

Italiès
23

In corpore sano

sous la direction de
Judith Obert

Centre Aixois d'Études Romanes
CAER EA 854

2019

PRESSES UNIVERSITAIRES DE PROVENCE

di re Marganorre contro le donne turba e deprime l'effigie del potere, in consonanza con i *Cinque canti*, in cui per l'appunto comincia « a maturare una visione, alquanto fosca, dell'autorità imperiale » (p. 221).

Si deve all'altra coscienza che il poeta ebbe della sua opera maggiore, sovrannamente atteggiata a una *medietas* di grande "tenuta" nei trapassi da un registro all'altro, fra "alto" e "basso", la decisione di escludere i *Cinque canti* dall'edizione finale del *Furioso*, e nondimeno gli umori negativi li impellenti riescono a sfiorarla, passando, alleggeriti e sfumati, in quelle « giunte » che si sono ricordate. Un poeta ben consapevole della crisi del suo tempo e delle molteplici tensioni che essa racchiude: è questo il ritratto che emerge dal libro di Campeggiani, che si risolve, di là dall'apparente impianto rapsodico, in un saggio unitario, variegato e complesso, dell'ultimo Ariosto. Per il quale, priva della boria dei "superatori", l'autrice non respinge la celebre formula del Croce (l'« armonia »), ma accanto ad essa ne affianca un'altra, forse più pertinente e persuasiva nel suggerirne l'intera produzione: la « malinconia tragicomica » (p. 27).

Antonio Resta

Centro Luigi Russo, Pietrosanto, Lucca

Vincenza Perlichizzi, *Studi sul teatro di Sette e Ottocento*, Pisa-Roma, Serra, 2018, 134 pages.

La studiosa raccoglie nove contributi, apparsi tra il 2003 e il 2018, aggiornandoli e rendendo in lingua italiana i testi originariamente apparsi in francese. Il filo rosso di questa indagine di largo orizzonte è la dimensione drammaturgica della scrittura: si badi bene, non gli aspetti puramente registici, ma precisamente i caratteri della scrittura per la rappresentazione, cioè il *proprium* che caratterizza il laboratorio dell'autore teatrale. Sembra qualcosa di ormai consueto nella tradizione critica odierna: ma solo poco fa ci apparivano pionieristiche indagini come quella di Granville-Barker (*Prefaces to Shakespeare*, 1927-47) o di Carlo Ferdinando Russo (*Aristophanes, an Author for the Stage*, 1962, 1994³), e sicuramente la silloge di Vincenza Perlichizzi viene a colmare una lacuna in tale ambito per i testi teatrali settecenteschi.

Particolarmente significativo di tale approccio è il primo capitolo, dedicato alle didascalie nel teatro di Carlo Gozzi. La studiosa esamina le trasformazioni subite dalle indicazioni sceniche nel passaggio dal manoscritto, verosimilmente concepito come copione, e la successiva edizione a stampa: non si tratta solo di confermare una linea di tendenza che va verso la generalizzazione delle didascalie (che dovranno adattarsi a più teatri, a più compagnie, a differenti luoghi di rappresentazione), ma di apprezzare i ritrovati scenici suggeriti da un Gozzi attento alla realizzazione dell'evento teatrale. Due esempi sono particolarmente interessanti nel *Re cervo*: la trasmutazione del personaggio di Deramo dal corpo del cervo al corpo di un vecchio defunto e preparata facendo parlare il cervo con la voce che sarà poi del vecchio; e ancora la trasformazione di Tartaglia in Deramo nel medesimo dramma è agevolata suggerendo che un giovane attore, Antonio

Fiorilli, impersoni Deramo, mentre suo padre Agostino Fiorilli sarà Tartaglia, in modo da sfruttare al meglio la somiglianza tra i due. Cambiando gli attori e le compagnie, e dunque passando dal copione al testo a stampa, queste indicazioni debbono di necessità farsi più generiche: ma è proprio la possibilità di apprezzare lo scarto che permette di entrare ad un tempo nell'*atelier* del drammaturgo e in quello del letterato. In tale ambito la Perlichizzi sottolinea anche il rapporto di collaborazione intensa tra autore e attori, dei quali ultimi Gozzi non esita a elogiare l'abilità e a chiedere loro « un'anima atta a investire delle lor parti a segno d'immaginarsi d'essere in un'azione di verità » (da una lettera di Gozzi, citata a p. 13): si tratta di una prova di fiducia nella professionalità attoriale, e pertanto anche le didascalie più circostanziate non mancano di lasciare un certo margine alla libertà dell'interprete, alla sua personale creatività. Per le tecniche più complesse poi, Gozzi si affidava interamente alle competenze del « macchinista del S. Samuele », ammettendo di non essere in grado di chiarire se non « all'ingrosso » gli stratagemmi impiegati: la morte di quel macchinista, « ultimo depositario della tradizione barocca » (p. 14), determinò concretamente da parte di Gozzi l'abbandono del genere delle *Fiabe* per rivolgersi a differenti generi drammatici. Dunque attraverso le didascalie gozziane non ci è permesso solo di intravedere le procedure di un autore attento al successo delle proprie rappresentazioni, ma anche il lavoro professionistico e appassionato della compagnia del Sacchi, che quei successi rese possibili.

Quasi in funzione di controprova del percorso critico prescelto, il secondo capitolo mette a paragone le didascalie gozziane con la pratica alferiana e, sebbene la rivendicazione della teatralità dei drammi alferiani non debba ulteriormente essere sottolineata (e si ricordi qui che la Perlichizzi è anche raffinata studiosa dell'universo letterario alferiano, coautrice con Arnaldo Di Benedetto del "sestane" *Alferi* per la casa Salerno nel 2014, ha ora pubblicato una raccolta di studi su *Testi e avansisti del teatro alferiano* sempre per la casa Serra), è evidente che le due parabole artistiche corrono in controtendenza: una conquista della letterarietà per il drammaturgo Gozzi e un'appropriazione della dimensione teatrale per il letterato Alferi. Ma il contrasto e lo scarto progettuale emergono proprio nei paratesti, cioè nella concezione delle didascalie. In primo luogo nel loro numero: rarissime in Alferi (e dunque in linea con la tradizione tragica settecentesca), numerose a corredo delle *Fiabe* gozziane; e ancora negli obiettivi: minimaliste e marginali rispetto alla centralità della parola in Alferi, coordinate in una sistematica interazione dei differenti codici espressivi in Gozzi. Le didascalie alferiane lungi dall'offrire spunti per gli apparati scenici (che invece il poeta astigiano affidava talora alla sua corrispondenza) si concentrano spesso sulla *dictio tragica* suggerendo talora una recitazione « svincolata dalla metrica e scandita da un sistema interponitivo attento al dosaggio delle pause e alla regolazione della voce. Così il testo dialogato, parlato e non scritto, costituisce ancora l'oggetto esclusivo dell'attenzione dell'autore » (p. 27). È tale la preponderanza della parola che la Perlichizzi può parlare per Alferi di « didascalie interne », ossia di casi in cui la gestualità e il portamento dei personaggi sono annunciati dallo stesso testo teatrale. Il caso studiato, nell'*Agamennone*, vede il protagonista rimarcare il comportamento taciturno e tutt'altro che festoso, per ragioni diverse, di Clitemnestra ed Elettra in occasione del ritorno di Agamennone.

Agli oratori sacri di Metastasio è dedicato il terzo capitolo, dove emerge il tratto via via più drammaturgico di questa produzione, corrispondente alla prima fase di attività dell'autore come poeta cesareo. Rispetto al primo esperimento romano, su commissione del card. Ottoboni nel 1727 (*Per la festività del santo Natale*), dove la contesa fra personaggi allegorici è prossima a strutture e modelli barocchi, i sette oratori concepiti per la quaresima viennese nel decennio 1730-1740 manifestano un progressivo accostamento alle forme del melodramma. In anni difficili per la corona asburgica, sebbene il soggetto politico sia nelle composizioni sacre di Metastasio meno presente di quanto non lo fosse nell'attività del suo predecessore (Apostolo Zeno), alcuni temi sono chiaramente intesi ad una sagace organizzazione del consenso, come ad esempio il paradigma del buon sovrano. Tuttavia la produzione sacra metastasiana dimostra un interesse perspicuo e nutrito per le questioni teologico-dottinali riconosciuto già dal Calzabigi. Una tale attenzione consapevole alle fonti scritturali deriva per un verso dallo sforzo compositivo su un canone delimitato di soggetti possibili (e la correlativa preoccupazione di originalità), dall'altro da effettive inquietudini rispetto a eventuali censure di eterodossia, che inducono il dotto scolaro di Caloprese e Gravina a documentare con acribia il ricorso alle proprie fonti, raccomandando di conservare tutte le citazioni dalla Bibbia e dai Padri della Chiesa che accompagnavano gli oratori « necessarie non meno per onore che per sicurezza dell'autore » (da una lettera del 1757 a Tommaso Filippini, citata dalla studiosa a p. 38). Allo stesso modo, nella *Passione di Cristo*, pur seguendo il resoconto matteo, Metastasio preferisce ricorrere alle ultime parole di Gesù attestate da Luca (« nelle tue mani, o Padre, affido il mio spirito ») in luogo della teologicamente più problematica frase presente in Matteo e Marco: « Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato ».

Ancora dedicato a Metastasio, a paragone con Alfieri, è il capitolo quarto. La studiosa sottolinea subito che il confronto è alimentato già dal medesimo Alfieri, che non manca a più riprese di additare in Metastasio un antimodello da cui emanciparsi. Opportunamente la Perlichizzi osserva che il contrasto è proprio alla vicenda italiana dei rapporti fra tragedia e dramma per musica: Metastasio ha infatti rivendicato l'ascendenza nobile del dramma per musica nella tragedia greca, ponendo dunque i due generi in rapporto di coesistenza e concorrenza. Sul piano ideale entrambi gli autori dichiarano di rappresentare « gli uomini come dovrebbero essere » (p. 44): l'identità nell'espressione impiegata dai due poeti potrebbe celare un riferimento a una pagina celebre della *Vita* vichiana, quella in cui il filosofo napoletano presenta i suoi quattro « autori » (Platone, Tacito, Bacone e Grozio), e distingue Platone da Tacito proprio sottolineando che il primo rappresenta gli uomini come dovrebbero essere e il secondo come sono in realtà (si ricorderà che Metastasio fu frequentatore non estemporaneo della casa del più anziano Vico, ed ebbe una giovanile storia amorosa con una figliola del filosofo). E tuttavia le opzioni estetiche distanziano non di poco Metastasio, che comunque « soddisfatta le aspettative » del pubblico, « adattando i classici antichi al gusto moderno », da Alfieri che comincia a praticare lo « stile energico dei "primitivi" » e dà vita ad « uno stile complesso ed ellittico che rifugge dalla grazia in nome dell'energia ».

(*ibidem*). Del tutto persuasiva l'esemplificazione proposta dalla studiosa in tale ambito, con osservazioni ad un tempo sintattiche e metriche.

Le differenti opzioni letterarie e l'antagonismo con i contemporanei colorano nella *Vita* alferiana anche due parallele e antitetiche occasioni di incontri mancati. L'astigiano ha visto Metastasio solo a distanza, nei giardini imperiali di Schönbrunn, « fare a Maria Teresa la genuflessioncella di uso », ed ha poi evitato di essere più tardi introdotto a Vienna nella cerchia del poeta cesareo. In occasione del suo secondo soggiorno patigno, Alfieri ha però parimenti evitato di essere presentato a Rousseau « sentendomi in cuore tanto più orgoglio e inflessibilità di lui; non mi vollero piegare mai a quella dubbia presentazione ». La studiosa commenta come « il rifiuto di conoscere i due autori [...] lascia sospettare l'influenza che le loro opere esercitano su Alfieri » (p. 49): infatti non già di un divario psicologico si tratta qui, ma di un'irriducibile distanza ideologica: i cinquant'anni che separano Metastasio (nato nel 1698) da Alfieri (1749) hanno visto trasformarsi lo slancio costruttivo dei Lumi, in una serie di delusioni e fallimenti che ne denunciano i limiti.

Il capitolo sesto, dedicato al *Mantello di Timante nella tragedia italiana del Settecento*, è particolarmente stimolante per il lettore curioso del rapporto fra teoria estetica e soluzioni poetiche, e riprende sagacemente i fondamenti di un dibattito d'epoca sulle potenzialità delle arti. Il pittore Timante, dovendo rappresentare il sacrificio di Ifigenia, raffigurato il dolore crescente degli astanti e avendo così esaurito le risorse pittoresche e non potendo dunque ritrarre il supremo dolore di Agamennone, padre di Ifigenia, di fronte a tale scena, sceglie di nascondere il capo di Agamennone con un mantello. La soluzione fu apprezzata dai teorici delle arti nell'antichità e in età moderna, da Cicerone e Quintiliano fino a Marino. L'originalità della ricerca di Enza Perlichizzi risiede nell'aver messo a sistema questo *débat célèbre* con le posizioni di Bouhours, Lessing, Winkelman, e averne tratto una riflessione d'insieme sul rilancio settecentesco (con particolare riferimento all'ambito teatrale) dell'assimilazione fra poesia e pittura, arti sorelle. Degna di rilievo è la posizione di Ranieri de' Calzabigi: « la tragedia altro esser non deve che una serie di quadri » (da una lettera ad Alfieri del 1783, citata dalla studiosa a p. 68), lungo un dibattito che rivela la sottesa conoscenza delle posizioni di Diderot (ad esempio la voce *Composition* nell'*Encyclopédie*).

Lo spazio di una recensione non permette di cogliere i numerosi spunti analitici originali e propositivi che emergono dal percorso critico della studiosa come il ragguaglio sulla vicenda italiana di Edme-Joseph Villetard e il progetto politico sorteso alla traduzione francese della *Congiura de' Pazzi* alferiana, o ancora il teatro classicheggiante di Giambattista Niccolini e la sua ideologia politica. La raccolta di questi studi costituisce al tempo stesso un quadro aggiornato delle punte avanzate nella ricerca sul teatro italiano sette-ottocentesco, e offre numerose utili prospettive, aprendo un orizzonte problematico su autori e temi non sempre tra i più frequentati nella nostra tradizione letteraria.

Raffaele Ruggiero

Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France