

«A QUEI TEMPI». SPAGNOLISMO E TEATRO ALL'ITALIANA. MITI E STEREOTIPI

Piermario Vescovo

1. A distanza di dieci anni ritorno oggi a parlare di 'spagnolismo' italiano dell'ultimo Settecento, un tema che avevo, dieci anni prima ancora, cominciato ad esplorare a partire da Carlo Gozzi e dalle sue tragicommedie ispirate alla drammaturgia spagnola del *Siglo de oro* (Vescovo, 2008; Vescovo, 1999). Questo richiamo, in apertura, intende soltanto ricordare sommariamente il percorso che precede e che mi conduce a tornare sull'argomento. Diciamo solo, brevemente, che è su questo terreno che comincia il mio interesse per Pietro Napoli Signorelli e la sua *Storia critica de' teatri antichi e moderni* (prima edizione Napoli 1777), poi intrecciato ad altre storie e vicende (e, tra queste, al rapporto tra Carlo Goldoni e Domenico Barone; Vescovo, 2012; Vescovo, 2015). Della *Storia critica* ho promesso, peraltro, con Marzia Pieri e Francesco Cotticelli, un'edizione digitale commentata, nell'ambito del progetto *Historiographie théâtrale*, diretto da Andrea Fabiano (Labex Obvil/ Sorbonne Université), che speriamo davvero di poter realizzare.

Oggi tornerò, dunque, a parlare di Napoli Signorelli e più precisamente dell'appendice alla *Storia critica*, apparsa a Napoli nel 1783, intitolata *Saggio storico critico* ([Napoli Signorelli], 1783)¹, nata come risposta all'opera, e in particolare all'ultimo volume, del *Saggio storico-apologetico della letteratura spagnuola* del gesuita spagnolo Francisco Javier Lampillas, apparso, in italiano, a Genova, tra il 1779 e il 1781 (Lampillas, 1778-1781)². I due, nati nello stesso anno (1731), presentano due vite significativamente

¹ Le citazioni sono riportate col numero di pagina nel testo.

² Le citazioni, tutte dall'ultimo volume, sono riportate col numero di pagina nel testo.

parallele, o se si preferisce, definite da uno scambio simmetrico: l'erudito napoletano visse lungamente a Madrid e il padre spagnolo, dopo l'espulsione della compagnia di Gesù dalla Spagna, visse in Italia.

La difesa, o l'apologia, da parte di Lampillas della drammaturgia spagnola si colloca nel sesto e ultimo volume della sua opera e coinvolge Napoli Signorelli più che come primo destinatario della polemica, che trovava gli avversari principali dell'opera intera in Tiraboschi e Bettinelli, per le sue specifiche competenze in materia teatrale. Napoli Signorelli – al di là delle resistenze e dei limiti del suo 'gusto', razionale e classicista, nei termini della cultura settecentesca – non appare di per sé il soggetto più adatto ad incarnare un'istanza di antispagnolismo teatrale. Lo dichiara – del resto – egli stesso nell'entrare in agone: «pretendo non solo di amare la letteratura dovunque la trovi, ma di amare la Spagna per scelta e per dimora al pari di lei [Lampillas] che l'ama per obbligo naturale» ([Napoli Signorelli] 1783: 11).

Le questioni dell'*obbligo naturale* e della *scelta e dimora*, come vedremo, risultano in questa vicenda assolutamente centrali. Resta, prima, da giustificare l'interesse – aldilà della polemica in sé – del testo di Napoli Signorelli. Quello della *Storia critica* consiste evidentemente nell'originalità del suo disegno, nella volontà – a suo modo – di fondare o definire una 'disciplina senza nome', se possiamo applicare ad essa un'etichetta retrospettiva: non solo un tentativo di offrire una ricognizione senza limiti cronologici o culturali della letteratura drammatica universale, ma della dimensione che viene appunto definita dello *spettacolo scenico*, che comprende – per le notizie allora disponibili – non solo i *teatri antichi e moderni* ma anche quelli extraeuropei. Per contro l'opera risulta assai deludente se si cercano in essa giudizi su questo o quel drammaturgo. Ma è proprio su alcuni di questi – spagnoli del *Siglo de Oro* e italiani contemporanei chiamati in causa da Lampillas – che la necessità di rispondere induce Napoli Signorelli a tornare, con pagine di interesse assai superiore, con riflessioni provocate dalla polemica, rispetto a quelle della *Storia critica*. Questo, anzitutto, il caso di Carlo Goldoni, trattato nell'opera maggiore sostanzialmente come un emulo di Domenico Barone, in una riduzione insostanziale, e qui riconsiderato a partire dalla provocazione di Lampillas, che richiamava polemicamente il dato che un *riformatore* della tradizione del teatro italiano appariva, al tempo stesso, un seguace moderno degli spagnoli.

Mentre prendeva le difese e ribaltava l'accusa corrente rivolta al teatro spagnolo del *Siglo de Oro*, Lampillas aveva infatti definito il teatro italiano a quello coevo come un repertorio di *arlecchinate*, rivolgendo lo sguardo a ciò che gli italiani offrirono all'Europa, e servendosi appunto delle stesse parole di Carlo Goldoni nella Prefazione Bettinelli al suo teatro (che parla appunto di *sconce arlecchinate* che occupavano la scena prima della sua venuta, strumentalizzando peraltro a suo fine altri luoghi comuni, o 'bassi continui', della tradizione degli eruditi italiani della prima metà del suo secolo).

Le pagine di questa polemica – ben oltre il significato e le ragioni immediate del paragone Italia-Spagna – mi sembrano di straordinario rilievo.

vo nell'offrire congiuntamente due stereotipi, facendoli come specchiare l'uno nell'altro; due giudizi largamente circolanti nati rispettivamente come categorie riduttive della 'tradizione propria' (gli italiani che si scagliano contro il teatro degli *istrioni*, mentre la commedia all'italiana circola ampiamente e 'trionfa' per l'intera Europa) e della 'tradizione dell'altro' (che riassume nell'idea di corruzione il ruolo della tradizione drammatica spagnola in Francia e in Italia). Questi due luoghi comuni – e per questo il loro intreccio nel *Saggio critico* di Napoli Signorelli mi sembra particolarmente importante – preludono in realtà negli ultimi decenni del XVIII secolo, senza che i contendenti potessero sospettarlo, a rinascite e rifondazioni nel senso del mito. Il caso di Carlo Gozzi, appunto, insieme mitizzatore della tradizione del teatro attoriale italiano, delle maschere e dell'improvvisazione e 'cliente' della drammaturgia aurea spagnola (certo su suggerimento o condivisione del suo capocomico, Antonio Sacco) risulta da questo punto di vista certamente esemplare.

Il mio intervento di dieci anni fa – da Gozzi e Napoli Signorelli fino al panorama che dischiude l'inizio del XIX secolo – si intitolava «da uno spagnolismo all'altro», e ignorava del tutto il testo di cui oggi intendo trattare. Provavo allora, sinteticamente, a riassumere l'evolversi dell'influenza secondo-settecentesca della drammaturgia spagnola aurea, o di remota origine aurea, nel repertorio dei comici italiani, nell'altro spagnolismo che – con una definizione di Francesco Orlando – si impone a partire dal primo Ottocento quale «ritorno del superato internazionale più diffuso d'Europa». Mi si permetta di ricitare i due passi di Carmelo Samonà, e di Orlando, che dal primo prendeva le mosse, con cui chiudevo appunto quel mio intervento.

Samonà – in una pagina del suo *Profilo di letteratura spagnola* – metteva in relazione il «ritorno al Medioevo» della prima età romantica spagnola con la fascinazione del resto d'Europa per la cultura della *Edad de oro*, in un quadro diverso da quello normalmente concepito nei recinti delle storie nazionali della letteratura:

Sarebbe errato considerare quel ritorno del Medioevo come l'effetto di un circuito *interno* di valori nazionali, che risorgono attraverso un dialogo stabilito via via, direttamente, fra il poeta della nuova generazione e il suo passato leggendario. In verità, già dai primi anni del secolo [XIX], i romantici europei avevano fatto e assimilato quella scoperta: proprio la scoperta di ciò che costituiva per essi – i francesi, i tedeschi – il patrimonio barocco della *Edad de oro*, il mito del dramma lopianico e calderoniano, l'antico esotismo iberico col suo Medio Evo storicamente adeguato alle nuove tendenze per i suoi contatti con l'Oriente [...]. (Samonà [1959]: 125-126).

Una connessione – fuori dall'osservazione delle rivendicazioni che oggi potremmo definire 'sovraniste', del XVII e dei secoli seguenti, relative ai primati 'nazionali', come tali, almeno per me, assai poco interessanti –

rilanciata e ridefinita appunto da Orlando con un'etichetta a lui cara (di origine freudiana), quella di «ritorno del superato», anzi di un *ritorno del superato internazionale*:

Il “ritorno del superato” internazionale più diffuso d'Europa, nel secolo fra il congresso di Vienna e il trattato di Versailles, mi pare sia stato la fascinazione letteraria e musicale della Spagna, del paese dove Napoleone, come nella Russia fuori mano, e a differenza che in Italia e in Germania, era arrivato solo per essere respinto. Mi pare simbolico che *El sombrero de tres picos* di Alarcón, romanzo del 1874 [...], si apra con un capitoletto apposito per datare la narrazione a prima del 1808. Ossia, a quando ancora le imprese di colui che sconvolgeva l'Europa erano ammirate dagli spagnoli «come se si trattasse dell'eroe di un libro cavalleresco, o di cose svolgentisi in un altro pianeta»; e il loro antico regime durava «come se, fra tante novità e agitazioni, i Pirenei si fossero convertiti in muraglia cinese». Antico regime e medioevo attardato, orgogliosa e rutilante periferia appartata, spazio fatto inconsapevolmente tempo, la Spagna decaduta si convertirà nel passato d'Europa. Ecco perché è di preferenza altrove che la sua immagine prende suggestivamente forma (Orlando, 1996: 30-31)³.

2. Parliamo normalmente di ‘letterature nazionali’, ma dovremmo forse, piuttosto, riformulare la questione nei termini settecenteschi di una ‘metafisica dei costumi’, tanto più se il terreno di confronto di Spagna e Francia risulta quello intermedio dell'Italia, paese senza stato unitario, e senza accademie di stato, quanto di indubitabile unità culturale.

Il quadro della ‘metafisica dei costumi’ (per riferirsi al massimo esempio, offerto dall'*Antropologia dal punto di vista pragmatico* di Immanuel Kant, nella parte in cui essa tenta la definizione dei caratteri individualizzanti dei francesi, degli spagnoli, degli italiani, e così via, sotto il profilo delle attitudini e del *gusto*) è appunto quello in cui principalmente si svolge il confronto e la discussione del primato dell'una sull'altra tradizione, in cui si inquadrano, nel loro reciproco rapporto, influenze positive e *corruzioni*. Un quadro in cui si mettono in campo non solo la storia culturale, e principalmente letteraria, recente, ma anche presunti caratteri originali: Marziale, Lucano e Seneca vengono, per esempio, assunti come esempi del *carattere ispanico* (su *carattere*, si sarà compreso, sarebbe da fare un discorso a sé, per connettere al campo generale – e all'uso nella nostra epoca di riferimento – l'impiego teatrale del termine, ma non possiamo ovviamente qui e oggi addentrarci su questo terreno).

Ed è appunto la relazione tra *clima* e *carattere* (dunque, per gli stessi spagnoli che vissero e scrissero nell'antica Roma), ad essere smontata giu-

³ Qui anche la citazione da Samonà (1959).

diziosamente dal padre Lampillas, nella separazione che vorrebbe legare a questa 'condizione' un'idea innata di *corruzione*, vecchia come il mondo:

Spacciar gli spagnuoli per autori della corruzione generale delle scienze nell'antica e moderna Italia; voler trovare negli autori spagnuoli la sorgente del cattivo gusto, e questo per forza di clima? (Lampillas, 1778-1781: 17).

A partire dal florilegio di sentenze e citazioni che Lampillas offre rispetto ai testi a cui reagisce, potremmo riassumere i capi principali e ricorrenti dell'imputazione che in questa sede ci interessa, quella rivolta alla drammaturgia del *Siglo de oro*, in queste due massime, che raccolgo dalle stesse premesse della controapologia di Lampillas:

La vera Comedia non fu mai conosciuta dagli spagnuoli, che neppur vogliono ridere senza gravità.

Il buon gusto della Poesia fu corrotto in Italia dalla romanzesca ispana frenesia (Lampillas, 1778-1781: 15).

Un'accusa di indebita mescolanza degli stili e – non si potrebbe dire meglio – un'accusa di *romanzesca frenesia* si danno, dunque, la mano, in una definizione complessiva, che per Tiraboschi e Bettinelli (e in misura minore, con una maggiore conoscenza di dettaglio, nell'applicazione a singole opere, vale anche per Napoli Signorelli) si riassume nell'idea di *corruzione*. Il ridere con gravità, il non possedere la commedia, e di conseguenza nemmeno la tragedia, pone come capi d'imputazione la mescolanza degli stili e dei generi; la *romanzesca frenesia* denuncia l'influenza delle forme epiche e narrative, la densità dell'intreccio che si oppone alle forme semplici ritenute tipiche della *poesia drammatica*, i tempi lunghi dell'azione che conducono al non rispetto delle regole della 'verosimiglianza' e di ciò che si comprende nella categoria delle cosiddette unità aristoteliche.

Luoghi comuni e rimozioni della tradizione razionalizzante e classicista, ovviamente, ma che a distanza – ripercorrendo questa polarizzazione – possono al contrario diventare principi di attrazione e fascinazione, essere positivamente assunti come 'ispirazione' nel segno della Spagna, sulla via che non solo nutre la fortuna del teatro spagnolo e le sue continuità e sopravvivenze, ma che prepara quello che abbiamo definito il *ritorno del superato internazionale*. «Fascinazione letteraria e musicale della Spagna», scriveva Orlando, ma potremmo senz'altro dire, e con esattezza ancora maggiore, 'fascinazione teatrale', che contiene in sé le lettere e la musica.

3. Parlerò pochissimo delle repliche e delle controdeduzioni di Lampillas rispetto alle accuse o, come esse sono state definite, al 'basso continuo' della polemica degli italiani contro la letteratura spagnola; ragioni che ho

già detto 'giudiziose'. Mi interessano invece moltissimo le risposte, e le riconsiderazioni, a partire da queste obiezioni, di Napoli Signorelli.

Di assoluto rilievo nel quadro tracciato da Lampillas (1778-1781: 286 sgg. del sesto e ultimo volume), dopo la controaccusa che definisce il teatro italiano composto da *sconce arlecchinate*, il dichiarare la continuità di relazione dei moderni poeti teatrali 'riformati' con la tradizione spagnola: «l'eruditissimo Apostolo Zeno poeta e storico Cesareo», insieme a Metastasio, per l'opera in musica, e «l'avvocato Goldoni, ristoratore in questo secolo della commedia italiana».

Da qui la citazione di una netta dichiarazione goldoniana, che poneva sé stesso in rapporto a Lope, quello dell'*Arte nuevo*, dalla Prefazione Bettinelli:

Conforme a quella del Zeno [in una lettera a Muratori] è la confessione fatta dall'Avvocato Goldoni ristoratore in questo secolo della commedia Italiana. *E però io stimo (egli dice) che più scrupolosamente che ad alcuni precetti di Aristotele o di Orazio, convenga servire alle leggi del Popolo in uno spettacolo destinato alla istruzione sua per mezzo del suo divertimento e diletto ... Anche il grande Lope de Vega non si consigliava con altri Maestri che col gusto de' suoi Uditori. Io però violentato da un genio, oso dir somigliante a quello di questo celebre Spagnuolo Poeta, e a un dipresso seguendo la medesima scorta, ho scritto le mie commedie* (Lampillas, 1778-1781: 287).

Vedremo poi, al termine del presente intervento, come questa succinta quanto affilata citazione venga accolta e discussa, con spazio ben altrimenti ampio, da Napoli Signorelli. Per ora basti raccogliere da qui un argomento essenziale, che sposta la questione – tramite Lope – nel rapporto tra scrittura d'autore e orizzonte del pubblico, distinguendo il *gusto* della platea dall'ipostasi del cattivo gusto nazionale. La replica sostanziale a Lampillas, o la tesi di fondo dell'addenda di Napoli Signorelli alla sua opera maggiore, consisterà infatti in una riconsiderazione del rapporto tra *istrioni* e *scrittori*, in una riformulazione del problema che se certo approda a soluzioni e contrapposizioni di comodo, supera tuttavia i luoghi comuni del 'basso continuo' della tradizione erudita nella contrapposizione secca dei caratteri delle 'nazioni'.

Agli occhi di Napoli Signorelli gli *istrioni* italiani si possono definire coloro che peggiorarono gli originali spagnoli, mentre gli *scrittori* – passando al vaglio quelle opere di un sistema più uso alla verosimiglianza, al rispetto delle regole e della divisione stilistica – coloro che indubbiamente li migliorarono. I primi vollero compiacere «la plebaglia e le donne» (significativa endiadi), i secondi si proposero di ridurre le improprietà e di *regolare* gli originali⁴.

⁴ In queste pagine, peraltro, per un tema che mi sta molto a cuore e da ormai molto tempo, quello della documentazione sull'uso del plurale *commedie dell'ar-*

Ecco, dunque, sempre a prescindere per noi dal giudizio di valore, la duplice tradizione di una Spagna da una parte repertorializzata e italianizzata nei *teatri degli strioni* (con riconduzione a un etimo falso, da *stregoni*, come ho documentato altrove: Vescovo, 2018), dall'altra imitata e migliorata dai 'letterati', che hanno provveduto a *purgare* ciò che i comici amavano invece *sfigurare*.

A queste osservazioni si aggiunge, inoltre, una tesi di singolare interesse, che potremmo definire del *disuso per irregolarità*. Un'idea o un'etichetta originale che ci permette senz'altro una connessione a quella, sospettabile di retrospettività, di 'ritorno del superato' cui abbiamo fatto prima riferimento. Qui Napoli Signorelli non richiama dati o elementi del gusto nazionale o del carattere culturale dei diversi paesi ma comprende nel suo discorso, e nella sua idea di *corruzione*, un decorso o divenire che si colloca nel quadro storico di riferimento. Esso riguarda specificamente quei caratteri di 'feudalità' che contraddistinguono il teatro aureo spagnolo, una specie di funzione-Don Ferrante, si potrebbe dire, inquadrata invece che dalla biblioteca dalla scena. Cito per questo ragionamento un passo che mi sembra particolarmente significativo, che mette al centro il supe-ramento del canone che potremmo definire del genere di *capa y espada*:

quelle commedie [spagnole] andarono in disuso perché n'era manifesta la irregolarità e perché quei caratteri di duellisti e *matasiete*, che in Ispagna un secolo prima non parvero alieni dalla verosimiglianza, parvero ben tali in Italia dopo un secolo, e il popolo più non se ne diletta (Napoli Signorelli): 1783: 121).

Se anche gli spagnoli cominciano ora a correggere i loro abusi, come dice Goldoni ne *Il teatro comico*, o dichiarano Moratín e i sodali spagnoli di Napoli Signorelli, è significativo questo registrare, vero o falso che esso sia, il venir meno – e più in Italia che in Spagna – di un quadro di riferimento 'feudale' capace di rendere verosimili storie e ambientazioni del secolo precedente (si potrebbe allegare, per un parallelo di sensibilità culturale, per esempio il fatto che il marchese Scipione Maffei si fosse occupato della dignità cavalleresca come di una materia da trattato erudito e si lanciasse in imprese teatrali condivise con *comici* di primo rilievo).

Una simile osservazione non considera ciò che in questi stessi anni stava offrendosi sulla scena, poco dopo un imporsi di trame e caratteri attinti dalla realtà e della società contemporanea: dopo il trionfo della commedia di Goldoni e Chiari (e prima, guardando alla corte di Napoli, anche di Domenico Barone), ecco infatti le *fiabe* e quindi la scelta dello stesso Gozzi nell'unione di *pièces* spagnole del *Siglo de oro* e di tradizione di teatro

te, si offrono considerevoli attestazioni, anche con locuzioni quali *favole dell'arte* o *soggetti dell'arte* (mentre appare parimenti significativo l'ingresso, dal francese all'italiano, della parola *canovaccio*).

all'italiana delle maschere, con commistione peraltro di scrittura in versi e a soggetto. Tutto questo nell'orizzonte complessivo del pubblico e non ovviamente di platee di donne e plebei. Napoli Signorelli non considera, insomma, il piacere e il fascino della regressione, che un 'reazionario' dotato di antenne per la novità come Carlo Gozzi, insieme a un comico colto, piantato fortemente nella storia del repertorio, come Antonio Sacco, aveva altrimenti intuito e valorizzato circa vent'anni prima.

Il pubblico – e anche i dotti, che «appianano il sopracciglio» quando siedono a teatro (si pensi alla stupenda pagina in cui Pier Jacopo Martello descrive, nella prefazione a *Che bei pazzil*, l'impressione delle maschere dei comici sulla platea, ivi compresi gli intellettuali) – tollera e anzi ama, secondo la diagnosi di Napoli Signorelli, la *buffoneria* e la *trivialità* («Ate-ne si compiace de' pupi de' ciarlatani», suona una massima al proposito richiamata), ma, sempre secondo l'erudito napoletan-madrileno, non ciò che trova irregolare e superato dal tempo. Ciò che si predica per il pubblico, viene da sospettare, vale in realtà solo per l'intellettuale tornato al suo scrittoio, e solo suo sia il giudizio di «manifesta mostruosità delle commedie lopensi e calderoniche». Resta, in ogni caso, ampiamente significativo il verdetto, che non concede a inverosimiglianza, densità figurale, complicazione romanzesca di investitura spagnola, ciò che è disposto a concedere alle trivialità e alle buffonerie di marca italiana. Segno manifesto che la provocazione di Lampillas ha colto nel segno, e vedremo infatti che questo terreno e questo pronunciamento non bastano a Napoli Signorelli per il suo rilancio più ardito della questione.

Qualcosa, in realtà, l'erudito avverte, superando la sua razionalità e l'adesione a un sistema regolato, in un collegamento tra le due tradizioni che individua una sorta di terreno di mezzo nel paragone tra *commedie dell'arte* e *pièces* di magia alla spagnola; anche qui un rapporto che aveva trovato proprio nelle *fiabe* di Gozzi una delle congiunzioni spettacolari più rilevanti, nella capacità appunto di sedurre il pubblico:

Le arlecchinate rimasero, come le vostre commedie magiche, per pascolo de' volgari e delle donne e di quei forestieri che, nudi delle giuste notizie letterarie, viaggiano e dimorano in Italia ([Napoli Signorelli], 1783: 124).

Si aggiunge qui a quella che abbiamo definito l'endiadi stereotipa (plebei e donne) un terzo elemento, decisivo, che invita a considerare l'italianità non come un patrimonio nazionale da difendere, ma piuttosto un elemento della storia culturale sostanzialmente tramutato in tradizione dagli stranieri, laddove le *commedie dell'arte* o le *arlecchinate* interessano i non italiani, sia per la fortuna e diffusione europea nei due secoli precedenti, sia per la considerazione e il culto di quelli che cominciano in quest'epoca ad essere chiamati *touristes*. Si pensi, effettivamente, a quante pagine dei libri dei viaggiatori stranieri in Italia ci parlano di teatro, e peraltro dei libri di forestieri ben provvisti di 'notizie letterarie'.

4. Gli eruditi italiani parlano di *arlecchinate* e di *teatro degli istrioni* e di *cattivo gusto* o *corruzione* spagnoli. I comici italiani guardano al loro repertorio misto e composito e, in esso, alle cosiddette *commedie dell'arte*, che si rifanno in molti casi a *pièces* spagnole di tradizione, dal *Convitato di pietra* alla *Dama folletto*, tanto per citare due titoli tra i più diffusi. In essi trionfano il linguaggio barocco (quello che Goldoni chiama secentista), l'ardita figuratività, la commistione degli stili e dei generi (che è anche mescolanza delle forme espressive, dalla *silva* metrica degli spagnoli alle diverse implicazioni dei metri nel teatro italiano, compreso quello che ci si presenta come *improvviso*).

La replica di Napoli Signorelli a Lampillas ci offre, dunque, una sorta di catalogo possibile per chiarire meglio in cosa consista il prossimo 'ritorno del superato' teatrale, tra la rifondazione in mito dell'una e dell'altra tradizione, quella spagnola e quella italiana:

- *piangere e ridere ad un tempo, come gli spagnoli*: ciò che appariva *difettivo* per le 'giuste notizie letterarie' si trasforma, da carattere negativo, a elemento positivamente misto;
- parimenti il ribaltamento dei difetti d'unità si ripropone come prospettiva di varietà: lo spazio e il tempo non confinati, la possibilità di varcare i mari, di intrecciare più trame, di mostrare i personaggi bambini al primo atto e vecchi al terzo (così suonava il riassunto derisorio che Boileau offriva della condotta di Lope nell'*Art poétique*, senza fare il suo nome, e Napoli Signorelli aveva scritto che l'irregolarità e i tempi romanzeschi avvicinano Shakespeare al teatro cinese);
- da qui l'*appeal* degli *accidenti romanzeschi*, della già definita *romanzesca ispana frenesia*, «fondati su bizzarrie, duelli, nascondigli» ([Napoli Signorelli], 1783: 125), eccetera;
- da qui, ancora, l'*appeal* (facoltativo) dell'*indecenza*, in una diversa e particolare declinazione della categoria precedente. Napoli Signorelli dedica un nutrito numero di pagine a segnalare le sconvenienze di Lope e Calderón e dei loro imitatori italiani: donne che introducono gli amanti in casa nascostamente; coppie che si baciano lascivamente sulla scena, e così via. Componenti negative, specie quando esse non risultano *corrette e riprese*, cioè *abbellite coll'aspetto della virtù* (vistoso, potremmo aggiungere, il 'ritorno del superato' in una trama scenica vecchia come *l'invenzion del menarrost* – così affermava Giovanni Bertati – che si rifonda, dal *Convitato di pietra*, nel mito 'moderno' e romantico di Don Giovanni);
- da qui, infine, terzo e non meno importante, *appeal*, quello dello stesso errore: gli svarioni e le approssimazioni di storia, geografia, mitologia (che Napoli Signorelli segnala particolarmente in Calderón), tornano ad essere elementi arcaici e di un'indistinzione produttiva, materia per una ricomprensione e riattraversamento del repertorio, anche e soprattutto nella forma dell'anacronismo e dell'errore volontario.

5. Dopo questa rapida ricognizione ed estrema sintesi, vorrei, chiudendo, fissare l'attenzione su due argomenti o nuclei di discorso particolarmente rilevanti, che meritano di essere ripresi e riconsiderati dal *Saggio critico*.

Un primo nucleo significativo mi sembra rappresentato dalle considerazioni dedicate a Carlo Goldoni, in rapporto all'attenzione, e alla strumentalizzazione, di Lampillas. Si tratta, come già anticipato, di pagine di interesse complessivamente assai maggiore di quelle del capitoletto dedicato al drammaturgo veneziano nella *Storia critica*.

Se Goldoni – secondo Napoli Signorelli, che replica qui alla citazione da parte di Lampillas relativa all'omaggio a Lope nella Prefazione Bettinelli – «prese di mira il sistema della Commedia di Lope, forse ciò fu nelle prime sue favole, che scrisse pel Teatro Istrionico allora assai corrotto, delle quai fa egli menzione, se non m'inganna la memoria, nella *Prefazione* citata dal Lampillas» (137). Una dialettica della *riforma* – incarnata dallo stesso drammaturgo – separerebbe, dunque, nettamente un primo Goldoni, praticamente al tempo dell'esordio, dall'autore che gli segue. E si veda il vistoso ingresso della formula goldoniana, destinata a diventare un vero e proprio *cliché* della critica a venire, fino ai nostri giorni: quella di *Mondo e Teatro*, ripresa appunto dalla Prefazione Bettinelli:

Quivi infatti traluce un genio proclive allo stravagante, all'esagerato, al romanzesco, che dovea allora essere accetto agl'Istrioni. Ma l'istesso Goldoni tacitamente riprovò queste sue prime fatiche; ed in tante Edizioni delle sue seconde Commedie l'amor proprio non l'ha mai spinto ad imprimere neanche una sola delle prime; ciò che dimostra che n'ebbe onta e pentimento, e si avvide della mal fida scorta e del gusto del secolo cangiato in meglio. Egli dunque prese a studiare non già il *gusto del volgo*, come fece Lope, ma il *Mondo*, cioè i costumi, i caratteri e le passioni degli uomini (che questo vuol dir *Mondo*, signor Lampillas, e non già, come voi credete, il *gusto volgare*); ed anche il *Teatro*, cioè la pratica osservazione degli artifici comici che più sogliono risvegliare gli Spettatori (che questo vuol dir *Teatro*), ed a questi due Libri, *Mondo e Teatro*, due cose distantissime dallo studio di Lope, accompagnò il Goldoni gl'insegnamenti d'Aristotele e di Orazio, ch'egli trasse dalle *Riflessioni* di Rapin, da lui citate, e soprattutto la lettura di Moliere. Da questi studi nacque in lui l'amore per la Commedia di *Carattere*, che coltivò poi sempre scrivendo quel gran numero di componimenti Comici che formano la raccolta del suo Teatro. Or questo Teatro che ha mai di comune con quello di Lope? ([Napoli Signorelli], 1783: 137-138).

Colui che «ha ottenuto da Voltaire il titolo di *Pittore* [della Natura]» ([Napoli Signorelli], 1783: 138), non può dunque, secondo questa presentazione, essere accostato al sommamente innaturale Lope. In realtà questa risposta rappresenta una prova, tanto più significativa in quanto precoce, del prevalere della ricostruzione a posteriori delle proprie intenzioni programmatiche da parte di Goldoni, e degli stessi riferimenti, spesso strumentali, al dibattito erudito, sulla reale e complessa dialettica con la cultura dei comici e della tradizione che nutriva la sua irripetibile esperienza. In-

somma, quel mito della *riforma* – anche se qui tale etichetta non appare – che tanta fortuna avrà nei tempi seguenti. Si noti, ancora, come questa evidente rilettura del testo tra tutti centrale per la presentazione da parte goldoniana del suo teatro – lo testimonia la precisione dei dettagli che Napoli Signorelli riprende dalla Prefazione Bettinelli, certo minuziosamente riletta a partire dalla provocazione di Lampillas (altro che il «se non m’inganna la memoria» dell’esordio!) – escluda del tutto la considerazione del rapporto con la tradizione teatrale italiana, dove il *gusto volgare* sembra riassumersi, dimenticate le *arlecchinate*, nella contaminazione spagnolesca, in un secolo non ancora *cangiato in meglio*.

Rispetto a un’attenzione per Goldoni limitata sostanzialmente al *Filosofo inglese*, per via della tangenza alle soluzioni sceniche del poeta teatrale di Carlo di Borbone, Domenico Barone, che si legge nelle pagine della *Storia critica*, si offre qui una lista più ampia e rappresentativa di titoli, suggellata col rinvio finale al *Teatro comico*, per l’adesione al sistema delle «regole conosciute tanto per comporre quanto per rappresentare» ([Napoli Signorelli], 1783: 139) messe giudiziosamente in bocca dal drammaturgo al suo *Capo di Compagnia*. Resta, però, a dimostrazione di come il rapporto con gli spagnoli non fosse in realtà confinabile a quelle prove d’esordio, che l’*amor proprio* avrebbe impedito a Goldoni di mettere a stampa, l’implicazione di un titolo goldoniano non certamente tra i più visibili e famosi, ma evidentemente citato perché imbarazzante, posto che la collocazione cronologica avanzata e il gusto spagnolo vi sono parimenti testimoniati. Da cui la formula restrittiva del *financo*, o dell’eccezione che non contraddice la regola:

Financo in quelle Commedie, in cui alla maniera Spagnuola egli accu-
mola gli accidenti l’un sopra l’altro, come nell’*Incognita*, e forse in qualche
altra, financo nel riscrivere il *Convitato di pietra*, egli cerca racchiudere
l’azione nello spazio concesso ([Napoli Signorelli], 1783: 138).

Come se, appunto, la dialettica tra il *concesso* e il *desiderato* – fin dai tempi della *querelle* del *Cid* di Corneille – non costituisse esattamente il centro nevralgico del rapporto tra fascinazione per la drammaturgia spagnola, nella sua libertà e complessità, e volontà del rispetto del sistema delle regole dei francesi e degli italiani (comici dell’arte, o *istrioni*, compresi). Qui il quadro, appunto, e tanto più da una difesa che intendeva discutere ed escludere un caso particolare, si amplia e complica.

Infatti è un secondo nucleo argomentativo, ben più radicale e rilevante, a mostrare un aspetto sostanziale della contrapposizione polemica, e vorrei appunto concludere questo intervento nel sottolineare lo spostamento radicale del fuoco polemico che qui interviene. Nell’impossibilità sostanziale di reperire nella tradizione italiana drammaturghi plausibilmente contrapponibili per statura a Lope e Calderón, ciò che Napoli Signorelli non poteva non riconoscere, l’erudito finisce col contrapporre non due tradizioni ‘nazionali’ teatrali o letterarie, ma la sfrenata fantasia (che

chiamiamo barocca) degli spagnoli al sistema razionalizzante degli italiani. Un sistema che si incarna, fuori dalle questioni strettamente letterarie, per l'appunto nell'apologia della scienza contro quella della letteratura.

Alle accuse contro il gusto secentista e le improprietà di libertà estrema (sotto il profilo dello spazio e del tempo e del linguaggio arditamente metaforico) che caratterizzano il teatro spagnolo dell'età aurea, ecco dunque uno spostamento totale – ignorando del tutto la letteratura e il teatro italiani dell'età barocca, Marino o Andreini – nella risposta di Napoli Signorelli rispetto al terreno additato da Lampillas.

Si permetta una citazione di una certa ampiezza, ad offrire la perimetrazione del campo, dove il decorso storico – nel secolo che chiamiamo dei Lumi – tentava di ripartire in termini tanto netti e perentori il merito e il demerito delle 'nazioni':

Avete voi riflettuto bene a quelle vostre parole, *a' que tempi gl'Italiani avvezzi alle arlecchinate* non potevano aver *gusto delicato*? Quando così parlate degl'italiani del secolo scorso sembra che abbiate la fantasia riscaldata e ingombra tutta di Cafri, Utentotti, Eschimali e Topinambù. Dite *a quei tempi!* E di quali *tempi* credete parlare? Quelli furono i tempi gloriosi per l'Italia della cacciata di Aristotile dal trono con tutte le qualità occulte, le forme sostanziali e accidentali della materia, la leggerezza dell'aria, la regione del fuoco, la solidità de' cieli, l'avversione invincibile al v(u)oto, l'eternità del Mondo, gli enti di ragione, le distinzioni e i misteri tutti delle scuole arabe.

Furono quelli i *tempi* felici della luce fisica, matematica, astronomica. *A quei tempi* il Torricelli facilitava il misurare la gravità dell'atmosfera inventando il barometro. Il Porta, morto nel 1615, aveva già, secondo il Wolfio, inventato il telescopio sì necessario alle celesti scoperte o ne aveva comunque preparata la compiuta invenzione colle lenti concave. L'ottica nelle mani del medesimo insigne filosofo napoletano acquistava molto terreno con la *camera ottica* che a lui si attribuisce, e colla *camera oscura* che tanto illustrò la teoria della luce, perfezionata indi dal divino Newton. Furono quelli i tempi ne' quali il Galilei scopriva le macchie solari, i cinque satelliti intorno a Saturno e le sue fasi a cagione de l'anello e diveniva per tante scoperte nella statica e idrostatica l'Archimede della Toscana. A quei tempi il celebre Gianalfonso Borrelli illustrava parimente la statica e la meccanica; il Viviani meglio del siciliano Maurolico indovinava l'ultimo libro di Apollonio, *De maximis et de minimis*; si segnavano meridiane nelle città più chiare; il Casini piantava l'astronomia nella Francia.

E voi con tanta innocenza vi fate uscir di bocca *a quei tempi*, quasi parlaste della infanzia di qualche società di pastori e cacciatori? E, ditemi, nell'archivio *apologetico* quali sono i tempi più luminosi? Fra quelli che non sono *apologisti* sono i tempi delle scienze, e in questi tanti valenti omini, gloriosi ornamenti delle accademie napoletana de' Segreti, fiorentina del Cimento, romana de' Lincei, etc., diffusero per tutta la nazione, per mezzo de' loro individui, il vero lume della ragione e delle esperien-

ze, donde proviene il pensar dritto ed il gusto. Ed in tai tempi il rischiarato Signor Lampillas stima che gl'italiani non potessero giudicare della manifesta mostruosità delle commedie lopensi e calderoniche! Ci voleva per sì grand'opera un gusto singolarmente delicato? [...] Gl'italiani, dite, erano avvezzi alle più sconcie arlecchinate? ([Napoli Signorelli], 1783: 121-122).

L'opponibilità di un 'codice' e di una visione del mondo barocchi a un 'codice' e a una visione del mondo illuministi, ci riconduce a Francesco Orlando e al punto di partenza che, in una teoria ispirata a principi freudiani, apriva al decisivo spostamento da un 'ritorno del rimosso' ad, appunto, un 'ritorno del superato', relativo ad epoche e culture, non ad individui e miti personali, in *Illuminismo e retorica freudiana*, del 1982 (quindi reintitolato – con esplicita comprensione del primo dei due poli del discorso – *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, nella seconda edizione datata 1997).

Galileo – non senza insensibilità poetica – rimproverava a Tasso, in una pagina che Orlando citava come esemplare, il doppio livello di una metafora e provava a riscrivere un verso semplificandolo: la Fama dei mortali, definita «un'eco, un sogno, anzi del sogno un'ombra / ch'ad ogni vento si dilegua e sgombra» (*Gerusalemme liberata*, XIV 63), postillando: «Non ho più saputo che il vento abbia la proprietà di sgomberare l'eco, il sogno e l'ombra, ma si bene il fumo, la nebbia, le nugole e cose tali», cavandosela con la riformulazione razionalizzata di questo povero tenore: «che in un momento si dilegua e sgombra» (Orlando, 1982: 89-90).

Ciò che opponeva due orizzonti del gusto o due visioni del mondo *a que' tempi* si ritrova nelle nostre pagine – centocinquant'anni dopo – ripreso in un'osservazione da lontano, sicuramente 'storica'. Ma ciò che appariva allora in una contrapposizione netta si poneva, guardacaso, in prossimità a una nuova svolta della sensibilità e del gusto, di cui le pagine che abbiamo oggi considerato rappresentano, mi sembra, una significativa premessa.

Riferimenti bibliografici

- Lampillas F. J. (1778-1781), *Saggio storico-apologetico della letteratura spagnuola*, 6 voll., presso Felice Repetto in Cannetto, Genova.
 [Napoli Signorelli N.] (1783), *Discorso storico-critico del Dottore Don Pietro Napoli-Signorelli da servire di lume alla Storia critica de' Teatri e di risposta all'autore del Saggio apologetico*, Stamperia di Amato Cons, Napoli.
 Orlando F. (1982), *Illuminismo e retorica freudiana*, Einaudi, Torino.
 Orlando F. (1996), *L'altro che è in noi. Arte e nazionalità*, Bollati Boringhieri, Torino.
 Samonà C. [1959], *Profilo di storia della letteratura spagnola*, Libreria Eredi V. Veschi, Roma.

- Vescovo P. (1999), «*La più lunga lettera di risposta che sia stata scritta...*». *Riflessione sull'ultimo Gozzi*, in Guthmüller B., Osthoff W. (a cura di), *Carlo Gozzi, letteratura e musica*, Bulzoni, Roma: 119-142.
- Vescovo P. (2008), «*Alcune reliquie de' teatrali spettacoli spagnuoli*». *Da uno "spagnolismo" a un altro*, in Winter S. (a cura di), *Carlo Gozzi. I drammi "spagnoleschi"*, Winter, Heidelberg: 57-71.
- Vescovo P. (2012), «*J'avois grande envie d'aller à Naples*». *Goldoni, l'erudito cavaliere Baron di Liveri, e i sistemi di produzione del teatro comico settecentesco*, in Lezza A., Scannapieco A. (a cura di), *Oltre la Serenissima. Goldoni, Napoli e la cultura meridionale*, Liguori, Napoli: 63-82.
- Vescovo P. (2015), *Dei drammaturghi-concertatori: Diderot, Goldoni, Barone*, in Zucchi E. (a cura di), «*Mai non mi diero gli dei senza un equal disastro una ventura*». *La Merope di Scipione Maffei nel terzo centenario (1713-2013)*, Mimesis, Milano-Udine: 131-148.
- Vescovo P. (2018), *Il sodalizio Goldoni-Medebach. Conversazione e concerto (Postilla programmatica)*, «*Studi Goldoniani*», 6: 75-86.