettanti, Gravisi invitava pure gruppi di attori professionisti. Nel Fondo troviamo tracce di ringraziamenti al marchese per l'accoglienza e per il lavoro di mecenate. Ne è testimone anche il sonetto di Tommaso Logo, dove l'autore si rivolge a Gravisi:

Al Merito Singolarissimo

Del Nobil Signor Marchese Girolamo Gravisi

Sonetto

Generoso Signor, prima che'l piede
Volga da questa ad altra amica sponda,
Se il vostro cor d'alta pietate abbonda,
E se un'anima bella in sen vi siede.

Poichè il bisogno mio tanto richiede
Deh a me propizia in Voi bontà risponda,
E se la sorte non mi fu seconda
Trove qui almen da Voi qualche mercede.

Deh a'voti miei sordo quel cor non sia
Cui sol vera pietà regge, e governa,
E ad un Comico umil soccorso dia.

Fate che in oggi chi Voi siete io scerna
Grato così per Voi nell'alma mia
Serberò ognor riconoscenza eterna.

Umilissimo Servitore

Tommaso Longo Comico

¹ ZILLOTTO 1907, p. 452.

Le serate nel salotto della casa Gravisi furono luogo di svago e divertimento nel gruppo scelto e ristretto di persone, di scambio e condivisione del proprio lavoro. Per i nobili capodistriani fu prezioso anche perché in pochi palazzi si trovava un teatrino attivo. In gran numero delle altre case ci furono soltanto i teatrini di marionette. La ragione deve essere cercata anche nelle circostanze del secolo nel quale la nobiltà istriana non disponeva più con abbastanza mezzi finanziari nel modo di potersi permettere svaghi privati di questo tipo.

Non potendo ovviamente negare che man mano spostandosi verso la fine del secolo, anche la famiglia Gravisi cominciava a dividere la sorte con la maggior parte dell'aristocrazia istriana e si avvicinava sempre di più al proprio tramonto scontrandosi sia con le ristrettezze economiche sia con la sua posizione di città provinciale rispetto agli importanti centri di cultura. È un fatto dal cui non sono e naturalmente non possono essere esclusi neanche il teatro e le altre attività famigliari.¹

Dai versi pubblicati in Ziliotto² si apprende la notizia che nel 1787 fece visita a Capodistria Matteo Dandolo, podestà e autore di opere teatrali. Visita che fu importante soprattutto come occasione per gli accademici di riaccendere l'entusiasmo e ritrovare la vena creativa. Il conte Francesco del Tacco che presiedeva i Risorti radunò e raccolse i poetanti per celebrare la partenza del letterato intitolando i lavori *Coronale*

¹ Cfr. anche ODILA 1999, pp. 228-230.

² Cfr. ZILIOOTTO 1944, p. 116.

*per la partenza del glorioso reggimento della città di Capodistria di sua Ecc. Matteo Dandolo.*¹

In onore del Capitano Matteo Dandolo si celebrò soltanto tre anni più tardi² anche l'Accademia solenne preparata e tenuta dal Collegio dei Nobili e del Seminario. A curare i contributi furono i giovani e i loro insegnanti supervisor.³

3.3.2. La tragedia *Merope*

Girolamo Gravisi assistette alla rappresentazione della *Merope* di Scipione Maffei. Tragedia scritta assai in fretta nel 1713, seguendo il gusto del periodo e adattando il tema tratto da Euripide. Nello stesso anno venne messa in scena a Modena, l'anno seguente a Verona e a Venezia, dove probabilmente la vide il nostro marchese.⁴ La tragedia e il lavoro di Maffei suscitarono curiosità e intenso interesse nel giovane Gravisi che leggeva le sue opere e si impegnava a studiarle⁵. Il marchese scelse un tema

¹ All'epoca i Risorti sono veramente pochi e una raccolta dei membri per una occasione simile fu preziosa per il recupero del funzionamento attivo dell'Accademia. Tacco riuscì ad entusiasmare i fratelli Gravisi, Girolamo e Antonio, don Antonio Declencich, il conte Barnaba Brutti, Francesco e Giovanni Almerigotti, il canonico Ottavio Zarotti, Cristoforo de Belli, il dottor Nicolò Baseggio, Alessandro Gavardo, Elio Gravisi. Cantarono il momento alcuni dei membri: *Poiché per te noi siam Risorti alfine / nuovo lume si scorga, e le pendici / dietro le tue orme felici / saliam di Pindo a coronarti le crine e Deh! Perché a nostri dì si rari sono / gli Apollinei cantor! Confusa e mesta / ben Egida esser puoi, se l'alte gesta / non vali a celebrar di ch'io ragiono e poi anche Così al Tuo merito, e a gloria Tua si ascrive / se i disusati Carmi al gran momento / per Te si fanno redivivi in noi* (citato da ZILLOTTO 1944, p. 116-119). Sono versi che delineano chiaramente la triste situazione dell'istituzione in quel periodo.

² 1° agosto 1790.

³ Cfr. FLEGO 2010, pp. 51-54

⁴ Cfr. ROMAGNANI 2006, p. 331.

⁵ Nel Archivio regionale di Capodistria è custodito tra le carte di Girolamo Gravisi il documento intitolato *Studi sul Maffei Scipione* (ARC PAK fascicolo 53b). Come molti documenti del Fondo anche questo si presenta purtroppo di difficile lettura.

che andava di moda e che aveva gran numero di imitatori nei secoli che lo circondavano. Pare che nel 1736 anche il celebre Voltaire s'ispirò alla *Merope* di Maffei ma scrivendone una diversa. La correlò con la lettera destinata a Maffei che conteneva la polemica sul naturalismo del teatro italiano. Sembra che il marchese, per niente contento della lettera, rispose suscitando un'acida risposta del celebre filosofo, nascondendosi sotto lo pseudonimo Monsieur de la Lindellev.¹ Affascinato dal lavoro di Maffei anche il marchese capodistriano si misurò nella scrittura della tragedia. Essa rimase inconclusa e mai stampata, venne però rappresentata nel teatrino della famiglia.

Il lavoro che, malgrado il fatto che il suo autore fu portato alla scrittura, rimane pur sempre un'imitazione o una semplice «esercitazione»². Il manoscritto custodito presso l'Archivio regionale di Capodistria³ comprende quattro fogli non numerati. Sono pagine di lettura estremamente difficile non soltanto per la grafia di scarsa leggibilità e per l'inchiostro in alcune parti sbiadito ma anche per la scrittura «economica». Il marchese infatti riempì tutto il foglio, riempiendo i spazi prima rimasti vuoti con le battute di qualche scena che segue nel modo da rendere difficile persino trovare come procede la sequenza delle scene. Sono presenti anche numerose cancellature, correzioni e cambiamenti. Il manoscritto è privo di data.

¹ Cfr. ROMAGNANI 2006, p. 330.

² Termine usato da Isabella Flego in FLEGO 1998, p. 64.

³ ARC PAK fascicolo 53 a.

Gravisi compose il primo atto di quattro scene e il secondo di due scene dove l'ultima non è conclusa. Non portò a termine la tragedia. Un'altra tra le ragioni per definire il lavoro una breve esercitazione.

I personaggi:

Merope, vedova di Cresfonte re di Messenia.

Egisto, figlio di Merope.

Polifonte, tiranno di Messenia.

Narbate, vecchio.

Euricle, favorito di Merope.

Erasse, di cui sopra.

Ismenia, confidente di Merope.

Cresfonte viene ucciso da Polifonte e giace nel sepolcro, Ismena consola Merope dicendole che Messenia può finalmente rinascere dopo quindici anni di guerre. Ismena è impaziente perché aspetta Narbate affinché le porti notizie sul figlio Egisto che è riuscito a sfuggire alla morte. Narbate non arriva, ma si presenta Euricle senza portare consolazione alla madre, dice di non aver trovato traccia dei due. Alle lamentazioni ed esclamazioni di dolore della vedova seguono la disperazione verso il popolo che ha paura del nuovo tiranno Polifonte e non dà sostegno alla memoria del defunto re. Compare Polifonte assieme ad Erasce. Il tiranno propone alla vedova di prenderla per moglie. Ella si oppone dicendogli che è brutto e vecchio. Seguono i versi che a parere della studiosa di Gravisi onorano lui stesso. Sono parole di Polifonte:

E chi fedele

Veglia a difender la paterna terra

Non ha duopo del folle onor degli avi [...]

Il diritto di regnar non più discende
Per legge di natura: è questo il frutto
Che a travagli si deve, al sangue sparso
Che è il prezzo del coraggio¹

Polifonte le fa varie promesse che vanno fino alla metà del suo regno, ma Merope rimane decisa e non cessa di rifiutarlo. Merope ed Ismena se ne vanno. Segue il dialogo tra Polifonte ed Erisse. Il primo è deciso di far morire Egisto, di commettere il delitto che ritiene necessario per fare fine alla dinastia di Cresfonte. Erasse esce intenzionato ad eseguire l'ordine di Polifonte.

Nella seconda scena si legge la conversazione tra Merope ed Euricle. Parlano del matrimonio con Polifonte. Viene portato Egisto, definito come straniero accusato di aver ucciso un uomo di Messenia. Egisto pregava nel tempio quando viene assalito da due stranieri. Uno è Erasse che è stato mandato da Polifonte e che Egisto riesce ad uccidere, l'altro invece scappa. Arrivano i soldati che arrestano Egisto. Gravisi interrompe la scrittura nel momento in cui s'incontrano Merope ed Egisto, madre e figlio.

La bozza della tragedia che segue il grande modello, ma non riesce a raggiungerne l'altezza, fa individuare alcuni punti di collegamento. Si tratta soprattutto dell'imitazione del soggetto nel primo atto.² Mantiene i personaggi cambiandone alcuni nomi; Adraste diventa Erasse, Polidoro viene sostituito con Narbate. Seppur il

¹ ARC PAK fascicolo 53 a, cfr. FLEGO 1998, p. 64.

² Cfr. VENTURINI 1907, p. 169.

testo presenti grandi limiti, fa fama al suo autore come capace nel seguire i principi della scrittura della tragedia, dare peso alla naturalezza delle situazioni e di incitare la passione.

L'opera fu soggetto della critica positiva di Apostolo Zeno che la ritenne scritta con rispetto per le regole dell'arte teatrale.¹

3.3.3. *L'uomo per se stesso*

Il manoscritto² si presenta su cinque pagine e contiene il primo atto con tre scene concluse.³

La passione per la commedia in Gravisi probabilmente maturò durante la sua vita da studente presso la celebre università padana, luogo dove molti nobili continuarono i loro studi iniziati al Collegio dei Nobili della capitale dell'Istria. Si ha notizia che il giovane assistette alle rappresentazione delle opere di Goldoni e ne rimase assai entusiasta. Come nel caso della tragedia Merope dove s'ispirò a Scipione Maffei anche stavolta, nella scrittura della commedia, scelse di seguire un grande maestro, Carlo Goldoni.

¹ Cfr. FLEGO 2010, p. 26.

² ARC PAK fascicolo 33e.

³ La trascrizione del manoscritto è già stata effettuata nel volume di Nives Zudic e Kristjan Knez, *Storia e antologia della letteratura italiana di Capodistria, Isola e Pirano*, Koper, Italijanska unija, 2014, pp. 211-215. La trascrizione però non tiene conto delle corezioni d'autore.

La commedia, accolta bene nella sua natale Capodistria, ritrae il carattere della nobiltà dell'epoca di questa cittadina provinciale. Una nobiltà che fu come il conte Ottavio Bellavita abituata a una vita di lusso che ormai stava man mano diventando sempre di più un privilegio del passato, un ricordo remoto dei tempi dei avi e una memoria sbiadita della propria infanzia. Una vita alla quale gli aristocratici non volevano o non osavano rinunciare in modo da diventare quasi ridicoli in questo tentativo di negazione della realtà presente.¹ Si impegnavano nel mantenere le apparenze;

¹ Interessante a questo punto lo scritto di Venturini che immagina l'arrivo dei nobili ormai in fase di decadenza a una rappresentazione teatrale tenuta nella casa della famiglia Gravisi: «La notte è buia e fredda, e gl'invitati giungono, casata per casata, preceduti dai domestici, che, armati di torcie a vento, rischiarano l'oscurità della via. Lo stato delle strade e la poca ampiezza della città sconsigliano l'uso delle mastodontiche carrozze padronale (e delle eleganti portantine tutte a fiorami in rilievo), per cui i nobili spettatori se ne vengono a piedi, e per istrada è un continuo cicaliccio interrotto di quando in quando dal grido di qualche damina che al lume incerto e oscillante della resina infiammata, caccia l'elegante stivaletto di raso bianco nelle insidie fangose d'una pozzanghera

Finalmente, dopo lungo girare e rigirare per calli e callette, le cui fitte tenebre sono rotte di tratto in tratto dal tistico lumicino delle *Madonne* poste a custodia dei cavalcavia, eccoli nell'ampio atrio del palazzo Gravisi. Quivi, almeno, ci si vede; chè oltre alle immancabili *fiorentine* ad olio, dei gran candelabri ardono agli angoli dell'entrata e sulla gradinata che mena nella sala dei ricevimenti.

I padroni di casa, circondati da tutti i membri della famiglia, che abbiano raggiunto l'età canonica per poter stare alzati dopo l'avemmaria, ossia i quindici anni, attendono gli ospiti sullo spazioso pianerottolo delle statue; e indossano, che s'intende, l'abito di gala. Gli uomini adulti sfoggiano la velada ricca nei fianchi con bottoni d'argento. Gli *arbiter elegantorum* la vogliono in forma di *Ravanse*, con le balzane aperte e la fodera senza cuori d'oro, perché rompono il *camellotto*. Sotto la velada, la sottana, per lo più di seta nera, la sottana detta anche *camisiola*. Questa pure doveva essere fatta in *Ravanse* coi bottoni sino alla giusta metà. Venivano da ultimo le *braghese* di camellotto, calze di seta di diverso colore, scarpette dal tacco altissimo, adorne di fibbie d'argento, tricorno e parrucca bianca in testa, spadino dall'elsa dorata al fianco, sorriso stereotipo sulle labbra.

Quella massa di stoppa candida con cui i nobili nascondono la loro vera capigliatura era una grande eguagliatrice di tutte le epoche della vita: pareva di vivere in un mondo composto di soli vecchi, chè la gioventù, nel vestito e nell'aspetto, aveva ben poco che la distinguesse dalla vecchiaia. Le grazie della persona? Sparivano sotto l'ineffabile goffagine della famigerata veladona. L'elasticità e la bella tornitura delle membra? Ci pensava il sarto colmando i vuoti, propri dell'età o provenienti da magrezza naturale, con l'ovatta. Dal momento che regnavano i calzoni corti fino al ginocchio, era naturale che in quelle radunanze non si vedessero che polpacci pienotti e ben fatti. Gli storpi e i rachitici non dovevano esistere nel secolo del Goldoni.

I vestiti delle dame e delle damigelle ostentavano certe tinte sentimentali, che tornavano care all'Arcadia allora imperante, come quelle che richiamavano al core le scene slombate e cascanti dell'ingenua vita

vediamo l'immagine del conte Bellavita che vuole bere la cioccolata e una volta finita la scorta manda il servo a comprarla senza dargli dei soldi. Alla sua domanda di provvederlo di contanti per fornirgliela alla prima lo rimanda alla moglie, alla seconda gli dice che sarà rimborsato una volta tornato con la spesa. Inciampa nelle scuse di poco conto e nonostante tutto vuole mantenere l'immagine di gran signore; dice ad esempio di non essere lui quello che tiene i contanti per non essere «seccato» quando a qualcuno servono.

In questo quadro in cui il marchese Gravisi dipinse l'attualità della società e della vita che lo circondava la figura della Donna Vereconda sta per la realtà di una bella parte delle donne del secolo decimottavo. Sposate con qualche nobile scelto dalla famiglia in base agli interessi, condannate alla tristezza di servirgli e di alleggerirgli la vita: «è meschina vista per nobile cavaliere fare per se l'economista, il cuoco, e il dispensiere. A tal'uopo le Donne sembravano nate apposta a loro questo mestiere niente di pena costa». La vita della donna nobile nella Capodistria del Settecento dipendeva dalla disposizione e dalla buona o meno buona volontà del marito. È possibile che questo stava cercando solo un aiuto in casa, una madre per i bambini limitando l'abitato della donna con i quattro muri del palazzo, non provvedendo ai suoi bisogni emotivi e

pastorale: onde fiori sulle gonne, sui corpetti e sui ventagli e su quest'ultimi, versi ancora del Rolli e del Metastasio.

Ma quel lusso e quello sfarzo, troppo spesso, non erano che apparenze per celare miserie a grande stento dissimulate.

La fortuna di molte casate volgeva al tramonto: sicchè mentre la sera le sale dei nobili scintillavano giocondamente delle cento fiammelle dei doppiieri e delle lampade di cristallo simulanti una cascata di ghiaccio, la mattina di poi la damigella lavorava d'ago e di forbici per "voltare ed aggiustare le braghese"» (VENTURINI 1907, pp. 59-60). Venturini sembra svelare tutta la miseria della nobiltà giustinopolitana che si impegna a mantenere le sembianze.

umani, tranne quelli materiali. Un sistema patriarcale, fatto su misura dell'uomo, del sesso maschile che forse Gravisi con la sua bozza della commedia osò criticare. Anche tra i documenti scritti da alcuni dei membri dell'Accademia dei Risorti è possibile trovare testi di timbro discriminatore verso il gentil sesso. Si ha notizia di alcune discussioni sui temi legati alla donna: *Contro la nobiltà delle donne, Se le passioni delle donne siano più violente di quelle degli uomini, Per qual ragion furono escluse le donne dalla magistratura*.¹ Persistette il tono della negazione della partecipazione femminile negli affari non domestici. Si legge in uno degli scritti: «Non rincrescavi o Donne. Se a voi la diè la Natura di viver gl'oscuri giorni all'uso di trattar la cannocchia, di maneggiar il fuso. Deh! Sedetevi o donne, soffrite in calma e in pace, per il ben dello Stato! [...] o donne sian vostri pensieri l'amore, il crin, le gonne!»². L'autore espresse chiaramente il proprio pensiero di inferiorità delle donne e sul posto che a loro attribuiva.

Non tutte le donne del secolo condividevano questa sorte. In alcune famiglie la donna fu partecipe alla vita familiare fuori di casa ed esistevano casi in cui fu anche introdotta dal marito nel mondo della scienza e della letteratura. Il carteggio dei marchesi Girolamo e Giuseppe Gravisi ci svela che loro non solo appoggiavano le loro donne e gli permettevano di essere attive ma gli facevano prendere parte nelle loro ricerche, tenevano al loro parere e le affidavano qualche lavoro intellettuale. Nella lettera di Giuseppe alla moglie Teresa infatti si legge: «Mia Signora e Padrona

¹ Cfr. ARC PAK busta 53, fascicolo 2 VIII; ZILLOTTO 1944, p. 221-222. Le discussioni citate risalgono agli Anni Sessanta.

² ARC PAK busta 53 fascicolo 2 VIII. Ci è poco noto dell'autore. Lo scritto probabilmente appartiene ad Alessandrini, conosciuto soltanto di cognome.

Riveritissima, ho studiato di obbedirla collo stendere (meglio che mi fu possibile) la dedicatoria delle rime del nostro buon amico G. Bonzio. Devo avvertirla di far esame e raccoglierle tutte. Un sonetto ed una Anacreontica vi sono non copiate nella bella raccolta da Lei fattami tenere. [...] Rivedremo ogni cosa al mio ritorno col presidente Marchese Girolamo Gravisi, al cui stimatissimo giudizio soggetterò la breve dedicatoria, che bramo estesa secondo il di Lei Volere».¹ Anche Girolamo visse una intensa e felice vita coniugale con la amata moglie Chiara a cui non negò mai né rispetto né diritti. Nell'armonica famiglia fu concesso anche alle donne l'accesso ai libri e al sapere. Sono due testimoni di una società consapevole della capacità femminile. Il Settecento fu, infatti, anche il periodo in cui le donne, seppur ancora con diritti ristretti, potevano accedere ai salotti, entrare nei teatri e partecipare alle conversazioni.

Il carattere della Donna Vereconda non dipinge solo la figura di una triste donna abbandonata dal marito che non è né abbastanza abile da mantenere la sua attenzione né capace di scegliere il momento giusto e progettare la «tattica vincente» per farselo avvicinare. Essa con il suo attacco brusco riesce a causare la reazione diametralmente opposta a quella voluta e diventare vittima del cinismo e disprezzo del coniuge. Vereconda si mostra anche come una donna nell'età matura che trascura il fatto del peso degli anni visibile sul proprio corpo. È pure una moglie che fa la civetta confidente di essere al colmo della bellezza, attraenza e grazia. Sta per una madre convinta di avere una figlia troppo giovane per frequentare gli uomini. Si crede capace

¹ ARC PAK fascicolo b 53 e fascicolo 12, Pregara, 11 settembre 1770.

di sottrarle i pretendenti e pensa di poterlo fare senza grande sforzo dato che la giovane è a suo parere noiosa, senza spirito, timida e di mediocre bellezza: «Quel può destar amore giovane ancor Bambina che non conosce il mondo qual è la Contessina non val la dote credimi di mediocre bellezza mia figlia è senza spirito è timida ritrosa, la sua conversazione presto divien noiosa ch'ella abbia degli amanti credere non lo deggio or ver se così fosse che si attaccano al peggio, per poi se qualcheduno frequenta casa mia io sono che ricevo con grazia e cortesia per ognun prima che vada a far riverenza si ferma per godere per un po' di mia presenza».

La figura del servo è quella del tipico furbastro che s'impiccia nelle questioni dei padroni e si diverte a metterli nel ridicolo.

Il rapporto tra loro è conflittuale e di reciproca mancanza di rispetto. Gravisi riuscì a formare dei caratteri movimentati ma nello stesso tempo abbastanza lineari da poter costruire le situazioni semplici con il dialogo vivace. I caratteri inoltre sono di chiara ispirazione goldoniana e sono da notare anche alcune affinità con le commedie del veneziano. La prima traccia è rappresentata dai nomi. Ottavio, il marito che porta questo nome è presente anche nella *Moglie saggia* di Carlo Goldoni. I due personaggi sono costruiti nel modo da non essere vicini solo onomasticamente. Anche la Donna Vereconda richiama la moglie Rosaura della sopra menzionata commedia. I due autori ricorsero alle donne abbandonate dal marito costrette a usare l'astuzia e molta energia infine, però, con esito diverso. La situazione di partenza è dunque simile: «Gran

disgrazia è per una Moglie l'avere un Marito disordinato».¹ Avendo dei mariti disordinati ed essendo trascurate nel rapporto con il lor coniuge, entrambe le mogli nutrono il desiderio di cambiare la situazione presente. Mentre Vereconda sceglie l'attacco diretto, che condanna la protagonista fin dall'inizio a un esito non buono per lei dato che «La gelosia, i rimproveri, le invettive non fanno che indispettire ed irritare gli animi maggiormente, e in luogo di muovere la compassione, non ispirano che odio ed ostinatezza»,² Rosaura medita una strategia saggia, un approccio prudente e vincente: «Non è che una donna onorata, e molto meno una dama, abbia da tollerare tranquillamente i torti che dal marito gli vengon fatti, e da trattare con amicizia una persona che intorbida la pace della sua famiglia: ha da cercare di rimediarvi, ma con prudenza».³ L'altra distinzione tra i due caratteri femminili è la fedeltà, virtù incarnata nella figlia del borghese Pantalone, Rosaura, che però viene a mancare nella nobile Vereconda. Ritraggono gli autori in questo modo la sottomissione della moglie al marito, la posizione della donna nella società dell'epoca e i vizi e le virtù degli Ottavi, Rosaure e Vereconde che li circondano. Goldoni afferma a proposito: «Oltrediché, chi volesse esaminare i caratteri da me nella mia Commedia imitati, troverebbe per avventura che non solamente non gli ho sospinti più di là di quello che natura porti; ma forse gli ho di qua tratti. Perciocché là dove vizio o virtù si voglia imitare, trovansi originali virtuosi e viziosi alle volte, che vanno più avanti di quello che si

¹ L'autore a chi legge, *Moglie saggia* citato da GOLDONI 1955-IV, p. 121.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

soglia fare comunemente, co' quali ultimi chi volesse confrontare i due personaggi, supponiamo Ottavio e Leilo, troverebbe che i finti sono inferiori a molti de' veri, come ancora chi volesse paragonare la bontà, l'amore e la sofferenza d'alcune mogli alla buona moglie della mia Rappresentazione, vedrebbe quanto quelle in sì fatte virtù la sopravanzino».¹ Il motivo di più di un solo ricorso nella produzione di Goldoni. Un altro esempio della donna disperata e abbandonata è Bettina nella *Buona moglie* che con pazienza riconduce il marito ai doveri coniugali. Opere per le quali, però, possiamo affermare con alto grado di certezza che siano posteriori² al lavoro di Gravisi. Il manoscritto del marchese non è datato, ma è possibile presumere che il tempo della creazione risalga probabilmente attorno all'anno 1744.³ La deduzione si basa sulle indicazioni quale l'anno che è prossimo al periodo di studi a Padova del marchese e la grafia del manoscritto che rappresenta le stesse caratteristiche della grafia negli altri scritti di Gravisi di questo periodo. Il 1744 è l'anno, tra altro, segnato da un'impressionante fecondità scrittoria del nobile capodistriano nell'ambito della letteratura.

Per Gravisi i nomi furono un prezioso strumento per far entrare l'ironia nel proprio lavoro scrittoria. Con il nome del conte Ottavio Bellavita ironizzò sullo stato misero del nobiluomo che si trovava in gravi difficoltà economiche e che stava gradualmente

¹ Lettera dell'autore al Bettinelli, *La buona moglie*. Citato da GOLDONI 1955-II, p. 341.

² *La buona moglie* di Carlo Goldoni fu scritta a Torino nel 1751, *La moglie saggia* invece venne rappresentata per la prima volta a Venezia nel 1752.

³ Si trova conferma per questa periodizzazione anche negli studi. Cfr. VENTURINI 1907, p. 174; FLEGO 1998, p. 65.

perdendo i privilegi, il benessere e i mezzi finanziari necessari per potersi permettere la bella vita. Con la Donna Vereconda implicò al mutamento della donna in base alla situazione. Nel rapporto con il marito è una povera moglie abbandonata e preoccupata per la casa, bisognosa di amore; nel rapporto con gli altri uomini una civetta incline all'egocentrismo fino al punto di quasi disprezzare la propria figlia. Sono due caratteri messaggeri del declino dell'aristocrazia settecentesca giustinopolitana e della realtà che solo il servo Carolino vede o vuole vedere e che dà il consiglio ai padroni di accettare la triste situazione ormai sempre più presente.

Questa bozza della commedia, con un inizio promettente però rimasta inconclusa, vanta l'approfondimento psicologico dei personaggi, il realismo delle situazioni, l'attualità delle problematiche e infine un chiaro messaggio morale. Tutti criteri che la avrebbero potuto far diventare degno inizio di una carriera commediografica che il marchese capodistriano non aveva deciso di intraprendere. Il modesto scritto diventa però testimone dell'orientamento di Capodistria verso Venezia come modello di scrittura per il teatro.

4. Dionisio Gravisi

È uno dei tre figli di Girolamo Gravisi, il primogenito. Nacque a Capodistria nel 1750. Frequentò il Collegio dei Nobili della sua città, a soli tredici anni s'impegnò a riaprire ed a rinnovare l'Accademia degli Operosi, progetto di suo padre di cui con gli anni sono andati perduti lo splendore e l'attività. Diventò allievo di Padre Gaetano Lucchesi. Le lettere tra i due rappresentano una testimonianza di un rapporto tranquillo e assai soddisfacente per entrambe le parti, Lucchesi lodò il figlio anche all'amico Gravisi.¹ Il giovane cominciò presto a comporre poesie. Si riportano i versi composti alla conclusione dell'anno accademico 1765:

Nojato intanto delle urbane stanze
Io tra foschi pensier conduco i giorni
Di genio vuoti, e di piacer, mirando
Ver la stellata meta, onde s'eguaglia
Il dì fugace alla crescente notte,
Il pampinoso declinar Settembre.
Solo tal or vò rammentando i cari,
I sempre cari, ed onorati sempre
Giorni in cui teco per favor dei Numi
Sedendo fra gentil scelta corona
Di fervida Operosa Gioventude
Cara all'intonfo Dio, cara a Minerva,
Scender vedemmo gl'onorati Genj
E le placide gare, e i giochi illustri
D'alto scotendo le ghirlande in mano
Alla pugna animar gl'Emuli Atleti.²

¹ Cfr. ARC SI_PAK/0299/002/003, busta 4, Urbino, 30 giugno 1760 ed altre.

² Citato da FLEGO 1998, p. 104.

Poco dopo la sua morte, avvenuta nel 1768 a Venezia o a Parenzo,¹ la contessa Santa Borisi – Gavardo pubblicò i suoi componimenti poetici assieme ai versi del cavaliere e amico di Dionisio, Giuseppe Bonzio. Anche lui scomparve nello stesso anno, a pochi mesi di distanza dal compagno, nel modo che l'Accademia dei Risorti perdesse due giovani e ardui membri in poco tempo. Il volume venne pubblicato a Venezia nel 1771 dalla stamperia di Giammaria Basaglia.

4.1. Teatro

Nel 1762 tradusse l'*Alzira* di Voltaire. Il giovane traduttore fu un grande ammiratore della Francia e in particolare di Voltaire nel lavoro del quale s'immerse con fervore. Venturini afferma che le produzioni teatrali di Voltaire e degli altri francesi furono largamente accolti presso l'Accademia degli Operosi. Nel Fondo Gravisi non si è trovato conferma di queste indicazioni. Si trova, però, convalida dell'ammirazione di Gian Giacomo Rousseau. Dionisio Gravisi declamò presso l'Accademia dei Risorti una poesia intitolata *Se la Natura, o l'Educazione confluisca più a rendere un'uomo eccellente*.²

Il giro delle rappresentazioni della *Alzira* ebbe inizio nella casa Gravisi a Capodistria, nel teatrino di famiglia, e continuò per tutta l'Italia. Non cessarono le rappresentazioni

¹ Cfr. ZILLOTTO 1924, p. 59.

² Cfr. VENTURINI 1907, p. 203.

neanche dopo la morte del giovane ammiratore del filosofo francese. Del grande successo della traduzione di *Alzira* scrisse anche Gian Rinaldo Carli nella lettera a Girolamo Gravisi.¹ L'opera fu iscritta nel *Teatro tragico italiano*.²

¹ Cfr. ZILLOTTO 366-1912, p. 231.

² Cfr. VENTURINI 1907, p. 203.

5. Stefano Carli

Stefano Carli, fratello minore del più noto Gian Rinaldo, nacque a Capodistria nel 1726. Come era usuale per i nobili di questa cittadina istriana del Settecento, anche lui frequenta il Collegio dei Nobili tenuto dai padri scolopi, istituzione di formazione classica. Mostrò presto interesse per gli studi e le lingue orientali. Visse dal 1745 al 1753 a Costantinopoli, con un incarico commerciale di dragomanno¹, conferitogli dalla Repubblica di Venezia, e si dedicò alle lingue e culture orientali. Nel 1753 i problemi di salute lo costrinsero a tornare nella città natale e poco dopo il ritorno si trasferì a Venezia. Trascorse i successivi dieci anni tra le due città, nutrendo interesse per differenti discipline. Frutto di questi interessi fu l'istaurazione di rapporti con vari personaggi di cultura e scienziati dell'epoca. Frequentava i luoghi della vita culturale, optando tra i rappresentanti dell'autorità, cercando di fare conoscenze e di trovare qualche incarico retribuito. Furono anni di intensi ripensamenti, passando dall'anatomia alla giurisprudenza fino alla matematica e alla musica. La sua situazione economica peggiorò ulteriormente nel 1757, anno della morte di suo padre, il quale non fece testamento e l'eredità andò al maggiore Gian Rinaldo. Non riuscì a ottenere nessun incarico fino al 1761 quando divenne sovrintendente dei boschi

¹ Nel secolo XVII e XVIII le famiglie giustinopolitane Tarsia e Carli dettennero costantemente l'incarico di interprete addetto ai rapporti commerciali a Costantinopoli (cfr. INFELISE 1996, pp. 189-197 e VENTURINI 1906, pp. 45-135).

dell'Istria, incarico conferitogli dal Reggimento dell'Arsenale¹. Aggiunse ai suoi interessi la foresteria e gli studi storici. Mantenne il posto per un solo mandato di cinque anni. Cessata la funzione si dedicò agli studi e condusse una vita ritirata. Nel 1767 sposò una nobile di Capodistria, Cecilia Manzini. Da quel momento gli interessi personali lo tennero quasi sempre nella cittadina istriana.²

Vedendo avvicinarsi il tramonto della Serenissima cominciò a favoreggiare l'occupazione austriaca dell'Istria veneta. Durante l'occupazione francese invece firmò due scritti di accento antiaustriaco. In questo periodo cercò invano di ottenere la sovrintendenza dei boschi. I cambiamenti politici furono proporzionati ai cambiamenti di pensiero di Stefano Carli. Si nota infatti il tramonto delle idee illuministiche e l'allontanamento dalla corrente voltairiana e rousseauana.

Il conte morì nella città giustinopolitana nel 1813. Nel testamento scritto tre anni prima della morte lasciava l'eredità alla municipalità di Parenzo con l'obbligo di erigere la biblioteca pubblica, destinare i soldi per le borse di studio e doti per le povere.³

¹ Nel 1764 il conte Carli venne indagato per contrabbandi di legname istriano. Per approfondire: IVETIC 1998, pp. 220-222, BIANCO 1994, p. 154.

² Cfr. IVETIC 1998, p. 224.

³ Cfr. CELLA 1977, p. 344-346; ODILA 1999, pp. 220-223.

5.1. Attività teatrale

5.1.1. La tragedia *La Erizia, tragedia nuova dedicata alli signori de Voltaire e Rousseau*

Probabilmente spinto dalla moda del secolo e dall'interesse per il teatro del fratello Gian Rinaldo, scrisse tra l'altro la tragedia *La Erizia, tragedia nuova dedicata alli signori de Voltaire e Rousseau*, pubblicata a Venezia nel 1765, ispirata a Voltaire e Rousseau, che riscosse soprattutto critiche negative, ma il parere positivo di Gaspare Gozzi e Luigi Bossi. Si ha notizia che nel 1771 la tragedia fu rappresentata a Trieste al teatro San Pietro.¹

La maggior parte delle critiche alla tragedia nonché delle descrizioni e caratterizzazioni della persona di Stefano Carli sono negative. Pietro Stancovich nella sua *Biografia degli uomini distinti dell'Istria* lo descrive così: «Ostende alla pubblica estimazione un solennissimo pazzo nella persona del co. Stefano Carli, autore di una miserabile tragedia, così detta Erizia, ch'ebbe l'ardire di dedicare a Voltaire, che non si sarà certo degnato neanche di rispondergli: chè se lo avesse fatto non avrebbe mancato a farlo sapere a chi nol voleva.»²

¹ Cfr. CURIEL 1937, p. 432

² Cfr. STANCOVICH 1888, p. 887. Si veda anche STRCIC 2011, p. 12 e DOBRIC 1992, p. 47.

5.1.2. Lettere

Durante la sua permanenza a Venezia il conte Stefano frequentò con interesse diversi teatri, quello di S. Luca, di S. Samuele, di S. Angelo e di S. Grisostomo. Da tipico uomo intellettuale del Settecento leggeva opere teatrali prodotte in lingua italiana, latina, greca e francese.

Anche se la sua opera ebbe poco valore e la sua persona scarsa stima è interessante invece osservare le sue descrizioni. Durante la sua permanenza a Venezia infatti scrisse lettere nelle quali commentava e descriveva gli avvenimenti che accadevano nella città. Secondo Ziliotto l'unico pregio dell'esistenza di Stefano Carli è dunque un'altra prospettiva, quella che ci viene data dalla sua persona non soltanto partecipe e osservatore della vita del Settecento, ma anche commentatore e sostenitore di pareri: « non mi cade in mente di ostendere all'ammirazione di chi che sia quel bislacco, ma di evocare una tipica figura d'uomo vissuto tra pace d'Aquisgrana e battaglia di Lipsia, la quale, pur essendo di terzo o quarto piano nel quadro del Settecento e senza virtù propria, vi può far macchia e dar risalto al gioco prospettico della storia; direi un godibile personaggio da commedia goldoniana che conobbe il Goldoni e del grande commediografo saprà raccontarci cose molto interessanti».¹

Tra i corrispondenti del conte Carli ci fu anche Girolamo Gravisi, suo cugino, al quale sono indirizzate le quattro lettere qui in appendice, conservate presso il Fondo Gravisi

¹ Cfr. ZILIOOTTO 1948, p. 275.

dell'Archivio Regionale di Capodistria.¹ Le lettere sono state segnalate e il loro contenuto solo riassunto (tranne che per brevissime citazioni) nell'articolo in sloveno più volte citato.² Ci sembra dunque interessante, per le notizie relative a Carlo Goldoni e alla situazione teatrale veneziana del 1753, pubblicarle qui in una trascrizione integrale (ancorché solo parcamente annotata, in rapporto ad altri fatti e circostanze di cui in esse si parla), mentre ci sembra indispensabile alla lettura e alla collocazione contestuale la messa a disposizione delle lettere nella loro interezza. Alle quattro lettere che qui si pubblicano, interessanti per il contenuto concernente il teatro veneziano di quegli anni, si aggiunge una copia di uno dei componimenti poetici in martelliani dedicata al *Filosofo inglese* di Carlo Goldoni, uno dei testi che circolavano nell'ambito della polemica sulla commedia che contrapponeva chiaristi a goldonisti.

Alle quattro lettere sopra riportate e presenti nel Fondo Gravisi³ si uniscono altre due citate da Baccio Ziliotto. Lo storico riporta alcuni paragrafi inerenti al nostro argomento e pur non potendo accedere alla fonte primaria pubblichiamo qui il testo come ci viene riportato da Ziliotto⁴. Stefano Carli nella lettera datata aprile 1753 discorre su Pietro Chiari: «Il Sig. Abate Chiari, mio carissimo Amico, e dal quale due ore ogni mattina vado a passarmela, diede alla luce un Romanzo intitolato la *Filosofessa*

¹ SI_PAK/0299/005/001/003.

² Lea Odila Sirok, *Koprsko gledališce v 18. stoletju*, in «Annales. Anali za istrske in mediteranske studije UP ZRS», v. IX (1999), pp. 220-223.

³ Il fondo conserva 45 carte di Stefano Carli, prevalentemente lettere, che il suo corrispondente ha conservato (41 lettere, 2 scritti e 2 componimenti poetici). Il conte informava il Gravisi sulle letture fatte, conversando di varie materie: letteratura, teatro, filosofia, scienze naturali, società, diverse civiltà; intrattenendosi su questioni familiari, discutendo di conoscenti comuni e riportando notizie di attualità.

⁴ Cfr. ZILIOOTTO 1944, pp. 282-283.

italiana. Ha questo una grandissima analogia col Telemaco. La differenza si è che invece d'un giovine, e che in tutte le sue avventure faccia filosofiche osservazioni. Trattandosi de Romanzi, molti Letterati non si danno a questa lettura, pretendendo eglino di perder in simili cose vanamente il tempo. Ma il fatto si è, che per una volta merita d'esser letto. Presentemente è applicato il medesimo a far una Istoria Universale corrispondente a quella del Sevigné, ma molto più esatta.». Ziliotto inoltre menziona anche la lettera del marzo 1752 nella quale il mittente esprime alcune critiche su una delle commedie di Goldoni. Su questa lettera non ci sono giunti altri dati.

6. Gian Rinaldo Carli¹

Nacque a Capodistria l'11 aprile 1720 da Cecilia Imberti e dal conte Rinaldo Carli. La famiglia proveniva dall'Italia centrale ed era iscritta nel registro dei nobili di

¹ La questione di Gian Rinaldo Carli riguardo la bibliografia è assai diversa rispetto agli altri personaggi che sono stati trattati. Essendo stato il principale esponente e il rappresentante della nobiltà giustiniana del periodo che raggiunse maggiore fama, si hanno a disposizione numerosi studi. Se ne sono occupati soprattutto gli storici e in particolare esperti di storia dell'economia; parte dell'opera di Carli di maggior rilievo è stata quindi ampiamente trattata. Si rimanda qui a: Chessa, Federico, *La moneta*, Torino, G. Giappichelli editore, 1938, pp. 202-217; Di Simone, Maria Rosa, *Percorsi del diritto fra Austria e Italia (secoli XVII-XX)*, Milano, Giuffrè Editore, 2006, pp. 134-155; Errera, Alberto, *Storia dell'economia politica nei secc. XVII e XVIII negli Stati della Repubblica veneta corredata da documenti inediti*, Venezia, Tip. G. Antonelli, 1877, pp. 156-173; Fancelli, Manlio, *I critici italiani del Rousseau e il pensiero politico di Gian Rinaldo Carli*, «Rivista internazionale di filosofia del diritto», v. XXV (1948), pp. 249-300; Infelise, Mario, *Gian Rinaldo Carli senior dragomanno della Repubblica*, «Acta Histriae, Contributi dal convegno internazionale «Un grande riformatore del '700. Gian Rinaldo Carli tra l'Istria, Venezia e l'Impero», v. V (1996) pp. 189-197; Albertoni, Ettore, *Storia delle dottrine politiche*, v. II, Milano, Edizioni di Comunità, 1990; Barié, Ot, *La cultura politica nell'età delle riforme*, «Storia di Milano», v. XII (1959), pp. 441-445; Luzzatto, Fabio, *Il pensiero di Gian Rinaldo Carli in tema di politica agraria*, «Atti e memorie della Società istriana», v. XL (1928), pp. 217-225; Magistris, Simon Maria, *Delle osservazioni sopra un libro intitolato "Dell'origine e del commercio delle monete e dell'istituzione delle zecche d'Italia"*, Roma, Becchelli, 1752; Marcelli, Umberto, *La questione monetaria studiata da Gian Rinaldo Carli*, «Archivio storico italiano», v. CXIII (1955), pp. 45-72; Marcelli, Umberto, *Il carteggio C.-Kaunitz, 1765-1793*, «Archivio storico italiano», v. CXIII (1955), pp. 388-407, 552-581; v. CXIV (1956), pp. 118-135, 771-788; Michiels, *La critica della teoria della bilancia commerciale fatta da Gian Rinaldo Carli alla luce del suo tempo*, «Introduzione alla storia delle dottrine economica e politica», v. XI (1932), pp. 223-260; Morellet, André, *Prospectus d'un nouveau Dictionnaire de Commerce*, 1769; Pasini, Franco, *Tra Gian Rinaldo Carli e Girolamo Tartarotti*, «Atti e memorie della Società istriana di storia patria», v. XX (1905), pp. 131-197; Pecchio, Giuseppe, *Storia dell'economia pubblica in Italia*, a cura di Gianmarco Gaspari, Carnago, Sugarco, 1992; Rother, Wolfgang, *Gian Rinaldo Carli*, «Grundriss der Geschichte der Philosophie», hrsg. J. Rohbeck, W. Rother, 4a, *Die Philosophie des 18. Jahrhunderts*, v. 3, *Italien*, Basel 2011, pp. 261-67. Per la biografia e il pensiero del conte rappresenta ancora un punto di riferimento il lavoro di Elio Aphi, *Rinnovamento e Illuminismo nel '700 italiano. La formazione culturale di Gian Rinaldo Carli*, Trieste, Deputazione di storia patria per la Venezia Giulia, 1973 è ancora sulla vita del conte Luigi Bossi, *Elogio storico del conte commendatore Gian-Rinaldo Carli*, Venezia, C. Palese, 1797 scritta sulla base del manoscritto inedito di Girolamo Gravisi. È importante anche Morpurgo, Sansone, *Vita di G.R.C. capodistriano dettata da G. Mazzuchelli*, «Archeografo triestino», v. VII (1880-81), pp. 312-372; Trampus, Antonio, *Gianrinaldo Carli nella cultura europea del suo tempo*, «Quaderni giuliani di storia», v. XXV (2004), pp. 1-167. Questi testi sono punto di riferimento per i dati biografici nel presente lavoro. È inoltre stata pubblicata la maggior parte del suo carteggio: Baccio Ziliotto, *Trecentosessantasei lettere di G.R.C. capodistriano, cavate degli originali ed annotate*, «Archeografo triestino», v. IV (1910), pp. 1-105; v. V (1911), pp. 1-68; v. VI (1912), pp. 227-340; v. VII (1913), pp. 1-46. Questo capitolo assume forma diversa avendo la possibilità di basarsi anche sulle ricerche fatte e non soltanto sui documenti del Fondo Gravisi, che nei casi precedenti avevano richiesto anche ricerche di base e la schedatura primaria dei materiali.

Capodistria dal 1431. Il prozio di Gian Rinaldo aveva ottenuto nel 1716 il titolo di conte.

Seguì il percorso formativo usuale per i nobili della cittadina istriana: il Collegio dei Nobili a Capodistria e dal 1739 gli studi di giurisprudenza a Padova. Fu tra i fondatori dell'Accademia degli Operosi che sognavano di ringiovanire e rinnovare le iniziative culturali e accademiche di Capodistria. Dal 1740 fece parte dell'Accademia dei Ricovrati di Padova, della quale divenne in un secondo momento anche principe. Fu presidente anche all'Accademia dei Risorti. All'inizio degli Anni Quaranta nacque la figlia Giustina Steffenelli. Nel 1748 sposò Paolina Rubbi e prese anche il suo cognome. Con la giovane benestante ebbe il figlio Agostino Giovanni. Dopo solo un anno di vita nuziale morì la moglie e Carli dovette impegnarsi ad amministrare i molti beni ereditati. Nel 1752 sposò la vedova Anna Maria Lanfranchi Chiccoli¹ con la quale ebbe una figlia deceduta dopo solo qualche mese di vita. Quando nel 1753 si trasferì a Milano iscrisse il figlio Agostino al collegio dei Barnabiti di Milano. In questa occasione scrisse il discorso *Elementi morali o sieno saggi di morale cristiana e civile, principalmente proposti alla nobile gioventù* dedicato al figlio e alla sua educazione.² Nel 1757 morì anche suo padre ed ebbe inizio la lite con i fratelli (Gian Rinaldo aveva tre fratelli e due sorelle) per l'eredità, nella quale fece valere i suoi diritti di primogenito. Pure il suo matrimonio si concluse nel 1763 con la separazione legale e la questione del patrimonio

¹ Sulla seconda moglie di Carli si veda anche ZILLOTTO 1907, pp. 1-17.

² Il testo, che vanta diverse ristampe e persino traduzioni, venne pubblicato per la prima volta a Lugano nel 1755.

dei due dovette essere risolta dal tribunale di Venezia. Per quasi tutta la vita ebbe un rapporto conflittuale con il figlio Agostino. Anche con lui si confrontò in tribunale e dovette cedergli una parte dell'eredità della madre Paolina.

6.1. Pensiero, interessi e conoscenze

Già negli Anni Trenta venne a contatto con il pensiero arcadico e muratoriano, a cui lo introdusse l'abate Giuseppe Bini, durante la permanenza al Flambro del Friuli¹. Su iniziativa e sotto la supervisione del maestro Bini ebbero qui inizio anche le sue ricerche sulla storia dell'Istria e del Friuli,² argomento al quale si dedicò in diversi periodi della vita.³ Durante gli studi a Padova fu in contatto con il classicismo e lo sperimentalismo.⁴ Seguì la scia del razionalismo.⁵ Dopo qualche piccolo sguardo con le discussioni sulla credenza, sulla superstizione e sulla magia⁶, entrò nel mondo della

¹ Cfr. ZILLOTTO 366-1912, p. 230, 7 aprile 1737.

² Cfr. APIH 1977, p. 160.

³ Si citano qui soltanto i più rappresentativi dei suoi lavori in campo storico: *Delle antichità di Capodistria*, Venezia 1743; *Della spedizione degli Argonauti in Colco*, Venezia 1745; *Delle antichità romane dell'Istria*, Venezia 1760; *Delle antichità italiche*, Milano 1788-1791 (cinque volumi).

⁴ Periodo in cui presso l'Università di Padova insegnavano Vallisneri, Poleni e Facciolati. Cfr. APIH 1977, p. 160.

⁵ Si veda la prefazione alla traduzione della *Teogonia* di Esiodo, pubblicata a Venezia nel 1744 e APIH 1977, p. 161.

⁶ Cfr. *Intorno all'origine e falsità della dottrina dei maghi e delle streghe*, Rovereto 1749.

nautica.¹ Interesse basato sul fatto che gli fu conferita la cattedra di teoria dell'arte nautica presso l'Università di Padova, al quale però non si appassionò. Attorno al 1747 iniziò a interessarsi di politica e di economia. Campo che gli porterà maggior fama. Discusse le teorie e le questioni monetarie e scrisse diversi memoriali.² Hanno notevole peso i suoi saggi sul valore della moneta che rispecchiano un certo ottimismo del pensiero di Carli. Verso la fine degli Anni Settanta il suo pensiero cominciò a cambiare, assumendo tratti di tono nettamente più conservatore. Teneva gradualmente ad abbandonare le idee illuministiche e rousseauiane. Sostenne che lo sviluppo della società porta con sé la disuguaglianza e la subordinazione³ che sono fenomeni naturali. Pensava che l'equilibrio sociale potesse essere garantito soltanto dalla sovranità, tendendo a giustificare il potere assoluto.⁴ Di conseguenza, fatto abbastanza logico, svanì la sua iniziale simpatia per la rivoluzione francese, che adesso cercava di contrastare esprimendo le proprie idee a riguardo.⁵ Il cambio di governo da Maria Teresa a Giuseppe II concluse in gran parte il suo impegno riformista, politico, giuridico ed economico.

¹ Cfr. *Declinazione*, in «Nuovo dizionario scientifico e curioso, sacro e profano», Venezia, Gianfranco Pivati, 1746 e più tardi *Intorno alla declinazione e variazione della calamita, e bussola nautica, dal polo*, Venezia, Milocco, 1747. Cfr. APIH 1977, p. 163.

² *Dell'origine e del commercio delle monete e dell'istituzione delle zecche d'Italia*, Venezia 1751; *Osservazioni preventive al piano intorno alle monete di Milano*, Milano 1766; *Saggio di economia pubblica*, Milano, 1769, APIH 1977, p. 165; *Breve ragionamento sopra i bilanci economici delle Nazioni*, 1770; *Il censimento di Milano*, 1770; *Del libero commercio dei grani*, 1771; *L'uomo libero*, Milano 1778.

³ Cfr. *Ragionamento sulla disuguaglianza*, Padova 1792.

⁴ Cfr. *Lettere americane*, Cosmopoli – Firenze 1780.

⁵ Cfr. *Ragionamento sulla disuguaglianza*, Padova 1792.

Carli era conosciuto come persona molto socievole e non ebbe difficoltà nel farsi accettare negli ambienti culturali ed intellettuali fuori da Capodistria.¹ A partire dal periodo friulano con l'abate Bini² che lo presentò ad Apostolo Zeno, Carli sviluppò svariate conoscenze tra i personaggi dell'epoca. Durante la permanenza padana frequentò Scipione Maffei e il p. B. M. de Rubeis. Con Scipione Maffei si conobbero mentre il giovane Carli frequentava il celebre Apostolo Zeno. Quando Carli nel 1747 scrisse il discorso *Parere sull'impiego del denaro*³ in gran parte ne appoggiò l'impostazione sul prestito a interesse e sulla sua adeguatezza.⁴ Carli invece fu difeso dal Maffei quando venne attaccato dai gesuiti di Venezia in merito al presunto eretismo nel suo trattamento sui maghi e sulle streghe.⁵ Nel 1743 conobbe Muratori. È noto che la cattedra di nautica a Padova⁶ gli fu attribuita grazie al sostegno di Marco Foscarini, all'epoca non ancora doge ma riformatore allo Studio di Padova, del senatore Pietro Grimani e del matematico Giovanni Poleni, docente a Padova. Tra i contatti più importanti che contribuirono alla sua formazione sono da annoverare inoltre Ottavio Bocchi, P. Filippo Riceputi, Gian Giuseppe Liruti.⁷

¹ Cfr. APIH 1977, p. 164.

² Sul rapporto fra i due si veda Elio Apih, *Un carteggio inedito fra Gian Rinaldo Carli e l'abate Giorgio Bini*, «Pagine istriane», s. 4, v. XII (1962), pp. 37-45;

³ CARLI OPERE I, pp. 203-214.

⁴ Cfr. APIH 1977, p. 162.

⁵ Il testo del discordo fu pubblicato da Tartarotti nell'appendice del volume *Del congresso notturno* nel 1750. Tartarotti negò di aver ricevuto la lettera nella quale Carli gli chiedeva di non inserire nella pubblicazione il suo discorso.

⁶ Cfr. FAVARO 1917, pp. 130-145 e NATALI 1923, 41-48.

⁷ Cfr. anche FLEGO 2010, p. 23.

6.2. Teatro

La sua prima opera teatrale risale al 1732, quando all'età di dodici anni compose il dramma *Menalca*. L'opera è andata persa. Nel 1744 recitò probabilmente presso l'Accademia Albrizziana¹ il discorso sul teatro tragico. Esso venne stampato sotto il titolo *Dell'indole del teatro tragico* soltanto due anni più tardi nell'edizione degli opuscoli dell'abate Calogera (e ripubblicato ampliato nel 1787). Negli Anni Quaranta il giovane istriano scrisse anche la tragedia *Ifigenia in Tauride* dedicata ad Apostolo Zeno che volle essere la sperimentazione della sua proposta della tragedia assente di orrore. La tragedia ebbe scarso successo.

6.2.1. Pietro Verri e Carlo Goldoni

La conoscenza tra Gian Rinaldo Carli e Carlo Goldoni risale sicuramente alla seconda metà degli Anni Quaranta, durante la permanenza del capodistriano a Venezia. Con il tempo tra i due si sviluppò un rapporto di amicizia. Sono rimaste conservate quattro lettere indirizzategli dal noto commediografo. Qui si riportano soltanto le parti attinenti al teatro e al rapporto tra i due.² La prima lettera è datata 28 aprile 1752.

¹ Cfr. MONTANILE 2013, p. 313.

² Per la visione intera delle lettere si veda: GOLDONI 1969, pp. 247-253.

Dunque il periodo iniziale di quella rivalità tra Goldoni, Chiari e Gozzi che persistette negli anni successivi, segnati anche dalle discordie editoriali tra Goldoni e gli stampatori. Nella prima scritta da Firenze il veneziano si rivolgeva a Carli chiedendogli aiuto in una tale questione: «Il Pasquali degnissimo sa molto bene, e presso che tutti sanno, gl'imbarazzi ne' quali mi son trovato in quest'anno, e le molestie de' miei nemici mi hanno fatto girare a segno di omettere le più necessarie mie convenienze. Spero dunque ch'Ella vorrà compatirmi, e leggendo l'occluso mio manifesto averà compassione a un povero autore, qualunque siasi, veggendolo strapazzato a un tal segno. Io non ho auto paura certamente del Medebach, ma! non saprei. Sa il Pasquali il giro delle cose; e molti sanno, ch'io non poteva, e non doveva parlar di più. I Padroni, e gl'amici si pregano quando il bisogno lo esige. Ricorro a Lei non pertanto perché animando gli amici suoi in mio favore mi faccia poscia degli associati. La mia edizione mi costerà un tesoro; non basteranno due mila scudi. Tuttavolta sono in necessità di offerir buon mercato, perché il confronto del prezzo non prevalga al confronto dell'Opera».

E ancora: «Colle mie proprie mani jeri ho consegnato in Casa Carli a un venerando domestico, che scriveva, i due involti da V. S. Ill.ma affidatimi colla lettera, che li accompagnava per il S.r Abbate Tamagno, il quale detto mi fu, attendersi questa mane di villa. Adempito alla prima mia obbligazione, vengo ad adempiere la seconda, inchinandomi a Lei e alla Sig.ra Contessa mia Padrona, ringraziando l'uno, e l'altra nuovamente di cuore per le finezze usatemi, e dando loro umilmente avviso essere io

alla Patria, con miglior salute di quella avevo per avanti, ma non ancora perfetta. La loro protezione mi sarà sempre di gloria». Goldoni si riferiva alla malattia che lo afflisse a Modena e a Milano. Scrisse la lettera, datata 14 settembre 1754, una volta tornato a Venezia. In essa ringraziava vivamente i coniugi Carli per il tempo trascorso con loro a Milano e per il sostegno fornitogli dagli amici. A Milano fu in cura anche dal medico del posto Baronio. Della malattia di spirito che lo colpì scrisse anche nei *Mémoires*.¹ La conoscenza con la moglie di Carli, Anna Maria Lanfranchi Chiccoli vedova Sammartini, risale invece alla sua permanenza pisina (1744-1748). Ritornò sull'argomento della gratitudine verso i coniugi Carli anche nella dedica del *Poeta fanatico*.

Goldoni aveva dato al Pitteri a stampa il *Nuovo teatro* e ne attendeva l'uscita. È da notare la simpatia verso il conte capodistriano.² «La folla un po' troppo pesante de' miei affari non mi permette di frequentare gli atti del mio rispetto co' miei Padroni. Li serbo però vivamente nella memoria, e nel cuore dove V. S. Ill.ma occupa il primo luogo; questo è niente per Lei ma è molto per me che intendo di essere in tal modo onorato dall'amor suo, e dalla mia gratitudine. Spero non tarderà molto a giungere costì il Tomo ottavo, onorato dal di lei pregiatissimo nome. Se certo che il Pasquali per Lei non ha serbato corpo veruno delle mie commedie, onde nella carestia, in cui siamo, ella per via de' librai non l'averà certamente, e le mie povere commedie saranno per

¹ Cfr. GOLDONI 1993, pp. 339-341.

² Cfr. LONGO 1907, p. 45.

tal ragione mortificate. Ma fortunatamente ne ho due corpi salvati dal numero di 1750, e di questi si contenterà, che uno lo serbi per Lei e glielo spedisca costi, acciò ella lo abbia presso di se, desiderandolo io, anche, che ella non lo desideri». Scritto a Venezia il 15 marzo 1755. Goldoni teneva ad informare l'amico e tra poco più di un mese scriveva da Venezia a Carli, che stava a Milano. Gli annunciava l'uscita del libro. L'epistola porta la data di 26 aprile dello stesso anno. «È uscito finalmente l'ottavo Tomo delle mie commedie. Tarderà qualche tempo a giungere colle ordinarie condotte da Venezia, a Milano, e da pertutto. Desideroso però io che V. S. Ill.ma lo abbia più sollecitamente me l'ho fatto spedire, appena uscito dal torchio, e unito agli altri sette, mi do l'onore d'invarglielo questa sera col mezzo di un'amico mio, che costi glielo farà tenere. Spero per quel, che riguarda gli estremi del troppo, e del poco ch'ella sarà della lettera mia stampata non discontento: poiché troppo son certo di non aver detto, e se averò detto poco avrò soddisfatto la di lei modestia. Io so d'aver soddisfatto in parte l'animo mio, e ho desiderato soltanto di saper meglio scrivere per fare una cosa degna di Lei. Basta, non istarò a fare la mia apologia, ma soltanto la pregherò degnarsi di compatire, aggradire ed inchinandomi alla S.a Contessa Padrona umil.te mi rassegnò». Longo scrive che Goldoni qui allude alla dedica del *Poeta fanatico*.¹ È interessante che Amato riconosce in questa commedia un implicito messaggio antichiariano. Malgrado questa allusione sia fortunatamente celata dietro la prosa di circostanza della dedica, lo studioso ne individua la base critica. La parodia della

¹ LONGO 1907, pp. 46-47.

commedia è infatti costruita sullo stile eroico ed enfatico dei versi citati dal protagonista. Stile dunque che è tipico dell'abate Chiari.¹

Goldoni dedicò la commedia anche a Verri. Nel testo dedicatorio del *Festino* inserì l'esposizione della *Vera commedia* di Verri. Nella dedica è assente quella simpatia e il forte senso di gratitudine presente nei confronti di Carli. E nei *Mémoires*² Goldoni sbagliò persino il titolo del poemetto del Verri.

Nel 1753 Carli si trasferì a Milano dove cercò di trovare un incarico conforme alle sue ambizioni nell'ambito dell'economia. Probabilmente per aiutare l'amico e per ringraziarlo per il sostegno mostratogli nella questione editoriale, il Goldoni nella dedica alla commedia *Il poeta fanatico*³ inserì un minuzioso elenco delle opere del Carli, con tanto di riferimenti bibliografici. All'epoca Goldoni pubblicava con la Paperini e la vasta diffusione dell'opera drammatica poteva essere di grande supporto al Carli e alla sua notorietà. Il Carli a Milano cominciò a frequentare la contessa Antonia Barbiano di Belgioioso⁴ e il suo circolo di intellettuali. Tra le conoscenze che lì strinse meritano di essere annoverate soprattutto quella con Pompeo Neri, Paolo Frisi, Alessandro e Pietro Verri (i fratelli Verri erano nipoti della contessa). Un rapporto assai più intenso degli altri si sviluppò con quest'ultimo. Oltre alle molte collaborazioni

¹ Cfr. AMATO 1996, p. 223.

² Cfr. GOLDONI 1993, p. 243.

³ Pubblicata a Venezia nel 1750.

⁴ Anche Antonia Dati della Somaglia.

cominciò a legarli anche una profonda amicizia.¹ Carli e Verri strinsero legami più stretti collaborando alla difesa di Goldoni.² Questa ebbe inizio quando Padre Roberti, maestro ed amico di Verri,³ mandò a Goldoni «un poemetto cautamente elogiativo»⁴ dal titolo *La Commedia*.⁵ L'allievo seguì l'esempio del maestro e fece uscire il poemetto filogoldoniano *La vera commedia. Al chiarissimo avvocato Carlo Goldoni Midonte Priamideo P. A. di Roma*.⁶ Testo notato dagli intellettuali e gradito soprattutto da Carli: «fu al sommo applaudito dai più chiari Letterati di quel tempo, e massime dal rinomatissimo Conte Gian Rinaldo Carli, il quale dopo la lettura di questa poesia concepì del Verri tanta stima, che amò di legarsi seco nella più cordiale e sentita amicizia».⁷ Verri venne subito notato ed attaccato dall'accanita risposta di Chiari che pubblicò le *Lettere scientifiche in versi martelliani*.⁸ A questo punto Carli lo incoraggiò e scrisse insieme a lui un libello satirico contro Chiari, pubblicato anonimo, intitolato *Frammenti morali, scientifici, eruditi e poetici del Signor Abbate D. Pietro Chiari, tratti dalle sue dodici Epistole Martelliane*.⁹ È un florilegio degli spropositi poetici di Chiari. In esso gli autori corredevano i versi delle *La filosofia per tutti. Lettere scientifiche in versi sopra il buon uso*

¹ Cfr. anche AMATO 1996, p. 228.

² Il rapporto di Verri con il teatro viene studiato da Valeria Tavazzi nel saggio *Un libello di citazioni. I "Frammenti morali, scientifici, eruditi e poetici" e la polemica fra Pietro Verri e l'abate Chiari*, «Parole Rubate», v. VI (2012), pp. 3-29.

³ Cfr. TAVAZZI 2012, p. 9.

⁴ VALERI 1969, pp. 35-36.

⁵ Stampato soltanto nel 1797: Roberti, *Opere*, Bassano, Remondini, 1797.

⁶ Il poemetto in martelliani fu pubblicato a Venezia. Verri, *La Vera Commedia al Chiar.mo Sig. Avv. Carlo Goldoni Midonte Priamideo P. A. di Roma*, Venezia, Pitteri, 1755. Cfr. anche TAVAZZI 2012, p. 8.

⁷ BIANCHI 1803, p. 66.

⁸ Chiari, *Lettere scientifiche in versi martelliani*, Venezia, Pasiennelli, 1755. Cfr. anche TAVAZZI 2012, pp. 11-26.

⁹ *Frammenti morali, scientifici, eruditi e poetici del Signor Abbate D. Pietro Chiari, tratti dalle sue dodici Epistole Martelliane*, Lugano, Eliopoli, 1756.

della ragione¹ con dei commenti sarcastici e beffardi.² La base del lavoro fu svolta da Carli che raccolse gli svarioni, errori e contraddizioni sparsi nello scritto del bresciano.³ Questa circostanza portò Verri ad affezionarsi a Carli⁴ e a scrivere: «Questa poesia [*La Vera Commedia*] mi ha procurato l'amicizia del Conte Carli, e questo è il primo suo merito presso di me»⁵ e più tardi anche «Sono dal mio conte Carli mio amico da sei anni, egli è sempre stato in carteggio con me durante la mia campagna e durante la mia dimora in Vienna. La nostra amicizia incominciò all'occasione d'una piccola battagliuola letteraria che ebbi coll'abate Chiari nel 1755, prese il mio partito e femmo insieme i Frammenti, che poi si stamparono a Lugano».⁶ Quest'ultima citazione fa parte delle trentatré pseudolettere che costituiscono le *Memorie sincere del modo col quale servii nel militare e de' primi miei progressi nel servizio politico*. In questa lettera, che porta la data del 27 dicembre 1760 e il luogo di Capodistria, Verri ricorda non soltanto il proprio rapporto con il nobile giustinopolitano ma fa un elogio alla sua vita e al suo lavoro mettendo in rilievo i punti di spicco della sua carriera.⁷

¹ *La filosofia per tutti. Lettere scientifiche in versi sopra il buon uso della ragione*, Venezia, Angelo Pasinelli, 1756.

² Cfr. TAVAZZI 2012, pp. 7-8.

³ Cfr. AMATO 1996, p. 222, APIH 1973, p. 141.

⁴ Cfr. TAVAZZI 2012, pp. 25-29.

⁵ Nota al ms., p. 283 del codice *Cose varie Buone, Mediocri, Cattive del Conte Pietro Verri fatte ne' tempi di sua gioventù, le quali con eroica clemenza ha trascritte di sua mano nell'anno 1763 ad uso soltanto proprio o degl'intimi amici suoi* citato da COSTA 2004, pp. 16-17. Cfr. anche VALERI 1969, p. 77.

⁶ VERRI 2003, p. 105.

⁷ Cfr. COSTA 2004, pp. 16-17, COSTA PANIZZA 2000, pp. 207-210 e VERRI 2003, pp. 105-108.

A Milano gli amici intellettuali riuniti attorno alla contessa Barbiano di Belgioioso iniziarono a formare una «piccola accademia senza regolamento, aperta al massimo alla libera attività critica».¹ La chiamarono Accademia dei Vegetabili e i membri presero nomi di piante. Sappiamo che Carli diventò Quercia, Pietro Verri Nepente e la contessa Barbiano di Belgioioso invece Palma.² L'Accademia può essere considerata una delle anticipazioni della futura e ben più nota Accademia dei Pugni.³ Essa venne fondata nel 1761 da Pietro e Alessandro Verri che riuscirono a riunire intellettuali lombardi e non solo, in una «scelta compagnia di giovani di talento, piccola e oscura società d'amici collegati dall'amore dello studio, dalla virtù, dalla somiglianza della condizione, e niente stimata nella opinione pubblica»⁴: Cesare Beccaria, Gianbattista Biffi, Gian Rinaldo Carli, Giuseppe Visconti, Luigi Stefano Lambertenghi, Pietro Francesco Secchi Comneno, Alfonso Longo, Paolo Frisi, Ruggero Boscovich, Sebastiano Franci, Giuseppe Colpani ed altri. In questo periodo Carli si trovava in Istria. Rientrò infatti a Capodistria nel 1757 o 1758 e prese nuovamente parte attiva nella vita accademica locale. Gli fu conferita la presidenza dell'Accademia dei Risorti che egli cercò di rinnovare. In questi anni abbandona l'idea giovanile di fondarne una nuova dedicandosi al miglioramento di quella esistente, sul modello delle accademie italiane e centroeuropee. L'accento si spostava così dai contenuti letterari e culturali a quelli economico-sociali; l'attenzione fu rivolta alle problematiche della regione e le

¹ APIH 1973, p. 141.

² Cfr. Il 10 settembre 1760 la Palma scrisse alla Quercia una lettera da Milano. Fondo Carli, fascicolo 1501 in APIH 1973, p. 141, VENTURI 1969, pp. 662-663, GASPARI 1980, pp. 717-718.

³ Cfr. APIH 1973, p. 141.

⁴ Cfr. VERRI 2003, pp. 115-116.

risorse impegnate nel consolidamento finanziario dell'istituzione e nella diligenza dei propri membri, con lo scopo di essere in grado di avviare e gestire progetti importanti per lo sviluppo culturale e intellettuale della città, in particolare la biblioteca pubblica e l'archivio. Per scuotere il torpore provinciale in cui versava l'ambiente accademico, vennero pubblicati bandi e concorsi pubblici, gare e premi in medaglie d'oro. In questo modo riuscì ad attirare l'attenzione di molti che desideravano partecipare a queste attività. Si impegnò a preparare solenni celebrazioni ogni qualvolta un podestà concludeva o iniziava il proprio mandato. Durante le celebrazioni in onore del podestà Lorenzo Paruta venne allestita a teatro la tragedia di Carli *Ifigenia in Tauride*.¹ Nel 1760 interruppe l'attività presso i Risorti. Dopo un breve periodo a Venezia si trasferì per quattro anni a Cerè dove si occupò del proprio lanificio² cercando di superare tutte le difficoltà che accompagnavano la produzione.³ A Cerè fondò una piccola accademia, l'Accademia dei Certosini, sulla quale gli storici hanno opinioni diverse rispetto al suo rapporto con i Risorti di Capodistria. Alcuni la ritengono una filiale dell'accademia capodistriana caratterizzata da un orientamento leggermente più intimo e liberale; altri invece pensano che essa fu del tutto indipendente, con un proprio regolamento redatto da Carli e che i suoi membri vivevano studiando, divertendosi e poetando del

¹ Cfr. ZITKO 2004, pp. 162-166.

² Il lanificio era parte della sua eredità e Carli, nella speranza di promuovere lo sviluppo economico della provincia e cercando di sfruttare il vuoto esistente nella produzione tessile sia nel vicino mercato triestino che in quello della marca austriaca di confine, decise di spostarlo da Venezia a Cerè. Ma progetto, pur impegnando gran parte delle energie del conte, ebbe scarso successo. Cfr. ZITKO 2004, pp. 167-168.

³ Cfr. ZITKO 2004, p. 157.

tutto sul proprio.¹ Durante questi anni Verri tenne informato l'amico Carli sull'attività dell'Accademia dei Pugni e sul proprio lavoro. Tra i due vi fu una vivace corrispondenza epistolare dal 1760 al 1765. Lo scambio di lettere più fecondo ebbe inizio con l'unica visita di Verri a Capodistria, tappa fatta durante il suo viaggio di ritorno da Vienna a Milano.² Verri divenne socio dell'Accademia dei Risorti. L'Archivio Verri ne conserva il diploma conferitogli nel 1761 e nel codice *Cose varie* troviamo i versi martelliani recitati in occasione dell'associazione accompagnati dalla seguente aggiunta: «Questi versi presso me non hanno altro merito che d'essere versi miei, e devono possedere la loro eredità in questo libro e a questo titolo».³

Verri teneva aggiornato l'amico e nella lettera del 3 settembre 1761⁴ gli presentava Cesare Beccaria come un giovane Cavaliere e grande adoratore di Carli e della sua opera *Delle monete, e dell'istituzione delle zecche in Italia* pubblicata tra gli anni 1754 e 1760 (tre volumi).⁵ Beccaria, in seguito nel 1762, pubblicò la dissertazione *Del disordine e de' rimedi delle monete nello Stato di Milano nell'anno 1762* alla quale allegò delle tavole che contenevano una svista relativa al valore dei grani di fino delle diverse monete che variava da zecca a zecca. Sulla questione Beccaria si basava sullo scritto del Carli. Ebbe così inizio una polemica che coinvolse l'Accademia dei Pugni, Francesco Carpani, lo stesso Verri e Carli. In un primo momento fu Verri ad assumersi la responsabilità

¹ Cfr. APIH 1973, p. 179 e ZITKO 2004, p. 168.

² Cfr. ZITKO 2004, p. 167.

³ Citato da COSTA 2004, p. 17.

⁴ Cfr. DE STEFANO 1933, p. 66.

⁵ In realtà si tratta di una nuova edizione rivista del trattato scritto negli anni precedenti *Dell'origine e del commercio della moneta e dell'istituzione delle zecche d'Italia, dalla decadenza dell'impero sino al secolo XVII*, Venezia 1751. Cfr. APIH 1973, pp. 158-164.

dell'errore, mentre più tardi nelle *Memorie sincere* scrisse:¹ «Voi mi chiederete se nella disputa sulle monete non avesse verun canto debole Beccaria. Sì l'aveva, i suoi calcoli sono tutti appoggiati a dati falsi, perché ci siamo fidati dell'opera del Conte Carli ed abbiamo supposto che i pesi co' quali egli esprime il fino d'ogni moneta fossero sempre gli stessi».² Il 25 gennaio 1765 Verri scriveva nuovamente a Carli di Beccaria. Stavolta lo informava del suo scritto *Dei delitti e delle pene*.³

Carli fu invitato a scrivere per il *Caffè*: «Se la mia Quercia fra i rottami delle sue produzioni ne ha alcuna che giudichi convenientemente adattata al Caffè sarà questo un dono fatto alla nostra Società Caffettiera».⁴ L'invito venne da Pietro Verri con una lettera del 8 febbraio 1765. Il conte capodistriano, preso dall'entusiasmo che animava la redazione del periodico, con un'impostazione diversa da quella di stampo erudito che avevano caratterizzato le precedenti esperienze di collaborazione, accettò. Infine pubblicò con loro soltanto il noto articolo *Della patria degli Italiani*⁵ che spedì a Verri il 21 febbraio. Questi rispose con cortesia, ma facendo allo stesso tempo trasparire una distanza nei confronti di Carli, portando a buon fine la stampa come doveroso segno di amicizia e poco altro.⁶ Mostrarono il loro entusiasmo per l'articolo invece il fratello Alessandro Verri, che lo lesse durante il suo viaggio a Parigi, e André Morellet.⁷ Lo scritto venne ripubblicato più volte, anche da parte dello stesso Carli nelle *Opere* del

¹ Cfr. COSTA 2004, pp. 18-19.

² VERRI 2003, p. 123.

³ Argomento affrontato nel capitolo che segue.

⁴ DE STEFANO 1933, p. 74.

⁵ *Il Caffè, ossia brevi e vari discorsi distribuiti in fogli periodici dal giugno 1765*, tomo II, foglio II, Brescia, 1765.

⁶ Cfr. Lettera del 23 marzo 1765 in DE STEFANO 1933, p. 86 e COSTA 2004, pp. 20-21.

⁷ Cfr. Lettera indirizzata a Pietro Verri il 27 ottobre 1767 in GASPARI 1980, p. 51, MORELLET 1769, p. 31.

1785.¹ Essendo stata la prima pubblicazione adespota, e avendo lo storico Silvestri incluso lo scritto nella raccolta di opere di Verri,² per molto tempo non fu attribuito al Carli. Per il *Caffè* scrisse anche l'articolo *Osservazioni sopra l'orologio francese, ed italiano e la misura del tempo* che però non fu stampato ed è andato perso.

Il rapporto col Verri cominciò a prendere una piega sempre meno amichevole quando Carli elaborò e presentò il progetto di riassetto del commercio e delle monete del ducato di Milano all'abate Giusti.³ Giusti all'epoca ricopriva la carica di consigliere aulico e referendario per l'Italia. Quando a Carli giunse notizia che gli Ausburgici avevano intenzione di promuovere diverse riforme, il conte subito vide l'occasione per un nuovo impiego politico.⁴ A questo punto venne accusato da Verri⁵ di aver fatto uso delle sue idee. Il conte le avrebbe usate nella stesura della sua proposta di riorganizzazione dello Stato. Apih ritiene che le idee del Carli coincidevano con i piani di Maria Teresa e con l'orientamento dell'imperatrice volto a un riformismo graduale ed empirico. A Maria Teresa compiaceva anche la posizione di Carli di non

¹ Carli, *Opere*, v. IX, p. 369-395. È riprodotto inoltre da F. Grisellini nel *Corriere letterario* a Venezia il 28 dicembre 1766 e ristampato da P. Pizzolato nel *Caffè* a Venezia nel 1766, citato da APIH 1973, p. 228.

² G. Silvestri, *Opere filosofiche e d'economia politica di P. Verri*, Milano, 1818.

³ Il rapporto tra Verri e Carli in ambito politico ed economico è stato largamente studiato da Elio Apih. In questo luogo si è seguito i risultati della sua ricerca.

⁴ Nel 1763 Carli infatti era in cerca di una nuova occupazione. Nella biografia di Gravisi, ripresa da Bossi, si trova che Carli ricevette l'offerta della corte di Parma per coprire la carica di presidente del commercio e della zecca. È più probabile però che non sia stata Parma ad offrirgli il posto, ma Carli a chiederlo. In quegli anni appunto il conte si trovava nuovamente in ristrettezze economiche. Inoltre non aveva mai abbandonato le proprie ambizioni politiche. Che sia stato lui a chiedere di essere accolto lo deduciamo dalla lettera del ministro di Parma Du Tillot: «entratosi qui in disamina dei suoi progetti, si riconobbe che il di lui talento, inclinato a produrre vaste idee su principi di semplice teoria, non poteva adattarsi alle limitate occorrenze di un povero stato come questo» citato da VALESCHI 1971, p. 697. Cfr. anche ARC SI_PAK/0299/003/003 busta 53, APIH 1973, p. 211, BOSSI 1797, p. 145, APIH 1973, p. 210-211.

⁵ Sulla storia del pensiero economico di Verri si veda COSTA PANIZZA 1997.

appartenente al ducato Milanese. Il conte divenne presidente del nuovo Supremo Consiglio di Economia e della altrettanto nuova Deputazione per gli studi del ducato di Milano. Dal 1765 e fino alla fine del mandato, queste cariche tennero occupato il Carli nel guidare e coordinare l'economia lombarda, promuovere riforme, condurre il tribunale per il censo e per le corporazioni, monitorare e studiare commercio, manifatture, monete, monopoli, private, annona, scuola, censura, rapporti con la Chiesa.¹ L'imperatrice era soddisfatta del suo lavoro, accettava le sue proposte e assisteva alle sedute del Supremo Consiglio, arrivando persino ad allontanare la moglie divorziata del Carli da Vienna affinché questi non fosse disturbato.² Promosse procedure favorevoli agli industriali e ai negozianti, tenendo conto dell'avvenuto deprezzamento della moneta. Carli a differenza da Verri aveva posizioni più positive e una visione più ottimista. Nonostante la tensione sempre presente durante le sedute del Supremo Consiglio, che derivava dai diversi punti di vista, Verri lo promosse a consigliere intimo attuale di Stato aumentandogli lo stipendio. Barié crede che il contrasto tra Carli e Verri sta sulla linea ideologica. Verri, secondo lui, concepiva l'economia in modo più teorico, come idea della pubblica felicità, mentre per Carli era attività da compiere nell'atto e sotto supervisione dello Stato.³ Apih continua con l'incrinatura tra le generazioni dei due, che coincide e trova corrispondenza nella lotta politica milanese allora esistente, anche per questioni di natura economica. Carli

¹ Cfr. APIH 1977, p. 165.

² Nel 1777 essa si recò a Vienna per ottenere la parte del patrimonio. La separazione in tribunale infatti si era risolta in modo assai favorevole per Carli.

³ Cfr. BARIÉ 1959.

preferì rimanere su posizioni moderate nonostante il governo viennese tendesse al riformismo. Gradualmente Verri riuscì a far prevalere alcune delle sue posizioni, ma non si guadagnò la simpatia dell'imperatrice, che fino all'ultimo diede il suo appoggio a Carli. Lo preferì anche il cancelliere Kaunitz. Nel 1771 il Supremo Consiglio fu sostituito dal R. D. Magistrato Camerale a cui venne conferita l'assoluta autorità amministrativa su tutti i rami delle finanze. Carli fu nominato presidente, Verri vicepresidente. Carli mantenne un approccio moderato. Un altro conflitto con Verri risale proprio a quest'anno quando Carli pubblicò le *Meditazioni sull'economia politica* di Verri. Lo scritto aveva un tono apertamente polemico, l'autore infatti aggiunse annotazioni anonime contro Verri e contro il moderno orientamento economico. Intanto Carli continuò il suo lavoro e restando tra i principali nomi del mondo economico del governo austriaco in Lombardia. La rifusione delle monete del ducato nel 1788 si deve alla sua insistenza.¹

6.2.2. *Dell'Indole del Teatro Tragico*

Il discorso è stato recitato a Venezia il 28 ottobre 1744 in occasione di una conversazione letteraria e poi stampato ivi nel 1946 nella *Raccolta d'Opuscoli scientifici*

¹ Cfr. APIH 1977, p. 166.

e filosofici, tomo XXXV, a cura di Angelo Calogera¹. Il testo fu successivamente ampliato e pubblicato nel volume XVII in *Delle Opere del signor commendatore don Gianrinaldo conte Carli Presidente emerito del Supremo Consiglio di Pubblica economia e del Regio Ducal Magistrato Camerale di Milano e consigliere intimo attuale di Stato di S.M.I.R.A.* nel 1787 a Milano². Il manoscritto è probabilmente andato perso. Le due edizioni stampate a distanza di quarantuno anni riportano alcune differenze. La prima è suddivisa in 33 capitoli senza titoli, la seconda invece in 13 capitoli titolati. Questi ultimi sono segnati attraverso la numerazione romana:

- I. *Dei Ludi, dei Misteri, dei Trovatori, ai quali erroneamente si attribuisce l'origine del Teatro Italiano.*
- II. *Origine del Teatro Italiano. Tragedie e Commedie latine: e rappresentazioni Italiane.*
- III. *Vivende del Teatro Italiano sino al Secolo XVIII.*
- IV. *Risorgimento del buon gusto in Italia. Leggi della Tragedia mal conosciute dai Grecisti.*
- V. *Principale oggetto del Poeta Tragico, esser quello di conoscere il fonte delle passioni. Circostanze degli Ateniesi al tempo de Tragici.*
- VI. *Origine della Tragedia in Grecia. Con qual arte i Tragici incontrassero il genio degli Ateniesi, e degli altri popoli.*
- VII. *Nella diversità di circostanze fisiche e morali in cui noi siamo per rispetto agli antichi; non doversi abbracciare gli argomenti, che non c'interessano.*
- VIII. *Quali argomenti antichi debbansi sciegliere per le moderne Tragedie. Cosa queste ricerchino di più nell'arte della condotta.*
- IX. *Analisi intorno alle situazioni di alcune Tragedie francesi, e italiane.*
- X. *Alcune differenze che passano fra l'antico, e l' moderno Teatro.*
- XI. *Altre differenze. Si parla del canto nelle antiche Tragedie, del ballo, e della decorazione.*
- XII. *Delle leggi non osservate da gli antichi, sull'unità del luogo, e del tempo.*
- XIII. *Conclusione.*

¹ D'ora in poi anche '46.

² D'ora in poi anche '87.

Nella seconda edizione, a differenza della prima, prima dell'introduzione si trova la prefazione. Le altre differenze riguardano il diverso aspetto formale come l'utilizzo di parole sinonime in entrambe le edizioni e il diverso modo di esprimersi senza o con differenza di sfumatura fino ai cambiamenti contenutistici come l'uso di esempi diversi, le citazioni e i dati aggiunti o eliminati, l'argomentazione diversa e l'aggiunta di interi paragrafi.

Dato che il testo dopo essere stato abbozzato nel '46 ha subito nel corso di quaranta anni un processo di rimaneggiamento suggerito dalle circostanze presenti nella seconda parte del secolo; si crede necessario prenderne più dettagliata visione. Al momento della pubblicazione del discorso negli *Opuscoli scientifici e filosofici* esso è stato definito dall'autore come informale. A distanza di quaranta anni invece il testo ha subito, come tra l'altro tutti o almeno molti altri scritti di Carli, l'epistolario compreso, il processo di ricostruzione auto celebrativa del proprio scritto negli anni maturi. Questa ricostruzione posteriore delle sue opere è probabilmente dovuta alla sua progressiva chiusura personale e alla mutazione del pensiero che col tempo diventava sempre più conservatrice. Antonio Trampus invita i lettori dei testi di Carli a procedere con cautela e a valutare la reale portata di scarti e differenze tra la prima e la seconda edizione.¹

¹ TRAMPUS 1991, pp. 275-295.

A questo punto sarebbe opportuno osservare come Trampus descrive la problematica: «Vi è un altro problema, assai grave, che è caratteristico dell'opera carliana della maturità, rappresentato dalla tendenza talvolta deviante che Carli ebbe negli ultimi anni di vita - in coincidenza con l'edizione completa delle *Opere* - di "ricostruire", per così dire, o di correggere in qualche modo la sua precedente produzione editoriale. Il che, di per sé considerato, potrebbe anche non costituire un problema, se non fosse avvenuto che nella edizione delle *Opere* Carli presentò come ristampe scritti che in realtà erano delle vere e proprie riedizioni, se non dei rifacimenti delle proprie opere fatte apparire però come conformi alle prime edizioni divenute introvabili.

Si tratta di una situazione quasi clamorosa nel caso de *L'uomo libero* la cui edizione nelle *Opere* del 1787, rispetto alla prima del 1778, contiene sostanziali integrazioni (che riguardano soprattutto la posizione polemica contro Beccaria) e notevoli correzioni testuali di natura "conservatrice". Lo stesso avvenne per il *Nuovo metodo per le scuole pubbliche d'Italia*, nella cui edizione delle *Opere* (1787), rispetto alla prima della 1774, furono accentuate alcune posizioni retrospettive e conservatrici acuite proprio in quegli anni. Lo stesso vale per gli *Elementi di morale*.

Non è possibile, a tale riguardo, proporre qui una analisi minuziosa di tali differenze; tuttavia può essere utile fornire qualche indicazione di questi interventi nell'edizione delle *Opere*. Per quanto riguarda *L'uomo libero*, furono aggiunti, ad esempio, il riconoscimento dell'esistenza di una comunità dei beni (terreni) nella società naturale,¹

¹ *Opere*, vol. XVIII, pp. 13-14.

le critiche a Beccaria e l'elogio di Filangieri rispetto al contratto sociale,¹ la critica alla rappresentazione del dispotismo proposta da Montesquieu,² la valorizzazione della funzione educativa e non soltanto retributiva della pena,³ l'analisi del problema del consenso pubblico alle leggi civili,⁴ tutta la discussione dei concetti di *despota* e di *tiranno*,⁵ e così via. Il riferimento invece al *Nuovo metodo per le scuole pubbliche in Italia* (1774), nell'edizione delle *Opere* del 1787 furono aggiunti, per esempio i passi riguardanti l'impostazione meritocratica degli studi in funzione di un giusto premio,⁶ nuovi riferimenti bibliografici a testi da adottare nei corsi di studio⁷ e venne riscritto completamente il paragrafo relativo all'insegnamento del diritto naturale e delle genti.⁸ Tale situazione complessiva, che potrebbe apparire anche comprensibile nell'ottica di un logico ripensamento della propria opera politica, ha determinato sul piano storiografico e metodologico precise conseguenze interpretative, che si sono risolte a tutto svantaggio di una serena e corretta valutazione degli scritti politici del capodistriano, portando non di rado a giudizi troppo severi o contraddittori e rendendo oltremodo arduo lo studio della genesi e della evoluzione della sua opera».⁹

¹ Cfr. *Ibid*, pp. 114-115.

² Cfr. *Ibid*, p. 191.

³ Cfr. *Ibid*, pp. 240-242.

⁴ Cfr. *Ibid*, p. 237.

⁵ Cfr. *Ibid*, p. 243.

⁶ Il confronto è operato con la prima edizione, priva dell'indicazione dell'editore, pubblicata a Lione [Firenze] nel 1774, che ho consultato nella copia conservata alla Bibliothèque Nationale di Parigi. L'aggiunta in questione è nell'edizione delle *Opere*, XVIII, pp. 290-291.

⁷ Cfr. *Opere*, XVIII, p. 344 e *passim*.

⁸ Cfr. *Ibid*, pp. 383-385.

⁹ TRAMPUS 1991, pp. 291-292.

La problematica, continua lo studioso, diventa ancor più evidente nel lavoro di coloro che hanno studiato gli scritti del capodistriano editi soltanto nelle *Opere* che però Carli dichiarò di aver scritto qualche decennio prima. Vengono esposti gli esempi delle *Osservazioni sulla musica*¹ e dell'*Andropologia* che Carli dichiarò risalenti al 1748. Gli studi hanno fatto emergere non soltanto numerose contraddizioni di contenuto con lo spirito e gli orientamenti culturali di metà Settecento, ma anche riferimenti a fatti e questioni posteriori al 1748. Tutto questo conduce a pensare non soltanto all'intervento di correzione ma persino alla completa riscrittura del testo in questione.² È assai problematico e impegnativo anche lo studio dei testi pubblicati nelle *Opere*, preceduti da edizioni che sono ancora a disposizione seppur difficilmente trovabili e presenti in poche copie. L'operazione di confronto e di verifica testuale tra le edizioni, avverte Trampus, è fondamentale per una valutazione corretta e per il giudizio dell'intera opera del nobile. La figura del Carli che abbiamo conosciuto tramite le *Opere* risulta critica e conservatoria a differenza del Carli avanzato e riformatore del tempo delle prime edizioni dei suoi testi. Per prendere visione dell'evoluzione del pensiero storico, politico e culturale di Carli è necessaria l'analisi di entrambe le edizioni, dove presenti, e lo studio delle differenze e delle uguaglianze.

¹ Per la questione del trattato *Osservazioni sulla musica* si rimanda anche a Carli, Gian Rinaldo, *Osservazioni sulla musica antica e moderna e Intorno alla difficoltà di ben tradurre*, a cura di Stefano Bianchi, Gorizia-Trieste, Istituto Giuliano di Storia, Cultura e Documentazione, 2004; Cavallini, Ivano, «*Musica sentimentale*» e «*teatro della commozione*»: la poetica del melodramma nelle "Osservazioni sulla musica" di Gianrinaldo Carli, «*Recercare*», v. II (1990), pp. 5-34 e *I due volti di Nettuno: studi su teatro e musica a Venezia e in Dalmazia dal Cinquecento al Settecento*, Lucca, Libreria musicale italiana, 1994.

² Cfr. CAVALLINI 1990, pp. 167; TRAMPUS 2014, pp. 201-202.

Trampus nota che le maggiori opere del capodistriano non fanno scoprire un pensatore originale, ma un astuto intellettuale che ha saputo riconoscere correnti e dibattiti importanti nell'Europa del suo tempo. I suoi trattati e gli interventi lo inseriscono tra i discussanti dell'epoca. In ambito politico Ferrone, Albertoni e Trampus lo considerano sia come sintetizzatore e divulgatore di le teorie politiche giusnaturalistiche,¹ sia come qualcuno che assume una posizione autonoma, ma anche come qualcuno che manca a riconoscere alcuni momenti importanti per la sua figura di commentatore e oppositore, limitandosi così a posizioni reazionarie e progressiste.

Oltre all'assenza di alcuni scritti precedenti all'edizione delle *Opere*, troviamo anche testi non presenti in essa.²

Per queste ragioni è doveroso applicare un approccio assai cauto nei confronti delle opere di Carli e procedere con molta accuratezza e impegno nell'analisi del suo pensiero in diversi periodi della sua vita. Elio Apih presenta uno dei casi di rimaneggiamento nei suoi testi. Carli venne informato dell'uscita del saggio *Dei delitti e delle pene* e nel 1765 scrisse all'amico Gravisi lodando il trattato e il suo autore.³ Apih nota anche che nel carteggio tra Carli e Pietro Verri la prima menzione del saggio di Beccaria è in una lettera del Verri da Milano il 25 gennaio 1765.⁴ Nel suo epistolario ufficiale dove riportò la lettera a Frisi del 1 gennaio 1765 leggiamo invece che venne rifiutata l'abolizione della pena di morte. In base all'altra lettera non sospettabile Apih

¹ Cfr. FERRONE 1989, pp. 305-308; ALBERTONI 1990, p. 45.

² Cfr. TRAMPUS 1991, pp. 292-295.

³ Cfr. ZILIO 1911, pp. 9-10, da Piacenza, 5 marzo, e da Milano, 22 agosto 1765.

⁴ Cfr. APIH 1973, pp. 220; DE STEFANO, p. 73.

conclude che questa ufficiale è stata rimaneggiata in un secondo tempo. Ne sono la prova anche la lettera indirizzata a Carli da parte di Pietro Verri e la lettera del capodistriano mandata a Paciaudi.¹ Si dia il caso che le idee dello scritto ufficiale coincidano con quelle del trattato *L'uomo libero* del 1778. Apih accenna che queste idee appartengono proprio a questo periodo e che Carli non se ne era occupato in precedenza malgrado la retrodatazione e che ci sia una frase inserita che voglia farci credere il contrario e anticiparci il tutto.²

Il tutto ci illustra con quanta attenzione il conte seguì i diversi passaggi della società e come abilmente ci inserisce il proprio pensiero riuscendolo a rendere conforme al momento.

Nella luce di questa illustrazione della situazione di (ri)pubblicazione delle opere di Carli osserviamo il trattato.

6.2.2.1. Contenuto e differenze contenutistiche

Si riporta di seguito il contenuto di entrambe le edizioni adottando la divisione in capitoli come presente nel 1787.

¹ Cfr. ZILLOTTO 366-1912, pp. 232-234.

² Cfr. APIH 1973, pp. 220-229.

L'87 comincia con una premessa sul processo della nascita del trattato, sulle diverse opinioni sulla tragedia, con la presentazione dell'argomento dello scritto e con una osservazione sulla *Prefazione del Teatro* di Scipione Maffei.

Dell'indole del Teatro Tragico

L'autore constata che l'inizio della stagione teatrale avvia la discussione sulle commedie e sulle tragedie. Dopo la recita dell'Andromaca di Racine nel Teatro Grimani di San Samuele molti esprimono le loro opinioni e pensieri, così l'autore, incitato da qualcuno, li mette su carta.

I. *Dei Ludi, dei Misteri, dei Trovatori, ai quali erroneamente si attribuisce l'origine del Teatro Italiano.*

Si legge nell'87 che l'Italia è tra i primi paesi in cui è possibile trovare rappresentazioni teatrali scritte non soltanto in latino, che potrebbero essere datate persino XIII secolo.

Ai *Trobaudores*, *Cantarres* e *Giullares* viene attribuito dalla maggior parte degli scrittori il merito delle rappresentazioni teatrali e della lingua italiana. Carli spiega le ragioni che hanno portato a queste conclusioni, dato che l'origine delle tragedie e delle commedie non si può attribuire a loro.

Li distingue in tre classi: *Troubadores* (poeti), *Cantarres* (cantanti) e *Giullares* (giocolieri).

I trovatori danno il nome di tragedie e commedie alle loro novelle, dialoghi e racconti romanzeschi fatti in versi.

Continua che, meno ancora, l'origine del teatro italiano può attribuirsi ai ludi ed ai misteri che si vedono nelle chiese per tutta l'Europa. I testi più antichi, risalenti ai primi secoli della Chiesa, sono le commedie e le tragedie di argomento sacro. Tutto questo è, secondo Carli, origine del carnevale ma non del teatro tragico e comico. Di questi «eborti d'arte» ci sono molti esempi in Italia. All'origine del teatro italiano stanno, dunque, le tragedie latine e i modi greci: esso attinge dallo studio degli antichi e dal desiderio di imitarli.

II. *Origine del Teatro Italiano. Tragedie e Commedie latine: e rappresentazioni Italiane.*

Il capitolo dell'edizione 1787 si apre con l'affermazione che la lingua latina è stata sempre preziosa per gli italiani. Nonostante questo si coltiva anche la lingua italiana.

La famosa festa di Bergonzio Botta Milanese di Tortona non può essere definita tragedia o commedia, ma si tratta di un nuovo genere di composizione teatrale basato sulla musica e sulla mitologia. Potrebbe intitolarsi melodramma che gli antichi non conoscono. Anche se i secoli dal XIII al XV vengono spesso definiti ignoranti, sono state composte delle tragedie, mancava soltanto qualcuno a perfezionare le commedie, seppur ne esistono gli autori come Boccaccio, Ariosto, Macchiavelli, Nardi.

Per le rappresentazioni in Italia fino al XVI secolo viene presentata la proposta di divisone in tre classi:

1. azioni sacre derivate dagli antichi ludi e misteri

- oratori sacri

- tragedie sacre

2. feste, spettacoli in musica in occasione di nozze o d'intervento dei principi

- ballate

- canzoni

- madrigali

- drammi in musica

3. tragedie e commedie, prima in latino e dopo anche in italiano.

Viene specificato che i generi non dipendono l'uno dall'altro malgrado siano rintracciabili scritti sul teatro dove si confondono tre generi in uno, ignorando le ragioni della diversità di ciascuno di essi.

III. Vicende del Teatro Italiano sino al Secolo XVIII.

La tesi di base nel testo del '87 è che l'indole del teatro corrisponde all'indole delle nazioni e del significato del loro costume. Questo è lo sforzo dell'intelletto, mai un effetto del pubblico consentimento. Viene individuato l'inizio del teatro tragico italiano nella comparsa della Sofonisba di Trissino. Con la traduzione in francese di Galais essa diventa anche la prima tragedia regolare moderna vista in Francia. Il primato della commedia va invece alla Calandra.

Il vecchio istriano constata che molti rappresentanti di questo secolo scrivono tragedie. Si avverte che i due oggetti principali delle tragedie, il terrore e la compassione, non possono occupare interamente gli animi degli italiani di questo periodo, il che fa nascere un nuovo genere di rappresentazione, la pastorale.

La conseguenza naturale dell'incremento dell'importanza della poesia è l'interesse a perfezionare la musica. Così viene spiegata la nascita dei primi drammi in musica e qualche abbozzo di melodramma. L'opera buffa in musica di Orazio Vecchi svela quanto sia antica l'introduzione delle maschere nelle commedie italiane.

Carli nota che, nonostante tutti questi intrattenimenti teatrali, si compongono tragedie che seguono l'idea dell'arte tragica dei greci. Esistono esempi di tragedia elegante e grave nella dizione, lontana dal moderno costume e dalle circostanze delle rappresentazioni d'epoca, impossibilitate a sollecitare quei sentimenti che sono le fonti più sicure del diletto e della compiacenza.

Quando viene raggiunta la perfezione, il colmo dell'eleganza e della bellezza, non può seguire altro che decadenza. Carli giustifica in questo modo il XVII secolo che definisce secolo della corruzione del buon gusto tanto in musica quanto in poesia. Dalla regolarità ed unità dell'azione si passa alla molteplicità dei cambiamenti, al gioco vario e frequente delle macchine e delle apparenze in modo da perdere o negligenza il vero gusto della tragedia e della commedia dato che l'uomo ama più dilettersi che istruirsi.

La poesia e la musica spingono gli autori a cercare nella mitologia i soggetti da esporre in teatro.

Carli arriva ad osservare che gli spettacoli teatrali che piacciono agli italiani sono rappresentazioni senza azione, senza ordine, senza principio e senza fine, che trascurano i piaceri del cuore e conoscono soltanto la vista e l'udito, lo strepito delle macchine, che introducono la musica e la poesia e che dilettono senza significato. La

tragedia viene trascurata, l'interesse si sposta verso la commedia e il dramma in musica.

Vede però una situazione capovolta in Francia. Dopo i confratelli della Passione essa non conosce che la commedia italiana. La compagnia di Venezia apre un teatro a Parigi. Dalle commedie passano alle tragedie. Corneille con Cid ed altre sue tragedie diventa il padre del moderno teatro tragico. Anche se si tratta dell'argomento esposto già da de Castro sul teatro spagnolo, Corneille ne corregge i difetti. Secondo Carli viene però superato da Racine con la soavità dello stile, la delicatezza dei sentimenti e l'artificio nella condotta. Anche se gli italiani sono i primi a coltivare la tragedia e a dare l'esempio, vengono, a parere suo, superati dai francesi. La causa va cercata nella diversità dell'indole, del costume e delle circostanze delle nazioni.

A questo punto ricorre alla spiegazione storica. Dal secolo XII al XV l'Italia si divide in tante repubbliche e conserva uno spirito di libertà dalla quale nascono la vivacità, l'allegria e il facile trasporto al piacere e al divertimento. Ai francesi invece, piegati sotto i feudatari e la corona, non risulta così semplice il passaggio a tanto divertimento. Sono modello per la pulitezza, la galanteria, la decenza, la cortigianeria. Rispetto agli italiani sono più tolleranti, soffrono con maggiore pazienza ed attenzione i fatti atroci e le azioni sanguinarie rappresentati sulla scena. I letterati italiani si limitano allo studio dei libri e al desiderio di seguire Aristotele ed imitare i Greci. Vogliono condurre la nazione rinunciando al divertimento per ascoltare avvenimenti antichi e azioni crudeli che creano disgusto. A differenza di loro, Corneille e Racine studiano la natura e tentano di interessare il cuore rappresentando le passioni analoghe al moderno

costume. In tal modo raffinano la tragedia. Nelle opere italiane si tende all'austerità piuttosto che alla gravità nella tragedia, alla mollezza al posto della grazia nel dramma e all'indecenza invece che al ridicolo nella commedia.

Mons. de Saint Evermond sostiene che la passione amorosa formi un certo legame e una piacevole uniformità fra gli eroi e gli spettatori. Secondo Carli nelle tragedie francesi ci sono innumerevoli esempi di amori introdotti con abuso. Alcuni poeti abbandonano la forma materiale degli antichi per introdurre passioni analoghe al nostro costume.

Carli constata che in Italia, nel secolo XVII, non si rinuncia alla sterile severità delle tragedie e ci si abbandona alle composizioni drammatiche in musica. Nel teatro abbondano ad esempio i falsi concetti di una poesia deturpata, le stravaganti trasformazioni, i prodigi e altro che contribuisce alla rovina d'arte. Tra gli italiani e i francesi ci sono degli contatti. Si loda il melodramma trascurando l'applicazione necessaria a perfezionare la tragedia che come unico intrattenimento teatrale in Francia è salito al grado così alto. Il fatto che in Italia siano state tradotte e rappresentate le tragedie di Corneille e Racine indica la suscettibilità degli italiani per tragedie belle ed applaudite, malgrado il rimprovero risalente ai letterati aristotelici che esse non sono fatte secondo l'arte tragica.

Lo scritto del '46 affronta l'argomento in un modo lievemente diverso. È molto più breve. Riporta che nel secolo XV c'è il gusto di rappresentare al modo greco, che si legge Seneca e qualche Greco tragico, che si scrivono numerosissime tragedie e che si traducono le tragedie dal greco. L'espressione amorosa è trascurata dai Greci e in

Europa oggi ridotta ad arte. Dal secolo XV la musica fa parte delle pubbliche rappresentazioni. Essa in Italia è antica quanto la poesia. Nel 1200 troviamo rappresentazioni in verso e in rima. Nel secolo XVI la musica è compagna delle tragedie. Per lungo tempo ci sono cori e intermedii. Si osserva il buon effetto della musica sulla scena, nel secolo XVII compaiono i drammi. La nascita dei drammi significa la morte delle tragedie. Prima recitate pubblicamente adesso trovano il loro limite nelle case private e nei conventi. I francesi si rendono conto che l'austerità degli antichi non sarebbe applaudita dal mondo raddolcito delle compagnie in musica e batte la via di mezzo: intreccia l'argomento tragico con degli episodi atti a risvegliare più la tenerezza che lo spavento. I testi francesi vengono tradotti in tutto il mondo. Anche in Italia si trovano quasi soltanto tragedie francesi. I drammi e le tragedie francesi resistono per vario tempo come l'intrattenimento del carnevale.

IV. *Risorgimento del buon gusto in Italia. Leggi della Tragedia mal conosciute dai Grecisti.*

Carli osserva che dopo oltre cinquant'anni in Italia è stato recuperato il buon gusto sia nel genere teatrale che negli altri. Riconosce ad Apostolo Zeno il primato del perfezionamento dato che è stato lui a ridurre l'azione, tendere al verosimile grave, eroico ed istruttivo, alla regolarità e all'arte. Non scrive tragedie ma dà l'esempio con i drammi. Lavora sul dramma e spinge il Marchese Scipione Maffei a costruire l'omonima tragedia *Merope* dove stende il piano della tragedia. Il successo della tragedia supera i confini dell'Italia. Viene accolta bene anche la parodia alla tragedia dei Greci. Seppur esistano delle belle imitazioni dell'antica tragedia quelle finiscono

per annoiare il pubblico. Nonostante ciò i grecisti ed i grecofilo non si persuadono, insistono e scrivono opere imitando i Greci e perlopiù a causa della cattiva conoscenza non li interpretano bene. Non si accorgono, continua Carli, che il teatro come spettacolo pubblico, ed è Aristotele a dirlo, deve ricevere anche il consenso degli spettatori e non solo dei dotti.

Avverte che non si devono disprezzare le regole di Aristotele, che sono state scritte per i Greci e per il loro costume. Esso è cambiato. Imitando i Greci ci si allontana dal fine, conviene produrre azioni per gli animi e i tempi presenti.

Lo stesso concetto, anche se in modo più sintetico, è espresso nel testo del '46.

V. *Principale oggetto del Poeta Tragico, esser quello di conoscere il fonte delle passioni.*

Circostanze degli Ateniesi al tempo de Tragici.

Il capitolo affronta la natura dell'uomo e le passioni. Entrambe le versioni concordano sul fatto che le passioni e le «agitazioni dell'animo» sono soggette ai cambiamenti. L'argomentazione nel testo del '87 comincia con la divisione delle passioni in naturali e sociali. Nella versione del '46 è assente questa divisione: l'aderenza alle passioni è condizionata dall'età, dal mestiere e dal temperamento. Entrambe insistono sull'importanza delle circostanze, dei costumi e dell'epoca. A tutto ciò non è sottoposto solo l'uomo come individuo ma intere nazioni. Le sensazioni cambiano con il passare dei secoli però le idee principali della morale sono sempre costanti ('87) o universali ('46), ad essere diversa è solo la loro applicazione. Il '46 aggiunge che succede lo stesso

con le passioni: sono comuni a tutti i popoli ma non si risvegliano in tutti nella stessa misura e modo.

Nel corso di duemila anni sono cambiate l'educazione, il costume e le circostanze. L'87 aggiunge che sono cambiate anche le relazioni interne ed esterne delle nazioni d'Europa e di conseguenza le si sono modificate le passioni sia naturali che sociali. I testi richiamano Aristotele dicendo che la tragedia non è un'imitazione degli uomini ma delle azioni di essi. Le azioni da produrre devono risvegliare gli animi degli spettatori. Il '46 avverte che, in caso contrario, si provocherà noia e dispetto e che imitare la natura significa incontrarla negli uomini che fanno parte di essa.

Si continua con l'analisi degli animi dei Greci e Ateniesi e degli affetti del periodo che va dall'Olimpiade LX ('87) e dalla liberazione di Atene dai tiranni ('46) fino all'inizio della guerra del Peloponneso. Per loro è l'era delle vittorie e dell'orgoglio. Siccome erano stati abituati a continue guerre, di conseguenza erano meno sensibili alla crudeltà e alle stragi. Le persone si interessavano sia delle cose private che di quelle pubbliche ed era normale dividere gli stessi interessi. L'87 aggiunge che nessun popolo è stato più portato agli spettacoli, ai giochi e alle feste pubbliche quanto gli Ateniesi. Tutti intrattenimenti nei quali non si trascurava la religione.

VI. *Origine della Tragedia in Grecia. Con qual arte i Tragici incontrassero il genio degli Ateniesi, e degli altri popoli.*

Carli cita Diogene Laerzio che riporta la storia della tragedia: «Nella tragedia da principio non agiva, che il solo Coro. Tespi poscia introdusse un Ipocrita, o istrione,

perché di tanto in tanto riposasse il Coro. Eschilo ve ne aggiunse un secondo; ed un terzo poi Sofocle; e così si perfezionò la Tragedia.» (Diogenis Laertii: *Vitae philosophorum*, p. 34).

Secondo Quintiliano Eschilo è il primo tragico di Grecia e l'inventore della tragedia. Carli sottolinea che è lui a dare regolarità alle azioni, alle rappresentazioni sul palco, all'introduzione delle maschere e dei vestiti, dei due personaggi e del luogo stabile, alla sostituzione della narrazione con la rappresentazione. Quelli che hanno scritto per il teatro prima di Eschilo sono i «trovadori» della Grecia. Il vecchio istriano constata che le feste di Bacco e le «mascherate» di Tespi non meritano di essere chiamate altrimenti che commedie satiriche.

Tra tanti poeti tragici greci nel Settecento sono arrivati solo in tre e anche questi con poche opere conservate. Delle novanta opere di Eschilo se ne sono conservate solo sette, delle settantacinque di Sofocle soltanto diciannove e delle addirittura centotrenta di Euripide ne sono rimaste solamente sette.

Carli deduce che gli argomenti che i poeti mettono in scena imitando Omero attingono dalla storia e dalla mitologia: celebrazione del governo, odio ai tiranni, valore dei Greci, ispirazione dell'odio contro i nemici, grandezza d'animo degli Ateniesi. Gli Ateniesi venerano la loro patria.

In seguito si ripercorre la storia dei tre poeti tragici:

Eschilo appartiene all'epoca della LXX olimpiade, circa 500 a. C. È il primo a comporre tragedie sulle vicende riguardanti la famiglia di Edipo, scrive *I sette a Tebe*.

Sofocle poco prima di Socrate aggiunge alla tragedia il terzo attore. *Edipo Re* è secondo Aristotele l'esemplare delle tragedie; l'intreccio gradualmente si sviluppa e si scioglie con il rovesciamento della fortuna di Edipo. Il timbro dell'*Antigona* è dato dall'odio contro i Tebani portato all'estremo, un seguito dei *Sette a Tebe* d'Eschilo, una continuazione dell'*Edipo di Colone* segnati da molta commozione.

Euripide nasce a Salamina, diventa scolaro di Socrate, amico di Platone. Quando deve fuggire da Atene, si rifugia in Macedonia presso Archelao. Nelle invettive non risparmia gli Ateniesi. Nella sua era succedono tre eventi significativi: l'alleanza con gli Argivi, la guerra peloponnesiaca contro gli Spartani, il triste trattamento riservato dai popoli della Tracia alle colonie Ateniesi. Gli argomenti e le sentenze delle sue opere assumono significato dal luogo e dal tempo in cui si ritrova. Egli vuole essere il primo tra i tragici e superare soprattutto Eschilo perciò tratta gli stessi argomenti, ma senza arrivare a buon esito.

Carli conclude che i maestri antichi dell'arte tragica adattano le loro tragedie alle circostanze della propria epoca, agli argomenti vicini ed interessanti per il loro popolo. Eschilo, Sofocle ed Euripide scelgono oggetti, argomenti ed azioni relativi alle circostanze.

VII. *Nella diversità di circostanze fisiche e morali in cui noi siamo per rispetto agli antichi; non doversi abbracciare gli argomenti, che non c'interessano.*

Osservando i costumi settecenteschi delle nazioni europee, Carli nota che gli stati d'animo degli uomini contemporanei sono uniformi agli antichi. Esistono però alcune

differenze, ad esempio l'estremo terrore e la crudeltà non sono più tollerati. Oltre a questo, sono cambiate anche le circostanze dei tempi e l'interesse si è spostato sulle vicende del tempo contemporaneo. La passione e l'entusiasmo derivano dall'amor proprio (=amore per se stessi), dagli avvenimenti che riguardano noi stessi, dalle vicende dell'umanità che nel nostro cuore risvegliano la tenerezza e la compassione.

Nell'imitare i Greci viene a mancare l'interesse per le vicende antiche, assai lontane da quelle del uomo del XVII secolo. Di conseguenza le questioni si generalizzano a causa della mancata applicazione nell'ambiente. Entrambi i testi, seppur quello del '46 in modo più sintetico, concordano sulla diversità del costume settecentesco rispetto a quello degli antichi, e sull'universalità dell'umanità dell'uomo.

L'uomo non cambia per ciò che riguarda l'umanità o la fonte delle passioni, ma soltanto per ciò che riguarda il costume e le circostanze. Esiste la paura di sbagliare se non si imitano gli antichi, ma quel che conta è che nel teatro attuale dobbiamo incontrare la commozione come gli Ateniesi. Prendendo spunto dall'affermazione di Vincenzo Gravina che dice che è male applicare i propri costumi a personaggi antichi e stranieri, l'autore contesta che è ancor peggio creare personaggi contrari ai costumi ed interessi attuali. Certe immagini delle tragedie antiche provocano nello spettatore settecentesco disgustoso orrore.

Leggiamo nell'87 che Aristotele nella sua *Poetica* permette alla tragedia di eccitare soltanto due passioni: terrore e compassione. Secondo Gian Rinaldo Carli si tratta di una sua opinione e non di un precetto: Aristotele argomenta la propria posizione al

capitolo tredici della stessa poetica in cui fornisce alcuni esempi, tra i quali c'è quello della disapprovazione di Euripide a causa dell'atrocità.

Gli affari dei Tebani e degli Spartani, di Edipo e di Agamennone che una volta impegnavano la Grecia non interessano l'uomo settecentesco. Si riportano altri esempi, quelli di Predon, Brumoy e di Rapino. L'ultimo dice che le passioni sono languide se non fondate su sentimenti uniformi a quelli degli spettatori. Entra in questo discorso anche l'imitazione della natura.

Nell'87 c'è anche l'esempio di Orazio che loda gli autori di tragedie e commedie che hanno abbandonato l'idea di imitare i Greci e sono passati al verosimile.

Si nota che non basta soltanto l'arte tragica e Aristotelica per arrivare a un buon esito sulla scena. L'87 aggiunge l'esempio di Calepio, il quale è convinto che ci si debba curare di ciò che può piacere o dispiacere alla propria nazione o periodo. In entrambe le versioni viene espressa la critica negativa verso le tragedie di Vincenzo Gravina.

Nell'87 si approfondisce con l'argomentazione.

Il conte rivolge la critica verso entusiasti grecofilo che si sono scordati dove vivono e come, e che i nostri cuori si commuovono ormai quasi soltanto quando le questioni riguardano noi stessi. Conclude ripetendo che per questo motivo non bastano i soli precetti dell'arte aristotelica per fare una tragedia che sia letta, ricordata e rappresentata.

VIII. *Quali argomenti antichi debbansi sciegliere per le moderne Tragedie. Cosa queste ricerchino di più nell'arte della condotta.*

Il capitolo si apre con le parole di Quintiliano: dagli antichi si imiti «ciò che può esser fra noi comune». Ci sono ancora le fonti delle passioni e la commozione, basta astenersi da ciò che produce il massimo grado di terrore. Dice l'autore che, per arrivare ai veri affetti nei nostri teatri, bisogna avvicinarli al nostro costume e alla nostra morale. L'87 parla del sentimento del riso, altrettanto presente nel Settecento quanto all'epoca degli antichi. Rappresentare però dopo venti secoli le commedie di Aristofane, Terenzio e Plauto non avrebbe lo stesso effetto. È necessaria la coerenza con i costumi e le passioni del proprio periodo per riconoscere il ridicolo, ridere ed arrivare a correggere i nostri difetti. Lo stesso approccio si deve adoperare rispetto la tragedia.

Le azioni che riguardano l'uomo come uomo (ad esempio la perdita della figlia di Clitennestra e Agamennone) a differenza di quelle che riguardano l'uomo nella società, ci possono essere vicine anche a distanza di tempo.

L'87 nota che le tragedie settecentesche si recitano con un tono di voce quasi naturale, le antiche invece, malgrado la diffusa ignoranza nel Settecento sulla questione, avevano un canto particolare. È stato perso anche l'interesse per la religione. In mancanza di esso si deve ricorrere alla concatenazione delle azioni e degli episodi. Delle sei qualità evidenziate da Aristotele ne restano quattro: azione, costume, sentenza e discorso.

Lo spettatore moderno è disturbato da ciò che ostacola il progresso dell'azione e ama essere condotto all'azione principale. L'arte deve supportare la natura. L'87 aggiunge

che le tragedie vantano lo stile naturale, condurre alla commozione e la durevole attenzione, a differenza dei drammi in cui, con tutta la varietà di oggetti e di musica, l'azione serve soltanto a dilettere lo spettatore in riposo.

Una scena che impegna fa più colpo di cento tragedie fatte secondo i precetti universali dell'arte. Può succedere che in questo modo anche una cattiva tragedia possa ottenere applausi. Nel '87 leggiamo che gli uomini di sapere ignorano l'epitesi, confondono la favola evoluta con quella semplice, mettono in vista gli oggetti di orrore incompatibili con il nostro costume. In entrambe le versioni, solo usando parole diverse, si ritorna all'importanza della concatenazione degli episodi con l'azione principale. Piccole azioni che fanno effetto ancor prima di sentir parlare gli attori vengono chiamate da Carli situazioni. Sono il risultato improvviso della disposizione antecedente delle azioni. La natura deve essere la maestra. Per fare in modo che gli spettatori entrino nel gioco della scena tutto deve essere misurato. In questo non ci aiutano né lunghe parlate e lunghissimi ragionamenti, né eterni lamenti, né centinaia di versi ben studiati.

IX. *Analisi intorno alle situazioni di alcune Tragedie francesi, e italiane.*

Il conte capodistriano crede che *l'Edipo* di Sofocle sarà sempre eterno. Questo autore tragico ci insegna come sospendere gli affetti e come porli in tumulto. Si trova in difficoltà invece chi prova ad imitarlo. Il '46 si sofferma sull'impossibilità di imitare una cosa perfetta senza rifarla uguale al modello. Poi entrambi i testi concludono affermando che ci sono più modi per arrivare al cuore e consigliano di provarli. Tra i francesi ci sono esempi di buona costruzione delle situazioni. Sono reperibili nelle

opere di Racine, Voltaire, Crebillon, Corneille, Longuepierre. Gli italiani invece, nonostante abbiano tutte le predisposizioni, non riescono a dare forma alla tragedia. Ignorando il proprio costume, trascurando le situazioni che sono l'anima della tragedia e l'uniformità delle azioni, si cade nelle parlate e si abbandona la natura. Ci sono esempi in cui due persone nella maggior accensione d'ira cominciano ad esporre concetti un verso per uno, regolando le risposte sul concetto dell'avversario e seguendo le regole metriche, allontanandosi così da quello che Carli chiama verità (a causa dei sonetti ed erudizione). L'87 conclude che i poeti hanno voluto obbligare lo spettatore ad esercitare soltanto l'intelletto, quando dovevano scuotere soltanto il sentimento.

Esistono eccezioni come la *Sofonisba* di Trissino. Modello al quale seguono esempi di tragedie fatte bene e quelle fatte male (l'87 ne dice di più) come la *Rosmunda* del Rucellai, nella quale il massimo grado di commozione viene interrotto da un lungo ragionamento. Ce ne sono delle altre sottoposte a diversi maneggi da parte dei loro autori. Conclude che oltre all'azione interessante ci vogliono situazioni che portino al culmine la passione.

X. *Alcune differenze che passano fra l'antico, e l' moderno Teatro.*

Carli individua un altro punto importante nella messa in scena degli antichi tragici, cioè la società in cui il popolo ha interesse di seguire e segue gli affari pubblici. Da qui deriva la necessità del coro. Si constata che oggi si è lontani da questa necessità. L'87 continua affermando che all'inizio la tragedia rappresentava da un coro in cui

cantavano una o più persone. Col tempo invece, a cominciare da Eschilo, il coro ha cominciato a perdere importanza, fino ad arrivare a svolgere la funzione di sostegno. Bisogna dunque analizzare se ciò che era necessario nell'antica società lo sia anche nell'Europa settecentesca dove il popolo è distaccato ed escluso dagli affari pubblici. Il fatto che ci sia il coro nelle tragedie greche non significa che bisogna considerarlo parte integrante nelle moderne. Dato che viene usata soltanto la denominazione «coro» non riusciamo neanche ad intendere quando cantano una e quando più voci e quando varia la musica. La varietà di metro corrisponde alla differenza delle azioni e delle passioni e indica abbastanza la varietà della musica. Oltre a questo, in entrambe le versioni del trattato, viene spiegato che nelle tragedie hanno posto anche la religione, i prodigi e i sogni. Malgrado nel costume e nel teatro settecentesco, tanto diverso dall'antico, restino pochi di questi elementi, esistono persone che vogliono cecamente introdurli. Salvo qualche rara eccezione, ciò non porta a buon fine. L'87 approfondisce che il numero maggiore degli uomini di buon senso rifiuta rappresentazioni in parte antiche e in parte moderne; in entrambe le edizioni l'autore le compara all'orientale che ha abbandonato il suo lungo vestito prendendo quello europeo e mantenendo allo stesso tempo la sua barba lunga.

Segue la dimostrazione della differenza tra i due teatri.

XI. *Altre differenze. Si parla del canto nelle antiche Tragedie, del ballo, e della decorazione.*

Il capitolo si apre con la descrizione dell'uso degli antichi che per le loro rappresentazioni adoperano più espedienti per farsi sentire e vedere: calzari alti,

grandi maschere, bacini concavi posti lateralmente sul palco. I critici del periodo non riescono a raggiungere il consenso sul fatto che tutta la tragedia fosse cantata o no. Ne discutono Gravina, Martelli, Menestier, l'Abate Vatry e soprattutto Francesco Patrici. I cori richiedono la musica. L'87 approfondisce l'argomento e si sofferma sui metri, concludendo che l'arte poetica della tragedia è l'arte della musica richiesta dall'azione. In entrambi gli scritti si pone la domanda se le tragedie venissero cantate o no. Carli afferma che «la Musica fu creata per la Poesia; come la Poesia per la Musica». Nel '87 prosegue con Dacier, il quale non è convinto che tutta la tragedia si cantasse; nel '46 invece si ricorre ad Euripide. In entrambi si continua con la necessità che i canti siano coerenti con le passioni dell'animo.

L'87 approfondisce con il discorso sul metro e trattando delle commedie che l'autore ritiene venissero accompagnate dalla musica, come intermezzi tra gli atti.

Si passa, in entrambe le edizioni, alla danza del coro. L'87 continua con la descrizione di questa antica danza. Leggiamo sia nel '87 che nel '46 del grande ricorso alla decorazione ed alle macchine nell'antico teatro.

XII. *Delle leggi non osservate da gli antichi, sull'unità del luogo, e del tempo.*

Carli constata che la maggior parte degli eruditi è contraria al cambiamento di scena e di luogo. L'87 elenca gli esempi di antiche tragedie in cui è presente lo spostamento di luogo. Entrambi i testi continuano spiegando che i poetografi non si accorgono di questi esempi, dicendo che è contro natura passare da un luogo all'altro. Carli li

contraddice ricorrendo nuovamente a celebri esempi come Omero, Virgilio, Ariosto e Tasso che nel proprio scrivere integrano voli contro natura. Sostiene che leggendo una storia non sente alcuna difficoltà a portarsi con il pensiero da un luogo all'altro. Dato che sono naturali i passaggi di luogo addirittura in un libro di storia, tanto più lo saranno in teatro.

Secondo Carli, un antico, avendo la possibilità di vivere nel Settecento, compiangerebbe la gente per il poco uso e sfruttamento di tutti gli aiuti disponibili per ingannare la mente. L'87 si sofferma sulle possibilità del suo periodo, mentre il '46 parla degli antichi che cercavano di superare le difficoltà con l'aiuto delle macchine.

Sull'unità di tempo, nell'87 si legge che anche Aristotele nel capitolo V della *Poetica* scrive che la tragedia si sforza a restringere il tempo dell'azione nel periodo del sole, anche se altrove scrive chiaramente che il tempo dell'azione può essere assai più lungo.

Carli rafforza questa affermazione con gli esempi delle opere di Sofocle ed Euripide.

Il '46 invece sostiene che Aristotele non abbia scritto dell'unità di luogo e di tempo.

Come l'edizione più recente anche questa continua con gli esempi, seppur più sintetici.

Sia l'87 che il '46 concludono che l'azione deve però essere una sola ed unita e che il tempo non deve essere troppo lungo, che però l'azione può comprendere un tempo assai più lungo del tempo che lo spettatore spende a teatro, a condizione di essere in grado di mantenere l'unità d'azione. L'autore infine sostiene che l'unità di tempo e l'unità di luogo siano invenzioni dei commentatori di Aristotele e che non siano state osservate dagli antichi Greci. Il fatto che l'antico teatro sia stato inteso male è, secondo

l'autore, una delle ragioni per la bassa valutazione della qualità del teatro della sua epoca.

XIII. *Conclusione.*

Carli osserva che la scena del suo tempo è caratterizzata dal parlar armonioso, naturale e dall'assenza di canto e di macchine.

L'87 aggiunge che, a differenza dei drammi in musica dove il coro si inserisce bene, la tragedia deve saper ispirare commozione senza la melodia.

Sia l'87 che il '46 continuano che, a differenza del tempo degli antichi Greci dove si trovano lunghe storie e lamentazioni, canto e terrore che porta ad ispirare virtù, nel Settecento invece turba le anime sensibili. Si tende alla progressione dell'azione che però non deve impegnare troppo la mente dell'uditore italiano. La situazione è, secondo l'autore, diversa in Francia, in cui il pubblico è più paziente.

Per questo non bisogna disperare: nell'87 Carli nutre la speranza che i tragici italiani non saranno sempre così severi e diventeranno ragionevoli. Anche se il presente lo fa arrossire forse nel futuro gli darà soddisfazione qualche scuola o accademia degna di insegnare teatro.

Entrambi gli scritti passano a discorrere sul teatro a Venezia, sugli Istrioni, su curiosi fenomeni di stravaganze, sospensione, vibrazione e di tutto ciò che definiscono contrario a quello che una volta era stato il cardine e il fondamento delle rappresentazioni teatrali.

Nell'Italia settecentesca ci sono anche teatri privati per i giovani cavalieri dove si tende ad imitare la verità, alle cose eccellenti, al carattere e si arriva a suscitare le lacrime dagli spettatori.

Conclude che l'indole italiana del Settecento è del tutto diversa dall'antica per il costume, le circostanze esterne, le fonti della mozione degli animi, la scena (la rappresentazione, la decorazione, il vestito). Il solo gusto antico e i soli precetti universali non riescono sulle scene d'Italia.

6.2.2.2. Alcune osservazioni sul trattato

In merito al discorso sul sentimento e sulle passioni è possibile individuare i punti più significativi del discorso di Carli. Ci soffermeremo sugli esempi del terrore e dell'amore.

Il terrore come una delle passioni primarie da risvegliare nella tragedia suscitò in Carli interesse per la ricerca delle ragioni che cambiassero la sua ricezione nei secoli.

Individuò, quindi, le ragioni storiche: i Greci si presentavano come un popolo sempre in guerra, continuamente in agguato con i nemici. Erano abituati a combattere, a vedere morti, feriti, mutilati e sangue. Anche nelle situazioni non estreme non faceva loro alcun effetto la vista di scene sanguinarie. Prendevano persino gusto a celebrare la propria vittoria guardando morire intere truppe di uomini. Venivano dilettrati dalle stragi. Non si trattava di questione di pochi individui, ma era questione di tutta la

nazione, faceva parte dell'essere collettivo degli antichi. Tutto questo si trasponeva anche in scena, dove gli autori delle tragedie introducevano oggetti di terrore.

Nelle tragedie italiane del Settecento, invece, ogni estremo terrore, e anche quello che supera il senso del mediocre, causa disagio negli spettatori ed entra in conflitto con il sentimento comune del tempo. Sono cambiate le circostanze storiche, tra i popoli non c'è più la tendenza a fare sempre la guerra. La ragione che Carli mette in prima linea è anche che è cambiato il tipo di legame tra uomini e tra nazioni. Costata uno stato uniforme nelle parti più colte d'Europa (pensando all'Italia, alla Francia ed alla Spagna) e l'assenza di estremi odi e tirannie che interessino un'intera nazione contro un'altra. A ciò consegue che non si è più abituati a stare sempre con le armi in mano e a vedere cadaveri e stragi. Il testo drammatico deve dunque tener conto delle circostanze e dell'ambiente storico in cui nasce, ad esse è legata anche la disposizione del pubblico. Quest'ultimo è ora caratterizzato per lo più dalla pulitezza, civiltà, amore delle lettere, familiarità con il bel sesso,¹ amore, musica, passioni più delicate del cuore.²

Anche la spiegazione della differenza tra l'Italia e la Francia rispetto al grado di terrore accettabile trova le sue radici nelle ragioni storiche. I francesi sono sempre stati oppressi dai feudatari e dai regnanti. Ciò avrebbe formato il gusto comune che soffre «con maggiore pazienza, ed attenzione i fatti atroci, e le azioni barbare, e sanguinose

¹ '46, 51.

² '87, 22.

che si espongono sulla scena».¹ I Francesi dunque hanno più pazienza degli Italiani nel vedere esposte scene crudeli. Gli ultimi infatti sono più abituati alla libertà e sono più portati al divertimento.²

D'altra parte ci sono esempi di introduzione della crudeltà presenti nelle opere italiane che in Carli seminano il dubbio che fossero accettati addirittura dai Greci. Questi infatti si allontanano dal desiderio, degli antichi e di Aristotele, che l'innocente sia consolato e l'iniquo oppresso.³ Il ragionamento dell' '87 va nella direzione della delicatezza dei Greci e di Aristotele, che si manifesta nella distinzione del modo di compimento delle azioni atroci esposte sulla scena. Essa infatti distingue «azioni atroci e determinata volontà» e «azioni che si sono commesse e si meditano con ignoranza ed inscienza». Tra queste due categorie di azioni atroci l'ultima sarebbe ammessa, la prima invece no. Carli dà peso al passo di Aristotele dove ravvisa un piccolo punto di disapprovazione da parte di questi rispetto all'operare dei tragici greci nel mettere in scena qualsiasi azione crudele in modo da allontanarsi dallo scopo di «purgazione delle passioni». Il richiamo a seguire Aristotele come «primo legislatore della tragedia» è dunque accompagnato dalla posizione di seguire la virtù e mettere davanti agli spettatori scene conformi con il costume del tempo.⁴

La conseguenza dell'abbandono delle scene sanguinarie e crudeli porta però anche qualche problema. Uno di questi si manifesta nel mancato legame tra gli episodi che

¹ '87, 30.

² '87, 30.

³ '46, 60 ; '87, 84.

⁴ '87, 84.

influisce alla struttura del testo: si comincia a concatenare gli episodi con l'azione principale con lo scopo di favorire lo sviluppo degli episodi e l'incremento dell'interesse e della commozione negli spettatori. Questo elemento nelle tragedie greche non rappresentava una necessità, dato che al collegamento delle varie parti provvedevano gli oggetti di morbosità e lo spettatore poteva «vedere in mezzo al canto, e alla danza, le ombre, i cadaveri, le piaghe, il sangue e le scelleraggini più funeste».¹

Una delle ragioni, nell'approccio dei letterati italiani del secolo XVIII a mettere in scena azioni crudeli ed atroci, è anche il mero desiderio di imitare i Greci che ritengono un modello di scrittura per le proprie opere tragiche. Tale desiderio secondo Carli portava alla conseguenza di avere spettatori atterriti e disgustati, perché non abituati a tanta atrocità.² Questo modo di procedere con la scrittura, che non tiene conto dei mutamenti della società e dell'accettabile da parte del pubblico, spiega molti casi di tragedie che non vengono né lette né rappresentate.

Limitandosi ad imitare i Greci, Carli avverte un altro problema che è quello di produrre in teatro azioni di personaggi che sono contrari al costume del tempo.

Il costume cambiato e lo spettatore diverso, più portato alle passioni più delicate, sono secondo Carli anche la ragione della nascita della pastorale, genere che secondo lui è conforme con il suo periodo e con la disposizione degli animi del tempo.

¹ '87, 90.

² '87, 30.

Carli, inoltre, discusse il fatto che i francesi avevano introdotto nella tragedia la passione amorosa. A differenza loro, gli uomini di lettere in Italia non volevano invece rinunciare alle leggi degli antichi e tendevano a mettere in rilievo soprattutto il terrore e la compassione. Di conseguenza tra il pubblico che non nutriva gli stessi interessi dei Greci e che si atterrava davanti alle scene atroci e crudeli, si notò il graduale spostamento verso i drammi e le commedie. Il ragionamento di Carli andava nella direzione che l'introduzione della passione amorosa nel genere tragico fosse un suo atto di raffinatezza e perfezionamento. Ritenne fosse un errore che gli Italiani non decisero di seguire l'esempio dei vicini. Le loro opere, di conseguenza, non raggiunsero quel solido legame e piacevole uniformità tra gli eroi e gli spettatori, risultati che il conte attribuì alla presenza della passione amorosa. Gli esempi di tragedie francesi che invece introdussero l'amore, trascurando il soggetto della favola, limitarono Carli nel suo entusiasmo verso questa passione e fecero sì che il discorso non andò nella completa accettazione dell'operare dei Francesi. Nonostante ciò, il conte accolse l'amore come passione tragica riconoscendola come analoga al costume attuale. Ciò significava l'ineluttabile abbandono della materiale forma antica così stimata tra gli Italiani. Va qui cercata anche la critica negativa delle tragedie di Corneille e Racine da parte di essi. Malgrado la poca simpatia dei connazionali verso questa passione, essa venne accolta favorevolmente da Carlo de Dottori e Giovanni Dolfin¹.

¹ Cfr. MATTIODA 1994, pp. 57-64.

Tra i critici italiani Carli fu tra i pochi ad accogliere l'amore come passione tragica introdotta come fondamentale nella tragedia classica francese. Nel teatro tragico greco la passione amorosa fu esclusa. A partire da Corneille invece conquistò la base del conflitto tragico delle passioni, dando inizio sia alla scrittura di numerose opere che introducevano l'amore sia all'opposizione e alla critica dell'importanza assegnata a questa passione. I critici già presenti nel Seicento francese e incrementati poi nel Settecento italiano imputarono all'amore l'accusa di immoralità e decadenza.¹

Questo posizione si risvegliò in Carli già nel periodo della prima stesura del trattato, quando insistette sul fatto che accanto alla compassione e al terrore debbano risvegliarsi anche la tenerezza e l'amore. Intuì l'opposizione dei critici del tempo, paladini del modello greco, e, forse spinto anche da loro, nella seconda stesura approfondì la sua difesa dell'amore come passione tragica.

Il primo punto individuabile della teoria del Carli è che lo scrittore delle tragedie deve prescindere dal momento storico in cui scrive. Il pubblico deve conoscere le vicende che vengono trattate nella tragedia. Ad esempio le guerre combattute dagli antichi non sono un argomento vicino allo spettatore moderno, non riescono ad interessarlo e non vi si identifica. La mancata identificazione è dovuta sia alla scarsa conoscenza degli avvenimenti risalenti all'antichità sia al sentimento comune diverso che è cambiato a distanza di tempo. Non c'è più tanta attinenza alle questioni di politica ed è quasi

¹ *Ivi.*

sparito il desiderio di partecipare alle guerre, di combattere e di coltivare l'odio rispetto agli altri popoli. Non c'è più neanche quella tendenza ad adulare il proprio stato.

Il secondo punto cruciale è che si deve tenere conto del pubblico, non soltanto per il fatto che questo sia necessario per avere successo ed essere applaudito, dato che ad esempio persone atterrite e disgustate davanti alle scene crudeli e sanguinarie non premieranno l'autore con la loro approvazione, ma anche perché deve essere raggiunto un pubblico consentimento riguardo a quello che si espone in scena. Questo è cambiato dal tempo dei Greci. Costoro, come una nazione sempre in guerra, erano abituati a vedere morti dappertutto; nel Settecento, invece, non si ha più tanta tolleranza ed il terrore estremo esce dal campo dell'accettabile. Il grado di terrore accettabile varia da nazione a nazione. Carli basò la sua argomentazione sulle ragioni storiche che hanno fatto sì che i francesi siano più portati a soffrire il terrore degli italiani.

Il giudizio da considerare è quello di tutti, anche del volgo, della moltitudine. Il teatro è aperto a quelli che sono capaci di pagare il biglietto e che nella maggiore dei casi non sono coinvolti nelle dispute teoriche e in cui è assente il peso dei concetti preesistenti. Si contrappone dunque l'emozione alla *ratio*. Gli spettatori si eccitano e mantengono l'attenzione quando vengono toccati dalle passioni e coinvolti sul piano empatico. Per arrivare a commuovere gli spettatori può essere eseguito il passaggio alle passioni private e naturali, in questo modo possono essere riabilite anche le scene del teatro

greco. Le situazioni famigliari e domestiche sono infatti comuni agli uomini di tutte le nazioni, mettono in gioco l'umanità di base dell'individuo, eccitano il sentimento comune dell'essere umano. Per non distrarre o stancare il pubblico, Carli insistette sulla verisimiglianza, naturalità, spontaneità e misura. Accolse l'idea dell'introduzione della passione più vicina all'anima settecentesca e conforme al costume attuale, l'amore. Essa fu esclusa nel teatro tragico greco e poco presente in Italia. In Francia malgrado fossero più tolleranti per quel che riguarda il terrore, furono capaci di introdurre la passione amorosa e formare un solido legame tra gli eroi e gli spettatori.

La conseguenza inevitabile è lo scontro con le regole aristoteliche o pseudoaristoteliche e con i grecisti del periodo che però non va nella direzione di un rifiuto categorico. Carli si avvicinò ad Aristotele in più punti e cercò di trovare dei luoghi comuni, ravvisò ad esempio che anche Aristotele sosteneva come si debba ricercare il consenso degli spettatori e non soltanto quello dei dotti. I due si allontanano in più questioni, ma Carli volle attenuare il divario discorrendo sull'utilità delle regole e del bisogno della loro esistenza. È presente, inoltre, un approccio negativo soprattutto verso quelli che interpretano male gli scritti di Aristotele e che insistono sulla pura imitazione non tenendo conto dell' *hic et nunc*. Bisogna aggiungere che in questa riflessione settecentesca sui pregi e difetti del teatro tragico la corruzione non venne individuata solo tra gli italiani dell'epoca, ma si sostenne che essa sia presente in tutte le nazioni e in tutti i periodi. Anche dei francesi, verso i quali si nutre non poca simpatia all'interno

del trattato, si individuano i difetti, come ad esempio l'introduzione dell'amore, trascurando il soggetto della favola.

Il trattato è immerso nell'idea che nel Settecento sia impossibile proporre la tragedia antica conforme alle regole dell'antichità: essa deve essere conforme con il tempo e con il luogo in cui vive. L'indole del teatro tragico coincide con l'indole dei costumi e delle nazioni. Il compito principale della tragedia è di muovere gli affetti. L'abbandono della forma antica porta cambiamenti nella legame delle azioni e sul piano della struttura della storia.

Per quanto riguarda la differenza tra le due edizioni della dissertazione, nella prima è assente gran parte della stesura sulla storia della tragedia in Italia; non si diede tanto peso all'argomentazione che è molto meno esauriente rispetto alla seconda; la critica sia dello stato allora attuale della tragedia in Italia sia dei singoli personaggi è meno aspra e meno concreta. Ciò è probabilmente dovuto al fatto che il giovane capodistriano nel 1746 entra nel vivo del dibattito sul teatro tragico, argomento che al momento andava di moda, cogliendo l'occasione per essere visto, per inserirsi e trovare posto all'interno di un ambiente che lo attirava. Con il passar degli anni cambia l'impostazione e lo spirito dell'autore pian piano abbandona le idee progressiste e tende a diventare sempre più conservatore. È evidente che il vecchio capodistriano nel 1787 fu più pronto a polemizzare con i critici di opinione diversa e a prendere posizione più decisa contro il partito dei grecisti, convinto che gli schemi del passato

appartengano al passato e siano solo cautamente riutilizzabili. Il cambiamento è probabilmente dovuto a due fattori legati alla persona di Carli. Il primo è la sua svolta ideologica: il giovane aperto diventava sempre più chiuso con il passar degli anni; la seconda è legata al fatto che negli anni Quaranta il conte doveva ancora affermarsi, mentre in tarda età questo bisogno non esisteva più.

Iconografia

Si riportano qui di seguito alcune immagini relative alle edizioni delle opere trattate, ai manoscritti e all'Accademia dei Risorti.

1. Diploma dell'Accademia dei Risorti di Capodistria.
Archivio regionale di Capodistria, Fondo Gravisi.
2. Manoscritto della tragedia *Merope* di Girolamo Gravisi.
Archivio regionale di Capodistria, Fondo Gravisi.
3. Frontespizio dell'edizione della *Erizia* di Stefano Carli.
Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia.
4. Manoscritto della lettera di Stefano Carli.
Archivio regionale di Capodistria, Fondo Gravisi.
5. *Le Opere* di Gian Rinaldo Carli.
Biblioteca centrale Srecko Vilhar di Capodistria, Reparto per lo studio della Storia Patria, Fondo Grisoni.
6. Frontespizio dell'edizione delle *Opere*, vol. XVII del 1787.
Biblioteca centrale Srecko Vilhar di Capodistria, Reparto per lo studio della Storia Patria, Fondo Grisoni.



NOI PRINCIPE DELL' ACCADEMIA DE' RISORTI

Relativamente a' venerati Decreti dell' Eccellentissimo Senato 4. Giugno, ed 11. Luglio 1647. co' quali restò fondata l'Accademia de Risorti in rinovazione dell' antica de' Divoli, abbiamo di comune consenso de' nostri Accademici fatto ascrivere alla Società nostra *il sigillo della Società* in fede di che rilasciamo le Presenti da noi sottoscritte, contraffegnate dal Segretario, e Cancelliere nostro, e munite col Sigillo dell' Accademia.
In Capodistria il dì 2. del Mese di *Aprile* dell' Anno 1702.

Immagine 1

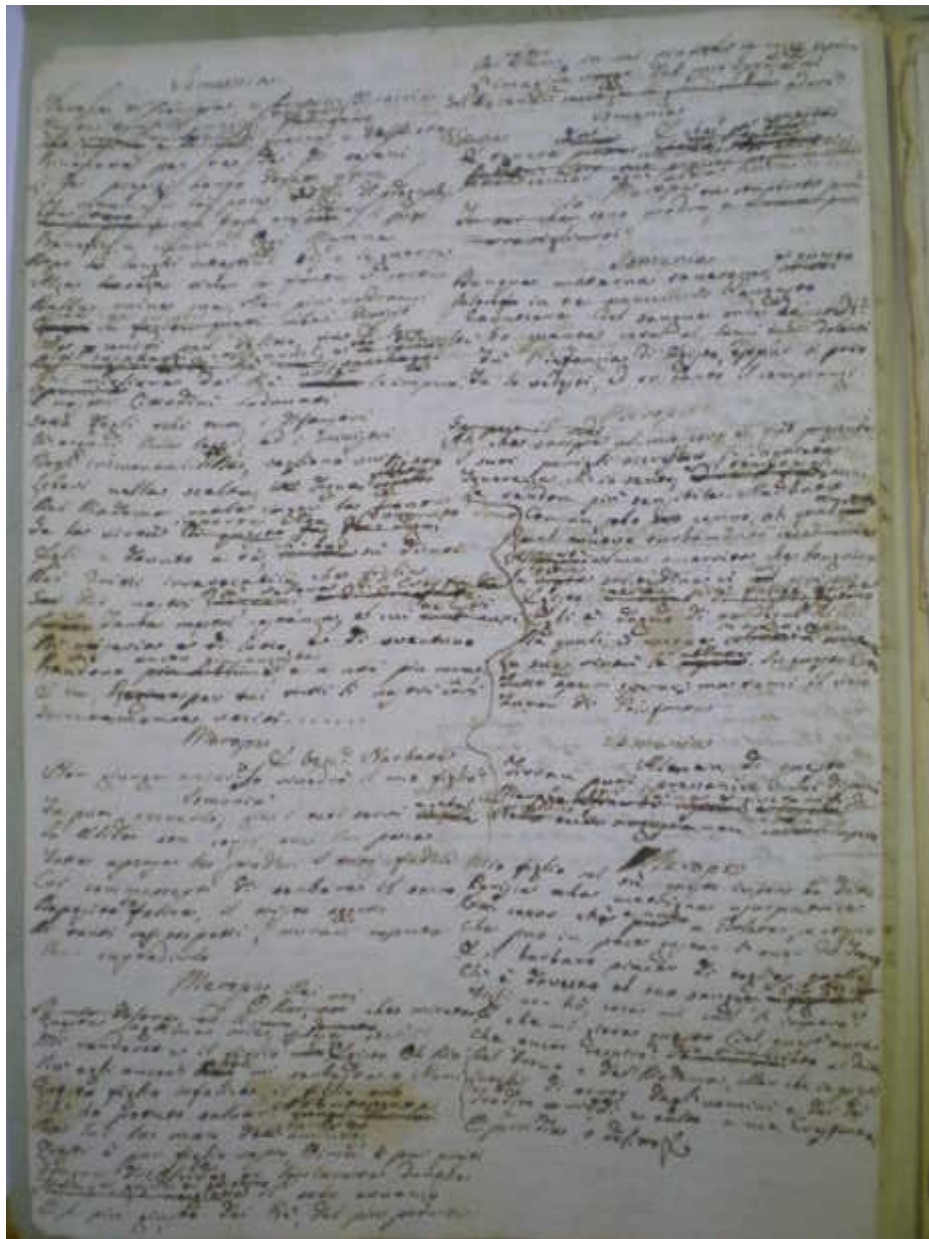


Immagine 2



Immagine 3

Amico e Cap. Cav. G. J. J.
 Venezia 6. Feb. 1711.

Il mio consiglio che la vostra Accademia sia stata d'accon-
 dimento al pubblico Rappresentante; e che per la ragione
 i quali, e l'istesso si sono particolarmente convenuti: Se
 i membri con ragione, questa Accademia fossero di quel
 calibro che bene sia, anche di questo avrei doppiato me-
 rito di constarvi; ma non vedo che tutti al Principe
 della medesima avessero fatto quell'ordinato. Noi solo e
 qualche altro a Voi detto ne avrà dati chiarissimi prova.
 Fiori sono maiora di leggere, e di intendere quelle compo-
 sizioni che Voi sole fate, e con determinati di favo-
 rissimi. In contraccambio di ciò, se si vedrà qualche
 piccola cosa che si in favor che contra d'una Com-
 pagnia nuova di Soloni è stato scritto. Incominciò a rimande-
 re quello che di vostro avrà letto non in meno che quello
 che si ha mandato non lo quante volte.
 Il più grande la risoluzione che avete presa
 di far seguire le stampe delle Accademie. Sappiate
 però che se da quella vostra Accademia, che dalla medes-
 ima non avessero i suoi fascicoli, qualche pubblica di-
 mostrazione si di giustamente si dovrà il merito di
 già istituita, per la quale sono nati essendo una cosa
 ottima ed di avere a tutti, che qualche giunta inedita man-
 rignarà i suoi. Noi avete sufficientemente determinato, per
 questo d'essere non si facciano alcuna impropria;

Immagine 4



Immagine 5

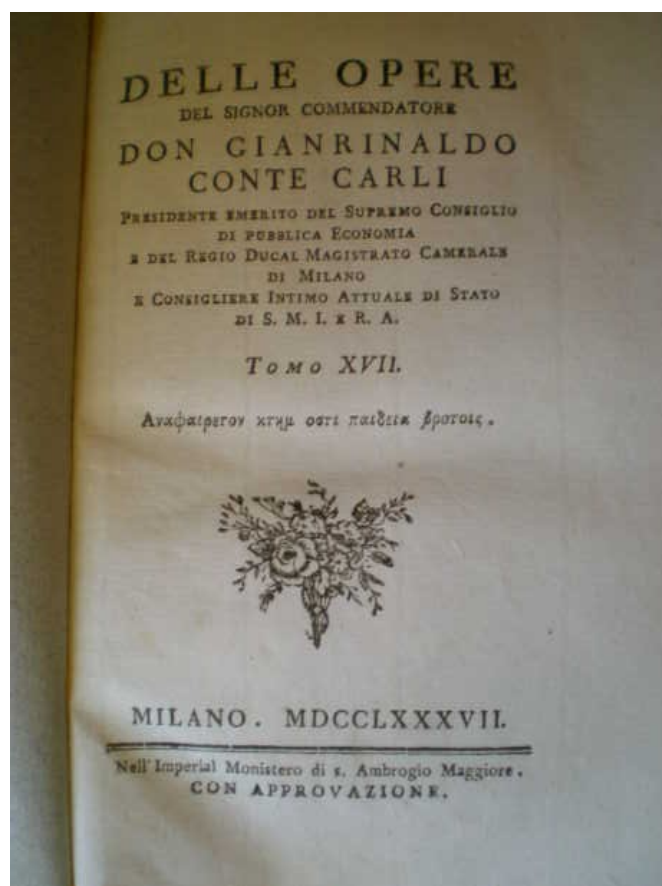


Immagine 6

Testi

1. Bozza della commedia *L'uomo per se stesso* di Girolamo Gravisi.
2. Quattro lettere di Stefano Carli.
3. Due edizioni settecentesche del trattato *Dell'indole del teatro tragico* di Gian Rinaldo Carli.

I manoscritti di Girolamo Gravisi e Stefano Carli sono custoditi presso il Fondo Gravisi dell'Archivio regionale di Capodistria.¹

La prima edizione del trattato di Gian Rinaldo Carli fu pubblicata nella *Raccolta d'Opuscoli scientifici e filosofici*, v. XXXV (Venezia, Simone Occhi, 1746). Il volume in questione consta di 329 pagine, stampate su carta con inchiostro nero. I caratteri del titolo e del nome dell'autore sono in grassetto maiuscolo. Il saggio sul teatro tragico va dalla pagina 146 alla pagina 220.

Nel frontespizio si trovano il titolo del libro, seguito dal nome dell'autore e dal suo titolo, come riportiamo qui sotto:

Dell'indole del teatro tragico. Discorso accademico. Recitato in una conversazione letteraria in Venezia addì XXVIII Ottobre CIOCCCXLIV dal conte Gianrinaldo Carli Giustinopolitano ora Pubblico Professore di Scienza Nautica nello Studio di Padova.

La seconda edizione invece fa parte *Delle Opere del signor commendatore don Gianrinaldo conte Carli Presidente emerito del Supremo Consiglio di Pubblica economia e del Regio Ducal Magistrato Camerale di Milano e consigliere intimo attuale di Stato di S.M.I.R.A.*, v. XVII, (Milano, Imperial Monistero di S.Ambrogio Maggiore, 1787). Il tomo XVII si compone

¹ Per la descrizione si veda il capitolo sugli autori.

da 410 pagine, tra cui le prime 192 occupate dal testo in questione. Al trattato segue la tragedia *Ifigenia in Tauri*. Le pagine sono stampate su carta bianca a caratteri neri, di cui il titolo, il nome dell'autore, il luogo e la data della stampa sono maiuscoli e in grassetto.

Nel frontespizio sono presenti il titolo, il nome dell'autore e i suoi titoli, l'indicazione (maiuscola) del numero del tomo e un motto in greco (riportato senza accenti), unito ad un disegno floreale. In fondo al foglio troviamo l'indicazione del luogo e della data di uscita a stampa dell'opera e la segnalazione dell'approvazione ecclesiastica.

Riportiamo il testo qui sotto:

Delle Opere del Signor Commendatore Don Gianrinaldo Conte Carli.
Presidente emerito del Supremo Consiglio di Pubblica Economia e del Regio
Ducal Magistrato Camerale di Milano e Consigliere Intimo Attuale di Stato di
S. M. I. e R. A.

Tomo XVII.

Αναφαιρετον κτημ οστι παιδεια βροτοις [Anaphaireton ktem osti paideia
brotois]

Milano MDCCLXXXVII. Nell'Imperial Monastero di S. Ambrogio Maggiore.
Con Approvazione.

La trascrizione del trattato *Dell'indole del teatro tragico* è stata realizzata sulla base degli esemplari conservati presso il Fondo Storico della Biblioteca Area Umanistica dell'Università Ca' Foscari (Edizione 1746) e presso il Museo Sergej Masera di Pirano (Edizione 1787).

Criteri di trascrizione applicati per i testi a stampa:

- Sono state sciolte tutte le abbreviazioni convenzionali;
- La *j* è ricondotta a *i*, sia quando intervocalica sia quando in finale di parola.
L'eccezione è stata fatta riguardo i nomi e i titoli in cui sono state mantenute le *j* presenti negli originali;
- Accenti e apostrofi sono stati ricondotti all'uso moderno;
- Per forme avverbiali e congiunzioni composte si è proceduto a legatura;
- La scrittura del verbo avere è stata ricondotta all'uso moderno (ânno] hanno);
- Sono inoltre stati sanati direttamente i pochi errori tipografici (lnogo] luogo, neli'] nell'; e simili);
- Le citazioni presenti all'interno del testo, fatte evidentemente a memoria, vengono riprodotte come presenti.

Girolamo Gravisi: *L'uomo per se stesso*¹

IL CONTE OTTAVIO BELLAVITA, marito di Donna Vereconda madama.

DONNA VERECONDA, madama.

ISABELLA, loro figliuola.

IL MARCHESE DI FRULONE.

ROBERTO, figlio del Marchese amante d'Isabella.

IL BARONE DI RUZENVARD.

CAROLINO, servo di Ottavio Bellavista.

La scena si rappresenterà dove si rappresenterà la Comedia

ATTO PRIMO

Scena I.

- 1 CAROLINO: Via Signora Padrona perché vi disperate.
Ancor non lo sopponete che avean a torto vi lagnate
Sarebbe meglio cercar di consolarsi vostro marito v'ama,
ma voi siete una donna che sempre lo vorreste attaccato alla gonna.
Che ancora non v'è noto forse il Conte mio signor padrone.
Un uomo di quel taglio non soffre suggezzione.
Egli ad altro non pensa che a vivere in pace.
Ne ad altri che a se stesso è di pensar capace
e poi Signora mia vi dico in verità
che per fare all'amore per voi non è più età,
quel che avevate un tempo, or non avete più
ne può giovar allora d'attinger gioventù.
Se siete stata bella allora avrete avuto
allora alla vostra bellezza egli ha un qualche tributo
d'amor ora ch'è già maturo l'amor dal matrimonio
vi basti il vostro sposo tener per testimonio.
- 2 VERECONDA Ma perché Carolino possibile, che ancora

¹ La trascrizione del manoscritto è già stata effettuata nel volume di Nives Zudic e Kristjan Knez, *Storia e antologia della letteratura italiana di Capodistria, Isola e Pirano*, Koper, Italijanska unija, 2014, pp. 211-215. La trascrizione però non tiene conto delle correzioni d'autore.

non abbia Vereconda un viso che innamorava
di quanto vai dicendo non posso persuadermi
anzi che fra le belle ancor voglio tenermi
che mantener più floride le carni delicate
onde aggiungendo i vezzi, che a me non mancan mai
al Conte mio marito sarò più vaga assai.

3 CAROLINO Per farvi amar Signora questa non è la strada
alla civetteria ora il mio Padron non bada
se vi mettete indosso le gioje del Perù
per voi vostro marito sarà sempre qual fu.
Ma se vorrete poi fare quel ch'io vi dico
forse che allora il Conte vi diverrà più amico
sapiatelo, vi pregan badar ai fatti suoi
intanto fate in casa ciò che vi spetta, aver
siate sempre disposta, sollecita per cui
pronta servir ai comodi, ed ai piaceri sui
non può se non incomodo sembrar il vostro seggio.
Se sarete a far questo sollecita ed attenta
forse fra pochi giorni vi vedro più contenta.

4 VERECONDA È vero ma pur temo il caso di renderlo più ingiusta dividerlo.
Oh che misera che son io è pur la buona sorte
un uomo di tal fasto dandomi per consorte
[illeggibile] l'amore ch'io li porto
[illeggibile] lo chiamo mia vita mio conforto.
Ne men quando siam soli ei manco parla mai
ne che se li racconto della famiglia i guai
chè egli mai mi dicesse cara sposina mia
oh quando mi colpisce questa sua leggiadria
da che siam maritati (tanto egli è disumano).
Mai mi fè una finezza mai mi tocco la mano
se così viver possa moglie ancor fresca e bella
donna al vostro giudizio Vereconda si apella.

5 CAROLINO Scusatemi Signora se con voi parlo schietto
poiché tutti noi giovani abbiam questo difetto

-
- lasciate che vi dica, quello che il cor mi detta.
- 6 VERECONDA Parla pur Carolino.
- 7 CAROLINO: Sentite voi proteste (che vecchia maledetta) con arte e con inganni
nascondeva per qualche cosa la vechiezza i danni
protegge ricoprendomi di bello col liscio e con i nei
lusingar i merlotti aver dei cicisbei
ma vostra figlia si vaga si docile, si onesta
di un genio così affabile si propria si modesta
attira a se gli sguardi di uno che la mira.
Se sapeste Signora, più d'un per lei sospira
e per questa contessina è invalso tal concetto
che a voi serbar la stima a lei serban l'affetto
talchè fra la mia padrona mi piace più la figlia.
- 8 VERECONDA Sciocco ti compatisco, punto non sai chi sono
a parlar da folle all'età tua perdono.
Quel può destar amore giovane ancor Bambina
che non conosce il mondo qual è la Contessina
non val la dote credimi di mediocre bellezza
se manca in una donna quello che più s'apprezza
mia figlia è senza spirito è timida ritrosa,
la sua conversazione presto divien noiosa
ch'ella abbia degli amanti credere non lo deggio
or ver se così fosse che si attaccano al peggio,
per poi se qualcheduno frequenta casa mia
io sono che ricevo con grazia e cortesia
per ognun prima che vada a far riverenza
si ferma per godere per un po' di mia presenza.
- 9 CAROLINO Sia pur come volerà ma pure io credevasi
che alcun da voi non venga se non per veder lei
per loro è buona cosa, usava tal finzione
e per aver sempre la figlia a lor disposizione
è ver che qui non pratica che il Marchesin Roberto
il qual d'amoreggiava poco mi sembra esperto,
ma chi può penetrare ciò che dicon fra loro

quando stan tanto tempo rinchiusi in Concistoro.

10 VERECONDA Dorme ancor mio marito?

11 CAROLINO Eccolo ch'egli è alzato,
bisognerà ch'io vada a farli cioccolato.

Scena II.

CONTE Ottavio e detti.

1 CONTE Carolino una sedia.

2 CAROLINO Eccola mio Signor servita.

3 VERECONDA Il Sig.r Ottavio mio, lei dorme come sà
li pare buona cosa alzarsi ogni mattina
dopo di me detto già che sono la sua cara sposina.

4 CONTE Il cioccolato a me, ma voglio del perfetto (a Carolino).
Non far come sei solito, sanne che qui l'aspetto (Carolino parte)

5 VERECONDA Bravo così mi piace, e par ma non si pensa.

6 CONTE Voi siete la Padrona andate alla dispensa.

7 VERECONDA Mi sento già lo stomaco debole illanguidito
non vedete che quasi non ho più colorito
per aspettar lo sposo stetti finor digiuna
ma vedo che ei non usa per me bontade alcuna.

8 CONTE Facevate assai meglio servirvi appenaalzata
io voglio sempre solo berre la Cioccolata
poiché se questa deve tutta servir per me
ch'altri la prendan meco no che ragion non v'è.

9 VERECONDA Ma come mai potrete sempre pensare a voi.
Un Padre di famiglia, che passi ai casi suoi
deve alla moglie prima donar tutto se stesso
trattarla con amore, e starle ogni or d'appresso
così con lei si vangano gli affari di famiglia
così di cento cose si parla e si consiglia
oh se così facesse caro Sposino mio
tal gusti avrei, che presto mi farei grassa anch'io.

-
- 10 CONTE Povera vecchiairella, vedo che donna siete
se ancor dopo trent'anni ben non mi conoscete
per quello che voi vorreste contro di voi non faccio
io vi presi per moglie, non già per mia civetta.
Eravate bruttissima ancor da giovinetta
se mi avesse piaciuto il far d'innamorata
credimi Vereconda non mi sarei ammogliato
o se avessi voluto farle sol da marito
non ne sarei stato cieco nel sciegliere il partito.
Ma siccome le Donne a me sembran malanni
che agl'uomini non servono che di tormenti e danni
così stimai ben fatto essendo solo al mondo
scaricare a una Donna della mia casa il pondo
perciò mi finsi a capo per te d'Idalia face
ma ciò fu solo credimi per vivere in pace.
- 11 VERECONDA Voi mi fareste quasi dare in disperazione
dicendomi ogni giorno la solita Canzone
che razza d'uomo siete, che non sentite amore,
un pensar così strano è nuovo in ver Signore.
- 12 CAROLINO: Eccovi il Cioccolato.
- 13 CONTE Lo prenderò. Mia moglie
intanto ch'io la bevo andrà nella sua soglia
e mi lascerà solo in pace e libertà
- 14 VERECONDA Almen per un momento. Questa è poi crudeltà geniale
dal mio aspetto e quasi desiderandomi scacciarmi per dispetto.
Voi volete alla fine ch'io muoja disperata
sia per il crepacuore sono mezza ammalata (piangendo)
io non mangio non bevo, non so cosa è allegria
perfin vado perdendo la mia fisionomia
insomma se per me non cangiassi la sorte
con tutto che sia giovane io mi aspetto la morte (parte).

Scena III.

Povera disgraziata il CONTE a CAROLINO.

- 1 CAROLINO Sente Signor Padrone?
Neppure alle sue lagrime si move a compassione?
- 2 CONTE Pianga pur si disperì metta sossopra il mondo
se non viene alle mani per ciò non mi confondo
questa sua cicalata sono a soffrire avvezzo
perciò poco la bado, ha tratto con disprezzo
se volessi dar retta a tutto quel che dice
io certo sarei l'uomo di tutti il più infelice
ma come ch'io non soglio prender la cosa a posto
lascio che la divori la rabbia, ed il dispetto
anzi più che vedo andava in frenensia
tanto a me più s'accresce la pace e l'allegria.
- 3 CAROLINO Il Cielo li conservi si bel temperamento
che se lo avessi anch'io molto sarei contento.
- 4 CONTE Oh questa Cioccolata è pur la gran bevanda (posa la chich: del Cioc.).
- 5 CAROLINO Signora ella è finita, se diman la comanda
non saprò cosa fare, mi levi dall'imbroglio.
- 6 CONTE Fa pur quel che ti pare ma sappi che la voglio.
- 7 CAROLINO Provveder non la posso se non mi da il contante.
- 8 CONTE Fa la dura mia moglie tu sai troppo seccante.
- 9 CAROLINO Scusi a lei già l'ho chiesto, e sa cosa rispose?
- 10 CONTE Si spetti, o non si spetti lo dico e lo ridico
voglio la cioccolata bere senza intrico.
- 11 CAROLINO (Questa invero è curiosa) ma per il pranzo poi
mi disse la Padrona che venissi da voi.
- 12 CONTE Da me? La sbagli certo, io voglio mangiar bene
ma se ci penso un giorno io vivo sempre più in pena.
- 13 CAROLINO Ebbene datemi il denaro, ch'io farò la provvista
poi finalmente a voi rassegherò la lista.
- 14 CONTE Denaro io non ne tengo per esser seccato
compra, e da qualcheduno poi sarai rimborsato
tu sai che quando pagami qualche mio debitore

io son senza contanti al capo di due ore
mi vien la moglie appresso mi vien mia figlia ancora.
Io lo divido a loro, e le mando in buonora
così queste mantengonmi sempre al mio bisogno
perciò di starne senza punto non mi vergogno
troppo è meschina vista per nobil Cavaliere
fare per se l'economò, il cuoco, e il dispensiere.
A tal'uopo le Donne sembravano nate apposta
a loro questo mestiere niente di pena costa.
Ma noi che d'esse siamo soli Patroni è vero
siam nati alle delizie agli agi ed ai piacere
per me così la intendo e un uom che saggio sia
questa deve nutrire in cor Filosofia.

15 CAROLINO Ma se voi penserete, Signor, sempre così.
Temo alla fin che molto vi pentirete con se.

Correzioni

Scena I.

§ 1: [*Ancora non conoscete che a torto vi lagnate*] > Ancor non lo sopponete che avean a torto vi lagnate.

[*Marito ad altro non pensa che a vivere con pace*] > Egli ad altro non pensa che a vivere in pace.

[*No ad altri che a se stesso lui di pensar capace*] > Ne ad altri che a se stesso è di pensar capace.

[*Alla lei bellezza forse un qualche tributo*] > allora alla vostra bellezza egli ha un qualche tributo.

[*Ora ch'è fin maturo l'amor del matrimonio*] > d'amor ora ch'è già maturo l'amor dal matrimonio.

§ 2: [*Anzi che far la bella ancor voglio vanarmi*] > anzi che fra le belle ancor voglio tenermi.

§ 3: [*Lasciatelo vi prego a badar ai fatti suoi*] > sapiatelo, vi pregan badar ai fatti suoi.

[*Intanto fate in giro ciò che si spetta, avoi*] > intanto fate in casa ciò che vi spetta, aver.

§ 4: [*Un uomo di tal testa dandomi per consorte*] > un uomo di tal fasto dandomi per consorte.

[*Anche se li racconto della famiglia tutti guai*] > ne che se li racconto della famiglia i guai.

§ 5: [*lui ricoprendovi col liscio e con i nei*] > protegge ricoprendomi di bello col liscio e con i nei.

§ 7: [*lusingar i marlotti aver dei cicisbei*] > lusingar i merlotti aver dei cicisbei.

[*ma vostra figlia è quella che accusavvi l'età*] > ma vostra figlia si vaga si docile, si onesta.

[*una figlia si vaga, si onesta, si onesta*] > e per questa contessina è invalso tal concetto.

§ 8: [*che non conosca lei il mondo quel è la onesta figlia*] > che non conosce il mondo qual è la Contessina.

[*ella ch'abbia degli amanti capire non lo faccio*] > ch'ella abbia degli amanti credere non lo deggio.

[*ormai se così fosse che si attaccano al peggio*] > or ver se così fosse che si attaccano al peggio.

§ 9: [*per loro è buona cosa, agire tal finzione*] > per loro è buona cosa, usava tal finzione.

Scena II.

§ 3: [*vi pare buona cosa alzarsi alla mattina?*] > li pare buona cosa alzarsi ogni mattina.

[*duoppo si ma già che sono io la sua Sposina*] > doppo di me detto già che sono la sua cara sposina.

§ 7: [*Sempre quando la bevo io provo il gusto istesso*] > Mi sento già lo stomaco debole illanguidito.

[*non vedete me che apajo non ho più colorito*] > non vedete che quasi non ho più colorito.

§ 10: [*se avessi potuto tacerla sol da marito*] > o se avessi voluto farle sol da marito.

[*mi saria stato cieco al sciegliere il partito*] > non ne sarei stato cieco nel sciegliere il partito.

[*che agli uomini non servono che di tormenti e danni*] > che agl'uomini non servono che di tormenti e danni.

[*perciò io si che finsi per te d'Idalia fece*] > perciò mi finsi a capo per te d'Idalia fece.

§ 14: [*Almen per sol momento. Onesta è poi crudeltà geniale*] > Almen per un momento. Questa è poi crudeltà geniale.

[*affin vado perdendo la tal fisionomia*] > perfin vado perdendo la mia fisionomia.

Scena III.

§ 2: [*aveste sue cicalate sono a soffrire avvezzo*] > questa sua cicalata sono a soffrire avvezzo.

[*perciò poco la bado, la metto con disprezzo*] > perciò poco la bado, ha tratto con disprezzo.

§ 11: [*ch'ad essa non si aspetta comprare queste cose*] > mi disse la Padrona che venissi da voi.

§ 13: [*Che Bene mi dite il danaro, ch'io farò la provvista*] > Ebbene datemi il danaro, ch'io farò la provvista.

[*poi fedelmente a voi rassegnò la lista*] > poi finalmente a voi rassegnò la lista.

§ 14: [*Al tale scopo le Donne sembrano nate apposta*] > A tal'uopo le Donne sembravano nate apposta.

[*a lor questo mestiere facil sta e basta*] > a loro questo mestiere niente di pena costa.

[*ma noi che d'esse siamo soli Patroni e veri*] > Ma noi che d'esse siamo soli Patroni è vero.

[*Siam tutti nati alle gioie, ai riposi, ed ai piaceri*] > siam nati alle delizie agli agi ed ai piacere.

Quattro lettere di Stefano Carli

Lettera 1

Ven(ez)ia 5 maggio 753,

- 1 Voi mi siete debitore d'alquante risposte di lettere ch'io vi ho scritte. Supongo che ancora godiate della campagna, poich  se foste in citt  avrei qualche motivo di dolermi non vedendo corrisposta quella diligenza che son solito a dimostrarvi ben spesso. Sapete benissimo che se Isocrate dice: Τῶν ἀπόντων φίλων μέμνησο πρὸς τοὺς παρόντας, ἵνα δοκῆς μηδὲ τούτων ἀπόντων ὀλιγορεῖν. Bisogna credere che gli amici di quel tempo si contentassero di troppo poco, bastando loro, essendo lontani, farsi sovenire de' medesimi e nominarli con quella affettuosa dimostrazione, ch'  di dovere, solamente agli amici presenti. L'amicizia moderna ricerca di pi . Ed   che oltre il μέμνητο τῶν ἀπόντων φίλων πρὸς παρόντας, vi sia anche il προὶ τοὺς ἑαυτοὺς ἀπόντας. Questa mia piccola alterazione d'animo basta per farvi conoscere quanto sensibile sia la rarit  de' vostri caratteri. Vi prego dunque d'esser pi  fedele osservatore ed esecutore delle nostre santissime leggi, e perdonate alla sincerit  mia. In Scozia si sollev  il partito Stuardo e 'l contrario si fortific  per tutti i borghi e frontiere, n  si sa d'avantaggio.

- 2 In fatto un distico satirico al Foscarini, ed   il presente:

Foscarine tuus non est nisi nomine liber,

Scribere debueras parcius historias.

- 3 Il Goldoni stamp  una lettera, nella quale giustifica la sua innocenza per essersi date alle stampe senza sua saputa le comedie rappresentate a S. Luca nel carneval passato, le quali sono scorrettissime e disordinate, come egli stesso lo confessa; e ci  fu proceduto dal primo Impressario, che cerc  con q(ues)to mezzo di levarli la fama, e la riputazione, il quale p(er) altro nella sua lettera si vendica quanto mai s 

contro l'Impressario, che lo Stampatore Betinelli: con altra occasione procurerò di non lasciarvi privo della medesima. Intanto vi mando una ingenuissima e bellissima satira fatta in Roma, sede d'acutissimi ingegni, al Beatissimo Padre per la concessione del breve fatta al Re di Spagna, come avrete inteso da un'altra mia. Ella è tanto bella che merita d'esser letta una sera di festa, ch'è maggior concorso nella conversazione letteraria che suol farsi dalla Sig(n)ora Teresa, che riverirete a mio nome. Siete Padrone di farne p(er) voi una copia se volete, e la presente, poichè altre non ne ho, mi custodirete sino al mio ritorno, assieme coll'altra che vi ho mandata. Io leggo Gravina *De Origine juris Civilis* e ne faccio l'estrato, e così farò di tutti i migliori naturalisti che di mano in mano andrò leggendo, avendo già risolto d'internarmi più che potrò in questa materia, che conosco assai migliore e più necessaria e più utile di quante altre mai. La matematica pure è mia fida compagna, e queste saranno quelle due sole forti collone sulle quali sarà fondata tutta quella cognizione che potrà concepire il mio debolissimo ingegno. Se m'inganno, amico, pazienza. Mi consolarò per altro che dagli uomini versatissimi in queste materie troverò qualche compatimento e lode per aver se non altro scielte le migliori, sperando che Voi sarete uno dei primi a farmi questa giustizia.

- 4 Conservatemi nel vostro sincero amore. Salutate il Sig(n)or zio, figli, sorelle, amici, tra quali io preferisco, come sapete, il nostro cariss(i)mo e stoichissimo Checo.

Addio

Non mi lasciate al digiuno di novelle urbane.

[segue sottoscrizione]

Paderno, li 4 (otto)bre '753

- 1 Ho inteso che Voi con infinita bontà, e cordialità vi siete adoperato in favorir mio Padre circa ciò ch'era necessario e appartenente alle pruove p(er) la croce di San Rinaldo. In me vie più accrescono le obbligazioni e Vi ringrazio di cuorem desiderando ancor io frequenti occasioni, per potervi assicurare del desiderio che ho di corrispondere con quella pontualità e sincerità, che per tutti i titoli vi si convengono. Non m'essendo maggiorm(ent)e in parole complimentose, poichè quanto queste sono contrarie al mio temperamento, tanto i fatti ne sono confacenti e dilettevoli.
- 2 La Delfina di Francia diede alla luce un Principino e l'Infanta di Spagna una Principina in Torino. Il co(n)te di Richecourt doppo un anno di suo soggiorno in Vienna, che fu cagione di frequenti discorsi, se ne partì per andare al suo impiego in Firenze, col carattere che avea il Principe di Craon, cioè di Presidente dell'Imperiale Consiglio di Reggenza, il che maggiorm(ent)e accrebbe l'invidia negli animi universali de' Fiorentini e di tutta la Toscana. Il Cristiani per ordine della corte, né si sa il perché, è partito da Milano, ed è in ritiro in un suo Villaggio nel Mantovan. Gran preparamenti si fanno in Milano per l'andata colà del Duca, ossia nuovo Governatore, che di giorno in giorno è atteso. La promozione de' Cardinali si è differita sino a Natale, e perciò in Roma va crescendo la mormorazione.
- 3 Gran motivo di discorso è il Goldoni. In Venezia è proibita qualunque copia delle sue Comedie che sia d'edizione forestiera. I partiti sono forti e i favorevoli al Goldoni, ne fanno venire, ad onta delle infinite spie che ci sono, a centinaja e poi di queste si fa pubblica pompa. In Firenze si è fatta una nuova edizione delle sudette comedie con privilegio esclusivo dell'istess(o) [?]. A Pesaro se ne fa un'altra, con altro privilegio del Papa. A Napoli finalm(ent)e la terza col terzo privilegio esclusivo di D(on) Carlo. Ed ecco Goldoni scortato e fortem(ent)e difeso da vari Principi, i quali si son mossi per vie più far conoscere a certuni l'ingiustizia e la propria passione, che venivano a proteggere e difendere.

-
- 4 Voltaire è ritirato in Francfort, bandito dallo Stato Prussiano per la sua lingua troppo indiscreta e pungente. L'Algarotti e Vitalian Donati sono in Venezia.
- 5 Il Cavalier Mei stampò una *Dissertazione sull'amor proprio*, nella quale dice, che *dalla natura è stato dato agli uomini p(er) primo appetito l'amare se stessi, benché ciò sia ancora agli altri animali comune. Da questo nasce che ognuno cerca per se la felicità, e beatitudine, nella quale discordano tra loro i filosofi, che l'amor proprio è laudabile, quando conduca l'uomo a bene operare.* Tutto ciò mi pare ragionevole e incontrastabile.
- 6 In Petroburgo, il Professore *Richman*, uomo dottissimo, che aveva fatte molte sperienze elettriche, con mira di verificar le prove fatte del Sig. *Franklin*, vedendo insorger sul mezzodì un turbine, andavasi disponendo per far le sue osservazioni, quando improvvisamente scoppiò un fulmine, che lo colpì, e ne restò ucciso nello stesso momento: cosa che universalment(e) cagionò non poco dolore, per la p(er)dit(a) sì maravigliosa d'un uomo cotanto letterato e scientifico.
- 7 Queste sono tutte le notizie che ho raccatate l'altro giorno in Venezia. So che non sono di gran rimarco, ma voglio che anche dalle cose piccole argumentate quale sia la mia diligenza in parteciparvele. Desidero che ancor Voi vi degniate di corrispondere con quelle di cotesto nostro Paese, come infatti bene spesso mi onorate, e delle quali grandemente me ne compiaccio. Vi prego dei miei sinceri complim(ent)i. alla Sig(nor)a Marchsa vostra degniss(im)a Consorta e mia Cug(in)a, com pure al nostro Checo e [...]. Conservatemi il vostro amore, addio di cuore.

Non so se abbiate ricevuta una mia in foglio.

[segue sottoscrizione]

Venezia 3 novembre (1)753,

- 1 Io son come gli uccelli di passaggio, ch' ora sono in un luogo, ora in un altro. Ora io sono qui per un certo mio particolar affare, e spero che di q(ues)to fra 3 o 4 giorni mi sarò spicciato, onde dovrò poi riportarmi nella mia antica solitudine. Alla sera intanto io me la passo ne' Teatri. Da S. Gio(vanni) Crisost(omo) ho avuta una comedia intitolata l'*Inbriago*. L'auttore ne fu il capo-comico. Un simile pasticcio non mi toccò mai di vedere. Non ci trovai né principio, né mezzo, né fine; tutto disordine e confusion; e per render più imp(er)fetto il Teatro, li comici erano molto adattati e corrispondenti alla tessitura e disposizione del soggetto. Da S. Angelo, ne sono stato più soddisfatto. Il titolo fu *Le trasformazioni d' Arlechino*, il quale p(er) dir il vero si sia fatto onore, come pure tutta la compagnia; ma l'ordine e l'intreccio della comedia non fa quello d'Aristofane, o di Terenzio. Da S. Luca diretto dal Goldoni ebbi la comedia intitolata *La Sposa Persiana* del tutto nuova. Sono stato interessantissimo a vederla, per aver inteso ne' pubblici caffè le diverse oppinioni; onde io ch'avevo un motivo più forte degli altri p(er) poterla più esatam(en)te giudicare, trattandosi di costumi orientali, la volli con infinita attenzion sentire. L'intreccio fu di mio genio, poicchè ci trovai dell'ordine e della concatenazione, quantunque qualche episodio fosse superfluo, poichè q(uest)i non avea punto che fare col soggetto. Circa il costume p(er)siano, che di volerlo rappresentare q(ues)ta fu l'Idèa dell'autore, oh qui p(er) Dio ci trovai dei radeghi non pochi. Non ho tempo da notificarveli, p(er)ch' il mio affare mi chiama altrove. Da infinitè p(er)sone fu chiesta la mia oppinione, e come la mia sincerità e pura verità, che q(uest)o è l'oggetto principale in tutte le mie cose, mi hanno suggerito, non ho mancato certam(en)te di notificarlo a chiunque. Nel primo Teatro, l'udienza è miserabile, nel secondo molta e nel terzo moltissima, essendo tra q(ues)ti due ultimi una grandissima picca, per alcuni motivi tra Goldoni, e la Compagnia di S. Angelo, della quale capo n'è il Medebac. Vi ho scritto già tempo fa ch il Goldoni stampò un Manifesto contro del medesimo Medebac. Ora è in luce la risposta che jeri mi fu favorita dall'Ab(ate) Chiari, che si crede ne sia l'autore. Vi avrei mandato pure il

manifesto, ma non mi bastò l'animo di poterlo trovare. Se però lo volete leggere, è unito al 4° T(omo) delle Comedie di Goldoni dell'ediz(ione) di Firenze. Non ho più tempo, Amico p(er)donate e conservatemi la presente risposta con quell'altre piccole cose che vi ho mandate.

I miei sinceriss(im)i complim(enti) alla Stimatissima Signora Marchesa. Addio di cuore.

[segue sottoscrizione]

Stefano Carli

Venezia 19, I° [?] '753 M.V.

- 1 L'altro giorno m'è capitata una cariss(i)ma vostra e jeri ho riscosso l'intiero danaro della poltroncina, p(er) la quale ne ho sentito qualche dispiacere non essendo ella stata di vostro genio come desideravo. Certo è che p(er) trovarne una che sia proporzionata al vostro Mezzado di quelle altre che vi ho scritto si ricercano, le quali, siccome di molto più grandi, eccedono p(er) la spesa che vi ho fatta e che Voi m'avete determinata. Se altro intorno a questo Voi rissolverete, comandatemi, che io eseguirò qualunque vostro p(er) me gratissimo comando.
- 2 Qui per le strade, per le piazze, per li caffè, per le case e per li casini d'altro non si sente gracchiare che di comedie. Infatti c'è una sanguinosa gara tra S. Angelo, e S. Luca, questo per Goldoni e quello per Chiari. Il partito del primo vuol distinguersi p(er) la quantità, quello del secondo p(er) la qualità delle p(er)sone. Quelle goldoniste, e q(ues)te chiariste s'appellano. Io finalm(ente) mi son dichiarato p(er) chiarista, e ovunque mi truovi tratto e diffendo la mia opinione, sostenuta sempre da quelle ragioni che il debole mio discernimento può suggerirmi, non già trasportato o dall'odio o dall'amore, come la parte contraria chiaramente lo dimostra. Io sono amico dell'uno e dell'altro poeta, né pretendo d'offendere, come certuni fanno, l'amicizia che loro professo, restando sempre le mie censure ne' limiti della letteratura, sapendo che non sorpassando q(ues)te i debiti confini, che allora sarebbe maldicenza, strapazzo e vizio, la critica è lecita al parer anche di Cicerone e lodevole tra gli amici medesimi: *dissentientium inter se reprehensiones non sunt vituperandae, maledicta, contumeliae concertationesque in disputando pertinaces indignae mihi philosophiae videri solent.*
- 3 Le due comedie Orientali cioè *La Sposa Persiana* del Goldoni e *La Schiava Chinese* del Chiari sono stati i principi di tutte le contese. Troppo ci vorrebbe perchè io sì dell'una che dell'altra vi dassi una idea come vorrei, onde mi risserbo la parola, la quale mi lusingo vi sarà più gradita, quantunque rozza ed incolta, che non è se io avessi ora la penna d'Eschine o di Demostene.
- 4 Quindici sere sono che si presenta a S. Luca una nuova comedia Intitolata *Il*

Filosofo Inglese, e a S. Angelo *La Pamela maritata*. Gran schiamazzo e rimbombo che si sente p(er) la prima. Io la considero p(er) un solenissimo pasticcio, e le ragioni che da pochi intese adduco p(er) sostenerlo, talmente alterano gli animi degli avversarj, che alle volte mi sembra d'essere un de que' infelici topi della Batrochomimachia d'Omero, quando da folto stuolo de' ranocchj si vede assalito ed oppresso, nonché guasto e confuso l'organo dell'udito dal forte loro gracchiare. La seconda, cioè *La Pamela Maritata*, mi piace molto e la diffendo, poiché ci vedo filo, metodo ed ordine p(er)fetto; una condotta delle parti tutte coerenti e corelative tra di loro, una concatenazione perpetua e costante, che va sempre a riferire egualmente come raggi al suo centro, che dee stabilirsi come protagonista, prima e principale azione del tutto. Lo scioglimento, lo sviluppo è semplice e naturale, li caratteri sono perfettam(ente) addatati e sostenuti. Insomma io ci truovo tutte quelle condizioni che si ricercano p(er) render una comica azione compiuta e p(er)fetta.

5 Non voglio rompervi più il capo col teatro, e p(er)ciò voglio finire pregandovi di fare i miei complim(enti) alla degnissima Sig(nora) Marchsa; un bacio ai figli tutti di cuore come lo do presentem(ente) a Voi, adio.

Sento qualche novità tra il Bosco e il Brutti. Sono parole, o cose?

Vi raccomand(ando) l'acclusa.

Lettera 1

§ 1: *Τῶν ἀπόντων... ἀπόντων ὀλιγορεῖν*: Isocrate, *Per Demonicus*, I,24.

§ 2: *Foscarini*: Ovviamente Marco Foscarini (che sarà doge dal 1762 al 1763), autore de *Della letteratura veneziana* (1752).

§ 3: *Impressario... e la riputazione*: *Cassato*: all'autore delle medesime commedie.

Beatissimo Padre: Benedetto XIV.

Gravina: GianVincenzo Gravina.

se non altro: *soprascritto*.

Lettera 3

Venezia 3 novembre (1)753: Scioglimento di un plausibile *9(mbre)*, anche in rapporto agli eventi citati.

Lettera 4

Venezia 19, I° [?] '753 M.V: L'indicazione di seguito con l'indicazione *more veneto* sembra deporre per lo scioglimento dell'indicazione di mese di incerta lettura con un I°, ovvero gennaio 1754.

§ 2: *dissentientium inter... videri solent*: La citazione, fatta ovviamente a memoria, si riferisce a un passo del *De Finibus*, I,27, col salto di un passaggio intermedio: "...contumeliae, tum iracundiae, contentiones concertationesque" e l'inversione dell'originale "philosophia mihi" in "mihi philosophia".

§ 4: *La Pamela maritata*: Quella, naturalmente, di Pietro Chiari.

§ 5: Vi raccomand(ando) l'acclusa: Si tratta evidentemente della trascrizione di uno dei componimenti (quello dovuto a Matteo Fiecco), relativi alla *querelle* intorno al *Filosofo inglese*, provocata da Giorgio Baffo (lo si veda ora in appendice all'edizione della commedia a cura di Paola Roman, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 259-261).

DELL' INDOLE DEL TEATRO TRAGICO
DISCORSO ACCADEMICO

Recitato in una conversazione Letteraria in Venezia addì XXVIII. Ottobre
CICICCCXLIV.

DAL CONTE GIANRINALDO CARLI GIUSTINOPOLITANO
Ora Pubblico Professore di Scienza Nautica nello Studio di Padova.

- 1 Poiché con l'Ottobre si aprirono i Teatri in questa gran Metropoli, in cui più che altrove tutti gli spettacoli, come altre volte in Atene, ed in Roma, aggraditi sono ed accolti, andando essi in conseguenza della libertà: poiché noi (Distintissimi Signori miei) siamo restati in Città, tra le domestiche cure nel tempo di una generale villeggiatura, Voi lo sapete, in questa nostra letteraria conversazione, altro discorso non si udì giammai che di scena. Fu chi criticò le Commedie, e che qualche discorso tenne su di esse; ma finalmente tutti si fermarono alle Tragedie; e bel piacere fu il sentire ogni sera diversi pensamenti, ed opinioni diverse a produrli sull'istesso argomento. Crebbe motivo al discorso l'*Andromaca* del Racine recitata già pochi giorni nel Teatro *Grimani* di *S. Samuele* coll'infelice esito, che incontrò. Tutti allora ne investigarono la cagione, e chi si appigliò a un partito, chi a un altro. Io pure dissi ciò che pensava, ma se fu chi i miei detti approvò, non mancò al certo chi si opponesse. Finalmente Voi mi obbligaste ad esporre in carta con ordine le mie ragioni, ed i miei pensieri, perché dal calor del discorso non poteano sortir che confusi tra

un'infinità di cose che richiedevano ferie, discorso e maturità. Ora avendo io voluto, come tempo di vacanze, prender licenza da tutte le altre cose mie per due o tre giorni, vi ho abbozzato il sistema mio come ho potuto; ed è quello che ora vi leggo.

I.

2 Fu l'Italia la prima a gustare il diletto delle tragiche rappresentazioni, e fino nel 1300, tragedie si videro dettate non solamente in Latino, come penso il *Crescimbeni* con altri, ma in Italiano ancora, come fu la rappresentazione dell'*Inferno*, fatta nel 1304 sull'Arno in Firenze nominata dal *Villani*¹ e nella vita del *Bufalmaco* presso *Francesco Cionacci*²; da che si vede che cotesto genere di rappresentare in Italiano ha avuto un'origine più lontana; la quale se ricercare ben si volesse, si ritroverebbe forse sin nel secolo XIII.

3 Il gusto però di rappresentare alla Greca maniera venne dappoi nel Secolo XV non essendo state quelle prime, che aborti dell'arte poco migliori di quelli di *Tespi* in Grecia, fatte invero nell'istessa guisa su carri portatili per le Città. Nel secolo adunque XV si cominciò a leggere *Seneca*, e qualche Greco tragico, e il gusto si cominciò a raffinare. Numerose, ed infinite quasi sono le tragedie, e le rappresentazioni fatte in quel torno di tempo, fintanto che le ridusse al vero suo numero il celebre *Giangiorgio Trissino* colla *Sofonisba*, il quale può chiamarsi l'*Eschilo* dell'Italia; e nello stesso tempo pure anche *Giovanni Rucellai* colla *Rosmunda*.

4 Queste Tragedie risvegliarono gli ingegni Italiani, e dopo queste si cominciò a vederne delle altre su quel fare, indi delle traduzioni dal Greco, infino a che *Giambatista Guarini*, e *Torquato Tasso* fecero osservare, il primo col *Pastor Fido*, e il secondo con l'*Aminta*, che oltre la compassione e il terrore vi restavano altre passioni primarie da risvegliarsi, come a dire la

¹ Lib. VIII.

² Nelle osservazioni alle *Rime sacre del Magnifico Lorenzo de' Medici il Vecchio* in Firenze 1680. 4. p. 12.

tenerezza, e l'amore, l'ultima delle quali fu trascurata affatto dai Greci, perchè tra loro non era ridotta ad arte, o a dir meglio a mestiere, come lo è nei tempi nostri in Europa; e trattone quelle dei fuori *Batilli*, non sapeano cosa fosse espression amorosa. La commozione che fecero i due su nominati componimenti nel mondo si può ben argomentare dal seguito e dal partito che hanno sino al dì di oggi al dispetto del tempo, e dei Critici.

5 Già la musica si avea sin a cotesto tempo molto bene insinuato nelle pubbliche rappresentazioni, perchè oltre l'*Amfiparnaso* di *Orazio Vecchi*, ed oltre la rappresentazione in musica fatta in Tortona a *Galeazzo* duca di Milano, e quell'altra di *Sulpizio* nel 1480, come notano tutti; certa cosa è che in cotesto secolo, e nei precedenti ancora tutte le Rappresentazioni cantavansi; e queste non furono poche; perchè solamente dal *Cionacci* se ne contano più di cento. In fatti basti per tutte quella di *S. Giov. e Paolo* di *Lorenzo de' Medici* il Vecchio, la quale certamente si cantò, dicendo l'Angelo nel Prologo

Senza tumulto stien le voci chete,

Massimamente poi quando si canta.

E questa si fece più di venti anni prima di quella di *Sulpizio*. La Musica in Italia è tanto antica che la Poesia; e siccome sin nel 1200 rappresentazioni in verso, e in rima si fecero, così convien dire, che da musica pure non andasser disgiunte. Come poi dopo tutto ciò dir si possa che solamente nel 1480 oppure, nel secolo XVI come piacque al *Crescimbeni*,¹ la musica ebbe ingresso nelle pubbliche rappresentazioni, non saprei indovinare.

6 Ben è vero che nel secolo XVI la musica fu compagna delle Tragedie, perchè compiute Tragedie non comparvero prima; e in queste per lungo tratto di tempo si cantarono i Cori, e gli

¹ Commentar. Lib. IV. Vol. I. p. 248.

intermedi: come sono quelli del *Dolce* stampati con le *Trojane*, in *Venezia* appresso *Gabriel Giolito de Ferrari* 1567. 12. Io ho veramente rara notizia di intermedi ancora più antichi cantati nella *Calandra* fatta rappresentar in Lione dalla Nazione Fiorentina alla presenza di *Enrico II.* Re di Francia, e di Catterina Regina al 27 di Settembre del 1548 e stanno nel libro intitolato: *Magnifica e triunfale entrata del Christianissimo Re di Francia Henrico Secundo ec. Lione* appresso *Gulielmo Rovillio* 1549. 4. Notabile cosa è, come questa Commedia, fu la prima che in Francia passò dall'Italia; benché l'Autore dell'*Histoire de la Musique ec.*¹ apertamente dica, che la prima Commedia d'Italia arrivò in Francia nel 1577 cioè 28 anni dopo della *Cassandra*. Quando non chiamassimo intermedi anche quelli, che nel bello artefatto Teatro si cantarono in Roma al 13 di Settembre del 1513 ai Principi Medici fra le tante sontuose rappresentazioni fatte per l'elezione del Papa, descritte esattamente da *Nocturno Napolitano* in terza rima, e col titolo di *Trionfi degli Mirandi Spettacoli, ecc.* Stampate in Bologna nel 1519. 12. A proposito del sopraddetto Autore, convien anche notare, come egli assicura che la prima opera che in Musica si rappresentasse in Venezia fu nell'anno 1485; e che questa era intitolata: *La verità raminga, il disinganno, l'inganno d'Amore*; la qual Opera è di *Francesco Sbarra Lucchese*, fatta per verità dugento anni dopo, cioè verso la metà del Secolo XVII, e stampata in *Lucca* nel 1650.

7

Il buon effetto che ebbe la musica sulle scene, e l'esito fortunato che sortirono il *Pastor Fido*, e l'*Aminta*, bastò per lume a *Ottavio Rinuccini* Fiorentino per abbandonar le Tragedie, e per tentar gli uomini con una spezie di composizioni, che si chiamarono *Drammi*, fatti sul gusto del *Guarini*, e del *Tasso*, adattabili tutti interamente alla Musica, per incontrare colla doppia unione di questi incanti Musica, e

¹ Amsterdam 1725. 12. T. I. pag. 241.

Poesia, un doppio applauso, e vantaggio; onde nel Cominciamento del Secolo XVII comparì con la *Dafne*, indi con gli altri due già noti suoi *Drammi*. Il *Ferrari* lo seguì: ma le loro opere non si cantarono che per occasione di nozze di Principi nelle gran sale. Finalmente l'*Andromeda* di quest'ultimo fu la prima a comparir nel pubblico Teatro in Venezia nell'anno 1637, e fu la prima pure ad introdurre l'uso del soldo in così fatti spettacoli. Questa talmente incontrò, e talmente incontrarono tutte le teatrali composizioni fatte a simiglianza di questa; che a quella sola maniera di comporre, tutte le Muse, che del teatrale concorso prendeansi cura, senza perder tempo si dedicarono.

8 La nascita dei drammi fu la morte delle tragedie; e questa è l'epoca della loro apoteosi; ritornate esse ad abitare tra gli Dei di Grecia. Ben è vero però che in questo secolo qualche tragedia si vide, e forse di miglior conio delle passate; ma queste si ritirarono nelle case private, e nei conventi di Religiosi. Insomma, siccome dapprima le tragedie si recitavano pubblicamente, e le composizioni in musica tra i privati in occasione di nozze, e simili; così nel secolo susseguente queste andarono sui teatri; e quelle di nascosto nelle private sale, come esiliate, e proscritte tra pochi amanti di lettere si godevano.

II.

9 Ciò che perdette l'Italia, sollecita acquistò la Francia; perché *Todel*, e *Ronzard* di tragedie furono promotori, finché nel 1635 si udì il *Cid* di *Cornelio*, cui non fecero altro che crescer fama le tante aggressioni dei Critici insortevi contra. Continuò egli sotto la protezione del Cardinale di *Richelieu*, su quel fare; indi venne il soavissimo *Racine*; il quale benché circondato da una turba di altri tragici a lui contemporanei, ed a lui posteriori, seppe sempre risplendere qual sole in mezzo

alle stelle. Questi maestri del Francese Teatro, siccome si accorsero, che l'austerità degli antichi non sarebbe stata applaudita dal mondo già raddolcito con quella sorte di composizioni in musica, di cui favellammo; così videro benissimo i sommi pregiudizi, e i sommi errori in cui con questi incorrevano gli Italiani. Scielsero però la via di mezzo, ed intrecciando in tragico argomento degli episodi, atti a risvegliare più la tenerezza, che lo spavento, seppero farsi padroni del cuore di tutto il mondo.

10 Dico di *tutto il mondo*, perché dappertutto si tradussero, e si rappresentarono le Tragedie di *Cornelio*, e di *Racine*, e qui in Italia particolarmente, tal credito si acquistarono, che il Teatro Italiano non conobbe altre Tragedie che le Francesi; e così noi da cotesta fonte bevemmo più saporita quell'acqua, che zampillò nel nostro terreno. Drammi adunque e Tragedie Francesi furono per vario tempo il trattenimento del Carnovale.

III.

11 Riscossi finalmente dal lungo letargo i nostri Italiani, mercè del valore di alcuni valentuomini ricovrati in Roma, si ricuperò il buon gusto delle umane lettere; e fra gli altri generi di Poesia, fu chi moderò anche quel del Teatro; e questi si fu il Chiarissimo Signor *Apostolo Zeno*. Egli fu il primo ad intimare la fuga agli impossibili della scena; riducendo l'azione a un verisimile grave, eroico, e istruttivo. I suoi Drammi non sono altro che piccole Tragedie; e chi ha fior di senno, vede apertamente come questi sono fatti da un uomo celebre intendente principalmente delle umane passioni, che sono la vera scuola del Teatro; ed è un gran danno per noi, che egli non si sia posto a far intere Tragedie.

12 Se non le fece, egli però fu il primo che le insinuasse; perché dopo il suo esempio molti valenti Italiani risvegliarono il gusto

del Teatro, e in pochi anni tante tragedie si veddero, che avrebbero bastato per un secolo intero. Così dai Drammi ebbero una volta la morte, e un'altra il risorgimento.

- 13 Venne tra queste in luce finalmente la *Merope*; e questa più di tutte ha fatto credere quanto gli ingegni Italiani valessero sul cuore degli uomini. Si sciolse con questa dalla schiavitù il nostro genio; e cominciò con questa a gustarsi in Italia qualche cosa di originario. Le quaranta edizioni, e più, che si sono fatte di essa in pochi anni, dimostrano l'applauso con cui fu ricevuta. Non vi è Città colta d'Italia, in cui non sia stata rappresentata più di una volta; non lingua civile è in Europa, in cui non sia stata tradotta; ne luogo più sotto all'Artico, in cui non abbia saputo penetrare come Regina.

IV.

- 14 Colla procella delle Tragedie diluviò sopra la terra un'infinità prodigiosa di Poetiche; e di trattati sopra della Tragedia. Si prese per mano *Aristotile*, e fu chi con i commenti, e chi con l'esempio si persuadesse di dar una volta norma alla scena, e porre sotto il giogo di quella tal arte gli affetti più delicati del nostro cuore. Ma quanto più religiosi sono stati i Poeti in secondare coteste traccie, tanto meno plauso, e meno concorso conseguirono. Il Teatro, anche oggidì a queste tali rappresentazioni si spopola; o di spettatori solamente abbonda, allorché cose si espongono, che meritano da severi fedeli amanti della Greca maestà riprensione, e disprezzo.

- 15 Si videro al certo delle fedeli imitazioni di *Sofocle*, e di *Euripide*; ma queste, se da qualche valentuomo portato dallo spirito di partito, ed invasato dal Greco genio si acquistarono lodi, ed ammirazioni, non si avvantaggiarono perciò di un palmo di terra allorché al giudizio comune furono sul palco

prodotte; cosicch  al confronto il *Demetrio* del Sig. *Metastasio* ebbe senza dubbio molto pi  di frequenza, e di aggradimento.

16

Questo   un trofeo che sul sapere si riporta; ma egli   un fatto. Le tragedie quanto pi  dirette sono a persuadere, e a convincere l'intelletto, tanto meno commuovono; n  vagliono regole, n  vagliono Greci Esempi, per far loro fare per forza un effetto che per natura non fanno. Non serve il dire che il gusto   corrotto; che gli uomini si sono cangiati. Il Teatro che   luogo di spettacolo,   stabilito appunto per gli ignoranti, e il giudizio delle donne, dei giovani, e della plebe   pi  stimabile, come avvert  *Aristotile* stesso, che quello dei saggi. Imperciocch  siccome in queste tali pubbliche azioni non si studia altro, che risvegliare gli affetti; cos  siccome il popolo non   prevenuto, e lascia fare alla natura, e al cuore, ci  che egli vuole; quell'azione far  in lui sempre pi  commozione, che si consiglier  pi  con la natura medesima. Perch  le passioni alla vista di teatrale rappresentazione prendino in noi qualche direzione, non   bisogno n  di scienze, n  di filosofie: basta esser uomini. Lo stridere contra i drammi, e contra alcune tragedie Francesi, e Italiane, perch  non vi si trova la perfezione dell'immaginaria (per ora mi si permetta questa espressione) arte tragica, non serve a nulla; perch  al popolo basta un sol tratto perch  si commuova: e molti soffriranno un'opera intera per gustar solamente una scena.

V.

17

Non   per questo che le regole della tragedia dettate da *Aristotile*, e perfezionate da valenti soggetti, che trattarono su questa materia, sieno superflue. Tutto ci  che diriges i per fare un tutto perfetto che abbia principio, mezzo, e fine,   non solo lodevole, ma necessario, molto pi  poi quando si tratta di imitar la natura a forza di verisimilitudine, che non sia vera.

Tutta l'arte ci vuole per ingannare; e tutto ciò che è stato scritto su questo proposito, è ottimo.

18 Bisogna avvertire però, che *Aristotile* in quel suo libro della Poetica generali regole ha date, e regole tutte dai tragici Greci stessi cavate; le quali regole per questa ragione altro scopo non hanno, che di mostrare la via, onde un antico Greco divenir possa un perfetto tragico.

19 Queste regole adunque generali per ciò che spetta all'arte tragica, e particolari della Grecia, per ciò che spetta al costume, non possono mai così come stanno, essere adattabili a tutti i casi: ma conviene che ai detti casi discendano, secondo essi si modificino, si analizzino; altrimenti sono quell'albero cresciuto in tronco, cui mancano i rami per produr frutto.

20 Io voglio dire con questo, primo che tutto ciò che ad un uomo antico della Grecia compositor di tragedie appartenere poteva, ad un moderno Italiano difficilmente adattar si possa; e poi che con la scorta sola di quei generali precetti dell'immortale Filosofo formar una tragedia giammai non si possa, che perfettamente convinca il cuore degli spettatori; perché quei tali precetti non discendono a dimostrar l'artificio onde filare quei piccioli accidenti dalla natura della cosa stessa cavati, i quali formano il bello dello spettacolo.

21 Quindi è (secondo il debole parer mio) che non tutte (e direi quasi nessuna) le azioni dagli antichi Tragici sulla scena prodotte possano far in noi quel colpo, e quel movimento, che una volta in Atene fecero; perché quelle tali azioni oltre la commozione che in un cuore di uomini far dovevano, erano talmente alle situazioni, ed alle circostanze di quei tempi corrispondenti; che infinita impressione facevano nell'animo di chi viveva. Le quali circostanze mancando a noi, una forte cagione ci manca onde commoverci, come gli antichi facevano. Non ci resta altro che il colpo dell'umanità; e questo solo non basta. Conviene aiutarlo, e accrescerlo con quegli

accidenti che frammezzo l'azione animano l'azione stessa; e ai quali non pervennero le regole di *Aristotile*.

22 Vedete ora quanto lunge dallo scopo vero vadano quelli, che pensano di dover riscuotere dal nostro Teatro tutto quell'esito che *Euripide*, o *Sofocle*, o *Eschilo* dal Teatro Ateniese ottennero, se a loro vien fatto di formare una Tragedia al tutto simile ed uniforme a qualcuna di quelle di *Eschilo*, di *Sofocle*, oppure di *Euripide*, in nulla distaccandosi dai precetti dell'antica Poetica. Anzi (la conseguenza viene da se) quanto più fedele sarà la imitazione, e più serva, tanto più lontani andranno dal loro fine.

23 Convieni adunque, per quanto penso io, che la azione da prodursi sul palco, sia alla natura nostra corrispondente; e sia secondo questa natura, apparecchiata, e diretta. Chiamo col nome di *azione* quel tal fatto, che a pubblica vista sulla scena si espone; il qual fatto deve prima di tutto, come si intende, avere il suo cominciamento, il suo mezzo, e il suo fine, secondo i generali precetti, sui quali non so punto parola; e col nome di *Natura* intendo il consenso universale di una intera nazione.

24 Da chi ha scritto di poetiche cose, da chi poetiche cose compose, se si abbia sinora potuto alzar questo velo, e scoprire qual indole abbia il Teatro, voi lo sapete. Io so al certo che da quanto premesso abbiamo, una maggiore difficoltà incontriamo. Imperciocché siccome è ben difficile il comporre in musica sul contrapunto, e il fare un armonioso accompagnamento, che in tutte le parti incontri, e secondi l'indole del principale; così quando la composizione ha fissato il motivo, o l'idea a fare quella tal impressione sugli animi, che è necessaria in quel tal incontro, o di tristezza, o di gravità, o di allegria, o di bacchanale, e che è obbligata a toccare i tasti corrispondenti delle nostre macchine, che sono pur tutte armoniche e musicali; diventa un mistero, di cui pochi, e rarissimi sono a parte. Questo io voglio dire della Tragedia,

facendo vedere con questo, che la massima difficoltà consiste in ciò che è più negletto, perché appunto è il più difficile da conseguirsi. Il corpo e la forma di questa pittura alla natura rassomigliante, deve esser costrutta sui dettami della comune disposizione dei nostri animi, che formano la stessa natura; né l'ornamento dell'eleganza dei versi, e della materialità nella stessa Tragedia deve essere più che ornamento: come la *Giunone* di Omero, la quale benché si fosse abbellita del Cinto di Venere, si riconosceva però sempre mai per la Regina degli Dei. È dunque da vedersi quali sieno i veri mezzi, con i quali abbiamo da formare la nostra, che è pur Regina di tutte le Poetiche composizioni. Per lo che fare, dovendo cominciar da teoremi, che sembrano un poco distanti dall'ordine della volgare maniera di trattar di poesia, ma che servono mirabilmente però per metterci al fatto; basta che abbiate, Stimatissimi Sign.miei, la gentil compiacenza di accompagnarmi per tutta la progressione del mio discorso; colla speranza di ritrovarvi al termine con qualche cosa in questo genere di dimostrato.

VI.

25

Chi spira vita su questa terra è soggetto a tutte le possibili agitazioni dell'animo; e tutti gli uomini sono a tutte le passioni soggetti. Non però tutte ugualmente signoreggiano; né tutti gli uomini sono sempre dall'istesse passioni signoreggiati. Tutte l'età, e tutte le condizioni hanno i loro particolari affetti; né quel che diletta una volta, diletta sempre. La gioventù di molte cose gode, che l'uomo alla virilità giunto, dispregia; di molte si compiace l'uomo, e di molte il vecchio, che alle altre stagioni non sono comunicabili. Così il militante ha direzioni, e piaceri diversi dal mercatante; questi dal cortigiano, e così discorrendo.

-
- 26 Tutto ciò ci dimostra, che le passioni cangiano di oggetti a misura della disposizione, e situazione dell'animo.
- 27 Questa situazione di animo è variabile alle volte conforme richiede il costume, che nasce o dal temperamento, o dalla educazione; e molte altre come vogliono le circostanze esterne.
- 28 Niuna cosa è più diversa del temperamento degli uomini. Chi è portato a un oggetto, chi a un altro, e rari sono quelli che si incontrano di desiderio, e di genio. L'educazione può renderli uniformi per quanto può; e molto più le circostanze dei tempi. Quindi si vede una società di uomini tra loro contrari singolarmente, alle volte interessarsi tanto in ciò che spetta il bene, o il male comune; che non vi è pensiero in un di essi, che non possa esser comunicabile a tutti gli altri.
- 29 Se però diversa è l'educazione o il costume; se diverse le circostanze; l'oggetto delle passioni sarà pur diverso, come diversa sarà la situazione degli animi; onde tutti diversamente disposti essendo, avranno chiamate diverse; né ciò che farà colpo in uno, lo farà ugualmente all'altro; anzi incontrerà in questo un effetto totalmente contrario.
- 30 Quel che succede nell'uomo, avviene anche nelle intere nazioni. Vario è il genio di queste, vario il carattere a misura del costume, e degli accidenti; come tra loro han vario il linguaggio.
- 31 In ogni età vi ha qualche stravaganza, come ogni tre anni cambia la moda, ed ogni nazione ha qualche cosa di particolare indipendente dal senso comune.
- 32 Le idee principali della morale sono state sempre universali. Il bene, e il male sono tanto antichi che il mondo: ma l'applicazione fu varia; perché molti dissero bene a una cosa, che gli altri male appellarono. Turpe in Roma era il furto; turpe il recitar sulla scena; turpe l'aver amasio; e turpe il prender in moglie la sorella: eppure a tutte queste cose diedero un'idea di bene i Popoli della Grecia. Forza del diverso costume.

33 Lo stesso avviene delle passioni. L'amore, e l'odio; indi i derivati da loro, cioè la compassione e il terrore furono e sono comuni a tutti i popoli della terra: ma non si possono risvegliar in tutti nella medesima guisa; perché non sono tutti disposti per gli stessi oggetti; né tutti hanno la stessa situazione dell'animo.

34 Nel corso di due mila anni si cangiò (com'è noto) educazione, o costume; e si cangiarono circostanze. Dunque si cangiarono gli oggetti delle passioni, e la situazione stessa degli animi.

35 La Tragedia adunque la quale non è come dice *Aristotile*, un'imitazione degli uomini, *ma delle azioni*¹ per risvegliar in noi le vere passioni; quelle tali azioni, a quei tali oggetti dovrà alla vista produrre, e in quella tal forma produrre, che alla situazione degli animi degli spettatori sieno corrispondenti: altrimenti incontrerà una tal resistenza, che produrrà noia e dispetto.

36 Imitar la natura è incontrarla; né si potrà incontrarla giammai, se non si secondano le situazioni degli uomini, che formano questa natura.

VII.

37 Veggiamo ora un poco in qual situazione erano gli animi degli Ateniesi, e dei Greci, nel tempo di *Eschilo*, di *Sofocle*, e di *Euripide*; e vedremo poi come abbiano saputo essi sì bene incontrarla, che si resero arbitri degli affetti di quel secolo, e di quella nazione.

38 Nel periodo più fortunato della Repubblica di Atene, voglio dire dalla liberazione sua dai Tiranni, l'ultimo dei quali fu *Ippia*, sino al principio della guerra del Peloponneso, fiorirono i tre rinomati tragici, con tutti gli altri, dei quali non ci è rimasto altro che il nome.

¹ Poet. ed. Venet. *Valgris*. 1550. fog. part. XL. ἀλλά ὁράξεων: ἐκ αἰθρώων.

L'elevazione degli animi Ateniesi fu considerabile in cotesto tempo, ed è notata ancora da *Erodoto*.¹ Allegrì per la libertà acquistata con l'aiuto dei Lacedemoni, non lasciarono cosa intentata per secondare il genio della loro alterezza, e della voglia di dominare. Quindi cominciarono a cercar nemici per farsi dei sudditi; e un poco alla volta si impadronirono del Chersonneso, di Lemno, e delle Isole Cicladi. La venuta di *Dario* servì per accrescere il loro fasto; perché con dieci mila uomini ne vinsero dugentomila presso di Maratona. Non molti anni dopo venne *Serse* con mezza la Persia; e presso di Salamina videro per la seconda volta una vittoria tanto più grande, quanto più sproporzionato fu il numero dei combattenti. Questa diede l'ultimo urto alla superbia degli Ateniesi, cosicché spingendo le loro armi contra i Cipri, e i Fenici, soggiogato Sciro, e Taso, eretta Amfìpoli, domati gli Egineti, e fatti forti dentro le stesse mura contra le condizioni pattuite con Lacedemone; tanto intollerabili divennero, che gli alleati, e i sudditi non macchinavano altro, allo scrivere di *Diodoro*² che l'occasione di liberarsene.

Ecco dunque le gare insorte tra la Lacedemone, e Atene, e tra questa, e gli Argivi, e i Tebani, resi già ad essa inferiori di fortuna, e di forza. Queste erano le circostanze, e questi gli interessi in cui si ritrovavano gli Ateniesi ai tempi dei tragici.

VIII.

Io non dirò qui, che il genio degli Ateniesi, e dei Greci fosse in quel tempo avvezzo alle crudeltà. Dico solo che meno molle, e meno delicato era del nostro. La necessità di star sempre con l'arme alla mano contra, o esterni, o interni nimici, non gli faceva gran fatto sensibili agli aspetti di morti, e di sanguì. Anzi diremo incensibili, se vedremo che sino al divertimento, ed allo spettacolo questi tali oggetti (che oggetti sono pur di

¹ Lib. V. ed. Paul. Steph. 1608. fog. P. 314.

² Histor. lib. XI. ed. Hannov. 1604. fog. p. 54.

terrore, e di compassione) portarono; quando nei pubblici giuochi presero diletto di vedere pel solo trofeo della gloria, e della corona di uliva infierir truppe di uomini, l'un contra l'altro con i cesti, e con dei pugnali; finché tra il sangue, e le stragi si celebrava il trionfo del vincitore.

42 Ogni genere di persone però era ugualmente trasportato in quel tempo tanto da questo tale costume, quanto da quelle tali circostanze dei tempi. Imperciocché il veder il sangue, e le morti passò col costume al divertimento, cosicché nulla fu più grato al guardo di quella nazione, che il vedere nei pubblici spettacoli uomo contra uomo insidiarsi, e poi perder finalmente la vita sotto ai cesti, o con dei pugnali. Crudele, ed inumano spettacolo, che ci indica abbastanza il fiero genio della Grecia, comunicato poscia anche ai Romani. Tale il costume era degli Ateniesi, e dei Greci nel secolo delle tragedie.

IX.

43 Siccome questa insensibilità di animo fu comune ad ogni genere di persone, così non è da credere, che anche ogni genere di persone non prendesse interesse nelle circostanze della Repubblica di Atene. Imperciocché siccome quel Governo era Democratico, misto di Nobili, e di Popolo, così (mi servirò delle parole di *Pericle* nella sua orazione funebre, che è la prima che abbiamo, in occasione di celebrare la morte dei soldati rimasti nella pugna di Maratona, conservatici da *Tucidide*¹ così dico, *in tutti ugualmente era l'istessa premura sì nelle private, che nelle pubbliche cose; cosicché anche gli uomini di contado, che lavoravano nei campi, procuravano di divenir come gli altri periti nell'amministrare la Repubblica.* È considerabile questo riflesso, perché ci dimostra come tutto il Popolo niente meno che i Grandi prendea pensiero di quelle cose, che al Governo pubblico appartenevano: onde

¹ *De Bell. Peloponn.* lib. VI. ed. *Francof.* 1594.

conchiudere, che siccome in tutti era lo stesso costume, così le circostanze dei tempi, tutti ugualmente toccavano, e a tutti ugualmente eran comuni. Dunque ogni genere di persone allora nella stessa situazione di animo si ritrovava.

X.

44 In questo stato di cose crescendo la grandezza di Atene, crebbero anche le idee del divertimento, e degli spettacoli. Fu *Eschilo* il fortunato che ridusse in un luogo stabile le rappresentazioni, e che a tutta Atene diede regolato divertimento nell' esporre le azioni degli uomini sulla scena. Ma quali azioni aveva egli a rappresentare in congiunture, e in costume di questa fatta? Recente era la vittoria di Maratona, in cui egli stesso a detta di *Pausania*¹ intervenne, e quella poco dopo di Salamina: ed ecco in teatro le sue *Perse*; in cui non si fa altro che porre nel miglior punto di vista il valore degli Ateniesi in cotesti incontri, e la dolorosa perdita, e scorno dei Persiani.

45 Gli Ateniesi volevano esser adulati, perché fatti potenti; e di fatto nelle *Eumenidi* non si vede altro che una continuata adulazione di Atene.

46 Non si risparmiò il tragico di rappresentare anche le avventure degli altri circonvicini Paesi; purché fossero note. A dir vero la Tragedia è una *beata poesia*, quando argomento espone che agli spettatori sia noto, al dire di *Antifane* in *Ateneo*². Quindi *Eschilo* a vista pubblica espone i *Sette a Tebe*; in cui godette il Popolo la rinovazione del destino di quei Tiranni, e la vittoria degli Argivi sopra di loro.

XI.

47 Il suo scolare *Sofocle* camminò per le stesse traccie; e superò perfino il suo Precettore. Come mai si poteva in aspetto

¹ Lib. I. Hannover. 1613. fol. p. 36.

² Lib. IV. ed. Lugd. 1657.

più terribile far comparire la forza dei Tiranni per porli maggiormente in odio, che nell'*Antigona*? Qui Creonte Re di Tebe proibisce la sepoltura a *Polinice*. La sua sorella *Antigona*, che gli dà sepolcro, è condannata viva ad essere seppellita in una caverna; dove disperatamente con una fascia al collo si dà la morte. Ma quel che è peggio, ella era impromessa sposa ad *Emone* figliuolo dello stesso *Creonte*; il quale seguì il destino della sua sposa. Questi erano quei tratti che più piacevano agli Ateniesi, come più atti a risvegliar in loro la compiacenza di aversi dai Tiranni liberati; e l'orrore, e lo sdegno contra i Tiranni medesimi. A questo fine fu diretto anche l'*Edipo Tiranno*. Qual piacere avranno mai avuto essi in veder cose, che a loro erano tanto vicine, e delle quali avevano le idee presenti? Qual interesse non avranno mai preso essi; qual piacere non avranno avuto in veder per esempio screditata Lemno come un *Isola di selvaggi, senza porti, e senza ospitalità*; in tempo che presente era l'alterigia di quell'Isola, con cui malamente accolse *Milziade*, e l'armi della Repubblica; a cui finalmente dovette sottoporsi? Questa pittura godettero nel *Filottete*, in tempo che commiseravano il mal passo, a cui era giunto quel miserabile. Così l'*Edipo Coloneo* ha per fine le lodi di Atene, e di Colone Patria del Poeta; e così qualche particolar riflesso han le altre Tragedie di lui; cioè le *Trachinie*, l'*Ajace*, e l'*Elettra*.

XII.

48

Euripide che venne dopo, non abbandonò le orme di questi due; perché nell'*Ecuba* pose in iscena l'infedeltà dei Chersonnesi col tradimento di *Polinestore*; in tempo che poco ben trattate erano le colonie Ateniesi, colà qualche tempo prima spedite. Non lasciò da un canto i Tiranni; perché nelle *Fenicie* niente altro prende in mira che il cattivo effetto, e il

pessimo dominio che fanno; dando nello stesso tempo piacer al popolo nell'espone l'infelicità dei Tebani suoi emuli. La corte poscia che ei fe agli Ateniesi, nell'*Eraclidi* sommamente traspira; in cui si celebra l'amor verso la patria dell'Ateniese *Macaria*, e la vittoria ottenuta sopra gli Argivi. In questa guisa decanta i loro vantaggi contra gli Eubei, nell'*Jone*; e così nei *Supplici*, ove criticando la malignità dei Tiranni esalta Atene; ed espone la soggezione di Argo, e la sconfitta di Tebe; alle volte anche sottilmente mordendoli, come nelle *Trojane*.

49 Non dimenticò *Euripide* innoltre le azioni agli altri popoli appartenenti, perché in istanza degli Argivi credibile cosa è che le due *Ifigenie* componesse; come per gli Corinti fe la *Medea*; per cui a detta di *Parmenisco*, ricevette anche cinque talenti; in grazia dell'aver attribuita a Medea la strage dei suoi figliuoli fatta per dir il vero dai Corinti medesimi.¹ Ben è vero però che in Atene concorrevano più che altrove i Tragici all'osservar di *Platone* nel *Laches*; perché più colta, e più portata allo spettacolo era quella nazione; come perché pubblica scuola erano i suoi Teatri a detta di *Cicerone*². E questa è la ragione, per cui più tragedie abbiamo, in cui gli Ateniesi più che le altre nazioni si veggono interessati.

50 Tutto dunque incontrarono i Tragici per ciò che spettava alle circostanze di quei tempi. Per ciò che riguardava poscia il costume, non si risparmiarono al certo di introdur morti, stragi, furie, cadaveri, e simili, tutti oggetti di estremo terrore, e di massima compassione.

XIII.

51 Ora diamo uno sguardo ai presenti costumi delle parti migliori di Europa; voglio dire d'Italia, di Francia, Spagna, e di porzione della più colta Germania. Il presente civile commercio ha terminato di ridur gli uomini in uno stato

¹ Vedi il lib. III. *della spedizione degli Argonauti* ora stampato p. 97.

² *Pro Flacco. Oratio VII.*

veramente uniforme alla condizione di uomini. Non vi sono estremi odi che interessino un'intera nazione contra di un'altra: non nei privati aperto dominio; non nei Re tirannia. La civiltà, la pulitezza, l'amor delle lettere, e la familiarità col bel sesso sono quei vincoli, e quelle catene, che legano l'uomo coll'uomo, e nazioni con nazione in maniera, che il mondo non pare più quello di prima. Colle idee dell'alterigia, della tirannia, e dell'odio si perdettero ancora tutte le tracce degli oggetti di crudeltà: cosicché ogni terrore, che superi i limiti del mediocre, urta, ed offende tanto il senso comune delle nazioni, che niente più. Finalmente non altro è più tollerabile che ciò che spettar può alla mollezza del nostro cuore solamente all'amore, e alla compassione inclinato. Questo è il nostro costume, il quale mi sembra molto diverso da quello degli Ateniesi.

52 Anche le circostanze dei tempi si sono cangiate con l'interesse, e con la direzione degli uomini. Occupano la nostra mente le vicende dei nostri tempi, le guerre, le paci, i maneggi, e gli accidenti che sono vicini a noi; se riguardiamo gli affari esterni; se i propri delle nostre famiglie, tutti hanno i rispettivi pensieri o di consolazione, o di dolore a misura delle circostanze. In somma i casi, e le storie degli antichi non sono che poche a pochissimi presenti; ma come oggetti tanto lontani che levate le vicende dell'uomo, come uomo; tutti gli interessi delle nazioni non ci fanno niente più colpo, di quello che ci fa la loro lingua, e il loro costume.

XIV.

53 Da tutte queste cose io pretendo di ricavare un corollario, ed è, che siccome l'uomo non si cangia per quel riguarda all'umanità, cioè al fonte delle passioni; così assolutamente cangiarsi per quel riguarda il costume, e alle circostanze.

54 Quindi cangiandosi a misura di questo costume, e di queste circostanze la natura degli uomini, cioè gli oggetti delle passioni; e patente altresì essendo il cangiamento di tutto questo tra gli antichi Ateniesi e noi; non saprei come si possa pretendere, che in tutto, e per tutto dobbiamo imitare gli antichi Tragici, per non errare, e per incontrar sul nostro Teatro quella medesima commozione, che già due mila anni fa incontrarono essi in quello di Atene. Eppure il per altro celebre *Vincenzo Gravina*¹ ebbe a dire che il Poeta *non dee ad antichi, e stranieri personaggi applicare i costumi o tirati dalla propria nazione, o da lui per destar maraviglia negli sciocchi, stoltamente inventati.*

55 Male al certo è il mentire il carattere dei personaggi: ma malissimo altresì sarà sempre il produrre in teatro azioni di personaggi, che al nostro costume sieno contrari.

56 Non senza disgustoso orror soffriremo, che una madre mostri da lei stessa uccisi i suoi figliuoli in iscena alla presenza del popolo, come *Medea* di *Euripide*, o a brani a comune vista gli faccia, come in *Seneca*: che un figliuolo uccida la madre, come nell' *Elettra* da *Oreste* uccisa viene *Clitennestra*: che una moglie dia morte al marito per goder dell'amante; e che poi imprudentemente se ne vanti, qual *Clitennestra* nell' *Agamennone* di *Eschilo*: che i principali personaggi dell'azione muoiano, e si uccidano in palco, come *Alcesti* in *Euripide*; *Ajace* in *Sofocle*: che cadaveri estinti a pubblica vista si esponghino, come quello di *Emone* nell' *Antigona* di *Sofocle*; quel di *Asianatte* nelle *Trojane*; e quello di *Polidoro* nell' *Ecuba* di *Euripide*: che uomini compariscano cogli occhi strappati tutti grondanti di sangue, qual *Edipo* in *Sofocle*, e qual *Polinestore* in *Euripide*. A chi darebbe il cuore di vedere senza ribrezzo un uomo avvelenato che sulla scena smania, si dibatte, dilaniasi, e poi va a mancar la vita; come *Ercole* nelle

¹ Della Tragedia cap. XVIII.

Trachinie di *Sofocle*; oppure *Ermione* nell'*Andromaca* di *Euripide*? Che compascano ombre di morti; come quella di *Dario* nelle *Perse* di *Eschilo*; quella di *Ercole* nel *Filottete* di *Sofocle*; e quella di *Polidoro* nell'*Ecuba* di *Euripide*? Che ci venga innanzi lo spettro della morte, quale *Euripide* introduce nell'*Alceste*? Quello di una Furia che perseguita, addolora, e crucia un pover uomo, qual *Ercole furioso* del medesimo? E molto più un Coro pieno di cinquanta Gorgoni, e Furie che strillano, minacciano, e inorridiscono, come nelle *Eumenidi* di *Eschilo*? Ma chi finalmente sarebbe capace di resistere a veder che un padre per forza del Tiranno che è anche suo fratello, è obbligato a bere dolosamente, senza saperlo il sangue vivo dei suoi propri figliuoli, come *Tieste* nell'*Atreo* di *Seneca*? Fa orrore nel sol pensarlo.

57 Qual interesse poi possiamo aver noi nelle emulazioni degli Ateniesi con i Tebani, e con gli Argivi? Nelle glorie di quelli, nelle ignominie di questi? Qual attinenza colla stirpe di *Edipo*, di *Agamennone*, di *Ercole*? Qual pensiero finalmente in tutti quei tratti particolari, che già venti secoli fa, impegnavano tutta la Grecia?

XV.

58 No Signori, sono tutte cose fuori di noi, e del nostro costume, né ponno incontrare il nostro piacere. Perché dirò col P. Rapino;¹ *Le passioni che si rappresentano, divengono languide, o di niun gusto, s'elleno non sono fondate sopra sentimenti uniformi a quelli de' spettatori.* Quindi è, seguirò con M. Pradon,² che il nostro Teatro non possa soffrire ciò che fece una volta la bellezza di quel degli Antichi. Il dottissimo P. Brumoy, che tanto intese la diversità che passa tra la situazione degli animi nostri, e quelli dei cittadini di Atene, comeché al vivo trasportato per le Greche tragedie, ebbe finalmente a

¹ *Les Reflexions* Amsterd. 1693. 12. T. II. §. XX. p. 186.

² *Le Theatre. Preface en la Troade.* A Paris 1695. 12. p. 243.

conchiuder in questa guisa¹. *Io dico imitazione della natura quella che segue le idee ricevute in un paese, ove regna la pulitezza; mentre siccome la natura è uniforme in ciò che appartiene agli uomini, come uomini, nel giuoco delle passioni per mezzo d' esempj; così l'educazione varia gl' interessi che muovono le passioni, e le maniere di pensare, e d'agire. Ora l'arte deve prender la natura come la truova; voglio dire, colle circostanze dell'umanità, e dell'educazione.* Ma primo di tutti in due parole c'insegnò Cicerone² che per concionare laudabilmente sa d'uopo conoscer i costumi delle città, i quali perché spesso si mutarono, anche il genere dell'orazione *devesi spesse fiate mutare*; perché «maxima quasi oratori scena videatur concio».

XVI.

59 Chi non vede ora che tutte quelle azioni, le quali non incontrano la disposizione dell'animo nostro, cioè il nostro costume, e le circostanze de nostri tempi, e sono tanto lontane da noi, quanto il secolo dei Greci Tragici; non possano ottener sulle nostre scene un esito fortunato? Tutta l'arte tragica, e Aristotelica non basta per darle neppur un grado di potere sopra di noi. E questa è la ragione, perché ben ordinate secondo l'antico sistema tragedie Italiane, dalla scena sbandite, muoiono sul tavolino di qualche tragico misantropo.

60 Quanto male di fatto non hanno incontrato le lunghissime aringhe, contese, e giudicii legali, che tra un'infilzatura di dirambi si ritrovano, in grazia di esempio, nell'*Appio Claudio* di Vincenzo Gravina? Puzzano in vero queste più di codice, che di Teatro: onde egli modestamente nel frontespizio si diede il titolo di *Giurisconsulto*, che non vuol dire Poeta. Le tragedie di questo Chiarissimo Soggetto sono al certo filate con

¹ *Le Theatre des Grecs*. Amsterd. 1732. 12. P. II. T. I.

² *De Oratore* lib. II. §. LXXXI.

quell'arte che egli tanto declama nei suoi Trattati; ma è un peccato che non si abbiano rappresentato già più secoli. Allora sommamente avrebbe piaciuto il miracolo di *Perseo* sceso dal Cielo sull'*Ipogrifo* appunto in tempo di liberar *Andromeda* dalla morte. E niente meno l'indole barbara e crudele di *Tullia*; la quale portata dallo spirito di ambizione, di dominare, calpestando le leggi della natura, dà il veleno alla madre, fa uccider il padre, e poi col cocchio gli passa sopra il cadavere. Io avrei intitolato questa Tragedia non *Servio Tullio*; ma *il Trionfo dell'iniquità*; qui per altro non so quanto gli stessi antichi avrebbero applaudito, perché usi a veder sulle scene tutto il contrario; cioè, come *Aristotile* nella Poetica prudentemente accennò, l'innocente consolato, e l'iniquo oppresso.

61 Il destino del Gravina è a tutti quelli comune, i quali inebbrati dal genio Greco, e dai soli generali precetti dell'arte, si sono affatto scordati del come vivono, e dove: e credono per mezzo di raziocinio studiato, ed ordito commuovere il nostro cuore, che è per verità affatto insensibile a tutti quei colpi che non riguardano addirittura lui stesso.

62 Ecco spiegato il fenomeno, che non bastano i soli precetti dell'arte Aristotelica per ottenere l'effetto nelle tragedie; e perché tragedie fatte interamente e senza altro riguardo sul gusto, e sul costume delle antiche non incontrino applauso nelle nostre scene moderne.

XVII.

63 In che mai dunque dovremo imitare gli antichi? *Imitiamo ciò che può esser tra noi comune*: dirò col gran maestro *Quintiliano*.¹

64 I fonti delle passioni sono aperti ancora per noi: noi siamo uomini come gli antichi; né la commozione è sbandita dai

¹ Institut. Orat. lib. X. cap. 20.

nostri cuori. Anzi ella è più familiare; e allontanato ciò che arriva al massimo grado del terrore, tanto il bel campo ci retta che alla compassione, e al discreto terrore ancora appartiene. Ma bisogna che quelle azioni che hanno da far in noi questo effetto, incontrino il nostro costume e la situazione dei nostri animi; che allora essendo considerate come presenti, tanta parte prenderemo noi negli accidenti del teatro, che volentieri ingannando noi stessi vere lagrime, e veri affetti consecreremo a una finta rappresentazione. Una madre amorosa, quale *Andromaca* desolata, vedova, e schiava, da Regina, e da felice che ella era, col sol compenso a tanti mali di un picciolo figliuolo, qual compassione, qual tenerezza non risveglierà in noi, se la vedremo in procinto di perderlo per le insidie dei suoi nemici? E non farà questa condotta all'estremo quando la vedremo dopo di averlo perduto, perché precipitato da un'alta torre? Una madre, e un padre obbligati a perdere un'amorosa, e saggia figliuola, come *Clitennestra* e *Agamennone* la loro *Ifigenia*, non impegnerà il nostro cuore? E una sorella in procinto di sacrificar, senza saperlo, un suo dilettezzissimo fratello, come *Ifigenia Oreste*, non signoreggerà la nostra agitazione? e molto più la nostra allegrezza, quando si riconosceranno, e fuggiranno contenti? In una parola, tutte quelle azioni che a noi pure possono esser comuni, voglio dire quelle (replico con piacere) che risguardano l'uomo come uomo dipendenti dalle leggi dell'umanità, di cui noi pure siamo partecipi; e non quelle altre, che spettano all'uomo come sociabile; regolate con le leggi della società, le quali si alterano a misura del costume che non è giammai costante, quelle azioni, dico, interessando tutti noi stessi avranno sempre in potere delle nostre passioni le chiavi.

65

Ma con tutto ciò, siccome nel nostro Palco ci vuol azione corrispondente agli oggetti delle nostre affezioni; così oltre l'azione e le regole generali da Aristotile pubblicate ci vuole

un non so che di più per impegnare la commozione del nostro cuore.

66 Lo spettatore moderno che va al Teatro per veder un'azione, odia tutto ciò che è contrario alla progressione dell'azione medesima; ed ama per conseguente la frequenza delle operazioni successive, che in una successione di continuati momenti lo richiami, e lo conduca all'azion principale della Tragedia. Il Teatro è certamente diverso dal tavolino. In questo si leggono le cose, o si ascoltano; onde per ben dipingerle bisogna ricorrere all'arte, ai cocetti, all'espressioni: ma in quello si veggono, onde ci vuole azione e natura; le quali però devono essere aiutate, ma non superate dall'arte. I fenomeni del Palco sono incredibili. Una scena che impegni, e che si meriti l'attenzione dell'uditore per mezzo di un accidente vivo, ed interessante, fa più colpo che cento Tragedie fatte secondo precetti universali dell'arte. Tutt'altro il popolo neglige; e quando giugne il tempo della commozione, si ferma, si ammutisce, si interessa, ed applaude. Quindi è che una cattiva Tragedia con uno di questi incontri merita tutti gli applausi, e fa stordire gli uomini di sapere. Una Tragedia adunque la quale rappresenti un'azione per mezzo di molte altre piccole azioni concorrenti tutte in un punto, e che abbia queste tali azioni ben apparecchiate, e ben situate, atte ad impegnar i nostri cuori per mezzo della natura della cosa stessa; in somma che tocchino l'anima per gli occhi, più che per le orecchie; bisogna che riscuoti il suo fine.

67 È certamente considerabile l'arte di incontrar la natura per mezzo di queste piccole azioni. Una di queste ben apparecchiata fa effetto in prima di udir parlare gli attori, e tutti gli affetti restan sospetti ed interessati già presaghi dell'esito della scena. Io chiamerò queste azioni col nome di *situazioni*; e queste di presente esamineremo, e produrremo in qualche luce.

XVIII.

68 Queste situazioni non sono altro secondo me che un *urto necessariamente prodotto dalla verità dei caratteri, tra di loro, o per natura, o per necessità contrari in un qualche comune interesse*. Per far che cadano frequenti, naturali, e con buon esito questi tali urti, o situazioni, bisogna tutta l'arte adoperare nell'apparecchio. Una ben apparecchiata situazione impegna tutti gli affetti; e tutta l'attenzione riscuote. Ma siccome arte, e industria ci vuole nell'apparecchio; così nel maneggio di questa tal situazione l'arte deve consistere in fuggir tutta l'arte; e la sola natura deve esser la maestra. Il Poeta deve allora particolarmente esser attore; e deve piangere, ed adirarsi come se fosse sul fatto. Le espressioni devono cader dalla penna, e il solo urto della passione convien che sia l'*Aristotile* dell'azione. Non parole fuori di tempo, non espressioni fuor di misura egli insegna: tutto vibrato, tutto opportuno, natural tutto ciò che deriva da lui. Questo è il vero giuoco della scena, e lo spettatore fuori di se, diventa senza avvedersene, or protettore, ed ora accusatore dei Personaggi. Quivi finalmente spetta il gran precetto di Orazio

.... *Si vis me flere dolendum est Primum ipsi tibi.*

69 Lunge adunque lo sforzo di mente, quando la passione è in atto. Un centinaio di versi bene studiati non faranno mai tanto colpo che un *ho Dio* detto a tempo. Le lunghe parlate, e i sempiterni lamenti usati da taluni in simili incontri non fanno altro che dispetto a chi è in agitazione per sentir l'esito della scena. In cotesto punto il contrasto degli affetti opprime e vince l'uso dei sensi, ed odia i lunghi ragionamenti. Questi ragionamenti vogliono ordine, il quale nasce dalla tranquillità di animo; dunque non sono proporzionati ai tumulti della passione che dirigesì a un solo fine; ed è il veder il termine di quell'azione.

XIX.

70 Io non voglio far un trattato per esporre in chiaro questi pensieri. Non è questo né il luogo, né il tempo. Solamente contentatevi, che io faccia qualche riflesso sulle situazioni di quelle tragedie, che di presente mi suggerirà la memoria.

71 Dei Greci io non dirò cosa alcuna; se non che dell'*Edipo* di *Sofocle*; il quale sarà sempre eterno; perché la passione per mezzo di un divino apparecchio è condotta fino all'estremo. Questo Tragico che è il maestro di tutti, ci ha insegnato come sospendere gli affetti, e come porli in tumulto. La perfezione però di quest'azione può certamente porre in disperazione chiunque si propone di imitarla per mezzo di quel nodo, e di quegli accidenti. Come si può fare un tutto uguale ad un altro perfetto, senza che sia lo stesso? Per farne una uguale, bisogna trascriver lo stesso *Edipo*; altrimenti non si dà in segno. Avete mai veduto un gran carro che occupi con le sue ruote tutte le estremità della via; né da una né da altra parte ammetta verun intervallo per passarvi oltre; cosicché è di necessità, che tuttociò che è per là diretto, si fermi dietro di lui? Fate vostro conto così esser pure l'*Edipo* cui nulla essendo che levare, o che aggiungere, fa restar indietro tutti quelli che vogliono andare per quella strada. Ma siccome non è quella la sola con cui arrivar al cuore si possa; così chi si consiglia ben se stesso, lascia quella di *Sofocle*, e tenta qualche altra, che al suo fine lo possa condurre.

72 Qualche Francese ha saputo pervenirvi per mezzo di queste tali situazioni; e principalmente il *Racine* nell'*Atalia*, in cui superò se medesimo. Nella sua *Ifigenia in Aulide* vi è la scena II. dell'Atto II., la quale con l'apparecchio delle antecedenti si rende sorprendente. *Agamennone* interrottamente a forza di tronche parole non dice più di undici versi, ma sono undici saette, che penetrano nel più secreto dei cuori. Egli ha preso

questa situazione da *Euripide*, e con quelle vibrazioni la migliorò; come al contrario il *Dolce* con lunghe parlate, e raggiri, la indebolì. La Scena V. dell'Atto V. della *Berenice* incontrò sommamente a Parigi; perché oltre la tenerezza che risvegliava l'azione stessa, vi videro dipinto *Luigi XIV.* in congiuntura di un'amarissima divisione; colle parole stesse, che vi eran corse.

73 Il Sig. di *Voltaire* (bisogna confessarlo) ha saputo quando si è contentato di far opere da per se, ritrovar il massimo grado delle passioni. Bella situazione è quella *Zaira* nel conflitto di ambizione, di amore, e di religione. Bella quella di *Bruto* dopo la morte di *Cesare*; ma molto miglior di tutte è quella di *Giunio Bruto* nella scoperta della congiura di Tito, nella condanna alla morte, e nella nuova della morte sudetta. Quel verso e mezzo che interrottamente dice *Bruto* nel fine, è il frutto di tutta la Tragedia; e val quasi quanto tutto l'*Edipo* di *Sofocle*. È debitore a diversi suoi amici Inglesi del bell'apparecchio, e delle belle situazioni di questa Tragedia, consistente nella verità dei caratteri di *Tito*, di *Bruto*, e di *Tullia*. Questi diversamente in un'azione sola diretti, fanno degli urti stupendi; e poi il massimo a cui sono tutti indirizzati, che è quel di *Bruto* nella morte di *Tito*.

74 Altri giuochi di passione si incontrano in più tragici di quella nazione; come nella *Semiramide* del *Crebillon*; e nelle *Troadi* del *Pradon* nella Scena II. dell'Atto III. in cui *Ulisse* scuopre alla presenza di *Andromaca* dove stà riposto *Astianatte* suo figliuolo; cioè nel sepolcro di suo Padre. Situazione presa da *Seneca*, ed imitata anche dai nostri Italiani *Dolce*, *Gratarolo*, e Sig. *Apostolo Zeno* nel suo Dramma intitolato *Telemaco*, cui vi aggiunse anche il personaggio di *Telemaco*, che dà alla scena un giuoco di maggiore curiosità.

75 Anche il *Cornelio* più di una volta ebbe la sorte di incontrarsi in alcune di queste situazioni, come nel *Cinna* ec.

Né tra i tragici Francesi ci lascerò il Sig. *Languepierre*; il quale nella sua *Elettra*, valorosamente tradotta in toscano dal nostro Sig. Conte *Gaspero Gozzi* erudito Signore, e mio buon amico, non è inferiore agli altri nella presentazione dell'urna fatta da *Oreste* ad *Elettra*, in cui crede ella racchiuse le ceneri del medesimo Oreste. Altri tragici antichi e moderni di Francia potrebbero qui nominarsi; ma io non mi sono preso impegno di far di tutti menzione.

XX.

76 I nostri Italiani del secolo XVI aveano tutto per farsi onore in questo genere di rappresentazione. La dolcezza, la copia della lingua nostra, e la forza della nostra poesia, davano ad essi un vantaggio incredibile sopra tutte le altre nazioni: ma *Il dissi, il dico, e il dirò sinché io viva*, essi sarebbero stati tutti ottimi, se si avessero innamorato dei Greci, e se fossero stati meno Poeti. Crevevano che bastasse la sola materialità di quei tragici per riuscire in Teatro; né si curavano poi se le azioni fossero del tutto uniformi, o no, al nostro costume, trascurando affatto le situazioni che sono l'anima della Tragedia; e per farsi giudicar bravi poeti non pensavano al altro che a far dei bei versi gravi, e sonori; senza dar mai al cuore uno sguardo.

77 Sembra strano un fenomeno di questa natura, e pur è vero. La Poesia arrivata in quel secolo al sommo grado di perfezione volle entrar nella stessa guisa anche in iscena; e per farsi maggiormente ammirare; si tentò sempre di fuggir tutto ciò che potesse adombrarla; col cercar tutte le vie di aver campo di comparire. Quindi si impiantavano là due persone a raccontar una storia che avrebbe servito per un Poema; oppure a dolersi una, e l'altra a consolare, senza progredir niente nell'azione dopo discorsi, sentenze, e concetti; ovvero soliloqui pieni di moralità, di similitudini, di sogni. In somma la Tragedia si faceva per le parlate, e non le parlate per la Tragedia; perché

levato tutto ciò che non serviva alla progression dell'azione, poco (ma poco assai) restava per la Tragedia. Abbandonata così la natura niuna meraviglia è che molte di queste composizioni sieno dal teatro sbandite, perché annoiano, e non commuovono. Come mai si può soffrir per esempio, che due nella maggior accensione dell'ira, in tempo che qualche cosa di grande si aspetta, comincino a concettizzare a vicenda un verso per uno, misurando sempre le risposte al concetto dell'avversario, e alla misura del verso? Pure niente è di più familiare. Basti per tutti il *Dolce* nelle *Trojane* nell'Atto II., ove *Pirro*, e *Agamennone* nel gran bollore dello sdegno scappano fuori così.

Pir. Lecito è al vincitor quel ch'egli è bene.

Aga. Anzi egli non conviene a cui più lece.

Pir. E quel convien che per ragion conviene.

Aga. Convien dunque che viva un innocente.

Pir. Anzi convien che sia onorato Achille.

Aga. Di quell'onor che non avanzi il giusto.

Pir. Non è cosa a tal uom che non sia giusta.

Aga. Come giuste esser pon l'opre crudeli?

Pir. Talor l'esser crudele è gran pietade.

Aga. Mal conosce pietà l'uom ch'è crudele.

Pir. Crudele è quel che la pietà impedisce.

78 Ove c'è qui verità? Chi nella collera concetizza? chi va misurando parole? Non ci vedete qui un solo studio, e questo, come vi diceva, di far solamente bei versi? che è il solo mirabile secreto per non riuscir sulla scena. In una parola i sonetti sono stati la ruina di molti tragici Italiani; e quasi dissi del nostro teatro.

XXI.

79 Non è per questo che non vi sieno stati tra noi dei tragici più felici; e che non vi si trovino in essi dei veri punti di vista atti

a far la massima impressione su nostri cuori. La *Sofonisba* del *Trissino*, oltre la gloria, che se le deve per essere stata la prima a dar sistema alle tragiche rappresentazioni d'Italia, ha particolarmente nel fine una situazione assai bella; se non che un poco artificiali sembrano le strofe rimate che vi sono sparse per entro, e quivi particolarmente in bocca di *Sofonisba*, con le risposte per le stesse rime di *Erminia*. Prima del *Trissino* non si usavano che rappresentazioni in versi rimati, come fra le altre è quella di *Lorenzo de' Medici il Vecchio* in ottave, come anche dopo *Tragedie* in terza rima si videro, e molto più delle commedie, fra le quali vollero distinguersi i Sanesi *Strica*, *Maniscalco*, *Roncagli*, *Cacciaconti*, e simili: onde siccome è lodabile per essere stato egli il solo che nel complesso si sia distaccato da cotesto costume; così è compatibile se alle volte non seppe disimpegnarsene.

80 L'istesso difetto (se difetto chiamar si può ciocché è autorizzato dal senso comune) ha la *Rosmunda* del *Rucellai*. Prima di vederla per l'ultima volta in iscena (dico *Rosmunda*) dopo di aver bevuto per forza nel teschio di suo Padre, si sente una commozione dal solo racconto indicibile; questa cresce quando comparisce ella col teschio in mano; e giugnerebbe al massimo grado, se pochi versi e vibrati ella si contentasse di dire. Il lungo ragionamento che fa, come che bello, leva di forza al punto della passione, il quale (come dicemmo) siccome quanto più è raccolto, tanto maggior impressione cagiona; così quanto più in parole e in concetti è disteso, tanto più si snerva e perde di attività. Niente di meno *Rosmunda* deve in questa situazione toccar il cuore.

81 Io non dirò nulla della *Canace* dello *Speroni*, la quale oltre l'argomento dionestissimo, ed oltre l'inverisimilitudine di far parlar l'ombra del figliuolo che ha ancora da nascere, non consiste in altro, che in una continuata serie di Idili. Dirò bensì che l'*Edippo* di *Giovannantonio dell'Anguillara* sino all'Atto

IV. è una cosa cui non resta nulla da desiderarsi. La facilità dell'espressione, la sprezzatura del verseggiare è ben degna dell'opera, e dell'Autore; ed *Edipo* sin qua è situato sull'esempio di *Sofocle* mirabilmente. È un peccato perciò che vi abbia voluto innestar i due atti seguenti, che sono l'argomento di un'altra tragedia, cioè l'inimicizia d'*Eteocle*, e di *Polinice*, che non ha che far nulla col primo.

82 *Orsatto Giustiniano* era fatto giusto per le tragedie. Nulla gli mancava per impegnare gli affetti: ma oltre la sua eccellente traduzione di *Edipo*, con cui ha dimostrato quanto poteva, non volle impegnarsi a fare, come era ben atto, tragedie da se. Nella *Semiramide* di *Muzio Manfredi* vi sono delle scene ben apparecchiate, ed interessanti, se non che fa ribrezzo, ed orrore troppo sensibile la risoluzione di *Semiramide* di maritarsi col proprio figliuolo *Nino*; l'uccisione che ella fa della sua propria figliuola; e finalmente quella che *Nino* commette contra sua madre. Il Teatro è stato ben inteso da *Bongianni Gratarolo*; il quale secondo il debole parer mio può chiamarsi il nostro *Racine* del secolo XVI. La situazione di *Ecuba* nella sua *Poliffena* è tenera quant'altra mai; e il suo *Astianatte* è tutto eccellentemente apparecchiato e condotto. Egli è lo stesso nelle altre; le quali tutte devono aver buon incontro sul Palco.

83 Non dirò cosa alcuna del *Torrismondo* di *Torquato Tasso*, superando il nome dell'Autore qualunque Elogio. La Regina madre nel chiudersi della Tragedia deve cavar le lagrime. Per altro, sinceramente parlando, egli sarebbe riuscito molto più se si avesse preso meno soggezione di cotesto genere di poesia. Il nome di Tragedia lo ha posto troppo in impegno: egli sforzò la natura; ed alle volte non vi si trova *Torquato*.

84 Ma io non voglio andar esaminando su questo punto tutte le nostre tragedie. Basti per tutte il *Solimano* del *Bonarelli*. Bella in quest'opera è la situazione di *Despina* con *Mustafà* nella Sc. VIII. dell'Atto IV. Bellissima nella IX. quella della Regina, in

cui scuopre che il condannato da lei alla morte *Mustafà* era suo figliuolo, e stupenda finalmente quella nella Sc. V. dell'Atto V. della stessa Regina dopo la morte del figliuolo innanzi di *Solimano* già pentito di averlo condannato. Cosa curiosa è però il sentire chiamar *Mustafà* con nome di *Cavaliere*, che corrisponde al *Monsieur Ulisse* dei Francesi. Confrontate questa situazione, con quella di *Gelendro* nell'*Alcippo* del *Cebà*, e vedrete quanto sia questa inferiore pel poco apparecchio, e per la poca commozione che dimostra in se lo stesso *Gelendro* dopo aver preso il veleno. Lo stesso si può dire delle *Gemelle Capoane*, le quali benché abbiano un fine funesto; niente di meno non cagionano alcuna commozione, perché pochissimo è apparecchiata quella tragedia per l'azione comicamente sin là condotta. Io dovea nominar prima la *Merope* del Conte *Pomponio Torelli*; la quale non cede niente alle altre tutte per alcune buone vedute; né in questa altro disgusta, fuorché gli amori di *Merope* con *Polifonte*; onde si toglie ogni forza, ed ogni consolazione all'esito della Tragedia.

85

Non voglio lasciare questo paragrafo senza far menzione dell'*Aristodemo* del *Dottori*. La scena V. dell'Atto II. interessa quant'altra mai, esprimendo la tenerezza e la passion di una madre vicina a perder la sua figliuola. La III. dell'Atto III. commoverebbe assai più, se fosse meno studiata. La divisone di due amanti impegna gli affetti: ma l'udire che nella disperazione di perder la vita, dica *Policare* di voler morire prima dell'amata *Merope* per *lusingare il cane, e per difender i passi* di lei *dalle pesti d'Abisso*, con altri concetti di simil sorte, fa piuttosto da ridere che da piangere.

86

A me non ispetta il dar giudizio sulle situazioni delle moderne Tragedie; che in tanto numero sono, e scritte ancora da celebri, e chiarissimi Soggetti atti col solo nome ad illustrare il nostro Teatro tragico; perché sono tutto di sugli occhi del Mondo; ed egli della propria commozione ne è il giudice. Quel

che riguarda la *Merope* del Sig. *Marchese Maffei*, su cui mi sono preso la libertà di favellare anche più sopra, dirò; che la situazione di *Merope* nell'atto di uccidere per la prima volta *Egisto*, è tanto forte, e apparecchiata sì bene, che il teatro non può a meno di non iscuoterli. Quest'è un fatto. Che ella poi non sia naturale, chi potrebbe asserirlo con verità? Certa cosa è che con tutti gli indizi che *Merope* potesse avere, che *Egisto* fosse il suo sospirato figliuolo; quando ella non ne è persuasa, il Popolo non ha altro in vista che l'inganno di lei; senza andare fantasticando se egli sia giusto, o ingiusto. Sospetta *Merope* che quegli sia l'uccisore del suo *Cresfonte*; e basta che lo spettatore sia persuaso di questa persuasione di lei; perché la azione abbia il suo effetto. Anzi appunto quanto meno ragionevole ella è; tanto maggior commozione deve produrre; perché l'inganno di *Merope* sarà maggiore, e per conseguenza maggiore dovrà ancora farsi la compassione verso di *Egisto* per non essere in tanti indizi ravvisato; come pur verso la madre stessa, che acciecata dalla passione, e dal suo stesso sospetto non sa conoscere la verità.

XXII.

87

Dunque per riportar il punto sul nostro Teatro oltre l'azione interessante noi stessi, ci vogliono quelle tali situazioni che condur possano la passione al sommo punto di attività. Ma quanto ci vuole mai perché queste tali situazioni facciano colpo! Ho detto che ci vuole *apparecchio*; e che ci vuole *verità di caratteri, tra loro o per natura o per necessità contrari in qualche comune interesse*. La situazione è un urto di questi tali caratteri tra di loro; ma per intenderlo, ma per eseguirlo è certamente un'impresa da pochi ottenuta. Una madre in atto di lasciar la figliuola che va a morire o per volontà di un tiranno, o per isforzo di religione, è in procinto di produr commozione;

ma se il Tiranno nell'antecedente della tragedia non si fa odioso; se la madre non si fa amorosa; se la figliuola si rappresenta di cattivo animo, e meritevole di castigo; se l'obbligo della religione non si fa forte; come potrà mai riuscire? Tutte le lagrime, tutti i lammenti non faranno alcuna impressione; e tutti saranno considerati, come inutili, o come importuni; ed anzi invece di lagrime otterrà noia, e cicalamenti. Tutto effetto della falsità dei caratteri. Succede lo stesso se la situazione è sforzata e se è fuori di tempo. Potrebbe essere che il popolo se ne compiacesse; ma la verità e la natura non vi acconsentirebbero; e lo stesso finalmente, se la passione non sarà con vibrazione, e con forza rappresentata. Quindi è che molte tragedie con delle situazioni anche plausibili non possono aver effetto. L'arte di queste situazioni è intesa dagli Inglesi; i Francesi instrutti da loro la eseguono; e gli Italiani possono, volendo, intenderla, ed eseguirla. Basta che si pongano in libertà, e che scuotino il volontario, e mal inteso giogo del Peripato. Questo non ben inteso ha in tal maniera aggravato il collo di molti tragici, che non ponno alzar gli occhi per mirar il Sole benefattore della natura. Il leggere *Aristotile* in quel suo solamente abbozzato libro della *Poetica*, e l'osservare nei tragici quella loro materialità, non basta certamente pel nostro Teatro.

XXIII.

88

E qui bisogna riflettere ad un altro argomento per disingannarci affatto in proposito di tutto ciò che spettar può alla particolar maniera di esporre le azioni in teatro degli antichi Tragici. Un'indole, e un costume particolar era quello. L'interesse che tutto il Popolo (come dicemmo) avea negli affari pubblici, obbligava il Poeta a rappresentare le pubbliche azioni alla presenza del Popolo, e quest'era la necessità del Coro, che a noi lontani da questa necessità ci par superfluo. La

famigliarità dei Principi con i più vili servi e privati, e la confidenza di questi con i Principi faceva parer buono il servo, il nunzio, la nutrice. La forza che faceva allora quella tal religione, e la credenza che si prestava ai prodigi, ed ai sogni; necessaria cosa nella tragedia, e desiderata faccia che fossero i Numi, i sacrifici, la maga, l'indovino, l'oracolo, i sogni. Tutta poi questa tale rappresentazione di cose, era dai Tragici adattata a quel tal Teatro particolare, che consisteva in quel tale vestito, in quel tal canto, in quella tal comparsa di scena.

89 Ora di tutte queste cose, quale ci resta? O che io mi inganno di gran lunga, o che è una cecità di tutti quelli che nel nostro costume, e nel nostro Teatro interamente diverso dall'Ateniese, simili cose a quello necessarie, e al nostro superflue e contrarie, introdurre pretendono con buon fine; adirandosi innoltre, se come deve avvenire, succede il contrario.

90 Diremo noi pertanto in conseguenza del sin qui detto, che tutte queste tali cose proporzionate all'antico teatro competano al nostro, niente meno che una barba lunga in un orientale che abbia abbandonato il suo lungo vestito, e preso il nostro, venuto che sia in Italia. Certamente siccome diremmo a questo che o convien mutar abito, o tagliarsi la barba; così niente meno dobbiamo conchiudere esser di necessità di cangiar costume, e Teatro, se si vuole introdurre quelle azioni e quella rappresentazione che all'antico costume, e all'antico Teatro era corrispondente; oppur cambiare tutto ciò e render conforme alla nostra presente natura. Ma per intendere meglio questa verità, necessaria cosa è che mi diate licenza, che io brevemente dimostri la differenza di questi Teatri; anche in ciò che spetta la materialità dell'azione.

XXIV.

91 (XXV) Per ciò che riguarda all'antica rappresentazione, nulla io dirò del vestito degli Istrioni, che figuravano nelle scene di Grecia, poco questo al nostro punto importando. *Luciano* in due luoghi¹ ce lo ha indicato precisamente. La grandezza, e la vastità del teatro richiedeva aiuti per la vista, e per l'udito, perché tutti potessero in ogni distanza vedere le persone proporzionate, ed udire. Quindi adopravano altissimi calzari, e si impinguavano con arte la Persona per renderla corrispondente. Per farsi inditi da tutti sentire, una gran maschera aveano con aperta bocca in guisa che sembrava, dice *Luciano*, che volessero inghiottire gli spettatori. Al che, se non bastava, supplivano anche con dei bacini concavi posti sul palco lateralmente atti a rifletter la voce verso l'udienza.

XXV.

92 Se tutta la tragedia poi si cantasse, o no molti valenti uomini hanno trattato: ma la cosa pare che tuttavia resti indecisa. Dei nostri Italiani che abbiano ultimamente fatto discorso su questa materia, oltre quei che di poetica particolarmente han ragionato, ponno esser posti in prima linea il *Gravina* nel Trattato della *Tragedia*, e nella *Ragione Poetica*, e *Pierjacopo Martelli* nell'*Ipostore*. Dei Francesi mi do gloria di nominare il P. *Menestrier* Giesuita, e il Sign. Abate *Vatry*², non facendo torto agli altri che ora non mi sovengono. Bisogna confessare però che niun di essi poco disse di più del nostro celeberrimo *Francesco Patricj*. Egli nella sua *Deca Istoriale*³, oltre la raccolta di passi antichi, e particolarmente dei Problemi di *Aristotile* comprovanti il canto di tutta la tragedia; ritrova valorosamente le regole ancora di quel tal canto; come pure del

¹ *De Saltat. Opp. Lutet. Paris.* 1615. fog. p. p. 588. e *de Gymn.* p. 797.

² *Dissert. sur la recitation. memoir. de l'Academ. Roy. des Inscript.* p. 342. T. XI.

³ In Ferrara 1586. 40 lib. VI. pag. 286.

motteggiare, e dell'archeggiare dei cori. È incredibile quanto quel grand'uomo sia andato avanti in questa, come in tutte le altre materie che egli si pose di trattare. Vero è che prima di lui abbiamo celebri in questa materia *Vincenzo Gallilei*, *Giovanni Bardi*, *Carlo Valgulio* Bresciano, e *Francesco Gafurio* da Lodi, ma niente di meno superò egli tutti quelli che lo precedettero, come infinito lume diede a quelli che lo hanno seguito.

93 Giacché mi è corsa la penna su questo punto; oltre i noti passi di *Aristotile* nei *Problemi*, di *Luciano* nel dialogo del *Ballo*, di *Plutarco* nel trattato della *Musica*, e di *Svetonio* in *Nerone*, ove dice che questo Imperadore *Tragædias quoque cantavit per sonatus: inter cetera cantavit Canacem parturientem, Orestem matricidam, Oedipodem, excæcatum, Herculem insanum etc.* io dirò esser considerabile il luogo ove *Ateneo* scrive¹ che *il canto Jonico era particolarmente amato dalla tragedia*. In fatti chi ha un poco di lettura delle Greche tragedie vede bene che elleno non potevano essere che cantate. I cori già per confessione di ognuno richiedeano musica; e questo basta per farci conchiudere che musica pure era quella dei Personaggi. Imperciocché non veggiamo noi le persone entrare e rispondere nel coro medesimo, ed usar nella scena lo stesso metro del coro? Ma come mai non si cantavano, se tutta la Poesia richiedeva musica? Non altrimenti al certo che col canto si recitavano i Poemi di *Omero*, di *Esiodo*, di *Mufeo*, e di tutti gli altri poeti, e degli storici ancora. Poiché, dirò con *Monsieur Dacier*², *la musica è una specie di poesia, come la poesia una specie di musica*: anzi io dirò di più; cioè che la musica fu creata per la Poesia; come la Poesia per la musica. Più di tutte le testimonianze però che addur si possano a favor di questa opinione, varrà senza dubbio lo stesso *Euripide*. Appresso di lui adunque nelle *Trojane*, *Ecuba* dice così³: *Come*

¹ lib. I. p. 2. *Lugdun.* 1657.

² *La Poétique d'Aristot.* A Paris 1692. 12. p. 7. c. I.

³ V. 148. Μάτηρ δ' ὡς etc ὅπως ἐξάρξω γώ μόλωάν.

fra suoi uccelletti piange la madre, io comincierò il canto; e Cassandra ancora¹: Né la musa a me dia il canto per cantar cose cattive.

94 Siccome però tutti i canti sono relativi alle passioni dell'animo; così convien dire che grave, flebile, e naturale fosse il canto delle Tragedie. *Pitermo Tejo* vi ritrovò primo di tutti le leggi allo scrivere di *Ateneo*; e lo aiutò poscia *Aristosseno* colla forma del Teatro secondo *Vitruvio*². Cicerone nel I. dell'*Oratore* lo chiama col nome di *Vociferazione* «vox tragædorum». Comunque sia egli era canto o melodia, accompagnato dal suono delle tibie, e posto dal Filosofo per la quinta condizione della tragedia.

95 E qui convien osservare che questo canto era così proporzionato ad esprimere la passione; che *Polo Istrione* facendo l'*Elettra* di *Sofocle* non si risparmiò di piangere sulle ceneri di un suo vero figliuolo morto poco anzi allo scrivere di *Gellio*³; e tanta impressione questo canto flebile cagionava negli spettatori, che *Alessandro Fereo* pianse copiosamente nel veder l'*Ecuba* di *Euripide*; cosicché nell'uscir di Teatro andava dicendo vergognarsi lui di farsi veder a piangere, dopo di avere sparso il sangue di tanti Cittadini; secondo *Plutarco*⁴. Io mi persuado che a cotesta tragica melodia antica si accosti in qualche parte la rappresentazion dei Francesi.

XXVI.

96 Questo canto era accompagnato dai gesti corrispondenti a tutte le persone come abbiamo da tutti, e particolarmente dal *Meursio*⁵; e poi animato dal pieno Coro, che era al dire di *Aristotile* l'*intercalare della musica*⁶, inventato da *Agatone*. Il

¹ Ivi v. 344. Μηδὲ μῆσαμοι Γένοιντ' αἰοιδός.

² *De Architect.* lib. V. c. 8. Amstel. 1659. .

³ *Noct. Att.* lib. VII. c. V.

⁴ *De fortuna Alex.* Or. I. Opp. T. II. p. 334.

⁵ *De Saltat.* Gronov. T. VIII. p. 1251.

⁶ *Poetic.* XCVI.

Coro andava danzando da dritta a sinistra, poi da sinistra a dritta, e finalmente si fermava nel mezzo, i quai movimenti sono contradistinti con i segni di *strofe*, *antistofe*, *epodo*.

- 97 Le leggi poi di questo ballo, e di questa musica possono osservarsi anche in *Laerzio*, e in *Ateneo*, come pure appresso *Giulio Cesare Scaligero*¹, e molto più nella poetica del *Patricj*. Anche l'Abate *Vatry* fece una dissertazione su questo punto². Ecco la necessità del coro e delle diversità del metro.

XXVII.

- 98 Ma tutto questo era un nulla al confronto della decorazione dell'antico Teatro. Incredibile cosa è l'uso grande delle macchine che era in quei tempi. Noi ci maravigliamo alle volte di quanto ci vien raccontato di quelle che nel Teatro Grimani di S. Giovanni Grisostomo già tempo, quando l'insolente ingordigia dei musicisti non era ascesa a quel grado in cui ritrovasi presentemente, si costumavano: ma convien dire che di molto inferiori ancora fossero delle antiche. Scrive *Plutarco*³ che gli Ateniesi hanno speso più nelle rappresentazioni degli *Edipi*, dell'*Antigona*, di *Medea*, e di *Elettra*, che in tutte le guerre fatte contra dei Barbari, cioè contra *Dario*, *Serfe*, ed altri. Quest'accresceva la frequenza degli Dei, che vi interponevano, e che da taluni che non san più che tanto, sono creduti difetti.

XXVIII.

- 99 Vogliono per la maggior parte gli eruditi che a cotesta decorazion di Teatro non si aggiungesse cambiamento di scena, e che il luogo dell'azione fosse stabile. Questo non è il luogo di difonderci su questa materia. Dirò solo che fra gli altri

¹ *De Comæd. et Tragæd.* cap. V.

² *Memoir. des Inscript.* T. XI. p. 310.

³ *De Glor. Athen.* Opp. T. II. p. 349.

*Pierjacopo Martelli*¹ eccellentemente la esaminò; e che io come voi ben sapete, avea detto appresso poco le stesse cose, prima ancora di leggerlo. Ma questo non serve. Certa cosa è però che nell'*Ajace* particolarmente, e nell'*Elettra* il cambiamento di scena è patente.

XXIX.

100 Oh quanto mai hanno fantasticato i Poetografi sopra l'unità del luogo, senza accorgersi di questi esempi. Affermano essi che sarebbe contra natura il ritrovarsi in una stanza, e poi passare ora in un giardino, ed ora in una sala, stando sempre fermi e seduti sopra una scranna. Ma non è egli ora nei tempi nostri contro natura che un negozio si incominci, si involupi, e si sciolga nel medesimo sito? Che in questo venga il Re, la Donna, il servo, e tutti gli altri Personaggi così appuntino, che venuti un poco prima, o un poco più tardi, l'azione non avrebbe progredito, o si sarebbe compiuta? Che in quel luogo stesso si trattino gli affari pubblici, e i più secreti? e che dove una volta taluno ebbe pericolo della vita, francamente di nuovo ritorni senza sospettar cosa alcuna, perché l'azione abbia il suo effetto?

101 Io so che leggendo una storia non sento alcuna difficoltà di portarmi con il pensiero ora a Roma, ed ora a Parigi; ora nel campo di battaglia, ed ora nel gabinetto: e che se i fatti sono bene circostanziati, io mi dimentico di essere al tavolino, e veggio il Campidoglio, le armate, il sito, le azioni, con una precisione, che alle volte mi interesse nei casi altrui in tal maniera che io credo di esser presente, e ci vuol forza di animo per farmi intendere che egli è un inganno. Sieno bandite dunque le storie, che ci fanno far voli contra natura, non potendo un uomo essere a Venezia, e nello stesso tempo in

¹ *L'Impostore Dialogo*. A Pris 1714. 12.

Germania. Ma sia pur proscitta la nostra immaginazione, che rare volte pensa a quel luogo dove siamo con la persona, e fa cento viaggi in un punto. Che se una storia può trasportarmi in più luoghi, senza che io me ne risenta, e se ha tanta forza di ingannarmi non avendo io avanti gli occhi niente altro che il libro; qual maggior facilità avrebbe l'inganno, se le cose mi si facessero vedere avanti gli occhi da varie persone che sembrano interessate daddovero in quei fatti che rappresentano; e che per veder a trattarsi un qualche secreto maneggio io fossi chiamato da una sala in un gabinetto non solo col pensiero; ma con l'occhio stesso, innanzi a cui con un'indicibile prestezza si fa un cambiamento di oggetti che sembran veri? Se adunque naturali sono i passaggi in un libro di storia in cui si leggono le azioni morte; quanto più lo saranno in un teatro con questa facilità, in cui si veggono le azioni vive?

102

Se a tempi nostri vivessero gli antichi Tragici, e vedessero di quanti aiuti abbonda il nostro Teatro per ingannare la mente, e l'occhio degli spettatori, non potrebbero a meno di non compiangerci, vedendo indi il poco uso che ne facciamo. Essi non aveano la *prospettiva*; né la pittura congiunta a tanto grado di perfezione; consistendo essa in rappresentare solamente i vicini, e non i lontani; come fede ci fanno oltre i libri, i bassi rilievi, che in buona copia ci son rimasti. Pur non ostante si aiutavano a forza di perni, e di macchine. Ora noi ricchi di tutto abbiamo ambizione tutto al contrario di loro, di comparir poveri di ogni cosa.

XXX.

103

Dall'unità del luogo sono passati i legislatori Poetici all'unità del tempo: volendo provare che i Greci non hanno rappresentato azione, che superasse il corso di dodici, o al più ventiquattro ore. Una gran cosa, che di queste due unità di luogo, e di tempo, *Aristotile* non abbia fatto menzione! Egli

forse fu meno fortunato nelle sue osservazioni: ma vaglia il vero è noto come nelle *Trachinie* *Dejaneira* ingelosita di *Ercole* gli ricama una veste in cui vi include il veleno. Quanto tempo ci vuole per tal fattura? basta egli una giornata? Di più: gliela manda sul Promontorio d'*Eubea* molte miglia dal luogo della scena distante. *Ercole* quivi fa un sacrificio; e poi avvelenato va a morire sul Monte *Eta*. Tutte queste azioni, tutti questi viaggi che occupano almeno sei dì, si fanno in una sola rappresentazione da *Sofocle*. Che diremo poi dei *Supplici* di *Euripide*? *Teseo* fa un'armata, si parte da *Atene*, va in *Tebe*, dà una battaglia, ha la vittoria, e poi ritorna in *Atene*. Non si eseguisce tutto ciò in quindici giornate di state.

104

Ben è vero però che siccome l'azione deve essere una sola ed unita per far un tutto continuato, e perfetto; e per fare ugualmente che l'immaginazione in una pittura di occhio che passa e non torna, possa raccogliere, e aver sempre presenti gli oggetti senza esser in molteplici uscite distratta; così esser necessario che il tempo non sia troppo lungo, perché non pregiudichi all'unità dell'azione. Ma il creder poi peccato mortale l'impiegar in una rappresentazione un'ora, due, tre, e anche dieci, di più; mi sembra uno scrupolo, che non abbia altro fondamento che l'opinione. Se si potesse conservar l'unità di azione in più giorni sarebbe egli assai male? malissimo, dicono gli oppositori, perché un uomo che sa di non istar in quel luogo che due ore, non può soffrir l'inganno di dimorarvi due giornate. Prima di tutto si potrebbe dire lo stesso di ventiquattro ore, che non sono due: e del voler far creder che spunti l'aurora a due ore di notte. Ma che difficoltà ho io di scorrere le avventure di un secolo in due ore sopra un compendio di storia? Io sono persuaso al certo che in teatro si incontrerebbe lo stesso effetto. Di fatto sono provati alcuni Italiani, e Spagnuoli a far delle lunghe Tragedie comprendenti ancora la nascita, l'adolescenza, la vecchiezza, e la morte di

una persona colle avventure della sua vita; e queste hanno divise in quindici, e in ventiquattro Atti ancora per dar comodo alla recita di più sere. Scrive il nostro celebre *Girolamo Muzio* nel libro I. della *Poetica* che il *suo Vergerio*, (cioè *Aurelio Fratello* dei due Eretici Vescovi) avea fatta rappresentare in Roma una sua Tragedia in dieci Atti divisa, per due sere; e che il popolo dopo la prima era ansiosissimo di veder la seconda, impazientemente aspettando l'ora dell'alzar della tela.

Il Popolo infiammato dal diletto

Ne stava il giorno che veniva appresso

Bramando 'l foco dei secondi torchi.

Io non dico che questa maniera di Tragedia sia buona o cattiva: dico solo che l'unità del tempo, niente meno che del luogo, sono invenzioni dei commentatori di *Aristotile*, che non furono osservate dai Greci, e che la natura ugualmente ad ogni forma si accomoderebbe. Per farvi sempre più conoscere qual era l'indole dei tempi antichi, e dell'antico Teatro; e come male su intesa, e come peggio adattata al nostro.

XXXI.

105

Ora diamo un'occhiata alla nostra scena. Ma voi senza che io apra bocca, meglio di me la intendete. Il presente recitativo non consiste in altro che in un parlar armonioso, ma che non sia accademico; naturale, ma che non odori della prosa, e non abbia del vile; in una parola che sia grave, nobile, che si goda del verso senza sentirlo, e che si imiti la natura senza offenderla troppo, o troppo incontrarla. Non abbiamo canto, non decorazione di machine, di voli, e di cose divine. A che dunque la variazione del metro senza la musica? A che senza questa il Coro? La stessa grazia avrebbe una sonata solfeggiata senza stromenti. Il P. *Brumoy*¹ si maraviglia che alcuni abbiano abbandonato il coro: ma io quando ella è così, mi maraviglio

¹ *Theatr.* p. 104. T. I.

della sua meraviglia. Tutte queste tali cose erano fatte per quel Teatro; ma se questo or non esiste; se si cangiò tutta l'indole; se diversa è la nostra rappresentazione; come mai potranno esse sussistere? Una volta le lunghe storie, le lunghe lamentazioni, modulate dal canto, e raddolcite dal costume erano l'anima della Tragedia; ora che si richiede una progression di azione che continuamente tenga in interesse gli animi degli uditori, si sono cangiate in armonioso oppio auricolare, che dolcemente per le orecchie ispira un tranquillissimo sonno. Ogni piacer di mente nei teatri di Tragedia è sbandito; non volendosi altro che la commozione del cuore. Questa è l'indole del nostro teatro d'Italia comprovata con mille esempi, e conosciuta pur troppo da quelle Tragedie, che incontrarono fortuna, come da quelle altre che ebbero fatalità. In Francia sono più pazienti. Le Tragedie quasi si cantano; danno tempo a chi vuole di impararne dei pezzi a memoria, ed anche a trascriverle interamente; ma gli Italiani non durano a sentirne un'intera. Il nostro gusto del Teatro è diverso, e bisognerebbe commutarlo, perché potesse tollerar cosa di questa sorta. Ma chi è capace di tanto?

Erit mihi magnus Apollo.

XXXII.

106

Noi siamo in Venezia, dove più che in ogni altra Città d'Italia, e di Europa ancora, sono frequentati i Teatri. E noi pur veggiamo dei fenomeni curiosi ogni giorno. Gli Istrioni che sono i più celebrati, fanno consistere la loro bravura, tal volta col far desiderar un'ora una parola; e tal altra in divorar dieci versi senza respiro. Quella sospensione, e questa vibrazione, sono per lo più i fonti dell'applauso, e dell'ammirazione comune. Questo è il massimo indizio degli animi malamente disposti a una lunga tensione di fibra, e naturalmente inclinati alla varietà degli urti, alla verità, alla brevità; in una parola a

tutto ciò che è contrario a quel che una volta era il cardine, e il fondamento delle teatrali rappresentazioni.

107 Vi sono delle Città in Italia ove in privati teatri si divertono dei giovani Cavalieri: e quivi veramente si vede quanto possa il teatro imitare la verità. Ve ne sono di così eccellenti, e che con tal nobiltà vestono il carattere, e la persona che rappresentano; che piangono realmente, e si adirano, come se essi fossero nel caso che fingono. Pensate qual impressione ne nasca sugli animi degli spettatori! Io ho veduto cader le lagrime a tutta un'udienza; e mille persone star tutta la recita con tal religiosa attenzione di aver riguardo per fine di fare un picciolo movimento, non che un rumore. Ma con tutto questo, ho veduto altresì con mia sorpresa, cadere miseramente a terra tutto ciò che d'anticaglia potea odorare.

XXXIII.

108 In somma per terminare una volta questa eterna leggenda, che vi avrebbe stancato, se fosse stata anche buona; l'indole del nostro Teatro è interamente diversa dall'antico, sì per quel che riguarda il costume, o le circostanze esterne, dalle quali dipendono i fonti della mozione degli animi; quanto per quel che concerne al Teatro, tanto differente nella rappresentazione, e nella decorazione; quanto diverso è dal loro il nostro vestito. Questo è il motivo per cui penso io, che le tragedie che non hanno altro in se che il gusto antico, e sui soli precetti universali son lavorate, non riescano sulle nostre scene d'Italia.

DELL'INDOLE DEL TEATRO TRAGICO ANTICO, E MODERNO

DISCORSO ACCADEMICO

Recitato in Venezia al 28 di Ottobre nell'anno MDCCXLIV
e stampato nella *Raccolta di Opuscoli scientifici e filosofici* del P. Calogera
Tomo XXXV pag. 146 nell'anno MDCCXLV.

Riveduto, corretto, ed accresciuto.

1 QUESTO Discorso è stato recitato in Venezia nell'anno 1744 al 28 ottobre, e stampato nel Tomo xxxv della *Raccolta d'Opuscoli scientifici e filosofici del P. Calogera* nel 1746. Ma questo dotto raccoglitore ebbe una copia informe, come può raccogliersi dalla medesima prefazione fatta da esso al detto Tomo. Le grandi contese, e il diverso partito che dividevano allora, e dividono tuttavia le opinioni, ed i giudizi degli uomini intorno ai modi, ed alle leggi della Tragedia, diedero motivo a questo picciolo Trattato. L'Abbate *Conti* celebre letterato, il Padovano *Giuseppe Salio*, e il Conte *Gasparo Gozzi* erano capi della Setta Peripatetica; cioè attaccati al gusto delle greche Tragedie, e al rigorismo dell'arte. Si ebbe dunque coraggio di sostenere il partito contrario, con la persuasione, che il Poeta moderno debba conformarsi alla moderna situazione, e costume delle nazioni; abbandonando quegli argomenti, quei modi, e quelle forme di rappresentazione che usaron gli antichi Tragicisti in altri tempi, e fra nazioni, tanto per costume, che per genio e per politica costituzione interamente diverse da quello che siamo noi.

2 Si prese quindi argomento di fare una breve analisi di alcune Tragedie antiche, come di alcune altre moderne tanto

Francesi che Italiane; aggiungendo qualche osservazione sulle leggi del tempo, e del luogo.

3 Da allora in poi varie Tragedie comparvero alla luce tanto in Francia, che in Italia; le quali con l'universale applauso delle nazioni, hanno autenticato le idee in questo Trattato sviluppate, e discusse. Di queste pure potevasi far l'analisi in via di appendice: ma troppo lunga, e forse inutile fatica sarebbe stata cotesta, e forse, o per involontaria omissione, o diversità di opinione, avrebbe ai moderni, e viventi Autori dato occasione di contestazione, o di disgusto; del che fare è lontanissimo quant'altro mai, l'Autor del *Discorso*, amante di tranquillità, e per antico costume inimico di letterarie pugne, e contese.

4 Una cosa però è degna di osservazione, ed è che il Marchese *Maffei*, il quale con molto merito pubblicò in Verona nell'anno 1723 in 8. il *Teatro Italiano*, con una Prefazione sull'origine e progressi della Tragedia italiana, ristampò il detto *Teatro* in Venezia nel 1746, che non uscì se non che l'anno dopo. Chi avesse vaghezza di confrontare queste due Prefazioni vi ritroverebbe delle mutazioni, delle notizie, e delle importantissime giunte. Non vuolsi con ciò derogare al merito di un tanto Letterato, coll'indurre sospetto in chi legge, che questo Trattato *dell'Indole del Teatro tragico*, a lui amichevolmente comunicato nel 1745, e poi stampato nei primi mesi del 1746, abbia dato occasione a sì fatti accrescimenti: ma si dice questo per avvertire, che se in detta dissertazione qualche cosa si oppone agli Scrittori di tal materia intorno all'epoca delle nostre teatrali rappresentazioni, si debba riferire alla Prefazione del 1723; e non a quella dell'ultima edizione del 1746 in 8.

5 POICHÉ con l'ottobre si aprirono in questa Metropoli i Teatri, ove più che altrove tutti gli spettacoli, come negli antichi tempi in Atene, ed in Roma, aggraditi sono, ed accolti, andando essi in conseguenza della libertà; e poiché noi rimasti siamo in città tra le domestiche cure, voi lo sapete, o Signori, in questa nostra letteraria Adunanza altro ragionamento non si udì mai, che di scena. Fu chi criticò, non senza ragione le Commedie italiane, ed il modo con cui si rappresentano; ma tutti poi siamo convenuti nell'indirizzare i pensieri, ed i parlari nostri sopra le Tragedie. Crebbe argomento alle amichevoli contestazioni l'*Andromaca* di *Racine* recitata pochi giorni sono nel Teatro Grimani di *S. Samuele* per l'infelice esito che incontrò. Tutti ne investigarono la ragione, e chi si appigliò a un parere, chi a un altro. Io pure dissi ciò che pensava; ma se fu chi i miei detti approvò, non mancò al certo chi vi si opponesse. Finalmente voi mi obbligaste ad esporre in iscritto le mie ragioni, ed i miei pensieri, che nel calor del discorso non potevano essere che disordinati, e confusi. Avendo io dunque voluto obbedirvi, prendendo licenza, come tempo di vacanza, da tutte le altre mie applicazioni, vi ho abbozzato una cantafera, che ora vi leggerò.

I. *Dei Ludi, dei Mister, dei Trovatori, ai quali erroneamente si attribuisce l'origine del Teatro Italiano.*

6 Fu dopo i tempi della barbarie, che noi chiamiamo *tempi di mezzo*, l'Italia la prima fra le nazioni a gustare il diletto delle teatrali rappresentazioni, e sino nel MCCC Tragedie si videro scritte non solo in latino come pensò il *Crescimbeni*, ma forse anco in italiano. La rappresentazione *dell'Inferno*

fatta in Firenze sull'Arno nel MCCCIV accennata dal *Villani*¹ e dall'Autore della vita del *Bufalmachi* presso *Francesco Cionacci*,² credibile è che scritta fosse in lingua italiana, e tutto che non debbasi a tale spettacolo fatto all'uso de i fratelli *della Passione* dare il nome di *Tragedia*; con tutto ciò qualche indizio di teatro italiano potrebbe da essa ricavarsi.

7

Nella ricerca dell'epoca del Teatro Moderno, mal certamente si consiglierebbe, chi ricorresse ai detti Fratelli *della Passione*, o ai *Trovadori* provenzali, fra quali fu celebre *Guglielmo Conte di Poitu*, Duca d'Aquitania sin nell'anno MLXXI. In tre classi si distinguevano come è noto; cioè, in *Troubadores*, poeti; in *Cantarres*, cantanti; ed in *Giullares*, giocolieri. A costoro, che poetavano, cantavano istoriette, e romanzi, e facevano vari giuochi, all'occasione di Nozze e di *Cortibandite* dei gran Signori, si attribuisce, a dir vero, dalla maggior parte degli Scrittori il merito non solo delle teatrali rappresentazioni, ma altresì della medesima lingua italiana; e particolarmente d'allora, che alla venuta di *Carlo d'Angiò* invasero per così dire l'Italia. È vero, che la nostra lingua molte voci prese dalla provenzale; ma non fu, che un miscuglio di lingue, come succede sempre allorché le nazioni si vanno ripulindo, e perfezionando. È ugualmente vero, che quei *Trovadori* il nome di *Tragedie*, e di *Commedie* davano alle loro novelle, ai loro dialoghi, ai racconti romanzeschi fatti in versi: dal quale esempio *Dante Alighieri* indotto fu a dar il titolo di *Commedia* al suo sogno poetico, cui da taluni si dà impropriamente il carattere di *Poema*. Non può certamente porsi in dubbio, che in Italia la poesia provenzale non si coltivasse, e particolarmente dai Siciliani: anzi non pochi Italiani nel Secolo XIII, di essere *Giullari* si pregiavano; e famosi in tale poesia furono un *Calvi* di Genova, un *Giorgi* di Venezia, oltre il *Doria*, *Alberto*

¹ Lib. VIII.

² Nelle *osservazioni sulle Rime del Magnifico Lorenzo de' Medici* in Firenze 1680 p. 12.

Malaspina, e sopra tutti *Sordello Visconti* Mantovano. I nostri antichi Poeti fecero tal uso della lingua provenzale, che per vaghezza introdussero varie voci nella poesia italiana; e *Dante* in molti luoghi ne dà l'esempio, e particolarmente nel famoso, e sempre male interpretato verso dal canto VII.

Pape Satan pape Satan allepe,

e che io credo tutto provenzale. L'ultima parola insegna come debbasi interpretare: *allè pe* è lo stesso che *allez en paix*. Così il primo Presidente licenzia il Parlamento in Provenza; dopo aver detto *catems: sa tan* non è dunque *Satanasso*; ma un modo di dire, mentre *Pluto* è quello che parla; ed è la provenzale frase, che indica *è ormai tempo*. Ad ognuno poi è noto, che tanto gli Uscieri, quanto per comune detto, allorché vuolsi imporre silenzio, si dice *paix paix pe pe*. Gli amanuensi storpiarono tutto: fecero *pape*, e *Satan*; e tormentarono le menti degli interpreti, e degli eruditi. Anche il *Petrarca* usò voci provenzali, non che gli altri più antichi: ma è da rammentarsi, che nei tempi anteriori a *Dante* quando la provenzale era di moda, poesia italiana non mancava né pure; come si prova con la canzone di *Vincenzo dal Camo* Siciliano nominato dal *Crescimbeni*¹ vivente nel MCXC, e con altri frammenti di *Federico II.*, di *Pier dalle Vigne*, di *Guido Guinicelli*, e di altri molti; nominati da *Dante* nel libro *de vulgari eloquentia*.

8 Meno ancora può attribuirsi l'origine del nostro Teatro ai *Ludi*, ed ai *Misteri*, che facevansi nelle Chiese quasi per tutta Europa. Il P. Pez² pubblicò uno di questi Ludi, fatto nel Secolo, secondo lui, XII. dopo averne rammentati altri nella Dissertazione *Isagogica*, e fra tutti uno della *resurrezione di Cristo*.³ Quello da lui pubblicato, è il famoso *Ludus*

¹ *Comment.* Tom. III.

² *Thesaur. Anecdotor. Neviss.* T. II. P. III. p. 186.

³ In Tom. II. p. LIII.

Paschalis, in versi ritmici rimati, ed è intitolato *de adventu, et interitu Antichristi*. Per darne un'idea è da sapersi che comincia col disporre i siti nella Chiesa ai quattro punti cardinali. All'Oriente le sedie del Re di Gerusalemme, e della Sinagoga; all'Occidente quelle del Imperadore, del Re di Germania, e del Re dei Franchi; all'*Austro* (vorrà dire al Settentrione) quella del Re dei Greci, e al Mezzodi quelle dei Re di Babilonia, e della Gentilità. L'azione è in musica. Ambasciatori, che vanno, e vengono, assedi e battaglie, sono il contesto maggiore dell'azione. Prima, l'Imperadore vince tutti, e riceve gli omaggi; e vince sin l'Anticristo: ma poi questo con l'impostura dei miracoli falsi ottiene, che tutti, ed anche l'Imperadore lo adorino. Sopraggiunti però *Enoc*, ed *Elia* lo fanno conoscere per quello che egli è, e lo scacciano via. Per dar un saggio di cotesti versi rimati bastino i seguenti. La Gentilità col Re di Babilonia canta

Deorum immortalitas est omnibus colenda

Eorum et pluralitas ubique metuenda.

La Sinagoga canta in altro metro

Nostra salus in te Domine;

Nulla vitae spes in homine.

La Chiesa poi

Haec est fides ex qua vita

In qua mortis lex sopita.

Da questa, e da simili poesie ritmiche con rima, ben chiaramente si riconosce l'immagine dei versi, e dei vari metri dell'italiana.

Questi *Ludi*, e *Misteri* celebrati nelle Chiese, e nelle piazze, in tale abuso precipitarono, che fa maraviglia come per tanto tempo abbiano sussistito. Le compagnie *della passione* si moltiplicarono da per tutto, e nell'anno MCCCCII in Parigi, una di queste eresse un Palco nel Monistero della Trinità. Origine però più lontana ebbero le Commedie, e le Tragedie di sacro argomento, cioè nei primi Secoli della Chiesa; per prova di che basta l'accennare la Tragedia intitolata *Christus patiens*, inserita fra le Opere del *Nazianzeno*; ma che dai Critici è attribuita ad *Apollinario* il padre, lodato perciò da *Sozomeno*.¹ Scandalose divennero poi le feste, dette *de Pazzi*; in cui Preti e Frati intervenivano stranamente mascherati. Queste ordinariamente cominciavano nelle Chiese con un finto Pontificale, con processioni ec., e con un bell'Inno in onore dell'Asino, che conducevasi in trionfo; e poi andando per le vie della città quai baccanti, facevano ogni sorta di stravaganze. Da tutte queste sacre e profane buffonerie dei secoli bassi, possiamo bensì dedurre l'origine del Carnovale, ma non mai quella del Teatro tragico, o comico.

Di cotesti aborti dell'arte, o per dir meglio della mente umana, molti ed antichi esempi abbiamo in Italia. *Albertin Mussato*² assicura, che per antica usanza si cantavano in Padova tanto nei *Pulpiti* quanto in Teatro i fatti dei Re e dei Capitani. Questo cenno del *Mussato* può bastare per indicarci, che prima del MCCC, in cui egli viveva, si rappresentassero in Italia sui Teatri delle azioni regolarmente scritte all'uso delle Tragedie latine, nel tempo medesimo in cui il popolo coi *ludi*, e con i *misteri* impazziva. In fatti nel Cronico di Padova pubblicato dal *Muratori*, si legge, che all'anno MCCXLIII in *Pra della Valle* co'canti, e balli si rappresentò la *Passione, e resurrezione di Cristo*. Simili

¹ Hist. Eccles. lib. V. cap. 18.

² Rer. Italic.Scrip.T. X. p. 687.

argomenti, con canti e balli si ritrovano esposti al pubblico divertimento in Toscana, in Friuli ed altrove, nei quali si vedevano agire, contendere, cantare e ballare Angioli, Diavoli, la B. Vergine, Gesù Cristo, i Santi ec. Bella dissertazione è la XXIX del *Muratori*, intorno agli spettacoli: ma confessare però con tutta sicurezza possiamo, che l'Italia fu la prima a disingannarsi di tali assurdità, dividendo le azioni sacre dalle profane. In Lione il Teatro *del Paradiso*, in cui sacre rappresentazioni si eseguivano, durò sino all'anno MDXLI con non poca indecenza; ed in Ispagna continuano tuttavia¹. Ma è necessario il conoscere più precisamente l'uso del Teatro Tragico, e Comico in Italia senza perdersi in conghietture.

II. *Origine del Teatro Italiano. Tragedie e Commedie latine: e rappresentazioni Italiane.*

11 La lingua latina fu sempre per gli Italiani un oggetto prezioso, ed interessante; e per lasciare gli esempi anteriori al MCC, bastino a farci conoscerne l'eleganza, gli scritti di *Dante*, del *Boccaccio*, di *Albertin Mussato*, del *Petrarca*, di *Pietro Paolo Vergerio*, e di moltissimi altri. Con lo studio degli antichi, e con il desiderio d'imitarli, vi andò ogni genere di poesia; e certo è che vaghezza venne ad alcuni di imitare le Tragedie di *Seneca*, onde regolari azioni si avessero ad udir nei Teatri. *Albertin Mussato* coronato nell'Università di Padova, e quindi denominato *Musato*, cioè *amato dalle Muse*, due Tragedie compose, stampate prima in Venezia nel 1636 in fol.; e poi in Olanda da *Giangiorgio Grevio* nel Vol. II. P. II. del *Thesaur. Antiq. & Histor. Italiae*. L'una riguarda i fatti di *Ezzelino*, e l'altra la morte di *Achille*: sono verseggiate

¹ Sotto il Re felicemente Regnante da pochi anni in qua tali sacre azioni nei Teatri si sospesero. Si chiamavano *Autos Sacramentales*.

all'uso di *Seneca*, in latino, con i Cori. Nella prima, è al certo curiosa cosa l'udire aprirsi la scena da *Adelaita* madre di *Ezzelino*, e di *Alberico*, col racconto che fa ai detti suoi figli, di averli concepiti col demonio, il quale in figura di toro si giacque con lei. In detta Tragedia le crudeltà sono espresse da ammedue i figli del demonio, e poi il loro tristissimo fine. Nell'*Achille* poi si racchiude lo sdegno di *Ecuba* per la morte di *Ettore*; e la vendetta eseguita da *Paride*, che uccide *Achille* pianto da *Agamennone*, da *Menelao*, da *Calcante*, e dal Coro de Greci: molti modi greci usò *Albertino* in questa Tragedia, donde si vede che tal lingua non gli era ignota.

12 Poco dopo il *Mussato*, anche Commedie latine ad imitazione di *Terenzio*, e di *Plauto* si composero, ed una intitolata *Paulus ad juvenum mores corrigendos* si scrisse da *Pietro Paolo Vergerio* il Seniore ancor giovine nel MCCCLXX in circa, che si conserva nella Biblioteca Ambrogiana di Milano.¹

13 Per quanto gli Italiani la lingua latina coltivassero, non è da credere che abbandonassero in tal genere di composizioni, l'italiana, pervenuta in quei tempi alla sua maturità, e perfezione: ma per dir vero, nulla abbiamo di certo tra le mani, onde dimostrarlo: mentre fra quelle tante rappresentazioni rammentate dal *Cionacci* non saprei quale potesse meritarsi giustamente il titolo di Tragedia e di Commedia. Convien discendere pertanto al Secolo XV; e rammentare con gli eruditi le feste solenni celebrate in Roma dal Cardinale *Pietro Riario* nel MCCCCLXXIII all'occasione del passaggio di *Eleonora* d'Aragona destinata sposa di *Ercole* I. Duca di Ferrara: ma fra quelle rappresentazioni non si nomina alcuna Tragedia italiana. L'altro Cardinale *Rafaele*

¹ Il Codice è alla lett. C. n. 12., il titolo come segue: *Petri Pauli Vergerii Justinopolitani Paulus. Comoedia ad juvenum mores corrigendos*. Contiene versi 759., sono jambi senari, eccettuati alcuni tronchi: né possono dirsi a rigore di metro. La favola rappresenta un giovine dissoluto, secondato da un cattivo servo, ad imitazione di quelli di *Plauto*, e di *Terenzio*. Trasportato dal disordine all'estremità, il di lui Padre lo illumina, lo corregge, e gli dà saggi consigli, ed utili istruzioni. Il Prologo è stato stampato *dal Sassi*, e da *Apostolo Zeno*.

Riario per opera di *Giovanni Sulpizio* fece recitare e cantare una Tragedia, ma questa era in latino. Il Duca *Ercole I.* però nel MCCCCLXXXVI, ed anche cinque anni dopo, fece un Teatro su cui Commedie tradotte in terza rima, di *Plauto*, e di *Terenzio* si recitarono. Nel MCCCCXCVII *Niccolò* Conte di Correggio per altre feste del detto magnifico Duca *Ercole I.*, compose il *Cefalo*; e queste sono le azioni teatrali, che si danno per prime in Italia da chi su tal argomento scrisse sin ora. Ma certamente anteriori ai suddetti spettacoli essersi composte e rappresentate con decorazioni, e col canto delle italiane composizioni teatrali, può dimostrarsi; fatte però sul gusto che allor dominava, indipendentemente dalle regole di *Aristotile*, e da gli antichi esempi dei Greci, e dei Romani. In fatti nell'anno MCCCCLXXI essendo andato *Galeazzo Maria Sforza* a Firenze con la Duchessa *Bona* sua Moglie, grandi onori gli furono fatti; e fra questi si notano dall'*Ammirati*¹ le magnifiche feste di *Lorenzo de' Medici*. In mezzo a queste vi fu una rappresentazione teatrale in versi, detta di *S. Giovanni*, e *Paolo*: ma è dubbio, se tutta, o in parte fosse cantata, perché l'Angelo nel Prologo dice così:

Senza tumulto stien le voci chete

Massimamente poi quando si canta.

- 14 Un'altra famosa festa si diede in Tortona da *Bergonzio Botta* Milanese nel passaggio da Genova a Milano (nel MCCCCLXXXIX) di *Isabella* di Aragona sposa di *Galeazzo* Duca di Milano, descritta da *Tristano Calco*,² che ne fu testimonia. Narra egli prima la magnificenza della Casa, di cui tre stanze eran fornite di tapezzeria di seta, una a colore bianco, altra a rosso, e la terza a verde: poi descrive la Cena,

¹ Lib. XXIII.

² *Residua* post. lib. XXII. *NuptiaeMediolanens Ducum etc.*

ove ogni piatto portato era da figure emblematiche, che nel presentarlo cantavano dei versi allusivi. *Giasone* portava il vello di oro, *Febo* recando un Vitello, cantò il furto fatto ad Apollo custode delle gregge di *Admeto*. *Diana* con un Cervo cantò di *Ateone*; *Atalanta* col capo del Cignale; *Orfeo* con gli uccelli, e così vari altri. Terminata la Cena, *accomodatissima* (dice egli) *praesenti rei fabula inducta est*. Ecco il ristretto di tal favola. Orfeo apre la scena cantando le lodi d'Imeneo: gli Amorini con le tre Grazie cantano unite alla Fede coniugale: Mercurio introduce la Fama; il di cui potere e virtù vien celebrato da un Poeta in versi latini col canto; quasi facendo le veci di coro. Nell'Atto II. vengono Semiramide, Elena, Medea, Cleopatra, le quali a vicenda cantano i beni dell'amore impudico, ma la Fede, con l'aiuto degli Amorini, le rimprovera, le sgrida, e le caccia via. Succede il terzo Atto, e vengono Lucrezia, Penelope, Tomiri, Giuditta, Porzia, e Sulpizia, le quali sostengono e lodano il piacere della virtù, e della onestà, e terminano con le lodi d'*Isabella*. Finalmente si dà fine alla rappresentazione con una *Farza*. Comparisce Sileno sull'Asino, che ubbriaco fa mille scherzi giocosi, e poi cade a terra stramazzone; onde con universale riso, e diletto finì la festa.

- 15 Questa rappresentazione, come ognun Vede, non può esser posta nel catalogo delle Tragedie, e meno ancora in quello delle Commedie. Forma essa adunque un nuovo genere di composizione teatrale, in cui la musica, e la mitologia ne diedero tutto il soggetto; e però può intitolarsi *Melodramma*: di che, per quanto sappiamo, niuna idea ebbero mai gli antichi Greci, e Latini. I secoli XIII, XIV e XV non eran per noi secoli d'ignoranza, come fede ci fanno i dotti libri di molti illustri, e tuttavia venerati Scrittori. Tragedie però si composero, né mancò chi perfezionasse anche la Commedia. Bastino fra tutte, per lasciare anche l'*Ameto* del

Boccaccio (detto *Commedia delle Ninfe Fiorentine*) le Commedie dell'*Ariosto*, e del *Macchiavelli*, scritte certamente alla fine del XV Secolo. Può rammentarsi anche l'*Amicizia* Commedia di *Jacopo Nardi* Fiorentino, che dal *Fontanini* è creduta anteriore al MD, cioè composta nel 1494 col Prologo in versi settenari: ma in questo medesimo Prologo si osservi, che ei rammenta essersi allora usato tal genere di Commedie:

Palliata si chiami.

Chi altra specie brami

Togata quella dica,

Benché meglio si esplica

Chiamarla lacerata,

Nuova specie usitata

In questi tempi nostri.

Questa Commedia è scritta in terza rima, e in ottava; ma dee essere stata composta più tardi, come avverte *Apostolo Zeno*. Bensì può asserirsi, che prima del 1494. *Matteo Bojardo* compose il *Timone* Commedia in terza rima; mentre in quell'anno appunto egli finì di vivere: Commedia fatta a contemplazione di *Ercole I*. Duca di Ferrara. Il genio molle e voluttuoso degli Italiani, non poteva interamente piegarsi alla semplice rappresentazione scompagnata dal canto, e dalla decorazione; a meno che non fosse sostituito il ridicolo, la mordace satira, e qualche volta anche la scurrilità. La musica era ridotta alla sua perfezione, ed in quel secolo appunto si ammirarono i grandi Maestri dell'arte; e questa contribuì non solo ad ingentilire gli animi, ma altresì a rendergli intolleranti

nei soli piaceri dell'intelletto. Convenne però o poco, o troppo far entrar la Musica in ogni rappresentazione, e sino nelle Commedie. Il perché la *Mandragola* del *Macchiavelli* è preceduta dalla Canzone *cantata* dalle Ninfe, e dai Pastori, com'è cantato il *Prologo*; e così la *Clizia* comincia con altra canzone ugualmente cantata, e così vi è la canzone in fine di ogni atto. Lo stesso può dirsi delle Commedie del *Bojardo*, e del *Nardi* or ora rammentate.

16 Da quanto si può raccogliere dello stato delle rappresentazioni in Italia sino al secolo XVI sembra potersi conchiudere, che in tre classi si dividessero; la prima di azioni sacre derivate dagli antichi *Ludi* e *Misteri*; e queste diedero principio ai nostri presenti *Oratori Sacri*: dei quali *Domenico Gisberti* ne diede nel secolo passato i primi saggi per la Musica¹; lasciando da un canto le Tragedie sacre, e le Commedie di *Pandolfo Colenuccio*, di *Cesare Sacchetti*, e di *Niccolò Pensoso* Cremasco. La secondo, di Feste, e spettacoli in Musica all'occasione di nozze, o d'intervento dei Principi, in seguito delle *Ballate*, delle *Canzoni*, dei *Madrigali* ec.: e da questa riconoscer dobbiamo l'origine dei nostri *Drammi* in Musica; la terza finalmente, di Tragedie, e Commedie, prima in latino, e poscia in lingua italiana.

17 Quindi facile è il conchiudere qual partito dovesse essere il più numeroso, e qual genere di rappresentazione dovesse avere maggior concorso, ed ottenere maggior applauso. Chi scrisse sul Teatro confuse questi tre generi in uno; e mal si appose nel credere, che uno di essi dipendesse dall'altro, traendo l'origine delle nostre Tragedie dalle feste in musica, o dai misteri della passione; né ben calcolò, come doveasi, la differenza di genio, che produsse la diversità di essi generi; cioè del popolo sempre entusiasta, e sempre portato al mirabile; dei Signori che sfoggiando in lusso eccedente, e in

¹ Stanno nell' nell'*Urania Poesie Celesti* ec. Monaco per Giovanni Tæckino 1673. 8. alla p. 374. Sono in numero di nove. Né il *Fontanini*, né il *Zeno* ne fanno menzione.

magnificenza, volevano spettacoli, macchine, e musica; e degli uomini dotti, e di fino gusto, che desideravano far assaporare le Tragedie, e le Commedie fatte secondo gli antichi greci, e latini esemplari.

III. *Vicende del Teatro Italiano sino al Secolo XVIII.*

18 L'indole del Teatro, non è altro, che l'indole delle Nazioni, ossia la significazione del costume, e del genio di esse; e però da quanto brevemente accennato abbiamo di sopra, può facilmente argomentarsi, che il lavoro delle Tragedie non poteva esser altro che lo sforzo dell'intelletto di pochi prediletti dalle Muse, e da Minerva; ma non mai un effetto del pubblico consentimento, che si scuoteva soltanto all'aspetto delle decorazioni; e all'armonia di una Musica sentimentale, che diletta senza stancare, e commoveva senza eccitare le lagrime. Non ostante sorsero dei geni superiori e felici, che tentarono d'inspirare il gusto delle tragiche azioni, e per facilitarne l'accoglimento s'introdusse nei cori la Musica. Fu *Galeotto* Marchese dal Carretto, che nel MDII non infelicemente compose una tragedia col titolo di *Sofonisba*; ma che fu trascurata subito che comparve quella di *Giangiorgio Trissino* Vicentino, rappresentata in Vicenza nel MDXIV; indi in Roma con grande solennità per opera del Pontefice *Leone X*. Questa al certo è la più regolare Tragedia, che si vedesse, e da questa comincia l'epoca del nostro Teatro tragico. *Giovanni Rucellai* poco dopo, emulando il *Trissino*, compose la *Rosmunda*; e poscia *l'Oreste*, ad imitazione dell'*Ifigenia in Tauri* di *Euripide*.

19 È noto che *Mellin de S. Galais*, il quale fece i suoi studi in Italia, portò seco la *Sofonisba*, e la tradusse in francese, come portò ancora il gusto dei Sonetti; e questa fu la prima

Tragedia che si vedesse in Francia; mentre la *distruzione di Troja* composta da *Maestro Jacopo Mirletto* del MCCCCL; o l'altra più antica del MCCCXCV intitolata la *Griselda*, non possono denominarsi Tragedie; come né pur tali meritano d'esser dette le anteriori alla *Sofonisba* in Italia.

20

Queste Tragedie se ottennero il voto, e l'applauso dei Letterati, non arrivarono perciò ad uguagliare, non che a superare il partito delle azioni in Musica; una delle quali fatta in Roma al 13 di settembre del MDXIII all'occasione dell'andata colà dei Principi Medici, acquistò la celebrità di tutta l'Italia; come si rileva dalla descrizione di essa Festa fatta in terza rima da *Nocturno Napoletano*.¹ Molti per dir vero in questo secolo furono gli Scrittori di Tragedie, di che parleremo più sotto: ma la Musica incantatrice tirava a se tutto il concorso, ed eccitava tutto l'entusiasmo della Nazione. I Cori delle Tragedie certamente si cantavano, come si raccoglie dai così detti intermedi stampati con *le Trojane del Dolce*, nel 1567 in 12 in Venezia presso *Gabriel Giolito de' Ferrari*: ma la *Calandra* Commedia di *Bernardo Divizio da Bibiena*, che fu poi Cardinale, accompagnata da Musica negli intermedi, superò nell'applauso ogni altra opera; e dopo essersi rappresentata in Urbino, in Roma, in Mantova, fu data in Lione dalla Nazione Fiorentina al 27 di settembre del MDXLVIII per le nozze di *Enrico II* Re di Francia, e di *Catterina de Medici*.² Questa Commedia è tratta da i *Menecmei* di *Plauto*; ma con più felice varietà è maneggiata la favola, introducendosi i due Gemmelli, di sesso diverso, cioè fratello, e sorella; la quale vestita da uomo assume il nome del fratello *Lidio*, e divien cagione di doppio equivoco, allorché il fratello si veste di donna per goder dell'amante.

¹ Trionfi degli Mirandi Spettacoli ec. in Bologna. 1519. in 12.

² Magnifica et trionfale entrata del Cristianissimo Re di Francia Henrico Secundo ec. Lione presso Guglielmo Rovilio 1549. in 4.

Tanto in quella di *Plauto* quanto in questa del *Divizio*, la ricognizione è precipitata:¹ ma quella è più modesta di questa.

21 Come la prima regolare moderna Tragedia che si vedesse in Francia fu la *Sofonisba* del *Trissino*; così questa *Calandra* fu la prima Commedia; il che fu ignoto all'Autore della *Histoire de la Musique*;² perché assicura, che la prima Commedia passata dall'Italia in Francia fu nel 1577 cioè 29 anni dopo. In altro equivoco cadde il detto Autore, nell'assegnare l'anno della prima Opera in Musica cantata in Venezia, cioè nel 1485; aggiungendo che tal opera era intitolata *la Verità raminga, il disinganno, e l'inganno d'Amore*; della qual opera fu autore *Francesco Sbarra* Lucchese quasi ducento anni dopo, e stampata in Lucca per la prima volta nel 1650.

22 Il terrore e la compassione che erano i due oggetti delle Tragedie, non potevano in quel secolo occupare interamente gli animi degli Italiani via maggiormente ammoliti dall'amore, dalla musica, e dalle passioni più delicate del cuore; e però si credette da alcuni miglior partito il prendere diversa via; e con un nuovo genere di rappresentazione interessare un pubblico insofferente di lunga ed austera monotonia. Fu questo la *Pastorale*. I primi tentativi si fecero dal *Giraldi* con l'*Egle*. Ma *Agostino Beccari* rese perfetto questo genere di rappresentazione col *Sacrifizio*, nelle Feste di Arcadia, in onore di Pane. Questa azione divisa in cinque atti, ha servito da esemplare a tutte le altre venute da poi. La contrarietà di *Callinome* seguace di Diana all'amore di *Erasto*, gli impertinenti tentativi del Satiro, la costanza di *Erasto*, e il valore di liberare la sua bella dal pericolo di essere uccisa dal Cinghiale, con gli amori, e gelosie delle altre Ninfe; cose furono da tutti presso, poco imitate. Il verso di questa *Pastorale* è sciolto; ma nella Scena III dell'Atto III si

¹ Chi volesse avere più ampie notizie della *Calandra*, veggia Apostolo Zeno *Bibliot. T. I. p. 360.*

² *Tom. I. p. 241.*

cantò il coro dai Pastori, condotti dal Sacerdote; e la Musica, come si nota, fatta fu da *Alfonso dalla Viola*; il di cui fratello *Andrea* rappresentò il Sacerdote con la lira. *Torquato Tasso* però con *l'Aminta* si rese sovrano di tutti i cuori. Gli andò dietro il Cavalier *Guarini* col suo *Pastor fido*, e gareggiò con *Torquato*. La delicatezza della poesia, la semplice venustà delle espressioni e dei sentimenti, l'interesse che ispirano, le passioni che eccitano, il piacere che stillano, sono i fondamenti, e le basi, che loro assicurano l'applauso di tutti i secoli. Queste opere si cantarono nei Cori; ed eclissarono tutte le altre, che in questo genere le aveano precedute. *L'Aminta* fu anche ornato con gl'*Intermedj* composti dal medesimo *Torquato*, alla occasione che si rappresentò in Firenze, con le macchine e prospettive di *Bernardo Buontalenti*; queste chiamarono a Firenze il medesimo *Tasso*, il quale dopo baciato in fronte il *Buontalenti*, se ne partì. In seguito non mancarono imitatori, e fra questi annoverar debbonsi *Antonio Ongaro* Padovano con l'*Alceo*, *Luigi Grotto* cieco di Adria, col *Pentimento amoroso*, *Guido Baldo Bonarelli* con la *Filli di Sciro*; e tanti altri, che lungo sarebbe l'annoverarli.

23

Nel tempo che nuovi incanti di poesia si faceano veder sul Teatro, si andava perfezionando la musica; o per meglio dire si andava da tutti quei difetti purgando dai quali a danno del cuore era deturpata. I restauratori di essa furono *Giulio Caccini*, e *Jacopo Peri*. *Ottavio Rinuccini* Fiorentino compose per essi un'Opera di nuova spezie da cantarsi tutta; prendendone l'idea dalle Feste del secolo antecedente; e forse più particolarmente da quella di Tortona del *Botta* rammentata di sopra. Fu questa la *Dafne* cantata per la prima volta in Casa Corsi nel MDXCIV, e fu il primo *Dramma* in musica che si sentisse: ma fu superato dalla *Euridice* del medesimo Autore, cantata nel MDC con la musica nuova dei

recitativi, per cui fu detto che il *Caccini* ritrovò un modo *di cantar senza canto*. Vuolsi avvertire però che se al *Rinuccini* si dà il merito di una più regolare composizione drammatica, non perciò può dirsi il primo inventore; mentre oltre i drammi pastorali rammentati di sopra, ed oltre l'*Orfeo* di *Angelo Poliziano*, che per dir vero è una breve azione; ma che con la varietà del metro, e delle scene, può dirsi il primo abbozzo del *Melodramma*, non poca lode deesi tributare ad una valorosa Dama Lucchese *Laura Guidiccioni*, che quattro anni prima diede *la disperazione di Sileno* e il *Satiro*, posti in musica da *Emilio del Cavaliere* romano. Ma non ristette già a questo segno l'irrequieta impazienza di solazzarsi, e divertirsi degli Italiani. Non bastavano le vicende dei pastori e dell'amore, le quali unite alla musica, risvegliavano le sensazioni della tenerezza, e della varia dilettazione. Si volle anche rider in musica, e però *Orazio Vecchi* compose in quel torno di tempo l'*Anfiparnaso*, in cui *Pantalone*, *Brighella*, *Arlechino* ed altre maschere cantavano rappresentando. Da questa opera Buffa in musica si conosce quanto antica sia l'introduzione di tali maschere nelle Commedie italiane, delle quali tanto comune fu l'uso, che non vi fu quasi uomo di Lettere, che qualche Commedia non iscrivesse: anzi in Siena un'Accademia si formò detta *dei Rozzi*, occupati unicamente a rappresentare Commedie, non solo in detta Città, ma in Roma ancora, dove il Pontefice *Leone X*. li chiamò a tal fine più di una volta.

24

In mezzo a tanta intemperanza di solazzevoli teatrali trattenimenti, come poteva mai prender piede il gusto delle Tragedie composte sui modelli antichi, tuttocché si procurasse di raddolcirne la serietà con i cori in musica, o con gli intermedi? Delle belle Tragedie non ostante ciò si composero; le quali secondo l'idea dell'arte tragica dei Greci, possono dirsi perfette; e fra queste basta leggere il *Tancredi*

del *Conte di Camerano* stampato in Bergamo nel 1588 per *Comino Ventura* in 8. Questa Tragedia però quanto degna del Teatro di Atene, e quanto elegante, e grave nella dizione, altrettanto è lontana dal moderno costume, e dalle circostanze delle nostre rappresentazioni. Sogni, Nunzi, Cori, segreti detti in Piazza, oggetti di orrore, come il cuore dello Sposo presentato a *Gismonda*, e la comparsa di *Tancredi* qual nuovo *Edipo*, venuto in palco con gli occhi strappati, non potevano allettare gli animi assuefatti a sentire, ed a vedere in Teatro cose, ed oggetti, che solleticavano quei sentimenti, che sono i fonti più sicuri del diletto, e della compiacenza. Ma ciò che diede l'ultimo colpo al tragico coturno fu la corruzione del buon gusto tanto in musica, che in poesia, nel secolo XVII; corruzione ben naturale, e comune in tutte le cose fisiche, e morali, allorché l'uomo non contento della mediocrità, giunge al colmo della perfezione, e dopo questa ricerca un nuovo stato, che non può esser altro che quello di decadenza. Così essendo di già pervenute al colmo dell'eleganza, e della bellezza la poesia, e la musica; dovevano decadere, e passare alla corruzione. Si cominciò a godere del mirabile nella varietà degli oggetti in Teatro, onde dalla regolarità ed unità dell'azione, si passò alla molteplicità dei cangiamenti; e l'unica, o più importante applicazione dei Direttori di simili spettacoli si determinò al giuoco vario, e frequente delle macchine, e delle apparenze. Le gare dei Principi, particolarmente Medici, Estensi, e Gonzaghi nel fasto, e nella magnificenza all'occasione di Nozze, cagione principalissima furono di una tal corruttela. Le Nazioni, che hanno dedicato il Teatro al solo oggetto di seria occupazione, e gli Scrittori, che parlando del Teatro d'Italia non esaminarono, che le opere, si sono maravigliati, e si maravigliano ancora, come in Italia il vero gusto della Tragedia, e della Commedia siasi o negletto, o perduto: Ma tal meraviglia si annulla, allorché si

riflette, che l'uomo ama più il dilettersi, che l'istruirsi; e che volendo i Principi far pompa anche in Teatro della loro magnificenza con l'incanto della musica, e con i miracoli dell'arte meccanica; dovettero, e poeti, e musici, e artisti tormentarsi lo spirito, onde appagare il genio dei voluttuosi Sovrani. La poesia, e la musica considerate come il linguaggio degli Dei, spinsero gli Autori a ricercar i soggetti da esporsi in Teatro, nella mitologia: e se questo fu il principio della corruzione, noi dobbiamo riconoscerne per Autori *Ottavio Rinuccini*, e *Gabriele Chiabrera*: ammentue chiamati a Mantova, all'occasione delle Nozze di *Francesco Gonzaga* con l'Infante *Margarita* di Savoia nell'anno MDCVIII.¹ Del primo si cantò *L'Arianna*, con la musica di *Claudio Monteverde*. Lo scoglio, il mare, la fuga di Teseo, la venuta di Bacco, la comparsa di Apollo, di Venere, di Amore, di Giove ec. diedero luogo a macchine sorprendenti. Questo è dunque un *Dramma*, e non una *Tragedia*, come erroneamente pensò il *Fontanini*.² *Gabriele Chiabrera* poi ha composto intermedi; e male si è apposto chi ha creduto, che fosse un *Dramma* quell'ammasso di mitologia. Niuno che io sappia avvertì, che tali intermedi si fecero fra gli Atti di una *Commedia* intitolata *l'Idropica*, composta dal *Cavaliere Guarini*. Di tale notizia siamo debitori all'Autore del *Compendio delle Feste*, citato di sopra. Questa chiamata del *Guarini* a Mantova nel 1608 come lo giustifica dalle accuse del *Fontanini* per avere antecedentemente abbandonata quella Corte; così ci dà motivo di credere, che il detto *Compendio* scritto da *Gabriele Bertazzoli*, non sia stato osservato da chi i fatti, e gli scritti del Cavalier *Guarini* illustrò. Gli intermedi del *Chiabrera* sono stampati in detto *Compendio*, e nell'ultimo Tomo delle di lui opere.

¹ *Compendio delle sontuose feste ec.* In Mantova presso Aurelio, Lodovico Osanna stampatori Ducali 1608. 4.

² *Biblioteca* cap. IV.

Fra le stravaganze del secolo antecedente, vuolsi rammentare l'*Adamo* di *Giambattista Andreini* Fiorentino; perché al parere di alcuni, diede l'idea al *Milton* pel suo *Paradiso perduto*, allorché essendo egli in Milano si ritrovò presente alla rappresentazione di esso. Ma se il *Milton* nacque nel MDCVIII, e se l'*Adamo* si rappresentò intorno al MDCXIII, è certo che egli non poteva vederlo. Egli dopo il giro d'Italia, e sua dimora in Firenze, Roma, e Napoli andò a Venezia, e in tutta fretta trenta anni dopo passò per Milano chiamato a Londra dalle circostanze della sua Patria. Può essere, che allora si fosse replicata tale rappresentazione; ma più probabile è, che egli ne comperasse una copia; giacché si stampò nel MDCXVII in Milano in 4 con grande magnificenza, e con 40 rami di disegno del *Procaccino*. La dedica è a *Maria* de Medici Regina di Francia, in cui l'*Andreini*, che di professione Comico era, la ringrazia di averlo chiamato in Francia con *Isabella* sua Figlia. Non può negarsi che l'argomento, l'arti, e le guerre degli Spiriti ribelli contro gli Angeli non facciano conoscere la fonte onde *Milton* attinse; ma egli volò sopra l'originale: se si eccettuano i cannoni coi quali nel lib. VI finge che i diavoli combattessero in aria. Questo *Giambatista Andreini* era figlio della famosa Padovana *Isabella Andreini*, comica gelosa, e poetessa, che si meritò gli encomi di *Vincenzo Pitti*, di *Jacopo Castelvetro*, di *Gabriele Chiabrera*, e di altri Poeti di quel tempo, i Sonetti dei quali in lode di essa sono uniti alle di lei *Rime* stampate in Milano nel MDCI in 8 con questo titolo: *Rime d'Isabella Andreini Padovana Comica Gelosa*.

Dal saggio ora dato può rilevarsi, di quali spettacoli teatrali gli Italiani prendean diletto; cioè di rappresentazioni senza azione, senza ordine, senza principio e senza fine; il che significa che i piaceri del cuore non si conoscevano più, e che volevasi appagar soltanto il sentimento dell'occhio, e

dell'udito, con la sorpresa delle macchine, e delle decorazioni, e con lo strepito di una musica, che dilettaua senza significato, e di una poesia senza interessare, e senza commuovere. Questo deca dimento del buon gusto diede l'ultimo colpo alle Tragedie in Italia. Non si pensò dunque ad altro, che a Commedie, e a Drammi in musica; che si esposero, dirò così in vendita col pagamento alla porta del Teatro. L'*Andromeda* con la musica del *Ferrari* fu il primo Dramma fatto ad impresa nel MDCXXXVII in Venezia; ed un tale esempio fu sollecitamente per tutta Italia imitato, trattone però le feste fatte a spese dei Sovrani; fra le quali vuolsi annoverare la Commedia delle *Costanti* di *Ercole Marliani*, e il Dramma di *Angelo Tarachia* posto in musica da *Alessandro Leardini*; la prima recitata in Mantova al 18 di Gennaio del 1622; ed il secondo nel 1651 nelle nozze di *Eleonora* Gonzaga con *Ferdinando II.* Imperadore; e nelle nozze della seconda *Eleonora* Gonzaga con *Ferdinando III.* pure Imperadore.

27

Tirando ora un velo sul secolo delle antitesi e dei paradossi nelle belle arti, diremo essere in Francia accaduto tutto il contrario. Il Teatro dopo i confratelli *della Passione*, non conobbe che la Commedia italiana. *Enrico III* nell'anno MDLXXVII ne fece andar una compagnia di Venezia, la quale aprì in Parigi il Teatro, e faceva pagar alla porta un testone; *Enrico IV* ne chiamò un'altra, di cui principale Attrice era la famosa *Isabella Andreini* di Firenze, il di cui marito eccellentemente faceva da *Capitano Spaviento*. La regina *Maria* chiamò poi il figlio di detta *Isabella* Autore dell'*Adamo*. Il Cardinal *Mazzarini* nel MDCXLV altra compagnia stabilì, che fra le altre rappresentò la *Finta Piazza* di *Giulio Strozzi*, la quale fu anche cantata con la musica del *Sacratì*. *Tiberio Fiuzilli*, di tal compagnia, e che morì in

Parigi nel 1696 fu celebre nel personaggio di *Scaramucia*; ma più ancora per esser stato il maestro e direttore di *Moliere*.

28

Dalle Commedie passarono i Francesi alle Tragedie, e per lasciare quelle di *Jodel* e *Ronsard*, cioè la *Cleopatra*, e la *Didone*, con la *Medea* di *Giovanni della Perosa*, e l'*Agamennone* di *Carlo Tuten*, che diconsi fatte dopo la metà del secolo XVI, cioè cinquanta anni quasi dopo la *Sofonisba* del *Trissino*, e la *Rosmunda* del *Ruccellai*; è certo che *Cornelio* eclissò tutti; e che il di lui credito si rafferma più con le critiche, che con gli applausi profusi sopra tutte le di lui Tragedie; e particolarmente sopra il *Cid* dato per la prima volta nel MDCXXXV. È vero che il medesimo argomento era stato esposto prima sul Teatro Spagnuolo da *Guglielmo de Castro*, ma *Cornelio* ne corresse i difetti. *Cornelio* in somma può dirsi il Padre del moderno Teatro Tragico. Successe nell'applauso, e lo superò *Giovanni Racine*, non mai abbastanza lodato per la soavità dello stile, per la delicatezza dei sentimenti, e per l'artificio nella condotta. Questi eroi del Teatro furono imitati da altri, e poi da altri; cosicché dietro tali grandi esemplari le Tragedie francesi furono quelle, che riscossero il tributo universale delle colte nazioni; né altre Tragedie che coteste si poterono soffrire in Italia.

29

Si richiederà ora, per qual ragione i Francesi siano andati tanto al di sopra degl'Italiani in questo genere di poesia tragica; quando questi sono stati i primi a coltivarla, e a dare a tutte le altre nazioni l'esempio? La ragione nasce dalla diversità dell'indole, del costume, delle circostanze delle nazioni, e nel parziale esame di queste si vedrà che è per l'appunto accaduto ciò che doveva accadere.

30

L'Italia che si divise nei secoli XII XIII e XIV e XV in tante Repubbliche conservò sempre uno spirito di libertà, che non fu mai sopito con la sovranità caduta in mano di Principi nazionali. La vivacità, l'allegria, il facile trasporto al piacere

e al divertimento, nascono appunto dalla libertà; e quindi è, che in mezzo agli agi, ed alle ricchezze prodotte dal commercio, tanti modi si ritrovarono in Italia di divertire il Pubblico, che in nessuna altra parte di Europa si potè arrivare a uguagliarli. Oltre i giuochi, le corse, le giostre, i tornei, le pugne finte ec. si fecero Commedie, Pastorali, Drammi, Tragedie, Feste, Spettacoli; ma sopra tutto la Musica poneva in orgasmo, e conduceva al trasporto. In tale situazione di animo, non è maraviglia, se gli Italiani non potevano interessarsi, né prender parte nelle vicende di *Ecuba*, di *Oreste*, di *Agamennone*; e se concorrevano ai Drammi in Musica, alle Opere buffe, alle Commedie piuttosto che alle serie Tragedie composte all'uso antico, e recitate con isgarbatezza moderna. I Francesi al contrario piegati sotto il giogo de i Feudatari, e della Corona, usando una lingua poco, o nulla adattabile alla dolcezza dell'armonia, non furono mai così facili a passare per tanti gradi di divertimento; né si trovavan distratti da tante foggie di spettacoli teatrali; onde contenti di una rappresentazione senza musica, e senza estreme decorazioni, andavano (e vanno ancora) al Teatro unicamente per godere della *pezza*, come essi dicono; e non per ripiego, o pretesto, come andiamo noi. Io non dirò, che il carattere francese sia meno delicato del nostro, mentre per la pulitezza, la galanteria, la decenza, la cortigianeria i Francesi sono i modelli di tutte le altre Nazioni: non ostante potrebbe dirsi, che non possono riconoscersi, come un principio fondamentale di carattere, la dolcezza, e la sensibilità, ove si sono eseguite per sistema, tante stragi di innocenti, ove tanti regicidi, e tante crudeltà si sono commesse: Ma dico bene che per ciò che riguarda il Teatro tragico, i Francesi sono più tolleranti di noi, e soffrono con maggiore pazienza, ed attenzione i fatti atroci, e le azioni barbare, e sanguinose, che si espongono sulla scena. Finalmente dobbiam rammentarci,

che per una fatalità di combinazione i nostri Letterati italiani studiavano soltanto i libri; e con le regole di Aristotile, e con le imitazioni dei Greci tragici, volevano condurre la Nazione a rinunziare ad ogni altro più piacevole, e più omogeneo divertimento, per ascoltare gli avvenimenti antichi, che non interessavano alcuno, o pure i fatti atroci, e crudeli, che atterrivano, e disgustavano tutti gli spettatori. Al contrario *Cornelio*, e *Racine* studiando la natura, tentarono di interessare il cuore col rappresentare le passioni analoghe al moderno costume. I nostri diedero alla Tragedia più austerità, che gravità; come al Dramma si diede più mollezza, che grazia, e alla Commedia più indecenza, che ridicolo. Volevano gli uomini di lettere nella prima eccitare il terrore, e la compassione: ma il popolo, che non amava spaventarsi, né aveva ragione di commoversi, abbandonava la Tragedia, e correva a i Drammi, ed alle Commedie. I Francesi adunque unendo al genere Tragico, ciocché noi davamo unicamente al Drammatico, cioè la passione di amore, e tutti i giuochi della sensibilità, raffinarono la Tragedia; e ci fecero accorgere dell'errore, in cui eravamo caduti.

31 Sembra però che *Mons. de Saint Evremond* dicesse bene col sostenere, che la passione amorosa forma un certo legame, e piacevole uniformità fra gli Eroi, e gli Spettatori. Ma vuolsi sempre intendere con moderazione, ed opportunamente, rispetto al soggetto della Favola; come nel *Solimano* del *Bonarelli* è l'amore di *Mustafà* con *Despina*; e non come quello di *Oreste* con *Ermione* nell'*Andromaca* di *Racine*, o quello di *Teseo* con *Dircea* nell'*Edipo* di *Pietro Cornelio*. Mille esempi si potrebbero addurre di amori con abuso introdotti nelle Tragedie Francesi: ma non vuolsi per ora di altro ragionare, che della fortuna di quei Poeti, di avere preso l'unico partito, che rimaneva, per rendere interessanti, e piacevoli le loro favole teatrali, con l'abbandonare la

materiale forma delle antiche; cioè coll'introdurvi delle passioni analoghe al nostro presente costume.

32

Gli Italiani al contrario piuttosto che rinunziare alla sterile severità delle Tragedie, secondo l'uso allora introdotto, si abbandonarono al dilettevole maraviglioso, come si disse, delle composizioni drammatiche in musica; e per tutto il secolo XVII si preferì il delirio dell'immaginazione alla regolarità del buon senso. È al certo da perdonarsi al popolo sempre inclinato ai portenti, se incantato dal piacere della musica si compiaceva de i falsi concetti di una poesia deturpata, e delle stravaganti trasformazioni, de i prodigi, delle mostruosità, che abbondavano nel Teatro: ma non sono scusabili gli uomini di Lettere che in un secolo il più glorioso di tutti per l'Italia, per rapporto alle scienze, e alla storia critica, non hanno saputo distinguere il vero dal falso, ed abbiano contribuito alla rovina dell'arte.

33

Non è da dirsi, che il gusto dei nostri Drammi in musica non sia anche passato oltremonti; mentre in Francia medesima, gli Italiani, che andarono con le due Regine *Catterina*, e *Maria* dei Medici, procurarono di introdurlì; e più di tutti, in questo operò il Cardinal *Mazzarini*, ai tempi di cui si cantò l'*Orfeo* ed *Euridice* di *Aurelio* di *Aureli*: in modo che *Perrino* diede moto all'opera francese; che fu raddolcita e drammatizzata da *Quinault*; come avvenne a quella musica per opera del *Lulli*. Ma i Francesi considerando questa, come una invenzione dei forestieri la risguardavano con quell'occhio di disprezzo, con cui una nazione orgogliosa rimira quelle cose, che non sono sue proprie; e se in qualche maniera vi si applicarono, questo avvenne per ispirito di emulazione, e non mai per trasporto di genio o per inclinazione naturale. Al contrario gli Italiani, i quali oltre la nazionale tendenza a questo genere di teatrali componimenti, venivano lusingati dall'applauso, e dal guadagno, che con essi

facevano in Francia, in Ispagna, in Inghilterra, nelle Corti di Germania, ed in Vienna, ritrovavano troppe ragioni per sempre più coltivarli, e variarli. Così non è da maravigliarsi, se *Quinault* fu in derisione posto dal Satirico della Francia *Boilau*; e se noi accarezzavamo, e lodavamo gli Autori dei Melodrammi, trascurando affatto l'applicazione necessaria a perfezionar la Tragedia, che essendo tra i Francesi l'unico scopo del teatrale trattenimento era a così alto grado di perfezione arrivata.

34 Non è però, che gli Italiani non fossero suscettibili di gustare il bello delle Tragedie; imperciocché quelle di *Cornelio*, e di *Racine* furono tradotte, rappresentate, e applaudite: ma i nostri letterati aristotelici alzavan le voci contro di esse, pretendendo, che non fossero fatte secondo l'arte tragica; onde con i Drammi italiani, con le commedie spagnuole, e con le traduzioni dal francese, si occupò per tanti anni l'Italia tutta.

35 E pure prima di *Cornelio*, e di *Racine* il Dottori introdusse nell'*Aristodemo* la passione dell'amore; ma dopo di lui vi fu in Venezia un genio superiore, che conobbe ancor più il cattivo effetto della Tragica austerità; e che adattando alle Tragedie uno stile drammatico, nobile, e dolce, seppe far uso con somma delicatezza della passione tenera dell'amore. Questi fu *Giovanni Dolfino* Senatore Veneto, e poi Patriarca di Aquileia, e Cardinale di S. Chiesa; che al cominciare del secolo XVII, cioè allora, che la poesia in mano altrui si andava corrompendo, compose il *Medoro*, indi *la Lucrezia*, il *Creso*, e *la Cleopatra*. Questa ultima Tragedia si stampò dal Marchese *Maffei* nel 1723 nel *Teatro Italiano*: ma nel 1730, si pubblicarono tutte quattro in Utrecht da *Guglielmo Croon* in 8. Essendo però riuscita tal edizione informe, e difettosa, credette indispensabile il di lui Pronipote *Daniele Dolfino* Patriarca anche egli, e Cardinale, di permetterne la

pubblicazione sopra il MSS. originale, a *Giuseppe Comino* stampatore celebre di Padova, il quale nel 1733 ne fece una magnifica edizione in 4. La *Cleopatra*, in quanto a me, e la *Lucrezia* possono riguardarsi come due capi di opera di quel tempo, e si crede che possano stare a fronte di quella di *Cornelio*, e di *Racine*. Nella Scena III dell'Atto I. *Cleopatra* interroga *Ergonda*, se le pare che Augusto sia innamorato di lei, e questa risponde:

Vidi che sempre ch' egli a te s' accosta

Impallidisce, e tra me stessa io dissi;

Il cor richiama in sua difesa il sangue:

Dunque v' è chi 'l combatte,

Né combatterlo puote altri che Amore,

Che con l'arco del ciglio

Di Cleopatra le saette scocca.

Talor vidi il suo volto

D'improvviso mutarsi

Quasi di fiamme acceso,

E dissi il foco è grande

Poiché il petto si mostra angusto vaso

Per capirlo, e col volto

Dividerlo convien. Con questi segni

Misuro le sue voci, e a lui dò fede.

Che Amor non veste mai manto di frode,

E perciò forse ei si dipinge ignudo.

Questo saggio basti per far conoscere, che in questo genere di Tragiche Poesie, vi fu in Italia chi ha preceduto, e forse data la norma ai Poeti di Francia. Ma gli Italiani non sono fatti per esaltare le opere, ed i meriti dei lor nazionali. È vero che lo stile è troppo fiorito: ma qui si tratta solo della passione di amore, sostituita al terrore delle altre Tragedie.

IV. *Risorgimento del buon gusto in Italia. Leggi della Tragedia mal conosciute dai Grecisti.*

36

Nel tempo in cui il Cardinale *Dolfinò* dava saggi tanto illustri pel Teatro Tragico, ed appianava la via, onde pervenire alla perfezione di esso; la corrente dei cervelli entusiasti, ogni seme di buon gusto andò distruggendo; cosicchè per più di mezzo secolo, non si udì altro, che traslati, metafore, antitesi, e scioccherie. Poco dopo però l'Italia si riscosse da una siffatta illusione, mercè di alcuni Letterati ricovrati in Roma, e si ricuperò il buon gusto, e fra gli altri generi di poesia fu chi moderò anche quel del Teatro. Deesi annoverare fra i primi, *Girolamo Gigli* Cavaliere Sanese, il quale col *Don Pilone*, e con la *Piloncina* purgò la Commedia; e con le belle *Farze* ripulì il genere Drammatico, e ingentilì la Poesia:¹ ma per rispetto ai Drammi il nostro sig. *Apostolo Zeno* fu veramente il primo che liberasse il Teatro da gli impossibili che vi si erano inttodotti, e dai vizi onde era deturpato; esponendo sulla scena azioni ridotte ad un verosimile grave, eroico, istruttivo, e lavorate con

¹ Nel 1759 si pubblicarono in Siena *appresso il Bonetti*, i *Componimenti Teatrali* del *Gigli*, il quale morì in Roma al 4 Gennaio del 1722 in età avanzata.

regolarità, e con arte. I di lui Drammi non altro sono che piccole Tragedie adattate alla musica, e chi ha fior di senno dee certamente confessare, che nulla a tali opere manca per essere compiute Tragedie, se non che un poco più di estensione.

37

Se positive Tragedie non fece egli, diede però gli esemplari onde altri, come avvenne in fatti, vi si applicassero: il perché dir si può con franchezza, che dai Drammi furono esse una volta estinte, ed un'altra risorte. Il Dramma dello *Zeno*, che rappresenta l'argomento di *Merope* proposto da *Aristotile*, come il più adattato al Teatro unitamente a quello dell'*Ifigenia* in Tauri, eccitò il Marchese *Scipione Maffei* al lavoro della sua Tragedia, che porta tal titolo. Lo *Zeno* aveva di già antecedente ideato di ridurre il di lui Dramma ad una Tragedia; ma al di lui amico Marchese *Maffei* cedette la gloria di ridurlo ad effetto.¹ Vi concorse una circostanza. Il sig. *Apostolo* era custode del *Lazaretto* in Venezia, quando il Marchese *Maffei* vi faceva la contumacia. Il solitario soggiorno, e l'amicizia che passava fra essi contribuì a risvegliare le Muse di ammedue; e quindi il Marchese, consigliato dall'amico, estese il piano della Tragedia, e compose il primo atto, e parte del secondo in quel frattempo di sua contumacia. Di giorno in giorno si leggevano i versi, e si consultava, e finalmente l'opera si compì; e con essa si cominciò fra noi a gustare anche nel Teatro tragico qualche cosa di originale. Le quaranta edizioni, e più che di detta Tragedia si sono fatte in pochi anni, dimostrano l'applauso universale con cui fu ricevuta. Non vi è città colta in Italia ove non sia stata più volte rappresentata, non lingua civile in

¹ In fatti lo *Zeno* al *Salvino Salvini* agli 11 di Marzo del 1713. (*Lettere* Vol. I. p. 328) scrisse come segue: *La mia Merope è forse il meno cattivo Dramma ec. Tuttavolta mi compiaccio tanto del pensiero, e della orditura, che ho in animo di raggiustarlo a mio modo, e di ridurlo a Tragedia recitativa in versi endecasillabi senza interrompimento di ariette.*

Europa in cui non sia stata tradotta, né luogo più sotto all'Artico, in cui non abbia saputo penetrare come Regina.

38 E pure chi il crederebbe? né pur un esempio così luminoso bastò per disingannare i Grecisti, ed i Poeti peripatetici dell'Italia. Tragedie molte si fecero, che appena nate morirono; e con le Tragedie diluviò sopra la Terra una prodigiosa quantità di Poetiche, e di Precetti, con l'idea di sottoporre al giogo di un'arte mal conosciuta, e peggio interpretata, i sentimenti più delicati del nostro cuore.

39 Si pubblicarono al certo delle belle imitazioni dei Greci Tragici; ma alla rappresentazione di esse si sbadigliò, ed alla loro parodia, cioè al *Runzuascad* del sig. *Benedetto Marcello* universalmente si rise. Si adirarono i Grecisti, ma non si persuasero; non accorgendosi mai che il Teatro come luogo di spettacolo pubblico riceve, come avvertì *Aristotile*, il giudizio dal consentimento di tutti gli Spettatori, cioè dai saggi non solo, ma altresì dagli ignoranti, dalle donne, dal popolo. *I poemi epici*, dice egli,¹ *sono per i dotti, ma le Tragedie si scrivono per gli ignoranti*. Io anzi sarei tentato di dire qualche cosa di più, cioè che in fatto di teatrale rappresentazione, sia più sincero il giudizio della moltitudine, che quello dei saggi: mentre il giudizio di quella è un innocente risultato dell'impressione, e della maggiore o minore commozione degli affetti, e non come accade nei dotti, una conseguenza di sistemi adottati, e di freddi rapporti con esemplari, e con massime di già antecedentemente abbracciate. Perché le passioni alla vista di teatrale rappresentazione prendano in noi qualche direzione non è di uopo né di precetti, né di filosofiche speculazioni: basta esser uomini. Lo schiamazzo contro le Tragedie francesi e le italiane, che non sono schiave di quella immaginaria arte, a cui si vorrebbero tutti gli uomini sottoposti, non serve a nulla.

¹ Poet. cap. 26. τὴν δὲ τραγικὴν πρὸς Φαύλες.

Il *Demetrio* del sig. Metastasio piacerà sempre, quanto annoierà l'*Ulisse il Giovine* del Lazzarini.

40

Non è per questo che debbano dispreggiarsi, e trascurarsi le regole dateci da *Aristotile* sulla Tragedia, illustrate, ampliate, e perfezionate da tanti antichi, e moderni Scrittori. Gli spiriti inquieti, orgogliosi, ed incolti, odiano le regole, come aborriscono le leggi: vorrebbero perciò anche nel regno intellettuale introdurre quella che essi appellano libertà; ma che in sostanza altro non è che spirito di anarchia, o di dispotismo. Le regole dirette, come lo sono, al fine di instruire come debbasi formare una teatrale rappresentazione, cioè una azione che sia verosimile, che gradatamente si involvi, interessi lo spettatore, e poi termini col pieno aggradimento del pubblico, sono tanto fondamentali, e necessarie, quanto indispensabili sono per una fabbrica di gran palagio, la solidità, la proporzione, e l'armonia delle parti che lo compongono.

41

Non errò *Aristotile* nel darci le regole della Tragedia dedotte dalle opere teatrali, che sino ai tempi suoi furono per tutta Grecia approvate: ma errarono quelli che si persuadettero non potersi in altra forma ornare, e vestire una tragica azione, che in quella usata dai Greci tragici, senza avvertire che in tanto poterono essi meritarsi il pubblico applauso, in quanto che seppero alle loro composizioni dar regola e forma, relativamente al costume, ed all'interesse della nazione, per cui scrivevano. *Aristotile* scrisse la sua Poetica per gli soli Greci in tutto quello che riguarda il costume, e le circostanze dei tempi. Il perché io credo, che quanto più fedele sarà l'imitazione e più serva di questi esemplari, tanto più lontani andranno i Poeti tragici dal fine che si sono proposti; perché tanto il nostro costume, quanto la disposizione dell'animo nostro si sono totalmente cambiati da quello che erano ai tempi del Filosofo di Stagira. Convien

dunque, per quanto penso io, che l'azione da prodursi sulla scena ai tempi nostri sia con quell'arte lavorata, e condotta che usarono i Greci stessi nell'antica età; cioè coerentemente al costume, ed alla disposizione dell'animo delle nazioni.

42

La massima difficoltà consiste adunque in ciò che è più negletto; perché appunto è più difficile a conseguirsi: mentre non basta che un'azione tragica rassomigliante sia ed analoga alla natura in generale, ma conviene che corrisponda alla disposizione attuale degli animi umani. La regolarità dell'azione, e della condotta di essa certamente è necessaria, ma non è già tutto quello che si richiede; come l'eleganza dei versi non sarà altro mai, che ornamento: così la *Giunone* di *Omero* benché abbellita col cinto di *Venere* si riconosceva però sempre mai per la Regina degli Dei. È dunque da vedersi, e da esaminarsi quali esser possano i veri mezzi, e quale la più acconcia maniera, onde formare, ed abbellire con probabilità di esito fortunato nel teatro, l'azione, che è pur la Regina di tutte le poetiche composizioni. Temo però di abusar troppo, o Signori, della vostra tolleranza, e però vi chieggo perdono se oltre i limiti di un discorso io sono in necessità di prolungarmi, volendo obbedirvi, nello sviluppare come mi ordinaste le mie idee, e i miei pensieri in questo interessante argomento che fu l'oggetto delle meditazioni di tanti antichi, e moderni Filosofi, e Letterati. Sopra tutti questi risplende il Conte *Pietro de' Conti di Calepio* col suo bello, e dotto *Paragone della Poesia Tragica d'Italia con quella di Francia* stampato in Zurigo nel 1732.¹ Io son di parere, che non sia stato fatto mai, né possa farsi una critica più giudiziosa di quella che ha fatto il detto Autore delle Tragedie francesi, e italiane, analizzando i loro difetti, ed i loro pregi tanto nel tutto, che nelle parti: ma noi andremo per altra via, trattando non delle Tragedie, ma dell'Indole del Teatro

¹ Fu poi ristampato in Venezia nel 1770. 8. dagli Eredi, con molte giunte interessanti, e con la risposta a *Giuseppe Salio*, che oppose le regole di *Aristotile* alle filosofiche, e critiche riflessioni del detto *Paragone*.

Tragico; né ometteremo di accennare quella parte di artificio, che io credo necessaria per supplire nelle nostre rappresentazioni a tutto quello, che il tempo, e il costume hanno loro tolto di spettacolo, e di ornamento.

V. *Principale oggetto del Poeta Tragico, esser quello di conoscere il fonte delle passioni. Circostanze degli Ateniesi al tempo dei Tragici.*

43 Diamo un'occhiata rapidamente sulla natura dell'uomo. Questo è soggetto a tutte le possibili agitazioni e scuotimenti dell'animo, cioè a tutte le passioni umane possibili. Queste sono di più spezie, altre, dirò così, primigenie, ed altre avventizie, cioè *naturali*, e *sociali*. Alla natura appartengono tutte quelle che riguardano noi medesimi, e sono provenienti da i desideri di felicità reale, ed ideale, dall'amore, dall'odio, e dai derivati da essi, cioè dalla compassione, dal terrore, dal furore, dall'amor proprio, e da tutto ciò che noi stessi in qualche modo interessa, ed impegna. Alla società poi le altre passioni debbono la loro origine, che risguardano il bene pubblico, l'amor della patria, la gloria nazionale, e tutto ciò che formò particolarmente nelle antiche Repubbliche l'energia, l'entusiasmo, e quell'eroismo, per cui gli uomini sacrificarono intrepidi le proprie famiglie, le proprie sostanze, la vita propria. Ora siccome le passioni primigenie sono costanti; così variabili sono le sociali in proporzione della situazione in cui si ritrovano gli uomini per riguardo alla rispettiva società in cui vivono essi, e si governano.

44 Siccome poi le medesime passioni naturali non si risvegliano in tutti egualmente, né nella medesima guisa, così cangiano anche esse di oggetto a misura della disposizione dell'animo, la quale è certamente variabile talvolta come

porta il costume, e l'abituazione, il carattere, l'educazione; e tale altra come le esterne circostanze richieggono.

45 Quel che accade nell'uomo, accader veggiamo nelle intere nazioni: vario il genio di esse, vario il carattere in proporzione del costume, e dell'educazione, come tra loro hanno vario il linguaggio. Anzi la medesima nazione col cangiar dei secoli si va anche essa cangiando, ed a tal cangiamento la religione, il governo, il commercio principalmente concorrono. Variata l'educazione, si cangia il costume; e cangiato questo, gli oggetti delle passioni prendono nuova modificazione, né le sensazioni morali corrispondono più alle medesime impressioni, né si risvegliano con le medesime forme di prima.

46 Le idee principali della morale sono state sempre costanti. L'idea del bene, e del male è tanto antica che il mondo: ma l'applicazione fu diversa in proporzione del diverso costume delle nazioni: imperciocché in un paese *male* si disse ciò che altrove fu *bene* denominato. Turpe in Roma era il furto, turpe il recitar sulla scena, turpe l'aver amasio, turpe il prendere in moglie la sorella; e pure a tutto questo diedero un'idea di bene i popoli della Grecia.

47 Ora nel corso di due mila anni si cangiò, come è noto, educazione e costume, e si cangiarono le circostanze, e le relazioni interne ed esterne delle nazioni di Europa. Dunque si cangiarono gli oggetti e le modificazioni delle naturali, e sociali passioni, perché si cangiò la disposizione degli animi.

48 La Tragedia per tanto, la quale al dir di *Aristotile* medesimo¹ non è un'imitazione *degli uomini*, ma *delle azioni* di essi, se ha da risvegliare in noi le passioni; quelle tali azioni, e quei tali oggetti dovrà alla pubblica soddisfazione esporre, ed in quella forma esporre, che alla situazione, o

¹ Poet. c. XI. ἐκ ἀνδρώπων, ἀλλὰ πράξεων

disposizione degli animi degli spettatori sono corrispondenti: altrimenti non produrrà l'effetto, che si desidera.

49 Vedgiamo ora per un momento in quale disposizione erano gli animi degli Ateniesi, e dei Greci tutti nel tempo de i celebri Tragici: per conoscere come essi abbiano saputo approfittarsene in modo di rendersi arbitri degli affetti di quel secolo, e di quella nazione.

50 Nel periodo più fortunato di Atene, voglio dire dall'Olimpiade LX sino al principio della guerra del Peloponneso, fiorirono i tre rinomati Tragici, *Eschilo*, *Sofocle*, *Euripide*, con tutti gli altri dei quali non ci è rimasto altro che il nome.

51 Le idee di grandezza, e l'elevazione degli animi degli Ateniesi in quel frattempo, furono tanto eccedenti, che credevano di essere al di sopra di tutte le altre nazioni del mondo. Orgogliosi nella libertà acquistata, coll'aver per mezzo della forza scacciato *Ippia* successore, e figlio di *Pisistrato*, che si aveva usurpato il dominio della Repubblica; divennero tanto arditi nelle intraprese, che cercarono per ogni dove per farsi dei soggetti, e degli schiavi. Quindi conquistarono il Chersoneso, Lenno, e le isole Cicladi. La invasione scongiata di *Dario* non servì ad altro che ad accrescere la lor vanità, mentre con dieci mila uomini ne sconfissero ducento mila presso Maratona. Non molti anni dopo venne loro addosso *Serse* con mezza la Persia; e presso Salamina videro per loro nuovamente dichiarata una vittoria, tanto più grande, quanto più sproporzionato era il numero delle navi, e dei combattenti. Queste vittorie diedero il colmo all'orgoglio degli Ateniesi, cosicché spinsero le loro armi contro i Cipri, e i Fenici, soggiogarono Sciro, con altre Isole: indi restituita alla primiera condizione Amfipoli, domarono gli Egineti, e dentro le proprie mura si fortificarono a fronte del trattato con Lacedemone conchiuso allora, che ebbero

l'aiuto di quella Repubblica per discacciar *Ippia*, e liberarsi da i Tiranni. La mala fede servì di fondamento a tanta grandezza: mentre da che per opera di Temistocle fu Atene riguardata come lo scudo, e la difesa principale di tutta la Grecia; nel Tempio di Delfo si costituì il deposito del danaro, da tutte le città proporzionatamente contribuito per le guerre di Persia; e questo deposito cadde in proprietà degli Ateniesi: onde questi mancando di fede, del pubblico patrimonio servironsi per soddisfare al lusso dei Portici, dei Templi, dei Teatri; e per opprimere quei medesimi, che formato lo avevano per conservare la propria libertà. Quindi è che tanto intollerabili divenissero, che gli alleati, ed i sudditi non altro macchinavano, allo scrivere di *Diodoro*¹, che l'occasione di liberarsene. Ecco l'origine delle gare, e delle guerre insorte con gli Spartani, non che con gli Argivi, e Tebani, e con tutti gli altri popoli della Grecia, resi inferiori ad Atene di fortuna, e di forza. Tali erano le circostanze, e tali gli interessi in cui ritrovavansi gli Ateniesi, allorché fiorirono i Tragici.

52

Io non dirò qui, che il genio di quel popolo, e di quella nazione fosse in quel tempo determinato, o alimentato da gli oggetti di stragi, e di crudeltà. Dico soltanto che meno molle, e meno delicato era del nostro. La necessità di star quasi sempre con le armi alla mano contro esterni, o interni nimici, non gli faceva gran fatto sensibili agli aspetti del sangue, e delle morti. Diremo anzi insensibili, se oggetto di divertimento, e di piacere era divenuto nei giuochi lo spettacolo di pugne tali con le lotte, con i cesti ec. che non terminavano quasi mai senza che qualcheduno non rimanesse sull'arena vittima di quella barbara, e crudele celebrità.

53

Siccome questa insensibilità fu ad ogni genere di persone comune, così ogni genere pur di persone prendea interesse nelle circostanze di quella Repubblica; il di cui governo,

¹ Lib. XI. ediz. Hannov. 1604. fol. p. 54.

come per tutto altrove era, come ognun sa, Democratico: il perché al dire di *Pericle* nell'elogio funebre da lui fatto a i soldati rimasti morti nella battaglia di Maratona conservataci da *Tucidide*¹ *tutti egualmente la medesima premura, ed interesse avevano sì nelle private, che nelle pubbliche cose; onde anche gli uomini di contado che lavoravano i terreni procuravano di divenir come gli altri periti nell'amministrare la Repubblica.* Con ciò si dimostra come tutto il popolo nulla meno, che i nobili e ricchi, prendea pensiero di quegli affari che al governo pubblico appartenevano; il perché deesi conchiudere che tanto il costume, che gli oggetti delle passioni erano in tutti ugualmente uniformi; e però ogni genere di persone allora nella medesima disposizione dell'animo si trovava.

54

Vuolsi in oltre avvertire, che niun popolo è stato mai più voluttuoso, né più trasportato per gli spettacoli, per i giuochi, per le pubbliche feste, degli Ateniesi; e che nessuna nazione può paragonarsi alla Greca per ciò che spetta la dolcezza della lingua, la delicatezza della poesia, la perfezione della musica. Non è da ommettersi la lor religione; per cui gli oggetti dei divertimenti, non che delle altre passioni furono consacrati a gli Dei, e fra questi è da annoverarsi la danza; con cui celebrate erano le feste di Apollo, di Diana, di Ercole, e con cui sino i funerali si accompagnavano. I celebri giuochi Olimpici, Istmici, Nemei, Pizi, davano moto, e concorso a tutta la Grecia, e furono origine a mille altri trattenimenti.

VI. *Origine della Tragedia in Grecia. Con qual arte i Tragici incontrassero il genio degli Ateniesi, e degli altri popoli.*

¹ Rel. Peloponnes. lib. VI.

Già nel Prato vicino al Tempio di Bacco detto *Lenaon* si facevano con danze, e canti delle feste nel tempo della Vendemmia in onore di quella divinità, e vi si sacrificava un Becco. *Epigene* di Sicione, aveva fama di aver composto qualche poesia regolare per tale occasione. *Tespi* che visse nell'Olimpiade LXI andando sui carri, rese in certa guisa mobili e variate le rappresentazioni di tali feste. Si chiamarono *canto* del Becco, cioè a dire *Tragedie*, onde *Orazio*¹

Carmines qui Tragico vitem certavit ob hircum.

In poche parole *Diogene Laerzio*² ci dà la storia della Tragedia. *Nella Tragedia* (dice egli) *da principio non agiva, che il solo Coro. Tespi poscia introdusse un Ipocrita, o istrione, perché di tanto in tanto riposasse il Coro. Eschilo ve ne aggiunse un secondo; ed un terzo poi Sofocle; e così si perfezionò la Tragedia.* Il perché *Quintiliano*³ attribuisce ad *Eschilo* l'invenzione della Tragedia. Il non ammettere in iscena a parlare e ad agire più di tre Personaggi fu ridotto in precetto da *Orazio*:

.... nec quarta loqui persona laboret. *Eschilo* dunque fu il primo tragico di Grecia. *Suida* però nomina otto Tragedie fatte da *Frinico* nell'Olimp. LXVII, con argomenti cavati dalla Storia; e di più si dà il merito ad *Alceo* ed a *Cratilo* di averne composte 150 prima di *Eschilo*. *Orazio* però gli ommette tutti, celebrando *Eschilo* dopo di *Tespi*. Ecco come si esprime nell'arte poetica:

¹ *De arte Poetica.*

² Lib. III. *Vita Plat.*

³ Lib. X. cap. 1.

*Ignotum tragicæ: genus invenisse Cœmæhæ Dicitur, et
laustris vexisse poemata Thespis*

Quæ canerent, agerentque peruncti fœcibus ora.

Post hunc personæ, pallæque repertor honestæ

Æschylus, et modicis instravit pulpita tignis,

Et docuit magnumque loqui, nitique cothurno.

Eschilo dunque fu il primo a dar regolarità alle tragiche azioni; a rappresentarle sul palco, a introdurvi le maschere, ed i vestiti: e da questo noi cominciar dobbiamo l'analisi, che ci siamo proposti di fare. Io mi immagino, che *Tespi*, e la Truppa che lo seguiva; e dopo *Tespi*, tutti quelli, che precedettero *Eschilo*, fossero i *Trovadori* di Grecia: mentre i loro *Episodi*, non erano che novelle, o racconti composti in versi, e cantati da un sol personaggio. Il coro di molte persone mascherate, per lo più in figura di Satiri, formavan il piano della cosa. Cantavasi in onore di Bacco, e fra mezzo prendeasi diletto di motteggiare gli ascoltatori: cessato il coro, un personaggio cantava una novella, che a due, o tre riprese, allorché il coro cessava, si ripigliava, ed al suo fine si conduceva. Il nome medesimo di *Episodio*, dato a questi racconti lo manifesta. *Eschilo* pensò, che meglio fosse il rappresentare, che il narrare; e perché, non può rappresentarsi senza dialogo; così due personaggi introdusse, e luogo stabile fece che occupasse la *Scena*; sempre indicante il bosco, ove dapprima le feste del *Becco* si istituirono. *Omero* colla *Iliade* eccitò il fanatismo dei Greci, che dopo ventidue secoli dura ancora; ed i fatti da lui celebrati, argomenti diedero ai Narratori anteriori ad *Eschilo*, e poi alle rappresentazioni degli altri Tragici, i quali hanno voluto imitare il carattere, le

azioni, le passioni, ed i fatti dedotti dall'*Illiade*; dir voglio degli eroi intervenuti alla guerra Trojana. Questa credo io, che sia la ragione per cui da *Aristotile* nella Poetica, da *Diogene Laerzio*, e da molti altri, è decantato *Omero*, come il *Padre della Tragedia*. Il primo passo, che *Eschilo* fece fu quello di unire il coro all'episodio; mentre i vaganti cantori di *Tespi* conservando più, o meno la rappresentazione delle feste del Becco, lo separavano affatto dall'interesse delle novelle, che vi frammettevano. Unito il coro all'episodio, avvenne, che questo nella imitazione delle persone e delle azioni divenisse il soggetto della rappresentazione, e per ciò tutto l'interesse della detta rappresentazione facesse; onde il coro divenne accessorio, e prese in certa guisa il posto dell'episodio: conservandosi però sempre il nome antico della Festa; perché *Tragedia* significa *Festa del Becco*. Si diversificò anche lo stile, adattandosi i jambi per l'azione, e pel linguaggio dei Personaggi. Contesa è fra gli eruditi, se la Tragedia sia stata anteriore alla Commedia; ma parmi potersi decidere con la medesima storia della Tragedia di Grecia: mentre le Feste di Bacco, e le mascherate di *Tespi*, condite con novelle, e con motteggi, non altro nome potevano meritarsi, che quello di *Commedie satiriche*. Dell'etimologia di Commedia dedotta dall'andare vagando per le Ville, può vedersi *Scaligero*.¹ Senza che; se diamo uno sguardo ai Siciliani, e più anticamente agli Etruschi, di molto tempo anteriore alla Tragedia di Grecia, la Commedia ritroveremo fra noi.

56

Premettere ancora è necessario, che di tanti Poeti tragici che fiorirono in Grecia, noi non ne abbiamo che tre: *Eschilo*; *Sofocle*, *Euripide*: e di questi medesimi, poche Tragedie ci sono rimaste, di quelle tante che essi composero. *Eschilo* ne fece 90 e non ne abbiamo che sette: delle 75 di *Euripide*, non

¹ Poetic. libri Septem 1561. fol. lib. I. cap. 5. p. 10. 11. segg.

ce ne sono che diciannove; e solamente ne abbiamo sette delle 130 di *Sofocle*.

57 Gli argomenti, che i detti Poeti esposero sul Teatro, imitando *Omero*, sono tratti dalla loro storia, e mitologia; al principale oggetto di celebrare le lodi, ed i pregi del Governo Democratico, di porre in odio i Tiranni, dai quali Atene si era pochi anni prima liberata, per far risplendere il valore dei Greci nelle guerre di Troja, e contro i Persiani; inspirar l'odio contro i nimici; e dar risalto all'ospitalità, e grandezza d'animo degli Ateniesi.

58 Con queste viste *Eschilo* che fiorì nella LXX Olimpiade, anni circa 500 prima dell'Era Cristiana, e che fu alla battaglia di Maratona¹ diede le sue Tragedie. Una è intitolata *I Persiani*. L'azione è in Susa. Al sepolcro di *Dario* i Satrapi, e la madre di *Serse*, incerti del destino di esso *Serse*, attendono il Nunzio, che arriva con la nuova della totale sconfitta dei Persiani; onde in mezzo ai loro lamenti, pianti, e sacrifici, esce l'ombra di *Dario*, che assicura essere stata quella una punizione data dagli Dei, per così grande temerità; cioè di credere di vincere, e conquistare la Grecia. Nell'Atto V. comparisce *Serse*, e tra la comune desolazione, si fa risplendere la gloria dei Greci, e particolarmente di Atene. Questa Tragedia fu dunque composta dopo la disfatta di Serse a Salamina; cioè nell'anno I. del Olimp. LXXV ossia anni 480 pr. di Cr.

59 Se le *Eumenidi* sono un seguito dell'*Agamennone*, e delle *Coefori*, come furie ministre di Plutone, le quali tormentavano *Oreste* pel commesso Matricidio; il fine è però quello di terminare con gli elogi dell'Areopago: mentre per decidere la contestazione insorta fra le *Eumenidi*, e *Oreste*, Minerva rimette la causa al giudizio degli Ateniesi: nella qual occasione si institui l'Areopago, e fu permesso dalla Dea, che

¹ *Pausania* lib. I. p. 35, *Hann.* 1613. fol.

all'Eumenidi stesse si ergessero dei Tempi, come in fatti ne ebbero in Cerine, in Acaja, in Arcadia.

60 Idolatri gli Ateniesi della loro Patria amavano le lodi, e la celebrità di tutti i loro costumi; ma nel medesimo tempo godevano dell'infelicità dei loro nemici, e delle pitture rappresentanti nell'aspetto più odioso il governo di un solo. I *sette a Tebe*, o i fatti risguardanti la Famiglia di *Edipo* furono maneggiati da tutti i Tragici; ed *Eschilo* fu il primo a formarne Tragedie. Quindi *Sofocle* compose l'*Edipo Re*, che è il modello di tutte le Tragedie; poi l'*Edipo in Colone* e l'*Antigona*. Così *Euripide* contrapose le sue *Fenicie*, ponendosi in animo di superare *Eschilo nei sette a Tebe*, e *Sofocle* nei due *Edipi*. In seguito poi delle *Fenicie* diede *Euripide Le Supplichevoli*.

61 Ritornando ad *Eschilo*, è da osservarsi nel *Prometeo legato*, essersi il Poeta talmente inoltrato negli orrori della tirannide, che non la risparmia né pure a Giove.

62 La Famiglia di *Atreo* grandi argomenti somministrò a tutti i Tragici. *Eschilo* compose l'*Agamennone*; in cui molto bene dipinse la dissimulazione di *Clitennestra* alla comparsa di *Agamennone*; indi il pretesto da lei preso di vendicare la morte d'*Ifigenia*, per eseguire, come fece, l'omicidio del marito, onde godere di *Egisto*. Seguitano le *Coefori*, cioè il coro delle figlie del seguito di *Elettra* portanti fiori, e libazioni al sepolcro di *Agamennone*. La ricognizione reciproca di *Oreste*, e di *Elettra*, l'accortezza delle di lui risposte nell'annunziare a *Clitennestra* la morte supposta di se stesso; la morte poi data in seguito ad *Egisto* e alla medesima *Clitennestra*, inspira l'odio contro il tiranno usurpatore del Regno di Argo. Queste Tragedie contro gli Argivi potrebbero credersi posteriori *alle Supplichevoli*; mentre in questa, si celebra la virtù, l'ospitalità, e l'umanità di essi Argivi nell'accogliere *Danao* con cinquanta sue figlie,

fuggite dall'Africa, dove *Egitto*, che gli occupò il Regno, voleva obbligarlo a maritare esse figlie con i di lui cinquanta figli. Anche *Euripide* in grazia dei Lacedemoni compose l'*Elena*; in cui tentò di far credere che *Paride* non rubò altro che un simulacro fatto da Venere; mentre la vera *Elena* si ritrovava in Egitto, da dove *Menelao* la trasse, pugnando valorosamente contro gli Egizi, e se la ricondusse in Isparta. *Elena* pudica, e *Menelao* valoroso sembrano due paradossi, che *Euripide* non potesse sostenere senza un gran premio; come col prezzo di cinque talenti avuti da i Corinti fece comparire, che *Medea* avesse uccisi i propri figli, ammazzati dai Corinti medesimi. Siccome però gli uomini credono più facilmente i delitti, che le virtù; così tutto il mondo si persuase della scelleraggine di *Medea*, e né pur uno prestò fede alla castità di *Elena*, né al valore guerriero di *Menelao*. *Omero* dice bene, che *Menelao* si ritrovò in Egitto dopo la guerra di Troja con *Elena*, e che andò errando per lo spazio di otto anni: ma che l'avesse levata da Troja chiaramente apparisce.¹ Questo viaggio da Egitto diede fondamento ad *Euripide*. Non ostante *Erodoto* otto capitoli nel libro II impiega per farci sapere che *Paride* detto *Alessandro* fu da burrasca obbligato ad entrare con *Elena* nel porto di Canobo in Egitto, al tempo che vi regnava *Proteo*: il quale, udito il delitto di *Paride*, ritenne *Elena* con i tesori involati, e bandì il rapitore: restituendo poi ogni cosa a *Menelao*. In fatti, dice *Erodoto*, come può supporre che i Trojani non avessero alle prime ostilità dei Greci restituita una donna, che a loro non apparteneva; tanto più, che *Paride* non era il successore di *Priamo*, ma *Ettore*, che ne era il primogenito? Se *Elena* fuggì volontariamente con *Paride*, ancorché con lui non sia andata in Troja, ma in Egitto, non può mai sospettarsi innocente, come vorrebbe farla credere *Euripide*. Il riflesso di *Erodoto* è

¹ Ulisse lib. IV. e XV.

ragionevole; ma se Elena fosse stata in Egitto, come mai sarebbe stata ignota tale avventura a tutta la Grecia? E se fosse stata nota, a che sarebbero iti i Greci tutti contro Troja? ma *Euripide* medesimo nelle *Trojane* non fa conoscere forse la falsità di tale opinione? In questa Tragedia, *Elena* tenta di giustificarsi della sua fuga da Sparta con *Alessandro* detto *Paride*, e del terzo suo matrimonio con *Deifobo*, dopo la morte di esso *Paride*. È da leggersi l'Atto IV di detta Tragedia per vedere l'industria del Poeta tanto nelle scuse di *Elena*, quanto nelle accuse di *Ecuba* contro di lei, onde *Menelao* è indotto ad eseguire il decreto dall'armata greca, conducendo seco *Elena* per essere sacrificata. *Erodoto* vide forse soltanto la prima Tragedia, o pure far volle pompa di ingegno nel render probabile un fatto, che non aveva altra realtà, che la fantasia del Poeta. Con tutto ciò possono su tal proposito esaminarsi *Filostrato* in *Apollonio Tiano*, *Tzetze*, ed anche *Aristotile*.

63

Sofocle che nacque nell'anno II dell'Olimp. LXXI poco prima di *Socrate* diede col terzo Attore sul Palco alla Tragedia una maggior estensione. Dopo l'*Edipo Re*, che è al dir di *Aristotile*, l'esemplare delle Tragedie per l'arte singolare, con cui gradatamente si involuppa e si scioglie col rovesciamento della fortuna di *Edipo*, e di *Giocasta* sua madre e moglie; è da considerarsi l'*Edipo a Colone*; per conoscere, che se nella prima si propose di far aborrire un fatto turpe accaduto nell'emula Tebe; in questa seconda fa il Poeta risaltare, e risplendere l'ospitalità di *Teseo*, nell'accettare *Edipo* esiliato dai suoi figli, e l'impegno degli Ateniesi nell'assisterlo, e difenderlo; donde origine ebbero gli odi, e poi le guerre fra le due città. I bei tratti a proposito dei diversi Governi, sono altrettanti elogi per quello di Atene, e di *Colone* patria del Poeta. Ma l'odiosità contro i Tebani è portata all'estremo nell'*Antigona*. Non è per verità questa,

altro, che un seguito dei *sette a Tebe* di *Eschilo*, cioè della guerra contro di *Eteocle*, il quale con tutto il patto di alternativa, continuava sul trono, dopo esiliato il fratello *Polinice*; e della vicendevole morte degli inferociti fratelli: o per meglio dire, è una continuazione dell'*Edipo* di *Colone*, che termina con la morte di *Edipo*, e con la partenza delle due figlie *Antigona*, e *Ismene* verso Tebe, con l'idea di rappacificare i due fratelli nimici. Ma ritrovarono esse terminata la guerra, ed esposti insepolti per comando di *Creonte* loro zio, i cadaveri dei loro fratelli. Quel Tiranno vi aggiunse la pena di morte, a chi ardisse di dar sepoltura. *Antigona*, amata da *Emone* figlio di *Creonte*, sprezzò l'iniquo comando, e seppellì il cadavere di *Polinice*. È per ciò condannata ad essere seppellita viva. La sentenza barbara, ed inumana viene eseguita; *Antigona* si strozza, ed *Emone* disperato si strozza anche egli accanto all'amata. Tanta fu la commozione di affetti, la compassione, e l'odio, che produsse questa tragedia nell'animo degli Ateniesi, che la fecero replicare trentadue volte, e l'Autore fu premiato con la prefettura di Samo.

64 È noto quanta alterigia e disprezzo usò l'Isola di Lenno verso *Milziade*, che conduceva la Flotta degli Ateniesi, i quali poi si vendicarono con le armi. Il *Filottete*, abbandonato in quell'Isola, da dove Ulisse tentò di levarlo, o di toglier a lui i dardi privilegiati e fatati, per compiere la predizione dell'oracolo, che Troja senza di questi non sarebbe caduta, sembra composto al fine di rappresentare *Lenno*, come *un Isola di Selvaggi, senza porti, e senza ospitalità*; per ispirare odio contro la famiglia degli Atridi, e per celebrare le virtù di *Nettolemo* figlio di *Achille*. L'odiosità contro una tale famiglia, è maggiormente ispirata nell'*Ajace furioso*; il quale nell'uccidere se stesso, prorompe in imprecazioni contro gli Atridi, perché vicendevolmente si uccidano. Simili

imprecazioni fa *Edipo* nella Tragedia rammentata di sopra contro ai suoi figli. Le *Trachinie* sembrano dirette ad un fine di religione nella morte di *Ercole* figlio di Giove, che fu poi trasportato in Cielo.

65

Passando ora ad *Euripide*, nato secondo il parere di molti in Salamina nella Olimp. LXXV, scolaro di *Socrate*, ed amico di *Platone*; diremo, che fu obbligato a fuggir da Atene e rifugiarsi in Macedonia presso *Archelao*, dove morì, forse per non aver risparmiato i medesimi Ateniesi nelle invettive; come traspira nella Tragedia intitolata *le Trojane*, la quale basta per farci sospettare che molto più nelle altre 56, che si sono perdute, si fosse egli sfogato. Questo sospetto si può rinforzare coll'*Oreste* altra sua Tragedia; nel di cui Atto III sembra prendersi di mira l'Areopago di Atene, e si mordono con fina satira gli Avvocati, ossia gli Oratori. Anche nell'*Ippolito*, non gli risparmiò nella persona di *Fedra* (vers. 380). Vuolsi avvertire, che gli argomenti, e le sentenze delle di lui opere prendeano regola dal luogo, dal tempo, e dalla disposizione dell'animo, in cui ritrovavasi; e però non è maraviglia, se adulò tal volta i nemici di Atene, e se massime ispirò contrarie al Governo repubblicano favorendo la tirannia, come appare nell'*Andromaca* per bocca del coro (v. 464): e perciò è famoso quel verso, che *Cesare* ripeteva così di frequente cioè:

Si violandum est jus, regnandi causa violandum est.

Platone inimico dei Tragici ebbe dunque ragione di dire, che *Respublicas ad Tyrannidem, et populares ad principatum trahunt*¹. In quel luogo egli insegna, come i Tragici conducevano per le città *la truppa degli Istrioni stipendiati*; come essi medesimi ricevevano *la mercede*, ossia il

¹ De Repub. Dial. VIII.

pagamento delle loro Tragedie; e nel Foro innalzavano i palchi per rappresentarle.¹

66

In oltre, *Euripide* voleva il primo posto sopra tutti i tragici, e particolarmente sopra *Eschilo*; perciò trattò i medesimi argomenti: anzi nelle *Fenicie* volle morderlo direttamente, allorché fa dire ad *Eteocle*, che sarebbe *un perder tempo* il nominare quei sette Capitani Tebani destinati a combattere contro i *sette* venuti all'assedio della Città: cosa che avea creduto necessaria *Eschilo* nei *sette a Tebe*. Quantunque questa Tragedia possa essere considerata, come la più regolare delle altre; e che abbia somministrato l'argomento a *Racine*, e al *Dolce* nella *Giocasta*; pure convien dire, che nell'emulazione voluta da *Euripide* con *Eschilo*, e con *Sofocle*, egli nell'*Elettra* si ritrovò molto al di sotto ad amendue, ma particolarmente a quest'ultimo: nella di cui Tragedia la scena in cui *Oreste* incognito presenta l'urna ad *Elettra* sua sorella, facendole supporre esservi dentro le ceneri del morto *Oreste*, è un capo di opera di tenerezza. Mr. de *Longuepierre* se ne servì molto bene nella sua *Elettra*. *Euripide* non risparmia *Eschilo* né pure in questa Tragedia di *Elettra*, composta ad imitazione delle *Coefori*: mentre in certa guisa motteggiando sopra i tre segni del riconoscimento di *Oreste*, cioè il color dei capelli, le orme dei piedi, e il velo tessuto da *Elettra*, si abbassa quasi sino alla derisione, ed al comico. Ma non è egli più irragionevole che *Oreste* uccida *Egisto*, nella solennità di un pubblico sacrificio, senza che novella alcuna pervenga a *Clitennestra*? la quale va alla Capanna di *Elettra*, chiamata dal parto finto della medesima, la di cui realtà, o falsità non doveva dalla madre ignorarsi? Questa è la catastrofe di *Euripide* così rigido censore di *Eschilo*: tanto è vero, che particolarmente nelle azioni

¹ De Legum latione Dial. VII.

Teatrali, è più facile in altrui il ritrovar i difetti, che lo sciegliere e l'imitare il bello, il verosimile, il naturale.

67 Ma per ripigliare l'esame, che ci siamo posti in animo di fare intorno agli oggetti, che i Tragici della Grecia hanno avuto in vista nel lavoro delle loro Tragedie, diremo, che tre principali avvenimenti si contano sopravvenuti nell'età di *Euripide*. L'alleanza con gli Argivi; la guerra peloponnesiaca contro gli Spartani; e il tristo trattamento fatto da i popoli della Tracia alle colonie Ateniesi.

68 È da notarsi prima di tutto, che *Euripide* volle il *Prologo* creduto da lui necessario, per porre il popolo al fatto dell'argomento, e dell'azione che si rappresenta. Cominciamo ora dalle *Supplichevoli*. Questa Tragedia è un seguito delle *Fenzie*, cioè della guerra *dei sette a Tebe*. Adunque le madri e le spose dei morti sotto a Tebe, ai quali *Creonte* proibì di dar sepoltura, vanno ad Eleusi, e ricorrono alla protezione di *Teseo* Re di Atene, scortate da *Adrasto* Re di Argo. *Teseo* le soccorre, va a Tebe, combatte ed ottiene compiuta vittoria; riporta con se i cadaveri insepolti, ne fa i funerali; e rende agli Argivi le ceneri di quei cittadini. Allora *Adrasto* per comando di Minerva, che appare sulla scena, giura, e promette, che gli Argivi saranno sempre *amici ed alleati* degli Ateniesi. In questa Tragedia *Euripide* sfoggiò di eloquenza, nel far conoscere i pregi del Governo repubblicano a paragone del Monarchico.

69 Nell'*Andromaca*, che in pericolo di essere sacrificata al furore di *Ermione*, e di *Menelao*, vien liberata da *Pelea*; si osserva principalmente lo sfogo con cui tanto *Andromaca*, che *Pelea* prorompono in ingiurie ed imprecazioni contro Lacedemone. Sembra però composta questa Tragedia dopo l'Olimp. 87.

70 Finalmente l'*Ecuba*, tragedia molto celebre tradotta in versi latini da *Erasmus*, trasfusa da *Racine* nell'*Andromaca*, e

tradotta in italiano dal *Dolce*, sembra diretta unicamente a denigrare il carattere traditore dei Traci; e le vendette, che debbono farsi anche con la simulazione, e coll'inganno. Son veramente due le azioni, che in questa Tragedia si rappresentano; ma noi lasciando la prima, cioè il sacrificio di *Polisena*, dopo la morte di *Achille* suo sposo, passeremo allo scoprimento del cadavere di *Polidoro* figlio di *Ecuba*, tradito da *Polinestore* Re dei Traci, a fine di impossessarsi di quei tesori, con i quali *Priamo* suo padre lo avea mandato in Tracia, fidandosi di esso *Polinestore*. Il cadavere dall'onde è portato alla spiaggia; ed *Ecuba* per vendicarsene invita *Polinestore*, dissimulando di sapere il destino del figlio; ed introducendolo fraudolentemente nella sua tenda, gli cava gli occhi, ed uccide i di lui figli. Nell'anno primo dell'Olimp. 85 fecero gli Ateniesi la guerra contro i Bisanzi, che furono soggiogati;¹ onde pare, che l'*Ecuba* abbia preceduto nel tempo l'*Andromaca*. Fra le lodi lusinghevoli agli Ateniesi non dimenticò *Euripide* le colonie delle Cicladi, e della *Jonia*: mentre nell'*Jone*, fa conoscere, che detto *Jone* figlio di *Creusa*, e di *Apollo* generò quattro figli, che furono capi delle quattro Tribù Ateniesi, dalle quali si formarono le colonie suddette.

71 Questi sono gli argomenti delle Tragedie di *Euripide* relativamente alle circostanze dei tempi nei quali viveva. Forse in grazia degli Argivi alleati degli Ateniesi compose le due *Ifigenie*, come per i Corinti lavorò la *Medea*, e per gli Lacedemoni l'*Elena*. Il *Reso*, non è che il lib. X. dell'*Iliade* ridotto ad azione teatrale: come l'*Elettra*, e le *Fenicie*, non altro argomento sono che le *Coefori* d'*Eschilo*, l'*Elettra* di *Sofocle*, e i *sette a Tebe* del primo, e i due *Edipi* del secondo. *Euripide* in quest'ultima, altera i fatti per dare più giuoco all'azione, facendo viva *Giocasta*; ed in Tebe esistente anche

¹ Diodor. lib. XII.

Edipo al tempo del combattimento e morte dei due fratelli. Nel rifrigere gli argomenti trattati da gli antecedenti, non sembra *Euripide* molto felice, mentre anche *Elettra*, come si disse, sta al di sotto di quella di *Sofocle*: tanto è fallace la presunzione negli uomini di voler migliorare le cose originali ritrovate, o dette dagli altri.

72

Questo poco, che detto abbiamo, è sufficiente, credo io, per far conoscere, che i maestri antichi dell'arte tragica, adattavano alle circostanze dei tempi le loro tragedie, né argomenti scioglievano mai, che fossero lontani, o non interessanti, ed ignoti al popolo per cui affaticavano. La Tragedia è una beata poesia, diceva *Autofane* presso *Ateneo*¹ quando azione e fatto espone, che a gli spettatori sia noto. Il perché non dee far meraviglia, se tanto applauso si meritavano; e se *pubblica scuola* è stato detto il Teatro di Atene, da *Cicerone*.² Storia, religione, politica, massime di buon governo, odio contro i Tiranni, animosità, e coraggio contro i nemici, amor della patria, interesse di famiglia, grandezza di animo nel soccorrere i miseri, fermezza nel vendicarsi de i nemici, ospitalità, amor fraterno, amicizia; tutto si esponeva in Teatro, e tutto era appreso dal popolo, che vi interveniva con animo disposto a imparare.

73

Noi faremo qualche parola intorno alla diversità del Teatro, e circa il modo con cui gli antichi esponevano e rappresentavano le loro Tragedie; e diremo ancora qualche altra cosa sul grande argomento delle regole del luogo, e del tempo, nelle quali i nostri Legislatori della poesia teatrale, hanno preteso di costringere con inaudita tirannia la nostra sensibilità; ponendo un freno di ferro all'immaginazione, ed a quella illusione, con cui si possono sorprendere gli animi più insensibili, e le menti più stupide, come le più delicate, e le più riflessive. Ma ora ci siamo ristretti al solo articolo, che

¹ Lib. IV Lugd. 1657.

² *Pro Flacco* Orat. VII.

è stato certamente trascurato, o non osservato dagli altri; cioè a conoscere quali oggetti abbiano avuto in vista i tre rinomati tragici *Eschilo, Sofocle ed Euripide*; e quali argomenti ed azioni abbiano quindi espone in Teatro, relativamente alle circostanze, ed alla disposizione di animo, in cui a quel tempo ritrovavansi i Greci, e particolarmente gli Ateniesi.

VII. *Nella diversità di circostanze fisiche e morali in cui noi siamo per rispetto a gli antichi; non doversi abbracciare gli argomenti, che non ci interessano*

74 Ora diamo uno sguardo ai presenti costumi delle parti migliori di Europa; voglio dire di Italia, di Francia, di Spagna, e di porzione della più colta Germania. Il presente civile commercio ha terminato di ridur gli uomini in uno stato veramente uniforme alla condizione di uomini. Non vi sono estremi odi che interessino un'intera nazione contra di un'altra: non nei particolari illegale dominio; non nei Re tirannia. La civiltà, la pulitezza, l'amor delle lettere, e la familiarità col bel sesso, sono quei vincoli, e quelle catene onde l'uomo coll'uomo, e nazione con nazione si lega, ed unisce in maniera, che il mondo non pare più quello da prima. Coll'idee dell'alterigia, della tirannia, e dell'odio, si perdettero ancora tutte le tracce degli oggetti di crudeltà; cosicché ogni terrore che superi i limiti del mediocre, urta, ed offende tanto il senso comune delle nazioni, che niente più. Finalmente non altro è più tollerabile, che ciò, che spettar può alla mollezza del nostro cuore, solamente all'amore, e alla compassione inclinato. Questo è il nostro comune, il quale mi sembra molto diverso da quello degli Ateniesi.

75 Anche le circostanze dei tempi si sono cangiate coll'interesse, e con le inclinazioni degli uomini. Occupano la nostra mente le vicende dei nostri tempi, le guerre, le paci, i

maneggi, e gli accidenti che sono vicini a noi; e tutto questo, mercè la moderna politica che separando l'interesse dei Principi da quello delle nazioni, forma un semplice oggetto di curiosità. Ciò che eccita passione, ed entusiasmo, ha sede nell'amor proprio, e negli avvenimenti che o direttamente, o indirettamente risguardano noi stessi, le nostre famiglie, i nostri amici; e per naturale sensibilità più o meno sviluppata, (ma che è il germe dall'onestà, e della virtù), anche l'uomo in genere; cioè le vicende dell'umanità, atte a risvegliare nel nostro cuore la tenerezza, o la compassione. Al contrario i casi, e le storie degli antichi, non sono che poche, a pochissimi note, e presenti; ma lo sono sempre come oggetti tanto lontani, che levate le vicende dell'uomo come uomo, tutti gli interessi delle nazioni non ci fanno più colpo di quello che ci faccia la loro lingua e il loro costume. Noi imitar vogliamo i Greci, e far come essi delle Tragedie; e non ci avvediamo, che in noi manca quell'interesse, e quell'applicazione dei detti, delle sentenze, e delle cose rappresentate da loro, dalle quali nasceva la pubblica compiacenza, e la *scuola politica*, e morale del popolo, come dice *Cicerone*. Mancata questa applicazione, si generalizzano le cose; e perciò divengono languide, inutili, e innopportune.

76

Da tutte queste riflessioni io pretendo di ricavare un corollario, ed è, che siccome l'uomo non si cangia per quel che riguarda all'umanità; cioè al fonte delle passioni; così assolutamente cangiasi per ciò, che spetta al costume, e alle circostanze.

77

Quindi cangiandosi a misura di questo costume, e di queste circostanze la natura, dirò così, anche degli uomini, cioè gli oggetti delle passioni; e patente altresì essendo il cangiamento di tutto questo, dal tempo degli antichi Ateniesi sino a noi, non saprei come si possa pretendere, che in tutto e per tutto dobbiamo imitare gli antichi Tragici per non errare;

e per incontrare sul nostro Teatro quella medesima commozione, che già due mila anni fa, incontrarono essi in quello di Atene.

78 Il celebre *Vincenzo Gravina*¹ ebbe a dire, che il Poeta non dee ad *antichi e stranieri personaggi applicare i costumi; o tirati dalla propria nazione o da lui per destar maraviglia negli sciocchi, stoltamente inventati.*

79 Male al certo è il mentire il carattere dei personaggi, ma malissimo altresì sarà sempre il produrre in Teatro azioni di personaggi, che al nostro costume sieno contrari o i di cui fatti non ci interessino.

80 Non senza disgustoso orror soffiremo, per ciò che spetta al costume, il vedere che una madre mostri da lei stessa uccisi i suoi figliuoli in iscena alla presenza del popolo; come *Medea*, in *Euripide*: o a brani a comune vista gli faccia, come in *Seneca*. Che un figliuolo uccida la madre, come nell'*Elettra*, da *Oreste* uccisa viene *Clitennestra*: che una moglie dia morte al marito per goder dell'amante; e che poi impudentemente se ne vanti qual *Clitennestra* nell'*Agamennone* di *Eschilo*: che i principali personaggi dell'azione muoiano e si uccidano in palco, come *Alceste* in *Euripide*, *Ajace* in *Sofocle*: che cadaveri estinti a pubblica vista si esponghino come quello di *Emone* nell'*Antigona* di *Sofocle*; quel di *Astianate* nelle *Trojane*, e quello di *Polidoro* nell'*Ecuba* di *Euripide*: che uomini compariscano cogli occhi strappati tutti grondanti di sangue, qual *Edipo* in *Sofocle* e qual *Polinestore* in *Euripide*. A chi darebbe il cuore di vedere senza ribrezzo, un uomo avvelenato che sulla scena smania, si dibatte, dilaniasi e poi va a mancar di vita come *Ercole* nelle *Trachinie* di *Sofocle*, o pure *Ermione* nell'*Andromaca* di *Euripide*? Che compariscano ombre di morti come quella di *Dario* nelle *Perse* di *Eschilo*; quella di *Ercole* nel *Filottete* di

¹ Della Tragedia cap. XVIII.

Sofocle e quella di *Polidoro* nel *Ecuba* di *Euripide*; che ci venga innanzi lo spettro della morte, quale *Euripide* introduce nell'*Alceste*; quello di una furia che perseguita, addolora, e crucia un povero uomo, qual *Ercole furioso* del medesimo? e molto più un coro pieno di cinquanta furie, che strillano, minacciano e inorridiscono, come nelle *Eumenidi* di *Eschilo*? ma chi finalmente sarebbe capace di resistere a veder che un Padre per forza del Tiranno, che è anche suo fratello, bee dolosamente senza saperlo, il sangue vivo dei suoi propri figliuoli, come *Tieste* nell'*Atreo* di *Seneca*? Fa orrore nel sol pensarlo. *Aristotile* nella *Poetica*, non permette, che altre passioni si eccitino dalla Tragedia, che due sole; cioè *terrore*, e *compassione*. Forse a tale partito egli si indusse dall'aver inteso *Platone* a declamar contro i Tragici, perché *imitatori della natura*, e corruttori del costume; e perciò da lui esclusi dalla sua repubblica. Ma *Aristotile* sosteneva egli il miglior partito? Egli medesimo nel Capitolo XIII confessa, che *Euripide* veniva da moltissimi disapprovato, per l'atrocità degli oggetti coi quali dava fine alle sue tragedie. Non è dunque un precetto, ma una particolare opinione di *Aristotile* quella, di voler soltanto *atterrirci*, e farci *commiserare*. Egli era di questo gusto; ma questo non era quel di *Platone*, né di tanti altri dei tempi suoi: anzi egli stesso non lo ebbe sempre; mentre nel capitolo XIV dà la preferenza agli argomenti di *Merope* e di *Ifigenia*, il fine dei quali è lieto, né alcun *terrore* accompagna. Un'altra riflessione è necessario che si faccia, ed è, che per un certo rimedio all'impressione, che su gli animi far potevano i fatti atroci, usavano gli antichi, e particolarmente i Romani, di aggiungere, terminata la Tragedia, una farsa, che dicevano *Esodio*.

Urbicus Exodio risum movet Attellanae

Gestibus Autonoes.

dice *Giuvendale*.¹ Sopra di che può vedersi il di lui antico Scoliaсте.² Talifarse sono in uso in Francia, e in Ispagna: ma non così presso di noi.

81 Qual interesse poi possiamo avere noi nelle emulazioni degli Ateniesi coi Tebani e cogli Spartani? nelle glorie di quelli, nelle ignominie di questi? Quall'attinenza colla stirpe di *Edipo*, di *Agamennone*, di *Ercole*? ec. Qual compiacenza finalmente in tutti quei tratti particolari, che già venti secoli sono, impegnavano tutta la Grecia?

82 No Signori, sono tutte cose fuori di noi e del nostro costume, né ponno incontrare il nostro piacere, perché dirò col *P. Rapino*³ *le passioni che si rappresentano, divengono languide o di niun gusto s'elleno non sono fondate sopra sentimenti uniformi a quelli degli spettatori*. Quindi è, seguirò con *M. Pradon*⁴ che il nostro Teatro non possa soffrire ciò, che fece una volta la bellezza di quello degli antichi. Il dottissimo *P. Brumoy*, che tanto intese la diversità che passa tra la situazione degli animi nostri e quelli dei cittadini di Atene, come che al vivo trasportato per le greche Tragedie, ebbe finalmente a conchiudere in questa guisa:⁵ *Io dico imitazione della natura quella che segue le idee ricevute in un Paese ove regna la pulitezza; mentre siccome la natura è uniforme in ciò che appartiene a gli uomini, come uomini nel giuoco delle passioni per mezzo di esempi; così l'educazione varia gl'interessi che muovono le passioni, e le maniere di pensare ed agire. Ora l'arte deve prender la natura come la trova; voglio dire colle circostanze dell'umanità, e dell'educazione*. Ma primo di tutti in due parole ci insegnò *Cicerone*⁶ che per concionare

¹ Sat. VI. vers. 71.

² Ad Sat. III. v. 175.

³ Les Reflexions Amsterd. 1693.

⁴ Theatre preface en la Troad. à Paris 1695.

⁵ Le Theatre des Grecs. Amsterd. 1732.

⁶ De Oratore lib. 11.

laudabilmente fa d'uopo conoscere i costumi delle città, i quali perché spesso si mutano, anche il genere dell'orazione devesi spesse fiate mutare, perché maxima quasi oratori scena videatur concio. Il perché Orazio loda quegli Autori di Commedie, e di Tragedie, i quali avevano osato abbandonare le vestigia dei Greci, e celebrarono piuttosto i domestici fatti:¹

Nil intentatum nostri liquere Poeta;

Nec minimum meruere decus, vestigia Græca

Ausi deserere et celebrare domestica facta.

E per vero dire la differenza, che passa fra i Greci e noi, così grande è; che i loro Re, e i loro Eroi, se tollerati sulla scena esser debbono, conviene mascherarli, e all'uso nostro vestirli: altrimenti, riso ecciterebbero, in vece di ammirazione. I Greci imitavano la natura, e i loro Re sul Teatro, erano quali nelle loro piccole case, e piccolissimi domini si ritrovavano: ma noi, che diversa idea dei Monarchi abbiamo, siamo obbligati passare dall'*imitazione* al *verosimile*; e però *Agamennone, Edipo, Teseo, Achille, Ulisse* ec., non sono più quelli di Grecia, ma di Francia, e di Italia; e divengono personaggi ideali. Chi dunque li rappresenta quali erano, altamente si inganna.

83

Chi non vede ora, che tutte quelle azioni, le quali non incontrano il nostro costume, e le circostanze dei nostri tempi, e sono tanto lontane da noi quanto il secolo dei Greci Tragici, non possano ottenere sulle nostre scene un esito fortunato? Tutta l'arte Tragica, e Aristotelica non basta, per darle né pure un grado di potere sul nostro cuore. E questa è la ragione perché le ben ordinate (secondo l'antico sistema) Tragedie italiane, dalla scena sbandite, muoiono sul tavolino di qualche tragico misantropo. Accade questo, soggiunge il

¹ De Arte Poetica.

Conte *Pietro di Calepio*, perché i nostri Italiani *si son proposti l'imitazione pura dei saggi lasciatici dall'antichità, senza guari curarsi di ciò che può piacere, o dispiacere alla propria nazione ed alla propria età, mentre fa di mestieri, che le favole siano proporzionate al tempo in cui si fanno, ed alle genti, che debbono ascoltarle.*¹

84

In fatti chi senza noia può mai tollerare la storia, che dalla fondazione di Cartagine discende sino a suoi tempi, raccontata da *Sofonisba* ad *Erminia*, in quella Tragedia del *Trissino*; o la descrizione della tempesta e delle sue disavventure fatte dal *Torrismondo* del *Tasso*; o il lungo racconto degli accidenti, cominciando dalla guerra di Troia, che si narrano nella prima scena dell'*Oreste* del *Rucellai*? Chi pazientemente starà ascoltando le lunghissime arringhe, contese, e giudizi legali, che tra un'infilzatura di ditirambi, si ritrovano nell'*Appio Claudio* di *Vincenzo Gravina*? Puzzano in vero queste più di Codice, che di Teatro: onde egli modestamente nel frontispizio si diede il titolo di *Giurisconsulto*, che non vuol dire Poeta. Le Tragedie di questo chiarissimo soggetto sono al certo lavorate con quell'arte che egli tanto declama nei suoi trattati; ma gran peccato è, che non si abbiano rappresentato già più secoli. Allora forse avrebbe piaciuto il miracolo di *Perseo* sceso dal cielo sull'*Ipogrifo* appunto in tempo di liberar *Andromeda* dalla morte: e forse anco l'indole barbara, e crudele di *Tullia*, la quale portata dallo spirito d'ambizione di dominare, calpestando le leggi della natura, dà il veleno alla madre, fa uccidere il padre, e poi col cocchio gli passa sopra il cadavere. Io avrei intitolata questa Tragedia non *Servio Tullio*, ma il *Trionfo dell'iniquità*; cui per altro non so quanto gli stessi antichi avrebbero applaudito, se insegnavano, doversi toglier da gli occhi le azioni atroci:

¹ *Paragone* ec. cap. IV. Articolo VII.

*Nec pueros coram populo Medea trucidet,
Aut humana palam coquat exta nefarius Atreus;*

*Aut in avem Progne vertatur, Cadmus in anguem.*¹

Né *Gravina* può scusarsi col dire, che tale delicatezza fosse straniera tra i Greci, mentre il medesimo *Aristotile* avvertì² non doversi esporre sulla scena le *azioni atroci fatte con scienza, e determinata volontà*: ma solamente quelle, che si sono *commesse e si meditano con ignoranza, ed inscienza*; e però fra tutti gli argomenti suscettibili di perfezione nella Tragedia, dice essere preferibili, come si accennò, quelli di *Merope* nell'atto di uccider *Cresfonte* suo figliuolo senza conoscerlo, ed *Ifigenia* che in Tauri, non conoscendo suo fratello *Oreste*, da lei tanto amato, è in procinto di sacrificarlo. In questo luogo *Aristotile* sembra disapprovare l'uso dei Tragici Greci, nell'esporsi sul palco ogni e qualunque azione scellerata, e crudele; perché il loro fine non era quello che dal Filosofo è finalmente determinato nella Tragedia, cioè di *purgazione delle passioni*. A che dunque imitare noi queste tali azioni; e non seguire piuttosto questo insegnamento datoci da *Aristotile*, che pur si vuole il primo legislatore della Tragedia? ora, chi si persuaderà mai, che l'ammirazione della virtù, la fermezza di animo nelle disavventure, l'amor della patria, il sentimento dell'amore materno, paterno, filiale, fraterno, e dell'amico, l'amore coniugale, e la tenerezza del cuore umano nel giuoco delle passioni amorose, siano inefficaci a guarire, o purgare gli spettatori dalle passioni contrarie, cioè opposte al sentimento delle virtù?

85

Il destino del *Gravina*, è a tutti quelli comune, i quali inebbriati dall'inconsiderato entusiasmo per tutto ciò che

¹ Orat. de Art. Poetica.

² Poet. cap. XI. e cap. XIV.

odore ha di Greco, si sono affatto scordati del come vivono, e dove; e credono per mezzo di raziocinio studiato, ed ardito commovere il nostro cuore; che è per verità affatto insensibile a tutti quei colpi che non risguardano a drittura lui stesso.

86 Ecco spiegato il fenomeno, che non bastano i soli precetti dell'arte Aristotelica per ottenere l'effetto nelle tragedie, e perché tragedie fatte interamente e senza altro riguardo, sul gusto, e sul costume delle antiche non riscuotino il pubblico voto, ed applauso nelle nostre scene moderne. Qual Tragedia più conforme a gli esempi dei Greci può ritrovarsi mai, del *Tancredi* del Conte di *Camerano*, o dell'*Hidalba* di *Maffio Veniero*? Chi le legge? chi le rammenta? ove si rappresentano? la gonfiezza dei versi, la sforzata trasposizione delle parole, che usurpano il carattere del *sublime*, e l'artificio di un dialogo sentenzioso; non sono sufficienti a coprire i difetti della mancanza di interesse legittimo, e di azione concatenata, e preparata; e molto meno quelli che nascono dall'atrocità e perfidia dei personaggi.

VIII. *Quali argomenti antichi debbansi sciogliere per le moderne Tragedie. Cosa queste ricerchino di più nell'arte della condotta.*

87 In che mai, dunque, dovremo imitare gli antichi? *Imitiamo ciò che può esser fra noi comune*, dirò col gran maestro *Quintiliano*.¹

88 I fonti delle passioni sono aperti ancora per noi: noi siamo uomini come gli antichi; né la commozione è sbandita dai nastri cuori. Anzi ella è più familiare; ed allontanato ciò che arriva al massimo grado del terrore, tutto il bel campo ci resta, che alla compassione, e al discreto terrore ancora appartiene.

¹ Institut. Orat. lib. X. cap. 20.

Ma bisogna che quelle azioni, che hanno da far in noi questo effetto incontrino il nostro costume, e la nostra morale disposizione, mentre allora essendo considerate come presenti, tanta parte prenderemo noi negli accidenti del Teatro, che volentieri ingannando noi stessi, vere lagrime e veri affetti consecreremo a una finta rappresentazione. Il Teatro Comico in questa parte ci dee servire di guida. Noi certamente abbiamo il sentimento del riso, come gli antichi; e pure alla rappresentazione delle commedie di *Aristofane*, di *Terenzio*, e di *Plauto*, che diciotto, o venti secoli sono, tanto riso eccitavano negli spettatori, noi contorcendoci sbadigliierissimo. La pittura dei nostri costami, delle nostre sociali passioni, è quella che accosta ed unisce gli spettatori con gli attori, e riconoscendo il ridicolo, che ne risulta, ridiamo in essi di noi medesimi, e talvolta arriviamo a correggere i nostri difetti. Come adunque per risvegliare il riso incontrar è duopo l'idee da noi ricevute, e rappresentare il nostro costume, e non quello dei Greci e dei Romani: così nel Teatro Tragico rinunziar dobbiamo a tutto ciò, che col costume, colle idee, coll'interesse, e col carattere delle antiche nazioni era congiunto; e se argomenti si scielgono appartenenti alle storie di Grecia, o di Roma, sembra doversi a due cose principalmente abbadare: I. alla scelta dei fatti, che interessino l'umanità in generale indipendentemente da qualunque modificazione di un particolare costume, e II. al modo ed alla forma con cui debba esporsi in un Teatro, mancante di tutti quei presidi su quali era sostenuto l'antico. Una madre amorosa quale *Andromaca* desolata, vedova, e schiava, da Regina, e da felice, che ella era, col sol compenso a tanti mali di un picciolo figliuolino; qual compassione, qual tenerezza non risveglierà in noi, se la vederemo in procinto di perderlo per le insidie dei suoi nemici? E non sarà questa condotta all'estremo, quando la vedremo, dopo di averlo

perduto, perché precipitato da un'altra torre? Una madre, e un padre obbligati a perdere un'amorosa, e saggia figliuola, come *Clitennestra* e *Agamennone*, la loro *Ifigenia*, non impegnerà il nostro cuore? E una sorella in procinto di sacrificare, senza saperlo, un suo diletteissimo fratello, come *Ifigenia*, *Oreste*, non signoreggerà la nostra agitazione? e molto più la nostra allegrezza quando si riconosceranno, e fuggiranno contenti? In una parola, tutte quelle azioni che a noi possano esser comuni, voglio dire quelle (replico con piacere) che risguardano l'uomo come uomo, dipendenti dalle leggi dell'umanità, di cui noi pure siamo partecipi, e non quelle altre che spettano all'uomo come sociabile, regolate con le leggi della società; le quali si alterano a misura del costume, che non è giammai costante; quelle azioni, dico, interessando tutti noi stessi avranno sempre in potere delle nostre passioni le chiavi.

89

Ma con tutto ciò, siccome nel nostro palco ci vuole azione corrispondente agli oggetti delle nostre affezioni, così oltre l'azione e le regole generali di *Aristotile*, oltre la *peripezia* e *ricognizione*, ci vuole un non so che di più, per impegnare la commozione del nostro cuore. Le nostre Tragedie si recitano con un tuono quasi naturale di voce, e le antiche aveano un canto particolare, che all'espressione della parola, accresceva forza, e valore, e che noi ignoriamo come si eseguisse. In oltre in quelle antiche Tragedie la religione, ed i suoi riti, gran parte occupavano, e noi niun interesse abbiamo in essi; e non è decente di innestarvi i nostri venerabili, e sacrosanti: alla mancanza di questi e di altri aiuti, che come vedremo, aveva l'antico Teatro, siamo in necessità di supplire con l'arte del nodo, e dei sentimenti per impegnare l'attenzione e l'interesse dello spettatore moderno; e con la concatenazione delle azioni, e degli *Episodi*, evitare la stanchezza, e la noia, che produce la insistenza sopra una semplice, e sola favola,

sostenuta da piccolo intreccio e condotta alla sua *catastrofe* col solo sforzo dei sentimenti, e delle parlate verseggiate con i fiori della poesia. Noi non vogliamo *decorazione*, perché vogliamo immutabilità di luogo, e dalla Tragedia bandita abbiamo la *Musica*. Sicché delle sei qualità numerate da *Aristotile*, non vi restano che *azione*, *costume*, *sentenza*, e *discorso*.

90

Lo spettatore moderno che va al Teatro per vedere, e per udire una Tragedia, odia tutto ciò che è contrario alla progressione dell'azione medesima; ed ama per conseguente la frequenza delle variate operazioni, che in una successione di continuati momenti lo richiamino, e lo conducano all'azione principale della Tragedia. Il Teatro è certamente diverso dal tavolino. In questo si leggono le cose, o si ascoltano; onde per dipingerle, bisogna ricorrere all'arte, ai concetti, alle espressioni: ma in quello, si veggono; onde ci vuole azione, e natura; le quali però debbono essere aiutate, ma non superate dall'arte. In un *Dramma* decorato da tanta varietà di oggetti, e dalla musica sostenuto, l'azione che si rappresenta non altro artificio richiede, che quanto basta ad accrescere il diletto dello spettatore, che soffre pazientemente in esso l'interrotto riposo. Ma le Tragedie, che con uno stile naturale si rappresentano, di tutta l'arte hanno duopo per interessare l'attenzione dell'uditore, per tenerlo sempre, senza stancarlo, in curiosità, e finalmente per commoverlo; e per condurre la di lui commozione per mezzo dei non preveduti accidenti, al massimo grado possibile. I fenomeni del palco sono incredibili. Una scena, che impegni, e che si meriti l'attenzione dell'uditore per mezzo di un accidente vivo, ed interessante, fa più colpo, che cento Tragedie fatte secondo i precetti universali dell'arte. Tutt'altro il popolo neglige, e quando giunge il tempo della commozione, si ferma, e s'ammutisce, s'interessa, ed applaude. Quindi è, che tal volta

anche una cattiva Tragedia con uno di questi incontri ottiene degli applausi, e fa stordire gli uomini di sapere. Imperciocché questi non conoscono o non vogliono conoscere, cosa sia un vero *nodo*, o *Epitesi*; e confondono di frequente la favola *revoluta*, o complicata, con la *semplice*, preferita dal filosofo legislatore per i Poeti greci; i quali compor dovevano per un pubblico avvezzo a vedere in mezzo al canto, e alla danza, le ombre, i cadaveri, le piaghe, il sangue, e le scelleraggini più funeste. Noi dunque essendo in necessità di abbandonare tutti cotesti oggetti di orrore, incompatibili col nostro presente costume; non altro soccorso possiamo avere, che la concatenazione degli Episodi con l'azione principale, onde nell'inviluppo di quelli, o di questa, si accresca l'interesse, e la commozione degli spettatori.

91 È certamente altrettanto difficile, che necessaria l'arte d'incontrar la natura per mezzo della concatenazione delle piccole azioni. Una di queste però ben apparecchiata, fa effetto in noi prima di udir parlare gli attori, e tutti gli affetti restan sospesi, ed interessati dell'esito della scena. Io chiamerò queste azioni col nome di *situazioni*; e queste di presente esamineremo, e produrremo in qualche luce.

92 Queste situazioni sono dai Francesi distinte, con l'espressione di *colpo di Teatro*. Sono esse un risultato improvviso di un antecedente disposizione di azioni condotte con arte, in modo naturale e verosimile, alla sorpresa e commozione degli spettatori.

93 Per far che cadano naturali, e con buon esito, questi tali urti, o situazioni, bisogna tutta l'arte adoperare nell'apparecchio. Una ben apparecchiata situazione impegna tutti gli affetti, e tutta l'attenzione riscuote. Ma siccome artificiosa, e giudiziosa industria ci vuole nell'apparecchio; così l'arte dee consistere in fuggir tutta l'arte, e la sola natura dee esserne la maestra. Il Poeta deve allora particolarmente

essere attore, e deve piangere, ed adirarsi come se il fatto fosse suo. L'espressioni debbono cadere dalla penna: e il solo urto della passione convien che sia la guida di tutta l'azione. Non parole fuori di tempo, non espressioni fuor di misura egli insegna; tutto vibrato, tutto opportuno, natural tutto è ciò, che ne segue. Questo è il vero giuoco della scena, e lo spettatore fuori di se, diventa senza avvedersene, or protettore, ed ora accusatore dei personaggi. Quivi finalmente spetta il gran precetto di Orazio:

..... *Si vis me flere, dolendum est*

Primum ipsi tibi.

94

Lunge adunque lo sforzo di mente, quando la passione è in atto. Un centinaio di versi bene studiati, non faranno mai tanto colpo che un *oh Dio* detto a tempo. Le lunghe parlate e i sempiterni lamenti usati da taluni in simili incontri, non fanno altro che dispetto a chi è in agitazione ed incerto dell'esito. In tale momento, il contrasto degli affetti opprime, e vince l'uso dei sensi, ed odia i lunghi ragionamenti. Questi ragionamenti vogliono ordine; e questo nasce dalla tranquillità d'animo: dunque non sono proporzionati ai tumulti della passione, che è dall'impazienza determinata al solo fine di veder il termine di quell'azione. *Sofocle* ci dà un luminoso esempio nel suo grande *Edipo* in *Giocasta*, che precipitata nell'estremità del dolore, allorché rimase convinta di aver per marito il suo medesimo figlio, non apre bocca, non dice parola, parte, e si uccide.

IX. *Analisi intorno alle situazioni di alcune Tragedie francesi, e italiane.*

-
- 95 Io non voglio far un trattato per esporre in chiaro questi pensieri: non è questo né il luogo, né il tempo. Solamente contentatevi che io faccia qualche riflesso sulle situazioni di quelle Tragedie che di presente mi suggerirà la memoria.
- 96 Dei Greci io non dirò cosa alcuna, se non che dell'*Edipo* di *Sofocle*; il quale sarà sempre eterno, perché la passione per mezzo di un divino apparecchio è condotta sino all'estremo. Questo Tragico, che è il maestro di tutti, ci ha insegnato come sospendere gli affetti, e come porli in tumulto. La perfezione però di quest'azione può certamente porre in disperazione chiunque si propone d'imitarla per mezzo di quel nodo, e di quegli accidenti. Ma siccome non è quella sola la via con cui pervenire al cuore si possa; così chi si consiglia ben con se stesso, lascia quella di *Sofocle*, e ne tenta qualche altra che al suo fine lo possa condurre.
- 97 Qualche Francese ha saputo pervenirvi per mezzo di queste tali situazioni, e principalmente il *Racine* nell'*Atalia* in cui superò se medesimo. Nella sua *Ifigenia in Aulide* vi è la scena II. dell'atto II., la quale coll'apparecchio delle antecedenti si rende sorprendente. *Agamennone* interrottamente a forza di tronche parole non dice più di undici versi, ma sono undici saette che penetrano nel più secreto dei cuori. Egli ha preso questa situazione da *Euripide*, e con quelle vibrazioni la migliorò; come al contrario il *Dolce* con lunghe parlate, e raggiri la indebolì - La scena V. dell'atto V. della *Berenice* sommo applauso riscosse a Parigi, perché oltre la tenerezza che risveglia l'azione stessa, vi videro dipinto Luigi XIV in congiuntura di un'amarissima divisione, colle parole stesse che vi eran ti corse.
- 98 Il sig di *Voltaire* (bisogna confessarlo) ha potuto dipingere e risvegliare il massimo grado delle passioni. Bella situazione è quella di *Zaira* nel riconoscimento di *Lusignano* suo padre,

e di suo fratello, come pure nel conflitto di ambizione, d'amore, e di religione. Bella quella di *Bruto* dopo la morte di *Cesare*; ma molto miglior di tutte è quella di *Giunio Bruto* nella scoperta della congiura di *Tito*, nella condanna alla morte, e nella nuova della morte suddetta. Quel verso e mezzo, che interrottamente dice *Bruto* nel fine, è il frutto di tutta la Tragedia, e val quasi quanto tutto l'*Edipo* di *Sofocle*. È debitore a diversi suoi amici Inglesi del bell'apparecchio, e delle belle situazioni di questa Tragedia, consistente nella verità dei caratteri di *Tito*, di *Bruto*, e di *Tullia*. Questi diversamente in un'azione sola diretti, fanno degli urti stupendi; e poi il massimo, a cui sono tutti indirizzati, che è quel di *Bruto* nella morte di *Tito*.

99

Altri giuochi di passione si incontrano in più Tragici di quella nazione, come nella *Semiramide* del *Crebillon*, e nelle *Troadi* del *Padron* nella scena II. dell'atto III. in cui *Ulisse* scuopre alla presenza di *Andromaca* dove sta riposto *Astianate* suo figliuolo, cioè nel sepolcro di suo padre. Situazione presa da *Seneca*, ed imitata anche dai nostri italiani *Dolce*, *Gratarolo*, e sig. *Apostolo Zeno* nel suo Dramma intitolato *Telemaco*, che dà alla scena un giuoco di maggiore curiosità.

100

Anche *Cornelio* più di una volta ebbe la sorte d'incontrarsi in alcune di queste situazioni, come nel *Cinna* ec. Né tra i tragici Francesi io lascierò il sig. *Longuepierre*, il quale nella sua *Elettra* valorosamente tradotta in toscano dal nostro sig. Conte *Gasparo Gozzi* erudito sig., e mio buon amico, non è inferiore agli altri nella rappresentazione dell'urna fatta da *Oreste* ad *Elettra*, in cui crede ella rachiuse le ceneri del medesimo *Oreste*; situazione presa da *Sofocle*. Altri Tragici antichi, e moderni di Francia potrebbero qui nominarsi, ma io non mi sono preso impegno di far di tutti menzione.

101

I nostri Italiani del secolo XVI aveano tutto per farsi celebri in questo genere di rappresentazione. La dolcezza, la copia della lingua nostra, e la forza della nostra poesia, davano ad essi un vantaggio incredibile sovra tutte le altre nazioni: ma *Il dissi, il dico, e il dirò sinché io viva* essi sarebbero stati ottimi, se si avessero innamorato meno dei Greci, e se fossero stati meno poeti. Credevano, che bastasse la sola materialità di quei Tragici per riuscire in Teatro; né si curavano poi se le azioni fossero del tutto uniformi, o no, al nostro costume, trascurando affatto le situazioni, che sono l'anima della Tragedia; e per farsi giudicar bravi poeti non pensavano ad altro, che a far dei bei versi gravi, e sonori, senza dar mai al cuore uno sguardo.

102

Sembra strano un fenomeno di questa natura, e pur è vero. La poesia arrivata in quel secolo al sommo grado di perfezione volle entrare con una trionfale pompa anche in iscena, sdegnando di piegarsi alla ricerca delle passioni ed al modo di porle in movimento, e in tumulto. Quindi impiantavano là due persone a raccontar una storia che avrebbe servito per un Poema; o pure a dolersi una, e l'altra a consolare, senza progredir niente nell'azione, dopo discorsi, sentenze, e concetti; ovvero soliloqui pieni di moralità, di similitudini, di sogni ec. In somma la Tragedia si faceva per le parlate, e non le parlate per la Tragedia: perché levato tutto ciò, che non serviva alla progression dell'azione poco (ma poco assai) restava per la Tragedia. Abbandonata così la natura, niuna meraviglia è, che molte di queste composizioni sieno dal Teatro sbandite, perché annoiano, e non commovono. Come mai si può soffrir, per esempio, che quasi sempre la Nutrice, o il confidente ascolti dal Protagonista la storia, il sogno, l'oracolo, i più occulti fatti, e pensieri; e tutto senta segretamente in piazza alla presenza di donne, o di uomini, che formano un coro sempre in piedi e fermo per

tutto il corso della Tragedia? Come può reggersi ai sempiterni soliloqui, parlate, similitudini, e mal innestati fiori poetici, come della *Delfa di Cesare della Porta Cremonese*? Come può mai tollerarsi, che due persone nella maggior accensione dell'ira, in tempo che qualche cosa di grande s'aspetta, comincino a concettizzare a vicenda un verso per uno, regolando sempre le risposte sul concetto dell'avversario, e alla misura del verso? Pure niente è di più familiare. Basti per tutti il *Dolce* nelle *Trojane* nell'atto II ove *Pirro*, ed *Agamennone* nel gran bollore dello sdegno scappano fuori così:

Pir. *Lecito è al vincitor quel che gli è bene.*

Ag. *Anzi egli non conviene a cui più lice.*

Pir. *E quel convien che per ragion conviene.*

Ag. *Convien dunque che viva un innocente.*

Pir. *Anzi convien che sia onorato Achille.*

Ag. *Di quell'onor che non avanzi il giusto.*

Pir. *Non è cosa a tal uom che non sia giusta.*

Ag. *Come giuste esser pon l'opre crudeli?*

Pir. *Talor l'esser crudele è gran pietade.*

Ag. *Mal conosce pietà l'Uom ch'è crudele.*

Pir. *Crudele è quel che la pietà impedisce.*

103

Ove c'è qui verità? chi nella collera concettizza? chi va misurando parole? Non ci vedete qui un solo studio, e questo, come vi diceva, di far solamente bei versi? che è il mirabile secreto per non riuscir sulla scena. In una parola i sonetti, e l'erudizione sono stati la ruina di molti Tragici Italiani, e quasi dissi del nostro Teatro. Imperciocché trascurando di riflettere, che l'arte emula della natura, dee abbandonarsi alla semplicità, e all'impeto delle passioni: hanno voluto i Poeti

obbligare lo spettatore ad esercitar soltanto l'intelletto, quando non doveva scuotersi, che il sentimento.

104

Non è per questo che non vi sieno stati tra noi dei Tragici più felici; e che non vi si trovino in essi dei veri punti di vista, atti a far la massima commozione. La *Sofonisba* del *Trissino*, oltre la gloria che se le dee, per essere stata la prima a dar sistema alle tragiche rappresentazioni di Italia e di Europa, ha particolarmente nel fine una situazione assai bella, se non che un poco artificiali sembrano le strofe rimate che vi sono sparse per entro, e quivi particolarmente in bocca di *Sofonisba* con le risposte per le stesse rime di *Erminia*. Prima del *Trissino* non si usavano che rappresentazioni in versi rimati, come fra le altre è quella di *Lorenzo de Medici* il vecchio in ottave. Anche dopo tal tempo Tragedie ed azioni teatrali in ottava, ed in terza rima si videro, e molto più delle commedie, tanto in versi piani, che sdruccioli; fra le quali vollero distinguersi i Sanesi *Strica*, *Maniscalco*, *Roncagli*, *Cacciaconti*, e simili: onde siccome è lodabile per essere stato egli il solo che nel complesso si sia distaccato da cotesto costume; così è compatibile se alle volte non seppe disimpegnarsene.

105

L'istesso difetto (se difetto chiamare si può ciocché è autorizzato dal consentimento universale) ha *la Rosmunda* del *Rucellai*. Prima di vederla per l'ultima volta in iscena (dico *Rosmunda*) dopo di essere stata violentemente, e fraudolentemente obbligata a bere nella fatale tazza formata dal teschio di suo padre, si sente una commozione, dal solo racconto indicibile; questa cresce quando comparisce ella col teschio in mano, e giungerebbe al massimo grado, se pochi versi e vibrati ella si contentasse di dire. Il lungo ragionamento che fa, come che bello, leva tutta la forza

all'urto ed all'effetto della passione. Niente di meno *Rosmunda* deve in questa situazione toccar il cuore.

106

Io non dirò nulla della *Canace* dello *Speroni*, la quale oltre l'argomento disonestissimo, ed oltre l'inverosimilitudine di far parlar l'ombra del figliuolo, che ha ancora da nascere, non consiste in altro che in una continuata serie di madrigali, e di Idili. Dirò bensì che l'*Edipo* di *Giovannantonio dell'Anguillara* sino all'atto IV. è una cosa cui nulla rimane a desiderarsi. La facilità dell'espressione, la spezzatura del verseggiare è ben degna dell'opera, e dell'Autore; ed *Edipo* sin qua è situato sull'esempio di *Sofocle* mirabilmente. Grande fatalità è, che egli abbia voluto innestar i due atti seguenti, che sono l'argomento di un'altra tragedia, cioè l'inimicizia di *Eteocle e di Polinice*, il che non ha che far nulla col primo.

107

Orsatto Giustiniano era fatto per le Tragedie. Nulla gli mancava per impegnare gli affetti: ma oltre la sua eccellente ed inimitabile traduzione di *Edipo* con cui ha dimostrato quanto poteva, non volle impegnarsi a fare, come era ben atto, tragedie da se. Contro la *Semiramide* di *Muzio Manfredi* (non senza lodi però del Poeta) si scatenarono particolarmente le donne poetesse del suo tempo, sdegnate per la scelta di un argomento, che disonora il sesso: e fra queste *Veronica Franca* in quel sonetto che comincia:

Ecco del tuo fallir degna mercede Magnanima, e vilissima Regina.

Meglio ancora la celebre *Maddalena Campiglia* col sonetto:
Muzio, che già d'amor l'armi contrasti

e varie altre. Nella *Semiramide*, però, vi sono delle scene apparecchiate, ed interessanti; se non che fa ribrezzo, ed orrore troppo sensibile, la risoluzione di essa protagonista di maritarsi col proprio figliuolo *Nino*; l'uccisione che ella commette della sua propria figliuola; e finalmente quella, che

Nino eseguisce contro sua madre; sono scelleraggini contrarie ad ogni costume. Il Teatro è stato ben inteso da *Bongianni Gratarolo*, il quale secondo il debole parer mio, può chiamarsi il nostro *Racine* del secolo XVI. La situazione di *Ecuba* nella sua *Polissena* è tenera quante altre mai; e il suo *Astianate* è tutto eccellentemente apparecchiato, e condotto. Egli è lo stesso nelle sue altre Tragedie, le quali tutte debbono aver buon incontro sul palco, e delle quali nessuno fa caso, perché non si conoscono; e per sino mancano nella *Biblioteca* di Monsig. *Fontanini*.

108 Non dirò cosa alcuna del *Torrismondo* di *Torquato Tasso* superando il nome dell'Autore qualunque elogio. La Regina madre nel chiudersi della Tragedia deve cavar le lagrime. Per altro, sinceramente parlando, egli sarebbe riuscito molto più, se si avesse preso meno soggezione di cotesto genere di poesia. Il nome di Tragedia lo ha posto in troppo impegno; egli sforzò la natura, ed alle volte non vi si trova *Torquato*, né l'autor dell'*Aminta*.

109 Ma io non voglio andar esaminando in questo momento tutte le nostre Tragedie. Basti per tutte il *Solimano* del *Bonarelli*. Bella in questa opera è la situazione di *Despina* con *Mustafà* nella scena VIII dell'atto IV. Bellissima nella IX quella della Regina, in cui scopre che il condannato da lei alla morte *Mustafà*, era suo *figliuolo*; e stupenda finalmente quella nella scena V. dell'atto V. della stessa Regina, dopo la morte del figliuolo innanzi di *Solimano* già pentito di averlo condannato. Il sentire però chiamarsi *Mustafà* col nome di *Cavaliere* spiega bastantemente l'incongruenza di vestire troppo all'Italiana gli Eroi della scena; per evitar il difetto di rappresentarli quali veramente ritrovavansi in natura, secondo il loro costume. Confrontate questa situazione con quella di *Gelendro* nell'*Alcippo* del *Cebà*, e vedrete quanto sia questa inferiore, pel poco apparecchio, e per la poca

commozione che dimostra in se stesso *Gelendro* dopo aver preso il veleno. Lo stesso può dirsi delle *Gemelle Capoane*, le quali benché abbiano un fine funesto; niente di meno non cagionano alcuna commozione, perché pochissimo è apparecchiata quella Tragedia, per l'azione comicamente fin là condotta. Io dovea nominare prima la *Merope* del Conte *Pomponio Torelli*, la quale non cede niente all'altre tutte per alcune buone parti; né in questa altro disgiusta, fuorché la compiacenza di *Merope* dell'amore di *Polifonte*; e il non vedersi più il di lei figlio dopo l'uccisione del Tiranno; onde si toglie ogni forza, ed ogni consolazione all'esito della Tragedia.

110

Non voglio lasciare questo paragrafo senza far menzione dell'*Aristodemo* del *Dottori*. La scena V. dell'atto II interessa quanto altra mai, esprimendo la tenerezza, e la passion di una madre vicina a perder la sua figliuola. La III dell'atto III commoverebbe assai più, se fosse meno studiata. La divisione di due amanti impegna gli affetti, ma l'udire che nella disperazione di perder la vita, dica *Policare* di voler morire prima dell'amata *Merope* per lusingare *il cane*, e per *difender i passi* di lei *dalle pesti d'abisso*, con altri concetti di simil sorta, fa piuttosto da ridere, che da piangere. *Maffio Veniero* fu pure un poeta Tragico; e la sua *Hidalba* avrebbe nel nostro Teatro occupato uno de i primi posti; se l'immobilità del luogo, e la formalità del coro, non l'avessero fatto cadere in quelle inverosimiglianze, che deturpano la verità, ed ogni illusione fanno sparire. Non ostante in quella Tragedia ci sono delle singolari bellezze; i caratteri ben sostenuti, tuttocché difficili a sostenersi nel conflitto delle contrarie passioni, particolarmente quelli di *Hidalba* e di *Armillia*; ed il colpo improvviso della scena III. dell'atto V., che consiste nello scoprimento del cadavere del marito,

quando *Hidalba* credeva vedere solamente quello del padre, sono i pregi più ammirabili di tal Tragedia.

111

A me non ispetta il dar giudizio sulle situazioni delle moderne Tragedie, che in tanto numero sono, e scritte ancora da celebri, e chiarissimi soggetti, atti col solo nome ad illustrare il nostro teatro tragico; perché sono tutto di su gli occhi del mondo; ed egli della propria commozione ne è giudice. Per conseguenza io tacerò anche del Teatro di *Pier Jacopo Martelli*; il quale diede bando alle forme antiche, e rinnovando l'abbandonato metro dei due settenarj, cioè dei versi a quattordici piedi con la rima, all'uso dei Francesi, ci ha dato delle Tragedie, e dei componimenti Teatrali, che possono degnamente contrapporsi a quelle di Francia. Quel che riguarda la *Merope* del sig. Marchese *Maffei*, di cui mi sono preso la libertà di favellare anche più sopra, dirò che la situazione di *Merope* nell'atto di uccidere (per la prima volta) *Egisto*, è tanto forte, ed apparecchiata sì bene, che il Teatro non può a meno di non iscuotersi. Questo è un fatto. Che ella poi non sia naturale, chi potrebbe asserirlo con verità? Certa cosa è, che con tutti gli indizi che *Merope* potesse avere, che *Egisto* fosse il tuo sospirato figliuolo, quando ella non ne è persuasa, il popolo non ha altro in vista che l'inganno di lei, senza andare fantasticando se egli sia giusto, o ingiusto. Sospetta *Merope* che quegli sia l'uccisore del suo *Cresfonte*, e basta che lo spettatore sia persuaso di questa persuasione di lei, perché l'azione abbia il suo effetto. Anzi appunto quanto meno ragionevole ella è, tanto maggior commozione dee produrre, perché l'inganno di *Merope* sarà maggiore, e per conseguenza maggiore dovrà ancora farsi la compassione verso di *Egisto* per non esser in tanti indizi ravvisato; come pure verso la madre stessa, che accecata dalla passione, e dal suo stesso sospetto, non sa conoscere la verità.

Dunque per riportar il punto sul Teatro, oltre l'azione interessante noi stessi, ci vogliono quelle tali situazioni che condur possano la passione al sommo punto di attività. Ma quanto ci vuole mai, perché queste tali situazioni facciano colpo! Una madre in atto di lasciar la figliuola che va a morire o per volontà di un Tiranno, o per isforzo di religione, è atta a produr commozione; ma se il Tiranno nell'antecedente della Tragedia non si fa odioso, se la madre non si fa amorosa; se la figliuola si rappresenta di cattivo animo, e meritevole di castigo; se l'obbligo della religione non si fa forte; come potrà mai riuscire? Tutte le lagrime, tutti i lamenti, non faranno alcuna impressione, e tutti saranno considerati come inutili, o come importuni; ed anzi in vece di lagrime otterrà noia e cicalamenti. Tutto effetto della falsità dei caratteri. Succede lo stesso se la situazione è sforzata, e se è fuori di tempo. Potrebbe essere che il popolo se ne compiacesse; ma la verità, e la natura non vi acconsentirebbero, e lo stesso finalmente se la passione non sarà con vibrazione, e con forza rappresentata. Quindi è, che molte Tragedie con delle situazioni anche plausibili non possono aver effetto. L'arte di queste situazioni è intesa dagli Inglesi; i Francesi la eseguono; e gli Italiani possono, volendo, intenderla, ed eseguirla. Basta che si pongano in libertà, e che scuotino il volontario, e mal inteso giogo del Peripato. Questo non ben inteso ha in tal maniera aggravato il collo di molti tragici, che non ponno alzar gli occhi per mirar il sole benefattore della natura. Il leggere *Aristotile* in quel suo libro della *Poetica*, e l'osservare nei tragici quella loro materialità non basta certamente pel nostro Teatro.

X. *Alcune differenze che passano fra l'antico, e il moderno Teatro.*

E qui bisogna riflettere ad un'altra articolo per disingannarci affatto in proposito di tutto ciò, che riguarda la particolar maniera di esporre le azioni in Teatro, degli antichi Tragici. Oltre l'indole particolare di quel Teatro, rammentarci dobbiamo che i Governi della Grecia erano Democratici, come si disse; e per conseguenza male augurata sarebbe stata un'azione esposta sulle scene, se non avesse anche rappresentato il popolo, che prendesse parte, e non ci si fosse interessato. Ecco però la necessaria intrmissione dei cori, che a noi, lontani da questa necessità, ci paion superflui; mentre ai giorni nostri, inconveniente cosa è, se non ridicola, che i grandi affari, e gli interessi politici, si trattino in pubblico alla presenza del popolo, e che questo non manchi di dir parere, o di dare consiglio. E qui necessario è il ricordarsi ancora, che da principio la *Tragedia* non era composta che da un coro, rappresentante le feste di Bacco; nel qual coro, ora uno, ora più, ora tutte le persone cantavano. *Eschilo* vi unì l'*Episodio*, cioè il fondo dell'azione, che noi chiamiamo *Dramma* o *Tragedià*; con cui cambiato il metro co' *Jambi*, s'interruppe il canto dal coro: e così un poco alla volta il principale divenne accessorio: ma non perciò poteva mai divenire superfluo. Non basta dunque il ritrovare nelle greche Tragedie il coro, per considerarlo una parte integrante anche delle moderne nei tempi nostri; ma esaminar conviene, se ciò che era necessario nel tempo della Democrazia, convenga ora, e indispensabile sia in Europa, ove il popolo è da ogni partecipazione di Governo e di pubblici affari escluso e distaccato, e dove mancandoci il canto, e quel costume di rappresentazione, siamo condannati a sostenere l'azione col solo sforzo dell'interesse, e del sentimento, con cui possano gli spettatori esser indotti a sentire con piacere, e diletto una Tragedia in Teatro. In oltre vuolsi notare, che non sempre

nelle Tragedie greche il coro indica un numero di persone: ma sotto tal voce intendevasi bene spesso una sola persona, e lungo sarebbe l'addurre gli esempi, mentre non vi è Tragedia, in cui non si conosca sotto tal denominazione di coro un solo interlocutore: tal volta anche ve ne saranno stati due, e tre, e poi il pieno coro di tutti quindici: giacché a tal numero si ridussero i coreuti, dopo le cinquanta furie rappresentate da *Eschilo* nelle *Eumenidi*. Questa varia intromissione di persone cantanti, prendeva regola dalle diversità del metro usata dal Poeta, e dalla varietà della musica relativamente all'azione. Noi vorremmo intendere come anche questo accadesse; ma essendosi della sola denominazione di coro fatto uso, non arriviamo a comprendere quando cantasse una o più voci; quando rientrassero in esso coro gli *Ippocriti*; e quando finalmente, come nei nostri Drammi, variasse la musica. Vediamo che nel dialogo semplice uso faceasi de i *Jambi*; e che gli *anapesti* erano prescelti per l'espressioni forti, per i lamenti e per i cori: ma qualora il coro diveniva interlocutore, si cambiava metro, e si prendevano i *Trochei*; come espressamente usò *Eschilo* nei *Persiani*. Questa diversità di metro corrispondente alla differenza delle azioni, e delle passioni, indica abbastanza la varietà della musica; di che parleremo più abbasso. La familiarità poi dei Principi con i più vili servi e privati; e la confidenza di questi con i Principi suddetti, faceva parer ugualmente buono il servo, il nunzio, la nutrice. La forza in oltre di quella tal religione e la credenza che si prestava a prodigi, ed ai sogni; necessaria cosa nella Tragedia, e desiderata faceva, che fossero i Numi, i sacrifici, la maga, l'indovino, l'oracolo, i sogni. Tutta poi questa tale rappresentazione di cose, era da Tragici adattata a quel tal Teatro particolare, che consisteva in quel tale vestito, in quel tal canto, in quella tal comparsa di scena.

114 Ora di tutte queste cose quale ci resta? O che io mi inganno di gran lunga, o che per una ragione occulta, ed ignota, il pubblico consentimento è opposto a tutti quelli che nel nostro Teatro interamente diverso dall'Ateniese, simili cose (a quello necessarie, e al nostro superflue) introdurre pretendono con buon fine. Ma certo è, che tolto un piccolo numero di prevenuti; e che coll'uso di leggere, e di idolatrare le cose antiche si preparano a rattristarsi, e dolersi; il numero maggiore degli uomini di buon senso, che concorre al Teatro, rifiuta una rappresentazione ermafrodita; cioè in parte antica nelle forme materiali di coro, nunzi, sogni ec. ed azioni di crudeltà e di terrore; ed in parte moderna; cioè senza musica, senza macchine, senza maschere, senza interesse; e perciò l'applauso è sempre deciso, e consacrato alle Tragedie Francesi, a preferenza delle Italiane. Il dotto Conte *Pietro di Calepio*, ne ha fatto il confronto; ma il *Salio* che vi si oppose, non ebbe altra idea di perfetta Tragedia, che le regole di *Aristotile*.

115 Diremo noi per tanto in conseguenza del sin qui detto, che tutte quelle tali cose proporzionate all'antico Teatro competano al nostro, niente meno che una barba lunga in un Orientale, che abbia abbandonato il suo lungo vestito, e preso il nostro, venuto che sia in Italia. Certamente siccome diremmo a questo che, o conviene mutar abito, o tagliarsi la barba; così niente meno dobbiamo conchiudere esser di necessità di cangiar costume, e Teatro, se si vogliono introdurre quelle quelle azioni, e quelle rappresentazioni che all'antico costume, e all'antico Teatro eran corrispondenti, o pur cambiare tutto ciò, e render la cosa conforme alla nostra presente natura. Ma per intendere meglio questa verità necessaria cosa è, che mi diate licenza che io brevemente dimostri la differenza di questi Teatri, anche in ciò che spetta la materialità dell'azione.

XI. *Altre differenze. Si parla del canto nelle antiche Tragedie, del ballo, e della decorazione.*

116 Per ciò che riguarda all'antica rappresentazione nulla io dirò del vestito degli Istrioni, che figuravano nelle scene di Grecia, poco questo al nostro punto importando. *Luciano* in due luoghi¹ ce lo ha indicato precisamente. La grandezza, e la vastità del Teatro richiedeva aiuti per la vista, e per l'udito, perché tutti potessero in ogni distanza vedere le persone proporzionate, ed udire. Quindi gli Istrioni adopravano altissimi calzari, e si impinguavano con arte la persona per renderla corrispondente. Per farsi indi da tutti sentire, nelle Commedie una gran maschera aveano con aperta bocca in guisa che sembrava, dice *Luciano*, che volessero inghiottire gli spettatori. Al che se non bastava, supplivano anche con dei bacini concavi atti a rifletter la voce verso l'udienza.

117 Se tutta la Tragedia poi si cantasse, o no, molti valenti uomini hanno trattato, ma la cosa pare che tuttavia resti indecisa. Dei nostri Italiani, che abbiano ultimamente fatto discorso su questa materia oltre quei che di poetica particolarmente han ragionato, ponno esser posti in prima linea il *Gravina* nel trattato della *Tragedia* e nella *Ragione Poetica*, e *Pierjacopo Martelli* nell'*Impostore*. Dei Francesi nominerò il P. *Menestrier* Gesuita, e il sig. Abate *Vatry*² non facendo torto agli altri, che ora non mi sovengono. Bisogna confessare però che niun di essi disse di più del nostro celeberrimo *Francesco Patricj*. Egli nella sua *Deca Istoriale*³ oltre la raccolta dei passi antichi, e particolarmente dei Problemi di *Aristotile* comprovanti il canto di tutta la

¹ *De saltat. opp. Lutet. Paris.* 1615. p. 588. e *Gymn.* p. 797.

² *Dissert. sur la recitation memoir. de l'academ. Roy. Des Inscrip.* p. 342.

³ In Ferrara 1586. 4. libro VI. p. 286.

Tragedia, ritrovò valorosamente le regole ancora di quel tal canto; come pure del motteggiare, e dell'archeggiare dei cori. È incredibile quanto quel grand'uomo sia andato avanti in questa, come in tutte le altre materie che egli si pose a trattare. Vero è che prima, e dopo di lui, abbiamo celebri in questa materia *Vincenzo Galilei*, *Giovanni Bardi*, *Carlo Valgurio Bresciano*, e *Francesco Gaffurio* da Lodi, ma niente di meno superò egli in questa parte tutti quelli che lo precedettero, come infinito lume diede a quelli che l'anno seguito.

118

Giacché mi è corsa la penna su questo punto; oltre i noti passi di *Aristotile* nei Problemi, di *Luciano* nel dialogo del *Ballo*, di *Plutarco* nel trattato della *Musica*, e di *Svetonio* in *Nerone*, ove dice, che questo Imperadore *Tragædias quoque cantavit personatus: inter cætera cantavit Cenacem parturientem, Orestem matricidam, Ædipodemexcæcatum, Herculem insanum* ec. vuolsi notare il luogo ove *Ateneo* scrive¹ che *il canto Jonico era particolarmente amato dalla Tragedia*. In fatti chi ha un poco di lettura delle greche Tragedie vede bene, che elle no non potevano essere se non che cantate. I Cori già per confessione di ognuno richiedeano Musica; e questo basta per farci conchiudere, che Musica pure fosse quella dei personaggi. Imperciocché non veggiamo noi le persone entrare e rispondere nel Coro medesimo, e cambiarsi metro, come si disse, usando ora *anapesti*, ed ora *trochei*? Questa diversità di metro apparisce ancora frequentemente allorché davasi sfogo ad una qualche passione: mentre si abbandonava il *Jambo*, e il *Trocheo* e si passava al lirico, e all'*anapesto*. E questo indica anche una mutazione di musica che non era più di recitativo: Molti esempi ci sono di questa mutazione di metro, e di canto nelle Tragedie greche rimasteci: anzi non vi è Tragedia, in cui non si vegga tal mutazione. Chi dicesse, che il Coro la medesima

¹ Lib. I. p. 2. Lugdun. 1657.

melodia conservava tanto cantando gli *anapesti*, quanto allorché interloquiva con i personaggi della Tragedia, con i *Trochei*; poca perizia mostrerebbe nella metrica, e ritmica poesia; e confonderebbe la musica delle ariette, con quella del recitativo obbligato. Se dunque anche i personaggi dai *Jambi* passavano ai *Trochei*, ed anche a gli *anapesti*, sembra doversi conchiudere; che essi pure cantassero, ora semplicemente il recitativo con i *Jambi*, ora il recitativo obbligato con i *Trochei*; e finalmente le ariette lamentevoli, o dirambiche con gli *anapesti* e simili. Quindi nelle *Trojane* di *Euripide* nell'Atto I. *Ecuba* dice, che darà *principio al canto*; ma non come soleva allorché essendo *Regina cantava, danzando, Inni a gli Dei*. Nella contesa posta da *Aristofane, nelle Rane* fra *Eschilo*, ed *Euripide*, quest' ultimo è rimproverato d'aver scelto modi di una poesia, che possono *cantarsi sulla chitarra* senza bisogno di adoperare *la lira*. Nell'atto III scena I. di questa commedia, *Eaco* narrando a *Xantia* l'esame che doveva farsi sul merito della Tragedia tra *Eschilo*, ed *Euripide*, dice che *si esaminerà la musica sulla bilancia*: che? (soggiunge *Xantia*) *si peserà qui la Tragedia?* αἱ γὰρ τάλαντα μουσικὴ σαδμήσεται, Ξαν. τι δὲ μειαγωγήουσι τραγωδίαν così nella scena II. *Bacco* fatto Giudice fra i due Tragici dice che farà preghiera a gli Dei per poter ben conoscere la *Pugna musica τὸν δὲ μουσικώτατα*. Da che potrebbe dedursi che l'arte poetica della Tragedia non fosse altro che l'arte musica; cioè l'arte di proporzionare i modi, e i metri della poesia a quella tal musica, che dall'azione era richiesta; ed alle circostanze proporzionata. Ma come mai non si cantavano, se tutta la poesia richiedeva musica? Non altrimenti al certo, che col canto si recitavano i Poemi di *Omero*, di *Esiodo*, di *Museo*, e di tutti gli altri Poeti, e degli Storici ancora. Poiché, dirò con *Monsieur Dacier*¹ *la Musica è una specie di Poesia*,

¹ La poetique d'Aristot. A Paris 1692. 12. p. 7. chap. I.

come la Poesia è una specie di Musica: anzi io dirò di più, cioè, che la Musica fu creata per la Poesia; come la Poesia per la Musica. Ma *Dacier* ha della repugnanza a persuadersi, che tutta la Tragedia si cantasse; tutto che sin dall'infanzia di tali rappresentazioni a detto di Orazio¹

*Dicitur et plaustis duxisse Poemata Thespis Quæ canerent
agerentque perundifæecibus ora,*

gli Attori condotti da Tespi *cantavano*, e *gestivano*. Ai passi da noi addotti di *Euripide* nelle *Trojane*, Tragedia forse più di tutte meritevole del nome di *Melodramma*, potrebbero aggiungersene degli altri molti; ma troppo lunghe ci condurrebbe questo argomento. Pure diremo che *Euclide* nell'*Isagoge* parlando della mutazione dei tuoni, assicura, che la mutazione del tuono per *Melopeja* disegna gli *affetti* e le *azioni eroiche*, e che propriamente è quella di cui *la Tragedia particolarmente fa uso*; senza però lasciare le altre, *che sono proprie al di lei carattere*. Chi attentamente esamina il *Filottete* di *Sofocle*, si accorge bene delle mutazioni di un tale canto, confrontando i cori I. II. III; ma molto più osservando nel IV, allorché il coro si unisce ai lamenti di *Filottete*.

119

Siccome però tutti i canti sono, o debbono essere relativi alle passioni dell'animo, così convien dire che grave, *flebile*, e naturale fosse quello delle Tragedie. *Pitermo Tejo* vi ritrovò primo di tutti le leggi, allo scrivere di *Ateneo*; *Aristosseno* colla forma del Teatro secondo *Vitruvio*² aiutò l'effetto della voce in una maggiore distanza. *Cicerone* nel I. dell'*Oratore* lo chiama col nome di *Vociferazione*, *vox tragædorum*. Comunque sia, egli era canto, o melodia, accompagnato dal suono delle tibie, e posto dal filosofo per la quinta condizione della Tragedia nel trattato della Poetica.³

¹ Art. Poet. v. 276.

² De Archit. lib. V. c. 8. Amstel. 1659. fog.

³ Cap. VI. in fine.

E qui convien osservare che questo canto era talmente proprio ad esprimere la passione, che *Polo* Istrione facendo l'*Elettra* di *Sofocle* non risparmiò di piangere sulle ceneri di un suo vero figliuolo morto poco anzi, allo scrivere di *Gellio*.¹ Tanto potere sugli affetti umani aveva quel canto, che *Alessandro Fereo* pianse copiosamente nel veder l'*Ecuba* di Euripide; cosicché nell'uscir del Teatro andava dicendo vergognarsi lui di farsi veder a piangere, dopo aver sparso il sangue di tanti cittadini, al dir di *Plutarco*.² Il recitativo dei jambi si cantava presso poco come ora si fa; ma allorché o nel terminar della scena, o nella fuga dei lamenti, e delle passioni, si passava agli anapesti, ed ai metri lirici; io credo come osservai, che la musica pure prendesse diverso stile, e divenisse melodiosa, armoniosa, ed artificiale. *Livio Andronico*, allo scrivere di *Tito Livio*,³ avendo perduto la voce nel ripetere il canto ottenne, che un giovine *cantasse* per lui, nel mentre che egli gestiva: *inde ad manum cantari histrionibus cæptum*. Non solo le Tragedie; ma le Commedie ancora si accompagnavano con la musica in via d'*intermedi* fra atto, ed atto; di che fede ci fanno gli antichi codici. *Acta ludis Megalensibus M. Fulvio, & M. Glabrione Ædilibus Curulibus. Egerunt ec. Modos fecit Flaccus Claudii Filius Tibiis paribus, & imparibus, dextris et sinitris*: così nell'*Andria* di *Terenzio*. Nell'*Eunuco* variò la musica dicendosi *modulavit Flaccus Claudii, Tibiis duabus dextra & sinistra*; così nell'*Eutontimorumenos* si legge *acta tibiis imparibus, deinde duabus dextris*: con le *Serrane*, o tibie acute si cantò negli *Adelfi*, e con lo pari l'*Ecira*. In somma nelle Teatrali rappresentazioni, vollero sempre musica i nostri antichi.

¹ Noct. att. lib. VII. e V.

² *De fortuna Alex.* Or. T. 2. p. 334.

³ Lib. VII. cap. 2.

121 Cotesto canto era accompagnato da gesti corrispondenti; come abbiamo da *Livio*, e dagli scrittori, e particolarmente dal *Meursio*:¹ e poi animato era dal pieno Coro che era, al dire di *Aristotile*, *l'intercalare* della musica² regolato da *Agatone*. Il Coro tal volta andava danzando da dritta a sinistra, poi da sinistra a dritta, e finalmente si fermava nel mezzo, i quali movimenti al parere degli eruditi sono contraddistinti con i segni di *strofe*, *antistrofe*, *epodo*.

Il Coro, dice Platone, *tra i Greci consiste nel canto, e nel ballo; e questo canto e questo ballo formano tutta la disciplina.*

122 Le leggi poi di questa danza, e di questa musica possono osservarsi anche in *Laerzio*, e in *Ateneo*, come pure appresso *Giulio Cesare Scaligero*³ e molto più nella Poetica del *Patricj*. Anche l'Abate *Vatry* fece una dissertazione su questo argomento, come si disse. Noi ci contenteremo di osservare, che cotesta antica danza, non era già composta e distinta con le capriole, con le spaccate, con gli stroppiamenti, e con la libertà licenziosa, di cui ora tanto la moltitudine si compiace; ma bensì, come *Platone* dice, era⁴ *un concatenamento di movimenti, e di pause, come è la musica di suoni, e d'intervalli; per lo che rappresenta a gli occhi degli spettatori azione e passione*. Egli altrove celebra sopra gli altri nell'arte della danza un tal *Damone*⁵ il quale *insegnar poteva quai movimenti de'piedi convenissero all'avarizia, alla rusticità, alla sciocchezza, e a gli altri difetti, e quali alle opposte virtù*. Al lavoro dei piedi corrispondeva la gesticolazione, o il movimento della persona, per lo che *Aristotile* chiama la danza col nome di *imitazione*, o

¹ De saltat. Gronov. T. VIII.

² Poetic. 96. p. 1251.

³ De Comed. et Trag. cap. V.

⁴ De Legib. Ec. Lib. 2.

⁵ De Rep. Lib. 3.

Pantomima. Ecco la necessità del Coro, e delle varietà del metro nelle antiche Tragedie.

123

Ma tutto questo era un nulla al confronto della decorazione dell'antico Teatro. Incredibile cosa è l'uso grande delle macchine, che si adoperavano in quei tempi. Noi ci maravigliamo alle volte di quanto ci vien narrato di quelle, che nel Teatro *Grimani di S. Giovanni Crisostomo* tempo fa (quando l'insolente ingordigia dei Musici non era ascesa a quel grado in cui ritrovasi presentemente) si accostumavano: ma convien dire che di molto inferiori ancora fossero delle antiche. Scrive *Plutarco*¹ che gli Ateniesi hanno speso più nelle rappresentazioni degli *Edipi*, dell'*Antigona*, di *Medea*, ed *Elettra*, che in tutte le guerre fatte contro dei barbari, cioè contro *Dario*, *Serse*, ed altri. Questo accresceva la frequenza degli Dei, che vi s'interponevano, e che da taluni, che non sanno più che tanto, sono creduti difetti. Non vi è tragedia in cui non apparisca qualche deità, e non si dia luogo a qualche macchina.

XII. *Delle leggi non osservate dagli antichi, sull'unità del luogo, e del tempo.*

124

Vogliono per la maggior parte gli eruditi, che a cotesta decorazione di Teatro non si aggiungesse cambiamento di scena, e che il luogo dell'azione fosse stabile. Questo non è il luogo di diffonderci in questa materia. Dirò solo, che fra gli altri *Pierjacoпо Martelli*. L'eccellentemente la esaminò; e che io, come voi ben sapete, avea detto appresso poco le stesse cose, prima ancora di leggerlo. Ma questo non serve. Certa cosa è però, che nell'*Ajace* particolarmente, e nell'*Elettra* il cambiamento di scena è patente. *Nelle*

¹ De Glor. Athen. opp. T. II. p. 349.

Trachinie di *Sofocle* la scena comincia in Tracchine; e poi finisce la Tragedia in Cenea. Nell'*Elettra* del medesimo si apre una parte del Teatro alla fine dell'azione, e si vede il cadavere di *Clitennestra*, uccisa da *Oreste* dentro della di lei casa. Così nell'*Ercole furioso* di *Euripide*; allorché *Megara* entra in casa dal vestibulo, dove l'azione aveva cominciato, si cambia la scena, e si vede Ercole divenuto furioso uccisore dei propri figli, legato ad una colonna. *Eschilo* nelle *Eumenidi* per due atti ci fa vedere l'azione nel Tempio di Apollo in Delfo; e nell'Atto III si passa nel Tempio di Minerva in Atene.

125 Oh quanto mai hanno fantasticato i Poetografi sopra l'unità o immutabilità del luogo, senza accorgersi di questi esempi. Affermano essi che sarebbe contro natura il ritrovarsi in una stanza, e poi passare, ora in un giardino, ed ora in una sala, stando sempre fermi e seduti sopra una scranna. Ma non è egli fuori di ordine, e quasi contro natura, che un negozio si incominci, si involuppi, e si sciolga nel medesimo sito? Che in questo venga il Re, la donna, il servo, e tutti gli altri personaggi così appunto, che venuti un poco prima, o un poco più tardi, l'azione non avrebbe progredito, né si sarebbe compiuta? che in quel luogo stesso si trattino gli affari pubblici, e i più secreti? e che dove una volta taluno ebbe pericolo della vita, francamente di nuovo ritorni senza sospettar cosa alcuna, perché l'azione abbia il suo effetto?

126 Io so che leggendo una storia non sento alcuna difficoltà di portarmi con il pensiero ora a Roma, ed ora a Parigi, ora nel campo di battaglia, ed ora nel gabinetto; e che se i fatti sono bene circostanziati, io mi dimentico di essere al tavolino, e veggo con l'immaginazione il campidoglio, le armate, il sito, le azioni con una precisione, che alle volte m'interesse nei casi altrui in tal maniera, che io credo di esser presente: e ci vuol forza d'animo per farmi intendere che egli è un inganno. Sieno bandite dunque le storie. Sia tolta dal

mondo l'Epopea, né si legga più *Omero*, *Virgilio*, *Ariosto*, e *Tasso*, che ci fanno far voli contro natura; non potendo un uomo essere a Venezia, e nello stesso tempo in Asia, Africa, Roma ec. Ma sia pur proscritta la nostra immaginazione che rade volte sta con noi in quel luogo dove ci ritroviamo con la persona, ma fa cento viaggi in un momento. Che se una storia può trasportarmi in più luoghi senza che io me ne risenta, e se ha tanta forza d'ingannarmi non avendo io avanti gli occhi niente altro che il libro, qual maggior facilità avrebbe l'inganno, se le cose si facessero vedere rappresentate da varie persone che sembrano interessate da davvero in quei fatti che si espongono, e che indi per trattarsi di un qualche secreto maneggio, io fossi chiamato da una sala, a un gabinetto, non solo col pensiero, ma con l'occhio stesso, innanzi a cui con un'indicibile prestezza si fa un cambiamento di oggetti, che sembrano veri? Se adunque naturali sono i passaggi in un libro di storia in cui si leggono le azioni morte; quanto più lo saranno in un Teatro, in cui si veggono le azioni vive?

127

Se ai tempi nostri vivessero gli antichi Tragici, e vedessero di quanti aiuti abbonda il nostro Teatro per ingannare la mente, e far illusione all'occhio degli spettatori, non potrebbero a meno di non compiangerci, vedendo indi il poco uso che ne facciamo. Noi facilmente cambiando il luogo dell'azione, aiutiamo mirabilmente l'immaginazione dello spettatore a trasportarsi nel preciso sito, ove l'azione variata si rappresenta: ma gli antichi parlando, e rappresentando nel proscenio, cioè in un luogo aperto innanzi alla scena, lo consideravano indeterminato, e suscettibile di ogni applicazione; come i nostri Istrioni di piazza, che sopra un palco, avanti una tela dipinta, rappresentano ogni azione. Non ostante però dalle cose dette sino ad ora, non può negarsi negli antichi Teatri una qualche mutazione di scena, nel corso

medesimo della Tragedia. Si chiamavano *scene duttili, versatili*, e forse *exostre*, od *encucle. mi* (di che può consultarsi *Bulengero*;¹ quelle che potevano cambiarsi; al qual uso erano destinati perni, ed altre macchine.

128

Dall'immobilità del luogo sono passati i Legislatori poetici all'unità del tempo: volendo provare che i Greci non hanno rappresentato azione, che superasse il corso di dodici, o al più ventiquattro ore. *Aristotile* per dir vero in un luogo della Poetica dice, che la Tragedia si *sforza di restringere il tempo dell'azione nel periodo del sole*; ma soggiunge, che per l'*innanzi*, non era a tal periodo ristretta: anzi altrove chiaramente insegna esser *legittimo termine della Tragedia quello, ch'è sufficiente a far sì, che dalla comoda fortuna uno passi all'incomoda, o dall'incomoda alla comoda*. E vaglia il vero: basti una scorsa sulle Tragedie antiche per riconoscere una tal verità. Nelle *Trachinie* di *Sofocle*, *Dejaneira* da Trachine, ove si rappresenta l'azione, manda *Illo* in traccia di *Ercole* suo padre; e poi sapendo l'infedeltà di esso *Ercole* suo marito, consegna a *Lica* una veste tinta col sangue di *Nesso*, creduta un rimedio per richiamarlo al suo amore. *Lica* lo ritrova sul promontorio *Ceneo* distante più di miglia 50, con *Illo* suo figlio. *Ercole* si mette la detta veste, ne sente i funesti effetti, ed *Illo* corre in *Trachine* a dar nuova di tutto questo alla madre, e vi arriva anche *Ercole* medesimo. Che diremo delle *Supplici* di *Euripide*? *Teseo* fa un'armata, si parte da Atene, va in Tebe, dà una battaglia, riporta la vittoria, e ritorna in Atene, dove si fanno i funerali ai cadaveri insepolti, riportati da Tebe; e si fa con *Adrasto* il patto d'alleanza fra gli Ateniesi, e gli Argivi. Peggio è forse nell'*Andromaca* di esso *Euripide*. Questa essendo in Ftia luogo dell'azione nel primo Atto, manda una donna in Farsaglia ad avvisare *Pelea* del pericolo in cui si ritrova di essere sacrificata al furore di

¹ De Theatro lib. I. cap. 17.

Ermione, e di *Menelao*. Nell'Atto III *Pelea* arriva. Nel medesimo tempo capita *Oreste*, che parte con *Ermione* a lui promessa sposa, prima che fosse di *Pirro*, il quale ritrovavasi in Delfo. Va dunque in Delfo, uccide *Pirro*; e un *Nunzio*, da Delfo arriva in Ftia ad arrecare di tutto questo l'avviso ad *Andromaca*. Non si eseguisce tutto ciò in quindici giorni.

129

Ben è vero però, che siccome l'azione deve essere una sola ed unita, perché riesca un tutto continuato, e perfetto, e perché l'immaginazione in una pittura di occhio che passa e non torna, possa raccogliere, e aver sempre presenti gli oggetti senza esser in molteplici uscite distratta; così è necessario che il tempo non sia troppo lungo, onde non si pregiudichi all'unità dell'azione. Ma il creder poi un delitto mortale l'impiegare in una rappresentazione un ora, due, tre, ed anche dieci di più; mi sembra uno scrupolo, che non abbia altro fondamento che l'opinione. Se si potesse conservar l'unità d'azione in più giorni, sarebbe egli assai male? malissimo, dicono gli oppositori, perché un uomo che sa di non istar in quel luogo, che due ore, non può soffrir l'inganno di dimorarvi due giornate. Prima di tutto si potrebbe dire lo stesso di ventiquattro ore, che non sono due, e del voler far credere, che spunti l'Aurora a due ore di notte. Ma che difficoltà ho io di scorrere le avventure di un secolo in due ore sopra un compendio di storia? Io sono persuaso al certo, che in Teatro si incontrerebbe lo stesso effetto. Di fatto si sono provati alcuni Italiani e Spagnuoli a far delle lunghe Tragedie, comprendenti ancora la nascita, l'adolescenza, la vecchiezza, e la morte di una persona colle avventure della sua vita; e queste hanno divise in quindici e in ventiquattro atti ancora, per dar comodo alla recita di più sere. Scrive il nostro celebre *Girolamo Muzio* nel libro I. della *Poetica* che il suo *Vergerio* (cioè *Aurelio* fratello de' due famosi Vescovi) avea fatta rappresentare in Roma una sua Tragedia in dieci

Atti divisa, per due sere; e che il popolo dopo la prima, era ansiosissimo di veder la seconda, impazientemente aspettando l'ora dell'alzar della tela.

Il popolo infiammato dal diletto

Ne stava il giorno che veniva appresso

Bramando il fuoco de i secondi torchi.

130 Io non dico che questa maniera di Tragedia sia buona o cattiva, dico solo che l'unità del tempo, niente meno che del luogo, sono invenzioni dei commentatori di *Aristotile*; che non furono osservate da Greci, e che la natura ugualmente, ad ogni forma si accomodarebbe: per farvi sempre più conoscere quale era l'indole dei tempi antichi, e dell'antico Teatro; e come male fu intesa, e come peggio adattata al nostro.

XIII. *Conclusion.*

131 Ora diamo un'occhiata alla nostra scena. Ma voi senza che io apra bocca meglio di me la intendete. Il presente recitativo non consiste in altro, che in un parlar armonioso, ma che non sia accademico; naturale, ma che non odori della prosa, e non abbia del vile: in una parola che sia grave, nobile, che si goda del verso senza sentirlo, e che s'imiti la natura, senza offenderla troppo, o troppo incontrarla. Non abbiamo canto, non decorazione di macchine, di voli, e di cose divine. A che dunque la variazione del metro, senza la musica? a che senza questa, il Coro? La stessa grazia avrebbe una sonata solfeggiata senza stromenti. Il *P. Brumoy*¹ si maraviglia che alcuni abbiano abbandonato il Coro; ma io, quando ella è così, mi maraviglio della sua maraviglia. Mentre nei Drammi in musica esso vi siede bene, ed ove si crede opportuno, è comunemente introdotto: ma qui si tratta della Tragedia; che

¹ Teatro p. 104. T. I.

non si canta, e che senza il dolce aiuto della melodia, dee in noi tal commozione di affetti produrre, che atta sia a rapirci fuori di noi medesimi; il che non si ottiene, quando troppa violenza far vogliamo al nostro costume, e alle idee ricevute, e comuni. Tutte queste, ed altre cose erano fatte per quel Teatro: ma se questo or non esiste: se si cangiò tutta l'indole: se diversa è la nostra rappresentazione, come mai potranno esse sussistere? Una volta le lunghe storie, le lunghe lamentazioni, modulate dal canto, e raddolcite dal costume, erano l'anima della Tragedia: ora che si richiede una progressione d'azione che continuamente tenga in interesse gli animi degli uditori, si sono cangiate in armonioso oppio auricolare, che dolcemente per le orecchie ispira un tranquillissimo sonno. Ogni intensione di mente, se troppo sforzo richiedesi, nei Teatri d'Italia sembra in certa guisa sbandita, come insoffribile riesce il terrore, ossia le azioni barbare, crudeli, tiranniche; e che in vece di purgar il costume, cioè inspirar la virtù, eccitano il dispetto nelle anime sensibili; come nelle vili, e malnate servono di giustificazione, o di esempio. Il perché non si vuole che la commozione del cuore. Questa è l'indole del nostro Teatro d'Italia comprovata con mille esempi, e conosciuta pur troppo da quelle Tragedie, che incontrarono fortuna, come da quelle altre che ebbero fatalità. In Francia sono più pazienti. Le Tragedie quasi si cantano: danno tempo a chi vuole di impararne dei pezzi a memoria, ed anche a trascriverle interamente; ma gli Italiani non si sono accostumati per anco. Il nostro gusto del Teatro è fatalmente diverso; e bisognerebbe commutarlo, perché potesse tollerarsi una tal maniera di declamare; ma chi è capace di tanto?

Erit mi hi magnus Apollo.

Pure non convien disperare: chi sa che col tempo la ostinata severità dei nostri Poeti Tragici non si ingentilisca, e

non ceda il luogo alla ragione? chi sa che un qualche genio preside delle belle arti, non ispiri in qualche paese, una qualche società per formar una scuola, o un'Accademia onde la gioventù possa educarsi nell'arte di rappresentare, e recitare in Teatro; cosicché ritorni all'utile istituto di riformare dilettaudo, o migliorare i costumi? Ma presentemente dobbiamo arrossire.

133 Noi siamo in Venezia, dove più che in ogni altra Città di Italia, e di Europa ancora, sono frequentati i Teatri. E noi pur veggiamo dei fenomeni curiosi da stravaganza prodotti, ogni giorno. Gli Istrioni, che sono i più celebrati fanno consistere la loro bravura, tal volta col far desiderar una parola, e tale altra in divorar dieci versi senza respiro. Quella sospensione, e questa vibrazione, sono per lo più i fonti del applauso popolare, e dell'ammirazione comune. Questo è il massimo indizio degli animi malamente disposti a una lunga tensione di fibra, e naturalmente inclinati alla varietà degli urti, alla brevità; in una parola, tutto ciò che è contrario a quel che una volta era il cardine, e il fondamento delle teatrali rappresentazioni.

134 Vi sono delle città in Italia ove in privati Teatri si divertono dei Giovani Cavalieri: e quivi veramente si vede quanto possa il Teatro imitare la verità. Ve ne sono di così eccellenti, e che con tal nobilita vestono il carattere, e la persona che rappresentano, che piangono realmente e si adirano, come se essi fossero nel caso che fingono. Pensate qual impressione ne nasca sugli animi degli spettatori! Io ho veduto cader le lagrime a tutta una udienza, e mille persone star tutta la recita con tal religiosa attenzione, di aver riguardo per fino di fare un piccolo movimento, non che un rumore. Ma con tutto questo ho veduto altresì con mia sorpresa cader miseramente a terra tutto ciò che di anticaglia potea odorare.

In somma per terminare una volta questa eterna leggenda, che vi avrebbe stancato, se fosse stata anche buona; l'indole del nostro Teatro è interamente diversa dell'antico; sì per quel che riguarda il costume, o le circostanze esterne, dalle quali dipendono i fonti della mozione degli animi: quanto per quel che concerne alla scena, tanto differente nella rappresentazione, e nella decorazione; quanto diverso è del loro, il nostro vestito. Questa è la ragione per cui penso io, che le Tragedie, le quali non hanno altro in se, che il gusto antico, e sui soli precetti universali son lavorate, non riescano sulle nostre scene di Italia.

Note

Edizione 1746

§ 25: *né*: correzione fatta a mano, il testo a stampa sotto la correzione è illeggibile.

§ 42: *Ogni genere... delle tragedie*: nella copia che ho consultato questo paragrafo è cancellato a mano. Data la difficile reperibilità del testo e le pochissime copie rimaste è impossibile presumere quando è stata eseguito l'atto di cancellatura.

§ 77: al lato aggiunta illeggibile.

Edizione 1787

§ 7: *Carlo d'Angiò*: Probabilmente Carlo d'Angiò, duca di Durazzo (n.dopo il 1322 – m.Napoli 1348) noto come protettore di letterati e poeti. Cfr. Coniglio, Giuseppe, *D. B. Treccani*, Volume 3 (1961), disponibile online [http://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-d-angio_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-d-angio_(Dizionario-Biografico)/)

Pape Satan pape Satan allepe: Celebre verso della *Divina Commedia* (If VII 1) sottoposto a discussioni dai critici danteschi con più interpretazioni giustificabili. Per approfondire *Enciclopedia Dantesca*: [http://www.treccani.it/enciclopedia/pape-satan-pape-satan-aleppe_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/pape-satan-pape-satan-aleppe_(Enciclopedia-Dantesca)/)

§ 8: *P. Pez*, ed in nota: *Thesaur. Anecdotor. Neviss.* T. II. P. III. p. 186.: probabilmente si tratta di errore ed è pensato Bernhard Pez con il suo *Thesaurus anecdotorum novissimus*, 6 voll. , 1721 – 1729.

§ 9: *Christus patiens... Apollinario il padre*: Opera adespota dell'11° o 12° secolo sulla passione di Cristo. L'autore è probabilmente bizantino. Nel passato è stata, come in questo caso, spesso erroneamente attribuita a Nazianzeno, Apollinare ed altri.

§ 10: nota: *Sotto il Re... Autos Sacramentales*: Le autos sacramentales sono state proibite nel 1765 da Carlo III.

§ 11: *Albertin Mussato... due Tragedie compose: Ecerinis e Achilles*. La seconda è di Antonio Coschi. Al tempo di Carli ancora attribuita (a torto) a Mussato.

Giangiorgio Grevio... Histor. Italiae: J. G. Graevius – P. Burmannus: *Thesaurus antiquitatum et historiarum Italiae*, VI/2, Leiden 1722.

§ 15: *l'Amicizia... versi settenarj*: *L'Amicizia* è stata scritta probabilmente negli anni 1502 – 1503.

Matteo Bojardo compose il Timone: In realtà si tratta del volgarizzamento del *Timone* di Luciano. Boiardo lo completa di fantasia.

§ 16: nota: *Urania Poesie Celesti ec.*: *Urania: Poesie celesti, musiche e sacre*

§ 19: *Mellin de S. Galais... la Sofonisba*: Probabilmente soltanto la prima metà della Sofonisba.

§ 20: nota: *Magnifica... Henrico Secundo*: Claude de Taillemont e Scève, opera storiografica: *La Magnifica et triumphale entrata del crissitaniss. re di Francia Henrico socondo di quetso nome: fatta nella nobile e antiqua città di Lyone à ...: colla particolare descrizione della comedia che fece recitare la nazione fiorentina à richiesta di Sua Maesta Christianissima.*

§ 25: *Isabella Andreini*: Conosciuta anche come Isabella Canali.

§ 27: *Isabella Andreini di Firenze*: di Padova.

Tiberio Fiuzilli: Probabilmente Tiberio Fiorilli che morì a Parigi nel 1694.

§ 33: *Perrino*: Sarà Pierre Perrin.

§ 39: *Runzuascad del sig. Benedetto Marcello*: Attribuzione erronea dovuta probabilmente all'operare satirico del Benedetto Marcello, autore de *Il teatro alla moda*. Mentre la parodia della tragedia classicistica *Rutzvanscad il giovane, arcisoprtragichissima tragedia elaborata ad uso del buon gusto da 'grecheggianti compositori da Cattuffio Ponchiano Bubulco Arcade* pubblicata a Bologna nel 1724 appartiene a Zaccaria Valaresso.

§ 51 nota: *Lib. XI. ediz. Hannov. 1604: Si penserà all'opera Ex Diodori Siculi Bibliotheca historica de Gallis*. Edit. Hanoviae in fol. 1604.

§ 53 nota: *Rel. Peloponnes. lib. VI.*: Ossia sesto libro de *La guerra del Peloponneso*.

§ 55 nota: *Lib. III. Vita Plat.*: Diogenis Laertii: *Vitae philosophorum*. Il terzo libro è dedicato a Platone.

§ 70: *Finalmente l'Ecuba... da Erasmo*: Erasmo da Rotterdam traduce in latino *Ecuba* e *Ifigenia in Aulide* di Euripide.

Nota: *Diodor. lib. XII.*: Diodorus Siculus: *Bibliotheca historica*.

§ 97: *Atalia: Athalie*, 1691.

Ifigenia in Aulide: Iphigénie en Aulide, 1674.

Bibliografia

ALBERTONI 1990

ALBERTONI, ETTORE, *Storia delle dottrine politiche*, v. II, Milano, Edizioni di Comunità, 1990;

AMATO 1996

GOLDONI, CARLO, *Il poeta fanatico*, a cura di Marco Amato, Venezia, Marsilio, 1996;

APIH 1973

APIH, ELIO, *Rinnovamento e Illuminismo nel '700 italiano. La formazione culturale di Gian Rinaldo Carli*, Trieste, Deputazione di storia patria per la Venezia Giulia, 1973;

APIH 1977

APIH, ELIO, *Carli Gian Rinaldo*, «Dizionario biografico degli Italiani», Istituto della Enciclopedia Italiana, v. XX, Roma 1977, pp. 160-167;

APIH 1962

APIH, ELIO, *Un carteggio inedito fra Gian Rinaldo Carli e l'abate Giorgio Bini*, «Pagine istriane», s. 4, v. XII (1962), pp. 37-45;

BARIÉ 1959

BARIÉ, OT, *La cultura politica nell'età delle riforme*, «Storia di Milano», v. XII (1959), pp. 441-445;

BIANCHI 1803

BIANCHI, ISIDORO, *Elogio storico di Pietro Verri*, Cremona, Manini, 1803;

BIANCHI S 2004

CARLI, GIAN RINALDO, *Osservazioni sulla musica antica e moderna e Intorno alla difficoltà di ben tradurre*, a cura di Stefano Bianchi, Gorizia-Trieste, Istituto Giuliano di Storia, Cultura e Documentazione, 2004;

BIANCO 1994

BIANCO, FURIO, *Ribellismi, rivolte antifasciali e repressione della criminalità nell'Istria del '700*, «Acta Histriae», v. III (1994), p. 149-164;

BONIN 2012

BONIN, ZDENKA, ROGOZNICA, DEBORAH, *Rodbina Gravisi. Inventar fonda v Pokrajinskem arhivu Koper (1440-1933)*, Koper, Pokrajinski arhiv Koper, 2012;

BOSSI 1797

BOSSI, LUIGI, *Elogio storico del conte commendatore Gian-Rinaldo Carli*, Venezia, C. Palese, 1797;

CARLI OPERE

CARLI, GIAN RINALDO, *Delle Opere del signor commendatore don Gianrinaldo conte Carli Presidente emerito del Supremo Consiglio di Pubblica economia e del Regio Ducal Magistrato Camerale di Milano e consigliere intimo attuale di Stato di S.M.I.R.A.*, v. I-XIX, Milano, Imperial Monistero di S.Ambrogio Maggiore, 1784-1794;

CARLI 1746

CARLI, GIAN RINALDO, *Dell'indole del trattato tragico*, «Raccolta d'Opuscoli scientifici e filosofici», v. XXXV, Venezia, Simone Occhi, 1746;

CAVALLINI 1990

CAVALLINI, IVANO, «*Musica sentimentale*» e «*teatro della commozione*»: *la poetica del melodramma nelle "Osservazioni sulla musica" di Gianrinaldo Carli*, «*Recercare*», v. II (1990), pp. 5-34;

CAVALLINI 1994

CAVALLINI, IVANO, *I due volti di Nettuno: studi su teatro e musica a Venezia e in Dalmazia dal Cinquecento al Settecento*, Lucca, Libreria musicale italiana, 1994;

CECCHI SAPEGNO 1979

CECCHI, EMILIO, SAPEGNO, NATALINO, *Storia della letteratura italiana. Il Settecento.*, vol. VI, Milano, Garzanti, 1979;

CELLA 1977

CELLA, SERGIO, *Carli Stefano*, «Dizionario biografico degli Italiani», Istituto della Enciclopedia Italiana, v. XX, pp. 178-183;

COSSAR 1949

COSSAR, RANIERI MARIO, *Epistolario inedito del conte Stefano Carli (1726-1823)*, «*Archeografo triestino*», s. 4, v. XVI-XVII (1949-50), pp. 257-316;

COSTA 1999

COSTA, BARBARA, *L'archivio Verri, Vicende storiche e riordinamento*, «Atti del convegno Pietro Verri e il suo tempo, Milano 9-11 ottobre 1997», a cura di C. Capra, Milano, Cisalpino, 1999, pp. 61-102;

COSTA 2004

COSTA, BARBARA, *"Disciplina ragionata" e "libertà indefinità" nei rapporti fra Gian Rinaldo Carli e Pietro Verri*, «Quaderni Giuliani di Storia della Deputazione di Storia Patria per la Venezia Giulia», v. XXV (2004), pp. 15-36;

COSTA PANIZZA 1997

COSTA, BARBARA, PANIZZA, GIORGIO, *L'archivio Verri*, Milano, Fondazione Raffaele Mattioli per la storia del pensiero economico, 1997;

COSTA PANIZZA 2000

COSTA, BARBARA, PANIZZA, GIORGIO, *L'archivio Verri. Parte seconda: la "Raccolta Verriana"*, Milano, Fondazione Raffaele Mattioli per la storia del pensiero economico, 2000;

CHESSA 1938

CHESSA, FEDERICO, *La moneta*, Torino, G. Giappichelli editore, 1938, pp. 202-217;

CURIEL 1937

CURIEL, EUGENIO, *Il teatro di S. Pietro di Trieste 1690-1801*, Archetipografia di Milano, Milano, 1937;

DI SIMONE 2006

DI SIMONE, MARIA ROSA, *Percorsi del diritto fra Austria e Italia (secoli XVII-XX)*, Milano, Giuffrè Editore, 2006, pp. 134-155;

DE STEFANO 1933

DE STEFANO, FRANCESCO, *Cinque anni di sodalizio fra Pietro Verri e Gian Rinaldo Carli (1760-1765) con XXIV lettere inedite di Pietro Verri*, «Atti e memorie della Società istriana», v. XLV (1934), pp. 43-104;

DE STEFANO 1942

DE STEFANO, FRANCESCO, *Gian Rinaldo Carli (1720-1795). Contributo alla storia delle origini del Risorgimento italiano*, Modena, Società Tipografica Modenese, 1942;

DOBRIC 1992

DOBRIC, BRUNO, *Stancoviciana: spomenicka biblioteka*, Rovinj, Katalog izlozbe, 1992;

ERRERA 1877

ERRERA, ALBERTO, *Storia dell'economia politica nei secc. XVII e XVIII negli Stati della Repubblica veneta corredata da documenti inediti*, Venezia, Tip. G. Antonelli, 1877, pp. 156-173;

FANCELLI 1948

FANCELLI, MANLIO, *I critici italiani del Rousseau e il pensiero politico di Gian Rinaldo Carli*, «Rivista internazionale di filosofia del diritto», v. XXV (1948), pp. 249-300;

FAVARO 1917

FAVARO, ANTONIO, *I successori di Galileo nello Studio di Padova*, «Nuovo Archeografo veneto», v. XXXII (1917), pp. 131-146;

FERRONE 1989

FERRONE, VINCENZO, *I profeti dell'Illuminismo. Le metamorfosi della ragione nel tardo Settecento italiano*, Roma, Laterza, 1989;

FERRONE 2011

FERRONE, SIRO, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, Venezia, Marsiglio, 2011;

FLEGO 1998

FLEGO, ISABELLA, *Girolamo Gravisi. Sparso in dotte carte*, «Collana di storia patria», 1, Capodistria, Edizioni comunità italiana, 1998;

FLEGO 2010

FLEGO, ISABELLA, *Accademie e associazioni culturali a Capodistria e nei dintorni. Il Settecento*, in «Archeografo Triestino», s. IV, v. LXX, n. 1, Atti della giornata di studi: Accademie e società culturali tra Sette e Ottocento nel Litorale, Trieste, 2010;

GASPARI 1980

GASPARI, GIAMMARCO, *Viaggio a Parigi e a Londra (1766-1767) nel carteggio di Pietro e Alessandro Verri*, Milano, Adelphi, 1980;

GIORMANI 2002

GIORMANI, VIRGILIO, *Gerolamo Gravisi*, «Dizionario biografico degli Italiani», Istituto della Enciclopedia Italiana, v. LVIII, Roma 2002, pp. 454-461;

GOLDONI 1993

GOLDONI, CARLO, *Memorie*, a cura di Paolo Bosisio, Milano, Mondadori, 1993;

GOLDONI 1969

GOLDONI, CARLO, *Tutte le opere*, v. IV, Milano, Mondadori, 1969;

GRAINS 1907

GRAINS, *Carnevali istriani d'altri tempi*, «Il Palvese», v. I (1907), p. 24;

IVETIC 1998

IVETIC, EGIDIO, *Stefano Carli intellettuale di periferia - note per una ricerca sulla nobiltà capodistriana del settecento*, «At. Istria», vol. XLVI (1998), pp. 215-253;

INFELISE 1996

INFELISE, MARIO, *Gian Rinaldo Carli senior dragomanno della Repubblica*, «Acta Hitriae, Contributi dal convegno internazionale «Un grande riformatore del '700. Gian Rinaldo Carli tra l'Istria, Venezia e l'Impero»», v. V (1996) pp. 189-197;

LICCIARDI 1994

LICCIARDI, FABIANA, *“L’Ifigenia in Tauri” di Gianrinaldo Carli. Una tragedia melodrammatica*, «Quaderni istriani», v. V-VI (1994), pp. 141-149;

LONGO 1907

Longo, C. *Goldoni nell’epistolario del Carli*, «Pagine istriane», v. V. (1907), pp. 43-47;

LUZZATO 1928

LUZZATTO, FABIO, *Il pensiero di Gian Rinaldo Carli in tema di politica agraria*, «Atti e memorie della Società istriana», v. XL (1928), pp. 217-225;

MAGISTRIS 1752

MAGISTRIS, SIMON MARIA, *Delle osservazioni sopra un libro intitolato “Dell’origine e del commercio delle monete e dell’istituzione delle zecche d’Italia”*, Roma, Becchelli, 1752;

MAJER 1909

MAJER, FRANCESCO, *L’archivio antico del Municipio di Capodistria*, Capodistria, Società Istriana di Archeologia e Storia Patria, 1909;

MALUSÀ 1989

MALUSÀ, MIRELLA, *L’Accademia degli Intraprendenti di Rovigno (1763-1765)*, «ACRS Rovigno», v. XX (1989-90), pp. 243-254;

MARCELLI 1955

MARCELLI, UMBERTO, *La questione monetaria studiata da Gian Rinaldo Carli*, «Archivio storico italiano», v. CXIII (1955), pp. 45-72;

MARCELLI 1956

MARCELLI, UMBERTO, *Il carteggio C.-Kaunitz, 1765-1793*, «Archivio storico italiano», v. CXIII (1955), pp. 388-407, 552-581; v. CXIV (1956), pp. 118-135, 771-788;

MARKOVIC 1997

MARKOVIC, IVAN, *La Biblioteca di Gian Rinaldo Carli : la Libreria dell'Accademia de' Risorti dal 1760 al 1806*, «Acta Histriae», v. 5 (1997), pp. 79-90;

MATTIODA 1994

MATTIODA, ENRICO, *Teorie della tragedia nel Settecento*, Modena, Mucchi, 1994;

MICHIELS 1932

MICHIELS, *La critica della teoria della bilancia commerciale fatta da Gian Rinaldo Carli alla luce del suo tempo*, «Introduzione alla storia delle dottrine economica e politica», v. XI (1932), pp. 223-260;

MONTANILE 2013

MONTANILE, MILENA, *Il discorso sull'indole del teatro tragico antico e moderno di Gian Rinaldo Carli*, «Atti del Convegno di Studi Università di Salerno Il mito, il sacro e la storia nella tragedia e nella riflessione teorica sul tragico, 15-16 novembre 2012», Napoli, Liguori Editore, 2013, pp. 313-325;

MORELLET 1769

MORELLET, ANDRÉ, *Prospectus d'un nouveau Dictionnaire de Commerce*, 1769;

MORPURGO 1880

MORPURGO, SANSONE, *Vita di G.R.C. capodistriano dettata da G. Mazzuchelli*, «Archeografo triestino», v. VII (1880-81), pp. 312-372;

NATALI 1923

NATALI, GIOVANNI, *Gian Rinaldo Carli geografo (1720-1795)*, «Contributi alla storia della geografia in Italia nel secolo XVIII», v. VI (1923), pp. 41-48;

NOVACCO 1901

NOVACCO, GIOVANNI, *Di Gian Rinaldo Carli, scrittore di cose scolastiche*, «Antologia veneta», v. II (1901), pp. 89-101;

ODILA 1999

ODILA SIROK, LEA, *Koprsko gledališce v 18. stoletju*, in «Annales. Anali za istrske in mediteranske studije UP ZRS», v. IX (1999), pp. 207-230;

PASINI 1905

PASINI, FRANCO, *Tra Gian Rinaldo Carli e Girolamo Tartarotti*, «Atti e memorie della Società istriana di storia patria», v. XX (1905), pp. 131-197;

PECCHIO 1992

PECCHIO, GIUSEPPE, *Storia dell'economia pubblica in Italia*, a cura di Gianmarco Gaspari, Carnago, Sugarco, 1992;

PENSA 1983

PENSA, MARIA GRAZIA, *La vera commedia, martelliani di Pietro Verri in margine alla riforma goldoniana*, «Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca. Tra Illuminismo e Romanticismo», Firenze, Olschki, 1983, pp. 29-30;

ROMAN 2000

GOLDONI, CARLO, *Il filosofo inglese*, a cura di Paola Roman, Venezia, Marsilio, 2000;

ROBERTI 1797

ROBERTI, GIAMBATTISTA, *Opere*, Bassano, Remondini, 1797;

ROTHER 2011

ROTHER, WOLFGANG, *Gian Rinaldo Carli*, «Grundriss der Geschichte der Philosophie», hrsg. J. Rohbeck, W. Rother, 4a, *Die Philosophie des 18. Jahrhunderts*, v. 3, *Italien*, Basel 2011, pp. 261-67;

ROMAGNANI 2006

ROMAGNANI, GIAN PAOLO, *Dizionario Biografico degli Italiani*, Treccani, v. 67, 2006, p. 325-331;

ROMAGNOLI 1983

ROMAGNOLI, SERGIO, *Il teatro e "Il Caffè"*, «La buona compagnia. Studi sulla letteratura italiana del Settecento», Milano, Angeli, 1983, pp. 164-177;

ROMAGNOLI 1994

ROMAGNOLI, SERGIO, *Goldoni e gli illuministi*, «Carlo Goldoni 1793-1993. Atti del Convegno del Bicentenario (Venezia, 11-13 aprile 1994)», pp. 55-78;

SESTAN 1952

SESTAN, ERNESTO, *Europa settecentesca ed altri saggi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952;

SILVESTRI 1818

SILVESTRI, GIUSEPPE, *Opere filosofiche e d'economia politica di P. Verri*, Milano, 1818;

STANCOVICH 1888

STANCOVICH, PIETRO, *Biografie degli uomini distinti dell'Istria*, Capodistria, 1888;

STRCIC 2011

STRCIC, PETAR, *Petar Stankovic, zivot i djelo*, Pula, Zavicajna naklada Zakan Juri, 2011;

TAMARO 1896

TAMARO, MARCO, *Nel primo centenario della morte di Gian Rinaldo Carli*, «Atti e memorie della Società istriana di archeologia e storia patria», v. XI (1896), pp. 413-536;

TAVAZZI 2012

TAVAZZI, VALERIA, *Un libello di citazioni. I "Frammenti morali, scientifici, eruditi e poetici" e la polemica fra Pietro Verri e l'abate Chiari*, «Parole Rubate», v. VI (2012), pp. 3-29;

TRAMPUS 1991

TRAMPUS, ANTONIO, *Nuovi orientamenti metodologici e prospettive storiografiche nella ricerca sulla vita e l'opera di Gianrinaldo Carli*, «Archeografo triestino», v. 99 (1991), pp. 275-295;

TRAMPUS 1994

TRAMPUS, ANTONIO, *L'Illuminismo e la 'nuova politica' nel tardo Settecento italiano: "L'uomo libero" di Gianrinaldo Carli*, «Rivista storica italiana», v. I (1994), pp. 42-114;

TRAMPUS 2004

TRAMPUS, ANTONIO, *Gianrinaldo Carli nella cultura europea del suo tempo*, «Quaderni giuliani di storia», v. XXV (2004), pp. 1-167;

TRAMPUS 2006

TRAMPUS, ANTONIO, *Gianrinaldo Carli at the centre of the Milanese Enlightenment*, «History of European ideas», v. IV (2006), pp. 456-476;

TRAMPUS 2014

TRAMPUS, ANTONIO, *Il diritto alla felicità. Storia di un'idea*, Roma, Editori Laterza, 2014;

TRANI 1928

TRANI, GIUSEPPE, *Gian Rinaldo Carli e la tragedia*, «R. Liceo scient. G. R. Carli di Pisino. Annuario. Anno scolastico 1926-27», Parenzo, 1928, pp. 3-29;

VALERI 1969

VALERI, NINO, *Pietro Verri*, Firenze, Le Monnier, 1969;

VALESCHI 1971

VALESCHI, FRANCO, *L'Italia nel Settecento. Dal 1741 al 1788*, Milano, Mondadori, 1971;

VENTURI 1969

VENTURI, FRANCO, *Settecento riformatore. Da Muratori a Beccaria*, Torino, Einaudi, 1969;

VENTURI 1958

VENTURI, FRANCO, *La letteratura italiana. Storia e testi. Illuministi italiani*, v. III, Milano-Napoli 1958, pp. 419-439;

VENTURINI 1906

VENTURINI, DOMENICO, *Tomaso Tarsia dragomano grande della Repubblica veneta al secondo assedio di Vienna per opera dei Turchi*, «Atti e Memorie della Società Istriana di archeologia e Storia Patria», v. XXII (1906), pp. 45-135;

VENTURINI 1907

VENTURINI, DOMENICO, *Il casato dei marchesi Gravisi*, Parenzo, Tip. Gaetano Coana, 1907;

VERRI 2003

VERRI, PIETRO, *Edizione nazionale delle opere di Pietro Verri, Scritti di argomento familiare e autobiografico*, v. V, a cura di G. Bognetti, A. Moioli, P.L. Porta, G. Tonelli, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003;

VERRI 2007

VERRI, PIETRO, *Edizione nazionale delle opere di Pietro Verri, Scritti di economia, finanza e amministrazione*, v. II, a cura di G. Bognetti, A. Moioli, P.L. Porta, G. Tonelli, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007;

VESCOVO 1992

VESCOVO, PIER MARIO, *Le riforme nella riforma. Preliminari goldoniani*, «Quaderni veneti», v. 16 (1992), pp. 137-140;

ZILIOOTTO 1904

ZILIOOTTO, BACCIO, *Gian Rinaldo Carli e Girolamo Tartini, con tre lettere inedite*, «Pagine istriane», v. II(1904), pp. 225-236;

ZILLOTTO 1906

ZILLOTTO, BACCIO, *Salotti e conversari*, «Archeografo Triestino», s. III, vol. III (1907), pp. 317-340;

ZILLOTTO 1907

ZILLOTTO, BACCIO, *Un'avventuriera pisana del Settecento*, «Il Palvese», v. I(1907), pp. 1-17;

ZILLOTTO 366

ZILLOTTO, BACCIO, *Trecentosessantasei lettere di G.R.C. capodistriano, cavate degli originali ed annotate*, «Archeografo triestino», v. IV(1910), pp. 1-105; v. V (1911), pp. 1-68; v. VI (1912), pp. 227-340; v. VII (1913), pp. 1-46;

ZILLOTTO 1924

ZILLOTTO, BACCIO, *Storia letteraria di Trieste e dell'Istria*, Trieste, La Editoriale Libreria, 1924;

ZILLOTTO 1944

ZILLOTTO, BACCIO, *Accademie ed accademici di Capodistria (1478-1807)*, «Archeografo Triestino», s. IV, v. VII (1944), pp. 115-280;

ZILLOTTO 1946

ZILLOTTO, BACCIO, *La "Rinaldeide" di A. Gavardo e la giovinezza di Gian Rinaldo Carli (1720-1765)*, «Archeografo triestino», s. IV, X-XI (1946), pp. 237-368;

ZILLOTTO 1948

ZILLOTTO, BACCIO, *Del conte Stefano Carli e anche di Carlo Goldoni*, «Archeografo Triestino», s. IV, v. XIV-XV (1948), pp. 273-298;

ZITKO 1994

ZITKO, SALVATOR, *Vloga in pomen Collegia dei nobili v Koprju*, «Acta Histriae», v. III (1994), pp. 123-132;

ZITKO 2004

ZITKO, SALVATOR, *"Disciplina ragionata" e "libertà indefinità" nei rapporti fra Gian Rinaldo Carli e Pietro Verri*, «Quaderni Giuliani di Storia della Deputazione di Storia Patria per la Venezia Giulia», v. XXV (2004), pp. 153-171;

ZUDIC 2014

ZUDIC, NIVES, KNEZ, KRISTJAN, *Storia e antologia della letteratura italiana di Capodistria, Isola e Pirano*, Koper, Italijanska unija, 2014.

Ringraziamenti

Il primo ringraziamento va al Professor Pier Mario Vescovo per la proposta dell'argomento trattato e il suo ruolo di relatore durante questo periodo veneziano. Devo vivamente ringraziare anche il Professor Antonio Trampus, del Dipartimento di Storia, per la generosa disponibilità e il gentile aiuto riguardante l'inquadramento storico. Inoltre un contributo per la mia formazione è stato dato da tutti i docenti del Dipartimento di Italianistica - e non solo - che hanno collaborato ai seminari e alle altre attività alle quali ho avuto fortuna di partecipare. Per me è stata veramente un'esperienza preziosa.

Grazie alla prof.ssa Patrizia Farinelli dell'Università di Lubiana per il supporto e la fiducia dimostratimi.

Alla Sig.ra Isabella Flego, grande conoscitrice della nobiltà istriana e della cultura del Settecento, per i due ricchi e proficui incontri.

All'Archivio regionale di Capodistria per l'accesso al Fondo Gravisi, e inoltre agli altri enti italiani, sloveni e croati che mi hanno permesso di sbirciare tra i materiali che custodiscono, all'Archivio di Trieste, al Comune di Capodistria, al Centro di Ricerche Storiche di Rovigno, al Dipartimento di Studi per la Storia Patria della Biblioteca Srečko Vilhar di Capodistria, al Museo Sergej Masera di Pirano. E ancora per tutte le informazioni e la viva cordialità dimostratami dall'archivista Maja Ceric dell'Archivio di Pisino e dal direttore Denis Visintin del Museo di Pisino.

Un ringraziamento speciale va a Mateja Zupancic e Marjanca Martinuc per l'ingrata rilettura del testo, le segnalazioni e l'aiuto con la traduzione.

Alla Sig.ra Michela Siciliano dell'Ufficio Postlauream per tutto il lavoro con il mio iter burocratico.

Ai colleghi del dottorato e del dipartimento, soprattutto ad Andrea Verri, Valentina Puleo, Jerome Chaty, Maria Pia Arpioni, Veronica Gobbato e Novella Cesaro. La ricerca non è mai un cammino solitario, malgrado ognuno debba tenere il proprio passo. Sono amicizie che superano di molto i corridoi universitari e i tavoli di lavoro.

Sto pensando anche a coloro che mi circondano, della cui compagnia godo spesso, ma non leggeranno mai questa tesi. Sono Barbara, Tina, Jasna, Bojan, Vesna, Andrej, Nina e Mirjana. Senza di voi forse non ce l'avrei mai fatta! Almeno qualche parte della tesi è dovuta alla vostra presenza nella mia vita. A tutti voi va un ringraziamento sorridente. Hvala.

Grazie a Claire per tutte le cene «in famiglia», a Tamami per le belle serate alla Fenice, a Renata, Daniele e Sib per la compagnia -come l'ha definita uno di voi- «non impegnativa», a Sebastien per le lunghe camminate, a Marcel per le chiacchierate serali e la condivisione dei problemi che affliggono i «poveri dottorandi», a Sofya per l'ottimismo imbattibile, a Liandre per la pazienza e la cordialità. Siete voi tutto il mondo riunito a Venezia.

Infine ai miei più cari. Avete salutato con tanto entusiasmo l'inizio di questa (mia) avventura e poi troppi siete venuti a mancare in modo da non poter vederne i frutti. Questo scoraggiamento iniziale è diventato poi consapevolezza che questo cammino non è mai stato soltanto mio, ma già dal principio tutto nostro, e mi ha convinto a procedere. Dedico perciò a voi il presente lavoro.

Venezia, 28 novembre 2015

Studente: Marijana Milkovic

matricola: 955938

Dottorato: Italianistica

Ciclo: XXVII

Titolo della tesi: Vicende del teatro veneziano del Settecento in relazione con l'Istria

Abstract:

Il legame tra Venezia e Capodistria consiste nello scambio epistolare tra gli intellettuali ed esponenti di letteratura e cultura delle due sponde, giro delle opere e di idee.

La composizione delle opere teatrali e dei trattati sul teatro rappresenta per gli autori capodistriani, uomini tipici del Settecento, un tentativo di misurarsi nelle discipline letterarie in moda nel periodo. Tra queste c'è anche il genere drammatico. È inoltre presente il desiderio di essere creatori della vita culturale veneziana e di rialzare la propria città, ormai afflitta dalle ristrettezze e difficoltà economiche, in un centro alla pari.

I due personaggi di spicco sono il conte Gian Rinaldo Carli e il marchese Girolamo Gravisi. Il primo si inserisce nell'ambiente veneziano (e milanese) e compone il trattato *Dell'indole del teatro tragico*, uscito in due edizioni a distanza di quattro decenni, applicando nella seconda notevoli modifiche. Gravisi invece, rimasto nella natale Capodistria, rappresenta con il suo teatrino di famiglia e l'impegno nell'Accademia dei Risorti il centro della vita teatrale della cittadina istriana.

English abstract:

The connection between Venice and Koper - Capodistria consisted of correspondence between intellectuals and members of literary and cultural circles from both sides of the sea, the exchange of works and ideas.

By writing plays and essays on the theatre, authors from Koper - Capodistria, typical representatives of the XVIII Century, tried their hand at literary genres in fashion at that time, one of which was also drama. Furthermore, they felt the need to play an active role in the Venetian cultural life and to raise their home town, which had been experiencing financial and economic hardship, in a centre on a par with Venice.

The most prominent among these authors were Count Gian Rinaldo Carli and Marquis Girolamo Gravisi. The former integrated in the Venetian (and Milanese) society and composed the essay *Dell'indole del teatro tragico*, which saw two editions, with major modifications implemented in the second, in a time span of four decades. Girolamo Gravisi, on the other hand, stayed in his native Koper - Capodistria, where he ran a little family theatre and was actively engaged in the *Accademia dei Risorti*, thus representing the centre of theatrical activity in this Istrian town.

Firma dello studente _____

