

VALENTINA VARANO

Un caso di riscrittura scenica: la rivisitazione maffeiana dell'Oreste di Giovanni Rucellai

In

La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena,

Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di
G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014

Isbn: 978-88-907905-2-2

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

VALENTINA VARANO

Un caso di riscrittura scenica: la rivisitazione maffeiana dell'Oreste di Giovanni Rucellai

L'intervento intende proporre, nell'ambito del Teatro o sia scelta di tragedie per uso della scena di Scipione Maffei, un caso di riscrittura scenica: quello dell'Oreste di Giovanni Rucellai. La tragedia pubblicata per la prima volta proprio nel primo tomo della silloge maffeiana (1723-1725), insieme ad altri due testi inediti, la Cleopatra di Giovanni Delfino e le Gemelle Capovane di Ansaldo Cebà, è corredata da una serie di indicazioni sul modo di recitarla; indicazioni che ricorrono anche nel caso di altri testi presenti nella raccolta e che costituiscono una costante nel *modus operandi* del marchese. Nell'individuare e analizzare le principali varianti apportate da Maffei alla tragedia cinquecentesca, sulla scia anche dell'imprescindibile collaborazione con l'attore Luigi Riccoboni, che pochi anni prima aveva portato alla ribalta molte delle tragedie poi confluite nella silloge, al fine di verificarne la tenuta scenica, si farà costante riferimento anche al manoscritto dell'inedito Oreste, inviato al veronese dal fiorentino Anton Francesco Marmi, noto, oltre che per il suo legame con l'eruditissimo Magliabechi, anche per aver avviato quel lungo e tortuoso processo che avrebbe portato alla trasformazione della Biblioteca magliabechiana nella Biblioteca pubblica fiorentina. Si allargherà quindi il raggio di analisi anche ad altre edizioni successive a quella maffeiana, in particolare a un'edizione del 1742. Si tratta di un testo «per uso della scena», confezionato quasi totalmente sulla scorta delle indicazioni impartite da Maffei nelle pagine della Scelta, a testimonianza dell'importanza assunta dalla raccolta nel corso di tutto il Settecento. Conosciuto da molti esponenti della «Repubblica delle lettere», come Muratori, Marmi, Martello, Zenò, Conti, Calepio, Salio, Carli, Gorini Corio, il Teatro italiano costituì un punto di riferimento anche per lo stesso Alfieri che, impegnato nella stesura della sua Cleopatra, avrebbe letto proprio nella silloge maffeiana l'«eminentissima» tragedia del Cardinal Delfino.

Nell'ambito di uno studio sulle raccolte teatrali italiane settecentesche, Maria Grazia Accorsi ha ben evidenziato come sia difficile, nel caso del *Teatro italiano o sia scelta di tragedie per uso della scena* di Scipione Maffei,¹ più complesso rispetto ad altri esemplari antologici, procedere a una rigida catalogazione che lo riconduca a una possibile tipologia di raccolta settecentesca, riconoscendo altresì all'opera maffeiana – considerata a ragione la «prima raccolta teatrale di rilievo» – la «funzione mista fra scena e lettura».²

È noto del resto come con il *Teatro Italiano*, pubblicato a Verona tra il 1723 e il 1725, ma progettato almeno un decennio prima, Maffei, oltre a voler proporre una serie di testi difficilmente reperibili nelle biblioteche, si prefiggesse anche l'obiettivo di dar vita a una raccolta che potesse rappresentare un valido strumento di difesa contro le accuse

¹ Sul *Teatro italiano* si veda ora S. VERDINO, *Alla ricerca di un canone tragico: il Teatro italiano del Maffei*, in ID. *Il Re Torrismondo e altro*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007, 181-229. Alcuni significativi cenni sulla raccolta si possono leggere anche nel datato, ma tuttora insostituibile, volume di X. DE COURVILLE, *Un artisan de la rénovation théâtrale avant Goldoni. Luigi Riccoboni dit Lelio chef de troupe in Italie (1676-1715)*, Paris, Arche, 1967, soprattutto i capp. VIII-X; in B. ALFONZETTI, *Il corpo di Cesare. Percorsi di una catastrofe nella tragedia del Settecento*, Modena, Mucchi, 1989, 151-160 e in P. TRIVERO, *Luigi Riccoboni, detto Lelio, non solo attore*, in «Franco-Italica», 1(1992), 101-118. Della stessa si vedano, inoltre, *Le riscritture sceniche di Luigi Riccoboni*, in E. Scarano-D. Diamanti (a cura di), *Riscrittura, intertestualità, transcodificazione*, Atti del seminario di studi, (Pisa, gennaio-maggio 1991), Tipografia editrice pisana, 1992, 301-316 e *Tragiche donne. Tipologie femminili nel teatro italiano del '700*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000, cap. I, 7-49. Cfr. anche L. SANNIA NOWÉ, *Scipione Maffei e il teatro ovvero: della seduzione rinnegata*, in G. P. Romagnani (a cura di), *Scipione Maffei nell'Europa del Settecento*, Atti del convegno (Verona, 23-25 settembre 1996), Verona, Consorzio Editori Veneti, 1998, 495-526; P. LUCIANI, *Passioni tragiche e affetti domestici: la Merope di Scipione Maffei* in EAD. *Le passioni e gli affetti. Studi sul teatro tragico del Settecento*, Pisa, Pacini, 1999, 71-109; e, ancora, i recenti contributi di F. LONGONI, *Merope. Genesi e parabola di un successo* e A. M. LA TORRE, *Scrittura drammatica e fascinazione del teatro: la Merope*, entrambi pubblicati in G. P. Marchi-C. Viola (a cura di), *Il letterato e la città. Cultura e istituzioni nell'esperienza di Scipione Maffei*, Verona, Cierre edizioni, 2009, rispettivamente 75-112 e 113-148, e l'introduzione di S. LOCATELLI all'edizione da lui curata della *Merope*, Pisa, Edizioni ETS, 2008, 9-87.

² Cfr. M. G. ACCORSI, *Le raccolte teatrali del Settecento fra scena e lettura*, in EAD., *Scena e lettura. Problemi di scrittura e recitazione dei testi teatrali*, Modena, Mucchi, 2002, 97-140.

dei francesi e, al contempo, un efficace canale di diffusione del patrimonio tragico nostrano, in perfetta linea sia con l'allora imperante temperie arcadica sia con l'infuocato clima culturale venutosi a creare dopo la polemica Orsi-Bouhours.³ Ma l'operazione maffeiana aveva anche un altro fine: quello di offrire alle compagnie di comici professionisti, secondo quanto già rilevato da Laura Sannia Nowé,⁴ veri e propri 'copioni' recitabili in teatro.

Ecco allora che la scelta del veronese non si orientava indistintamente su tutte le «Tragedie nostre lodevoli», né tantomeno su quelle che potevano «esser lette con approvazione in una camera o in una scuola».⁵ Ad avere diritto di cittadinanza nell'esemplare antologico maffeiano erano solo le «opere da Teatro», quelle in altre parole rappresentabili «con piacer dell'udienza», non già negli ovattati ambienti delle corti e delle accademie, ma in teatri «pubblici e prezzolati», dove «niun rispetto, niuna convenienza, niuna prevenzione, niuna parzialità» avrebbe potuto alterare il giudizio del pubblico pagante,⁶ sempre più allettato dal melodramma e sempre meno avvezzo alla solenne austerità della pratica coturnata.

C'è da dire però che Maffei non si limitò a pubblicare un florilegio di tragedie cinque-secentesche, ma si spinse decisamente oltre: indicò per la maggior parte di esse il modo di farne uso, di renderle veramente teatrali, appetibili agli occhi sia del pubblico pagante sia degli stessi istrioni, che altrimenti, in quella «antica forma», non avrebbero avuto l'ardire di metterle in scena. Ed è proprio su quest'ultimo aspetto che intendiamo soffermare qui l'attenzione, al fine di individuare e descrivere l'insieme delle varianti proposte dall'erudito raccoglitore nel coraggioso tentativo di riadattare le tragedie della sua *Scelta* al gusto primo settecentesco. Un intento che era stato palesato, a ben vedere, fin dal titolo, con la perifrasi «per uso della scena» e che trova reale riscontro nelle note di 'regia' apposte alla fine di molte tragedie (sette per la precisione)⁷ della raccolta.

Nell'esemplificazione ci restringeremo a un solo caso di riscrittura, quello dell'*Oreste* di Rucellai, dato alle stampe per la prima volta, insieme ad altri due testi inediti, la *Cleopatra* di Delfino e le *Gemelle Capovane* di Cebà, proprio nel *Teatro italiano*. D'altronde che la selezione tragica maffeiana fosse condizionata da quello che Franco Longoni ha definito il «vezzo antiquario della *trouaille*»⁸ si evince chiaramente dalla celeberrima lettera al Muratori datata 23 agosto 1710, ma presumibilmente risalente al 1712.⁹ È qui che Maffei, tra gli altri propositi, palesava quello di includere nella sua silloge tragedie possibilmente inedite, chiedendo in tal senso la collaborazione dell'amico di Vignola, già

³ I termini della nota *querelle* sono ricostruiti con dovizia di particolari da C. VIOLA, *Tradizioni letterarie a confronto. Italia e Francia nella polemica Orsi-Bouhours*, Verona, Fiorini, 2001.

⁴ Cfr. L. SANNIA NOWÉ, *Il marchese Scipione Maffei: un mediatore tra letteratura e spettacolo*, in Ead. (a cura di), *De' teatri antichi e moderni e altri scritti teatrali*, Modena, Mucchi, 1988, XXXVI.

⁵ Cfr. MAFFEI, *Istoria del teatro e difesa di esso*, in *De' teatri antichi e moderni...*, 33.

⁶ Cfr. *Ibidem*.

⁷ Le tragedie sono nell'ordine: la *Sofonisba* di Trissino, l'*Oreste* di Rucellai, l'*Edipo* di Sofocle (nella versione di Orsatto Giustiniano), la *Merope* di Torelli, il *Re Torrismondo* di Tasso, l'*Astianatte* di Gratarolo e la *Semiramide* di Manfredi.

⁸ F. LONGONI, «Ecco il tiranno». *Quale testo della Merope maffeiana lesse l'Alfieri*, in «Studi settecenteschi», XXI (2001), 111-140, 113, n. 6.

⁹ Cfr. lettera al Muratori del 23 agosto (1710), in S. MAFFEI, *Epistolario*, a cura di C. Garibotto, Milano, Giuffrè, 1955, I, p. 53. Sulla probabile erronea datazione del Garibotto ha insistito recentemente VERDINO, *Alla ricerca di un canone tragico...*, 190, nota 23. Al riguardo mi si consenta di rinviare anche a V. VARANO, *Il Seicento nel Teatro italiano di Scipione Maffei*, in R. Gigliucci (a cura di), *Miscellanea seicentesca*, (Studi e (testi) italiani, Semestrale del Dipartimento di Studi Greco-Latini, Italiani, Scenico-Musicali, Sapienza, Università di Roma), Roma, Bulzoni, 2011, 213-250, 214, nota 2.

autore, come si ricorderà, nella *Conversazione di Mirtillo e d'Elpino*,¹⁰ di un primissimo canone tragico, in parte combaciante con quello che sarebbe stato proposto più tardi dal veronese. Si dovrà tener presente, al riguardo, anche la lettera con cui Maffei, così come aveva fatto con Muratori, chiedeva al fiorentino Anton Francesco Marmi «tragedie buone ed inedite» da inserire verosimilmente nel suo erigendo Pantheon tragico.¹¹

Se nel caso di Muratori non è possibile stabilire con sicurezza l'effettivo ruolo nel suggerire a Maffei le tragedie da includere nel *Teatro italiano*, diverso è il discorso per Anton Francesco Marmi.¹² Noto soprattutto per il suo legame con l'eruditissimo Magliabechi, nonché per aver avviato quel lungo e tortuoso processo che avrebbe portato alla trasformazione della più celebre e imponente Libreria seicentesca, quella appunto magliabechiana, nella Biblioteca pubblica fiorentina,¹³ Marmi dedicò tutta la sua vita a raccogliere materiale per gli altri e a promuovere il «commercio» delle novità letterarie, attraverso una fitta rete epistolare che si allargherà fino a comprendere i maggiori centri della penisola. Non per niente il suo nome incrocia i carteggi di alcuni dei più rappresentativi esponenti della «repubblica delle lettere» di primo Settecento: da quello appunto di Maffei, a quelli di Zeno, Muratori, Vallisneri, Fontanini, Orsi e Benvoglianti. Non sorprende allora che Maffei, alla ricerca di tragedie inedite da arruolare nella sua *Scelta* a difesa delle patrie lettere in chiave soprattutto antifrancese, si rivolgesse costantemente al bibliofilo fiorentino. Fu dunque quest'ultimo a far avere al veronese una copia del manoscritto dell'inedito *Oreste*. Si tratta di un codice cartaceo del diciottesimo secolo, pervenuto alla Biblioteca Capitolare di Verona come lascito testamentario dello stesso Maffei, che lo studiò e postillò in vista dell'edizione del *Teatro italiano*.¹⁴ Non è il caso di esaminare in questa sede tutte le varianti introdotte dal veronese nella sua edizione rispetto al manoscritto; varianti di cui peraltro l'erudito, spinto da un vero e proprio scrupolo filologico, dà puntualmente conto nella 'nota al testo' premessa alla tragedia.¹⁵ Basterà semmai rilevare come le postille di Maffei, oltre a dare ragione delle sue scelte editoriali, consentano anche di osservare in anteprima i tagli e le modifiche da lui pensati per togliere dalla tragedia cinquecentesca quella patina di antichità tanto sgradita al pubblico primo settecentesco.

Il resto è poi cosa nota: il testo fu pubblicato per la prima volta, unitamente alle indicazioni sul modo di recitarlo, nel primo tometto del *Teatro italiano*. Nell'editare il testo Maffei, tenendo fede a quanto aveva promesso a Marmi cinque anni prima («l'Oreste sarà nominato come cosa sua, e da lei dissotterrata»),¹⁶ citava non a caso, in segno di gratitudine, l'erudito fiorentino. Un'ulteriore conferma del ruolo avuto da Marmi nel procurare a Maffei l'inedito *Oreste* si ritrova anche nel «Giornale de' letterati

¹⁰ Rimasto a lungo inedito, lo scritto è stato pubblicato da Corrado Viola in appendice al volume *Tradizioni letterarie a confronto...*, 351-389. Nel canone stilato da Muratori figurano ben tre tragedie del *Teatro italiano*: *Il Re Torrismondo* di Tasso, *l'Aristodemo* del Dottori e il *Solimano* di Bonarelli.

¹¹ Cfr. MAFFEI, *Epistolario...*, lettera senza data (giugno-luglio) 1714, I, 190.

¹² Sul Marmi (1665-1736) si veda il profilo tracciato da M. SAMBUCCO HAMOUD, nel *DBI*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2008, LXX, 618-621. Cfr. anche la *Nota introduttiva* di Corrado Viola al carteggio tra Muratori e Marmi, in *Edizione nazionale del Carteggio di L. A. Muratori. Carteggi con Mansi ... Marmi*, a cura di C. Viola, Firenze, Olschki, 1999, vol. 28, 173-220.

¹³ Sull'argomento cfr. M. MANNELLI GOGGIOLI, *La Biblioteca magliabechiana. Libri, uomini, idee per la prima biblioteca pubblica a Firenze*, Firenze, Olschki, 2000, soprattutto 9-52.

¹⁴ Il manoscritto cui facciamo riferimento è il cod. CCCCLXXVI.

¹⁵ Cfr. S. MAFFEI, *Teatro italiano o sia scelta di tragedie per uso della scena*, in Verona, MDCCXXIII, presso Jacopo Vallarsi, Con Lic. de' Sup. e Privilegio dell'Eccell. Senato, I, 85-88.

¹⁶ Cfr. lettera al Marmi del 25 luglio 1718, in MAFFEI, *Epistolario...*, I, 268.

d'Italia»,¹⁷ di cui il fiorentino fu fervido collaboratore, indossando gli abiti di informatore bibliografico e fornendo tempestivamente a chiunque lo interpellasse notizie in tempo reale sulle novità editoriali italiane e straniere.¹⁸ Ma ad accennare alla provenienza fiorentina del manoscritto è anche l'attore Luigi Riccoboni, che nel *Catalogue des tragiédies italiennes*, pur senza nominare espressamente Marmi, ricostruisce brevemente l'iter seguito dal veronese nel rinvenire la tragedia inedita.¹⁹ Com'è noto la compagnia di Luigi Riccoboni ed Elena Balletti giocò un ruolo di primo piano nell'operazione di rilancio del repertorio tragico nazionale intrapresa da Maffei, mettendo in scena insieme all'*Oreste* molte altre tragedie poi confluite nella *Scelta*, nella versione già accomodata «per uso della scena». In quest'ottica, la messinscena andrebbe allora vista come una sorta di laboratorio, un momento utile per Maffei al fine di verificare, attraverso la prova di fuoco del palcoscenico, l'efficacia delle nuove proposte, elaborate grazie alla preziosa collaborazione con i coniugi Riccoboni, definiti non a caso dallo stesso marchese, in una lettera del 28 febbraio 1716 ad Antonio Conti, che proprio nel salotto dei due comici avrebbe svolto la prima lettura parigina del *Cesare*,²⁰ l'«istrumento unico della sua riforma».²¹

¹⁷ Cfr. *La Coltivazione di Luigi Alamanni, e le Api di Giovanni Rucellai, ec.* Continuazione dell'Articolo VIII § I del tomo XXXII, in «Giornale de' letterati d'Italia», XXXIII, parte prima, 1719-1720 [ma 1721], art. VI, 305-306.

¹⁸ Sulla partecipazione del fiorentino al buon «esito» del periodico cfr. V. VARANO, *Un collaboratore del «Giornale de' letterati d'Italia»: Anton Francesco Marmi tra «involti» e «ballette»*, in E. Del Tedesco (a cura di), *Il «Giornale de' letterati d'Italia». Trecento anni dopo. Scienza, storia, arte, identità (1710-2010)*, Atti del Convegno, (Padova-Venezia -Verona, 17-19 novembre 2010), Pisa-Roma, Serra editore, 2010, 211-220.

¹⁹ Questa la testimonianza di Riccoboni: «Deux cens ans après la mort de l'Auteur, Monsieur le Marquis Scipion Maffei voulut sçavoir au juste ce qui en étoit; il écrivit à un de ses amis à Florence, Patrie de l'Auteur, il fit faire des recherches dans les vieux Registres des papiers de la Famille de Rucellai, et on la trouva» (L. RICCOBONI, *Catalogue des tragédies italiennes imprimées depuis l'An 1500 jusqu'à l'An 1650*, in ID., *Histoire du Théâtre Italien*, à Paris, chez André Cailleau, Place du Point Saint Michel, du côté du Quay des Augustins, à Saint André, MDCCXXX, Avec Approbation et Privilège du Roy; Ristampa anastatica a tiratura limitata, Torino, Bottega d'Erasmus, 1968, I, 126). Su Riccoboni, accanto all'ultimo contributo di S. DI BELLA, *L'expérience théâtrale dans l'œuvre théorique de Luigi Riccoboni*, Paris, Honoré champion éditeur, 2009, alla ricordata monografia di Xavier De Courville e ai citati lavori di Paola Trivero, si vedano anche C. VARESE, *Luigi Riccoboni. Un attore tra letteratura e teatro* in ID., *Scena, linguaggio e ideologia dal Seicento al Settecento*, Roma, Bulzoni, 1985, 153-168 e ID. *Il Maffei, il Baruffaldi, Elena Balletti e il linguaggio teatrale del Settecento* in *Pascoli politico, Tasso e altri saggi*, Milano, Feltrinelli, 1961, 217-224; S. CAPPELLETTI, *Luigi Riccoboni e la riforma del teatro. Dalla commedia dell'arte alla commedia borghese*, Ravenna, Longo, 1986, 19-32; B. ALFONZETTI, *Memoria e memorie teatrali in Luigi Riccoboni*, in F. Angelini (a cura di), *Memorie di Goldoni e memoria del teatro*, Roma, Bulzoni, 1996, 143-153 e, sempre della stessa, *Un Discours critique sur la tragédie française: M. **** è Luigi Riccoboni?*, in «Franco-Italica», 1993, 3, 57-83. Cfr. inoltre G. GUCCINI, *Per una storia del teatro dei dilettanti: la rinascita tragica italiana nel XVIII secolo*, in E. Casini Ropa (a cura di), *Gli uomini di teatro nel Settecento in Emilia e Romagna*, Modena, Mucchi, 1986, I, 283-295; poi in G. Guccini (a cura di), *Il Teatro italiano del Settecento*, Bologna, il Mulino, 1988, 177-203 e la già citata introduzione di Locatelli alla *Merope* maffeciana, 9-87.

²⁰ Ad accennare alla lettura in casa Riccoboni è lo stesso Conti: «Io ne feci la prima lettura in casa di Lelio, e di Flamminia, ove erano adunati molti Sigg. Francesi intelligenti della favella Italiana; e dell'arte del teatro; ma Lelio e Flamminia bastavano per tutti, come si vedrà dall'opre loro. La Tragedia piacque, e avendo detto ciascuno il proprio parere, m'esorò a perfezionarla» (A. CONTI, *Risposta del signor Abate Conti al Signore Jacopo Martelli, in Il Cesare tragedia del Sig. ab. Antonio Conti nobile veneto con alcune cose concernenti l'opera medesima*, in Faenza, MDCCXXVI, Nella Stampa di Gioseffantonio Archi Impressor Camerale e del S. Ufficio. All'Insegna d'Apollon, Con licenza de' Superiori, 61-62). Subito dopo Conti ricorda altre due letture: la prima «in casa del Principe di Celamare Ambasciadore del Re Cattolico a Parigi», alla presenza del «Sig. Abate Recanati» e del «Sig. Rolli», la seconda «in casa del Sig. Conte Landi Inviato di Parma» (ivi, 62). Sarà forse utile notare come inizialmente Maffei avesse pensato di accogliere nella sua *Scelta*

Ma entriamo ora nel vivo del nostro discorso, passando a esaminare, sia pure per sommi capi, le principali varianti apportate dal veronese all'*Oreste*, a partire dalla divisione in atti e scene, del tutto assente nella versione originale di Rucellai, che attenendosi alla lezione greca adottò la scansione degli episodi segnata dagli stasimi. Tale suddivisione, operata a posteriori da Maffei, doveva servire evidentemente, così come si legge nelle pagine dell'*Istoria del teatro e difesa di esso*,²² a facilitare il compito degli attori, per lo più incapaci a cimentarsi con la recitazione di testi antichi, privi appunto della suddetta divisione.

Un'altra modifica attuata da Maffei riguarda la tavola dei personaggi, dove a spiccare è la presenza di Erifile, introdotta *ex novo* in sostituzione del coro. Accanto alla presenza di Erifile, si registra poi una duplice assenza: quella del Nunzio e dei Cavalieri.²³ Gioverà far riferimento, a questo punto, anche al già ricordato manoscritto dell'*Oreste*, che ci consente di entrare nell'officina dell'autore e di conoscere da vicino il suo *modus operandi*. Le postille maffeiiane sono quasi del tutto coincidenti con quanto si riscontra poi nella stampa: i Cavalieri, o Baroni e il Nunzio sono depennati con un tratto verticale. A essere cassato è anche il Coro delle ministre di Ifigenia, accanto al quale Maffei annota: «Ersilia una delle ministre di Ifigenia». Come si vede, il nome Ersilia, prescelto poi dal veronese per la sua commedia il *Raguet*, non avrebbe trovato conferma nella stampa del 1723, dove a comparire è il personaggio di Erifile.

A questa sensibile riduzione dei personaggi, finalizzata a concentrare l'azione e a riportare quindi lo sviluppo della vicenda a un ideale di classica semplicità e verosimiglianza, attraverso l'eliminazione di tutte quelle figure non necessarie al dipanarsi dell'intreccio, Maffei fa seguire, come di consueto, la cassatura del coro, le cui battute superstiti confluiscono di volta in volta o su Erifile o su altri personaggi della tragedia, e più precisamente su Olimpia e su Ifigenia.²⁴ Considerato inutile e lesivo del principio di verosimiglianza, secondo quanto si legge anche in una passo della *Dissertation sur la tragédie moderne* di Riccoboni,²⁵ le cui opere presentano non a caso significative consonanze con la teoresi tragica maffeiiana, il coro doveva essere pertanto bandito. Come se non bastasse poi la struttura dei teatri moderni, differente da quella dei teatri greci, dotati di un'ampia scena, non si prestava ad accogliere questa presenza ingombrante. È evidente che l'attenzione di Maffei, che sarebbe tornato a deplorare esplicitamente la presenza di questo inutile orpello all'interno della tragedia prima nella

anche il *Cesare* di Conti e l'*Ulisse il Giovane* di Domenico Lazzarini. Cfr. MAFFEI, *Epistolario*..., I, lettere del 22 agosto 1718 e del 17 giugno 1723, indirizzate rispettivamente a Vallisneri e Muratori, 270 e 452.

²¹ Ivi, I, 213.

²² Così Maffei: «In terzo luogo si additerà con tal occasione il modo di far uso delle Tragedie antiche; poiché essendosi i primi nostri Poeti appigliati in tutto alla maniera de' Greci, e introdotto però il Coro stabile ed operante, non divisero in Atti e Scene, come appunto nelle stampe de' componimenti musicali di quel secolo non si distinguono le battute col segno di divisione, onde vien a parere un continuo. Questa difficoltà faceva parere a gl'Istrioni, e a molt'altri ancora, non adattabili sì fatte Tragedie all'uso presente e al moderno Teatro: ma questa difficoltà sgombrata resterà al presente e disciolta, imperocché essendosi composto questo primo tomo di Tragedie appunto di quest'antica forma, a piè di esse si è suggerita la divisione loro e il modo di recitarle e di rimediare ad alcun picciolo intoppo: [...]» (MAFFEI, *Istoria*..., 29).

²³ Nelle «avvertenze» che corredano la tragedia si legge: «Ma la Tragedia fu data a recitare in questa Città nel seguente modo, tralasciando negl'Interlocutori il *Nunzio*, e i *Cavalieri*, e al Coro di ministre d'Ifigenia sostituendo Erifile» (MAFFEI, *Teatro italiano*..., I, 171).

²⁴ Cfr. ivi, I, 173-174.

²⁵ Cfr. L. RICCOBONI, *Dissertation sur la tragédie moderne*, in *Historie*..., I, 275-277.

Recensione al Paragone di Pietro Calepio del 1737,²⁶ poi, più distesamente, nelle *Annotazioni* alla *Merope* del 1745,²⁷ si appuntava, complice soprattutto la fruttuosa militanza al fianco di Riccoboni, sul luogo scenico e sul momento decisivo della rappresentazione. Si capisce allora perché il veronese includesse nella sua galleria tragica anche il *Solimano* di Bonarelli, caratterizzato, oltre che dall'eliminazione delle ombre, del prologo e dei soliloqui, anche dall'esclusione meditata del coro sia stabile sia mobile.²⁸

Degne di nota sono anche le numerose indicazioni date da Maffei riguardo alla soppressione dei versi. Rispetto ad altre tragedie della silloge (si pensi alla *Semiramide*, al *Re Torrismondo* o alla *Cleopatra*), i tagli suggeriti dal veronese appaiono meno drastici, risolvendosi il più delle volte nell'eliminazione chirurgica di pochi versi. Nel primo atto, per esempio, Maffei propone di depennare dalle battute iniziali della scena prima quattro versi, lasciando inaspettatamente intatto tutto il racconto dell'antefatto,²⁹ che invece di essere affidato al prologo separato, come si vede per esempio in Seneca e Giraldi, è diluito all'interno del primo atto, secondo l'assunto aristotelico. La mancata cassatura della scena in questione desta quantomeno un certo stupore, se si considera il caso della malcapitata *Sofonisba*,³⁰ da cui Maffei suggerisce di eliminare tutto il racconto fatto dalla protagonista a Erminia, «ch'era sempre vissuta con lei e ch'era anche di tutto informata»;³¹ onde, commentava il veronese nella *Recensione al Paragone* di Calepio, chiamando in causa significativamente anche la tragedia di Rucellai con il lungo racconto di Oreste a Pilade, la scena riusciva «affatto fredda e improbabile». ³² È facilmente intuibile come a interessare Maffei, il quale sarebbe tornato sull'argomento anche nelle già ricordate *Annotazioni*,³³ fosse ancora una volta il cruciale momento della rappresentazione: questi racconti, specie se troppo lunghi, avrebbero potuto snervare lo spettatore, fiaccarne l'attenzione. A questo si aggiungeva poi un'altra aggravante: oltre a essere del tutto sganciate dall'azione tragica, tali narrazioni risultavano a dir poco pretestuose perché venivano pronunciate il più delle volte davanti a persone già informatissime dei fatti, come appunto Erminia e Pilade. Ma veniamo al secondo taglio, sempre nell'atto primo. Stavolta Maffei lavora davvero di bisturi e invita a eliminare un solo verso, vistosamente cancellato anche nel già più volte ricordato manoscritto. Si tratta della battuta «Restate madre e voi sorelle andate», pronunciata da Ifigenia.³⁴ Va da sé che quel «voi sorelle andate» presupponeva la presenza del coro e in quanto tale doveva essere cassato.

²⁶ Cfr. S. MAFFEI, *Recensione a Pietro Calepio, Paragone della poesia tragica d'Italia con quella di Francia*, in *De' teatri antichi e moderni e altri scritti teatrali...*, 55.

²⁷ Cfr. S. MAFFEI, *Annotazioni*, in *La Merope. Tragedia con Annotazioni dell'Autore e con la sua Risposta alla Lettera del Sig. di Voltaire. Aggiungesi per altra mano la version Francese del Sig. Freret e la Inglese del Sig. Ayre, con una Confutazione della Critica ultimamente stampata*, in Verona, MDCCLV, nella Stamperia di Dionigi Ramanzini, 121-122.

²⁸ Su quest'ultimo aspetto si veda la lettera del Bonarelli a Flaminia Atti ne' Trionfi in *Lettere in varij generi a Principi, e ad altri, del S. Co. Prospero Bonarelli*, Bologna, Appresso Nicolò Thebaldini, 1636, 245-257.

²⁹ Cfr. MAFFEI, *Teatro italiano...*, I, 171.

³⁰ Cfr. *ivi*, I, 73.

³¹ Cfr. MAFFEI, *Recensione a Pietro Calepio, Paragone della poesia tragica...*, 63.

³² Cfr. *Ibidem*.

³³ «Quando Ergasto dice nel Pastorfido, *Ti narrerò delle miserie nostre / tutta da capo la dolente istoria*, c'è sempre nell'udienza chi si scontorce. Ma peggio è ancora, che tai narrative si fanno per lo più senza occasione, e senza che bisogno ne appaia, e si fanno cui quelle cose debbono esser note di lunga mano. Tanto può dirsi di quanto narra nel principio Sofonisba ad Erminia, ch'era sempre vissuta con essa, e di quanto parimente a Pilade Oreste» (MAFFEI, *Annotazioni...*, 113).

³⁴ Cfr. MAFFEI, *Teatro italiano...*, I, 171.

Altrettanto significative sono le indicazioni maffeiiane sul piano linguistico, in cui l'intervento dell'erudito si fa particolarmente assiduo. Del resto, la tragedia di Rucellai, piena zeppa com'era di quei replicati «oimei» già ampiamente bersagliati, come ricorda Beatrice Alfonzetti,³⁵ nella tragedia di Trissino,³⁶ prestava ampiamente il fianco all'opera di riscrittura maffeiiana. Di qui il rifacimento delle battute pronunciate da Oreste nella scena quarta dell'atto terzo, in cui, oltre all'anafora degli «oimei», si registra anche la ripetizione di due interi versi, con un effetto quasi comico.³⁷ Tra i numerosi versi sottoposti all'implacabile revisione maffeiiana ci sono anche quelli con cui il pastore, nella scena sesta dell'atto quinto, si accinge ad annunciare al coro, e subito dopo a Toante, che nel frattempo aveva sentito tutto, la fuga di Ifigenia, Oreste e Pilade. L'alternativa suggerita dal veronese contemplava la sostituzione dell'obsoleto «ohù», reiterato per ben tre volte all'interno del verso, con il più semplice «ahimè»³⁸. Ma si pensi anche ai versi di Pilade «Ite, Madonna, tosto, / E intercedete solo / un'altra vesta a noi», nella scena sesta dell'atto terzo.³⁹ Pur lasciando i versi in questione sostanzialmente immutati la rivisitazione maffeiiana fa volentieri a meno dell'ormai arcaico «madonna»,⁴⁰ inserito non a caso, secondo quanto si legge nelle avvertenze che corredano l'*Oreste*,⁴¹ nella lista dei termini da proscrivere.

Questi passati in rassegna finora sono solo alcuni dei suggerimenti indicati da Maffei sul modo di recitare la tragedia, riproposta integralmente all'interno della silloge. Del resto si è già accennato al fatto che il veronese avesse lasciato intatti i testi originali, senza alterarne la ricezione, limitandosi a illustrare, in separata sede, i tagli e le modifiche da attuare su di essi. In definitiva, volendo usare le categorie di Genette, si potrebbe dire che Maffei pubblica l'«ipotesto», ma non l'«ipertesto»,⁴² che, pur essendo perfettamente delineato nelle suddette «avvertenze», non trova poi una realizzazione concreta all'interno della raccolta. Realizzazione demandata evidentemente alle stesse compagnie attoriali, le quali in vista della rappresentazione avrebbero dovuto prendersi la briga di fissare sulla pagina scritta il nuovo testo, così com'era stato approntato dal veronese, in modo da poter disporre di un vero e proprio 'copione' recitabile in teatro.

³⁵ Cfr. ALFONZETTI, *Il corpo di Cesare...*, 157.

³⁶ Cfr. MAFFEI, *Teatro italiano...*, I, 76-77. L'eliminazione di queste reiterate esclamazioni, pronunciate da Erminia al momento della catastrofe, offre lo spunto a Maffei per appellarsi al buon senso dei direttori, che avrebbero dovuto, in vista della rappresentazione, fare a meno di tutti quei termini considerati obsoleti: «Per ultimo è da avvertire, che siccome si sono troncati qui gli *Oimei* replicati, che secondo l'uso Greco s'esprimevano verso la fine, così potrà dalla prudenza de' direttori mutarsi talvolta qualche parola, che in alcuni passi per avventura destasse riso fuor di tempo, o non sonasse bene in oggi alle più pie, e delicate orecchie, diversissimo essendo ben sovente l'effetto, che producon negli animi gli stessi vocaboli in paesi varj, e in età diverse» (ivi, I, 78).

³⁷ Questi i versi incriminati: «Oimè più non posso, / Oimè più non posso, / Ajutatemi, donne, / Ajutatemi, donne, / Sostener il dolore; / E tu, Pilade mio / Innanzi a tutte queste / Ajuta 'l caro amico / In questo punto estremo; / Ch'un morto son, che spiro, / E son di ghiaccio, e tremo» (ivi, I, 132). Leggiamo invece la soluzione prospettata da Maffei: «Nel fine dice Oreste, *Oimè più non posso sostener il dolore: Deh tu, Pilade mio, Ajuta il caro amico* etc.» (ivi, I, 173).

³⁸ «*Erifile*, poi un *Pastore*, ch'entra dicendo, *Ahimè correte tosto, Dite ec.*» (ivi, I, 174-175). Questa invece la versione originale: «Ohu, ohu, ohu, tosto, tosto, / Dite a Toante quel, ch'aggio veduto» (ivi, I, 167).

³⁹ Cfr. ivi, I, 140.

⁴⁰ Queste le disposizioni maffeiiane: «Al fine della Scena Pilade, *Itene tosto, e 'ntercedete solo un'altra vesta a noi*» (ivi, I, 173).

⁴¹ Leggiamo: «Qualche parola, che per avventura a tutte le orecchie d'oggi giorno non sonasse bene, come *Madonna*, e simili, potrà facilmente per chi che sia cambiarsi» (ivi, I, 175).

⁴² Cfr. G. GENETTE, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997, 7-9.

È quanto accade nell'edizione dell'*Oreste* del 1742, dove la raccolta maffeiana è riecheggiata fin dal titolo.⁴³ Si tratta di una versione già rimaneggiata «secondo l'uso del presente teatro italiano», data alle stampe ancor prima della rappresentazione, avvenuta nel teatro delle Grazie di Vicenza ad opera della compagnia dei comici del San Samuele.⁴⁴ Va detto tuttavia che il richiamo alla *Scelta* maffeiana si spinge ben al di là del già promettente titolo: andrà rilevato infatti come nella suddetta edizione, confezionata quasi totalmente sulla scorta delle indicazioni date dal veronese nel lontano 1723, prenda direttamente corpo l'«ipertesto», lo stesso che molto verosimilmente Riccoboni (e forse più tardi anche Pompilio Miti)⁴⁵ aveva portato alla ribalta nel primo decennio del Settecento, testandone, sotto l'egida del vigile marchese, l'agibilità scenica.

Sempre per rimanere in campo editoriale si dovranno ricordare almeno altre tre edizioni settecentesche dell'*Oreste* (se si esclude quella del 1746 che si legge nella ristampa veneziana del *Teatro italiano* edita da Stefano Orlandini), a dimostrazione della fortuna ottenuta dal canone tragico proposto da Maffei. La prima è quella romana del 1726,⁴⁶ data ai torchi a soli tre anni di distanza dal *Teatro italiano*. Si tratta anche questa volta di un'edizione «per uso della scena»: la tragedia era stata ristampata con alcune modifiche congegnate *ad hoc* per il teatro del Collegio Clementino, inaugurato, come ricorda Saverio Franchi,⁴⁷ proprio con la tragedia di Rucellai. Sarà forse interessante notare come, nella *Biblioteca dell'eloquenza italiana*, Giusto Fontanini, poi smentito anni più tardi da Apostolo Zeno,⁴⁸ avesse attribuito ingiustamente all'edizione romana il merito

⁴³ *L'Oreste tragedia di Giovanni Rucellai in modo di recitarla secondo l'uso del teatro presente italiano, da rappresentarsi nel teatro delle Grazie di Vicenza, Dalla compagnia de' comici di San Samuele, dedicata alle Dame*, in Bassano, MDCCXLII, Con Licenza de' Superiori. Al di là del titolo, che come si è detto si richiama in modo implicito, ma neanche troppo, alla raccolta maffeiana, manca nell'edizione qualsiasi riferimento al veronese.

⁴⁴ Ed è proprio in questo stesso teatro che più tardi, nel 1743, avrebbe avuto luogo la rappresentazione della tragedia di Rucellai, insieme a quella dell'*Ulisse il giovane* dell'abate Domenico Lazzarini, replicata per più sere al cospetto di uno spettatore d'eccezione, Antonio Conti, promotore con ogni probabilità, secondo quanto ipotizzato da Alfonzetti, di quella recita (B. ALFONZETTI, *Conti e la fondazione del «teatro romano». Giunio Bruto e Marco Bruto in scena*, in G. Baldassarri-S. Contarini-F. Fedi (a cura di), *Antonio Conti: uno scienziato nella République des lettres*, Padova, Il Poligrafo, 2009, 271-301, 291, n. 62). Cfr. la testimonianza di Girolamo Zanetti in *Memorie di G. Zanetti per servire all'istoria dell'inclita città di Venezia*, ed. da F. Stefani, in «Archivio Veneto», 1885, 107. Sempre presso il San Samuele fu rappresentato «con grandissimo applauso» anche il *Rutzvanscad* di Vallareso (cfr. *Ibidem*). Si veda anche A. CONTI, *Prefazione al Marco Bruto*, in *Le quattro tragedie composte dal Signor Abate Antonio Conti Patrizio Veneto dedicate a S. E. il Signor Conte Emanuelle di Richecourt*, In Firenze, MDCCLI, Appresso Andrea Bonducci, Con licenza de' Superiori, I, 186.

⁴⁵ Il riferimento è ad una lettera di Maffei a Bertoldo Pellegrini del 12 giugno 1724: «Pompilio con la truppa de' suoi virtuosi viene a Verona. Vorrei gli fosse fatto intendere di preparar la recita dell'Oreste, e di tre o quattro altre Tragedie in versi delle stampate nel Teatro Italiano; il che servirebbe molto a promuoverne lo spaccio, senza di che non andrà avanti la stampa. In grazia procurate» (MAFFEI, *Epistolario...*, I, 479).

⁴⁶ Cfr. *L'Oreste tragedia di Monsignor Giovanni Rucellai. Rappresentata nel Collegio Clementino nelle vacanze del Carnovale dell'anno 1726. Consacrata all'Eminentissimo, e Reverendissimo Principe, il Signor Cardinale Benedetto Pamfilio Protettore del Collegio Clementino*, in Roma, MDCCXXVI, Nella Stamperia del Chracas, presso S. Marco al Corso.

⁴⁷ Cfr. S. FRANCHI, *Drammaturgia romana, II, 1701-1750*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1997, 215.

⁴⁸ Si legga in proposito una delle numerosissime note apposte da Zeno all'opera fontaniniana: «Il Fontanini ad arte dissimulando, che prima d'ogni altro l'avesse pubblicata il Signor Marchese Scipione Maffei, il quale le diede il secondo luogo nel tomo I. del *Teatro Italiano*, stampato in Verona per Jacopo Vallarsi nel 1723. in

di aver dato alle stampe per la prima volta la tragedia cinquecentesca, glissando totalmente sulla precedente iniziativa maffeiana. Eppure gli stessi curatori dell'edizione non solo avevano riconosciuto l'indubbio ruolo di Maffei nel disseppellire la tragedia, ma avevano anche palesato *apertis verbis* il loro debito nei confronti della sua edizione, da cui mutuavano peraltro l'elogio dell'*Oreste* che si legge nel paratesto premesso alla tragedia, anteposta senza esitazioni alla più nota *Rosmunda*.⁴⁹

Tralasciando l'edizione del 1772, poco rappresentativa ai fini del nostro discorso, comparsa nelle *Opere* di Rucellai,⁵⁰ accenniamo soltanto a quella che si legge nel secondo volume del *Teatro italiano antico*. La raccolta in otto volumi, data alle stampe tra il 1786 e il 1788 e curata dall'editore e bibliofilo livornese Gaetano Poggiali, ripropone, sulla scia del *Teatro italiano*, una selezione di tragedie e commedie della tradizione nostrana. Immane, anche in questo caso, il riferimento al veronese e alla sua raccolta, seppure in termini non propriamente encomiastici. Nel *Ragionamento*, posto in apertura del primo tomo, si criticava il canone tragico proposto da Maffei e, in particolare, la sua operazione *ad excludendum* ai danni dell'*Orbecche*,⁵¹ considerata evidentemente troppo cruenta, come già rilevato da Alfonzetti,⁵² per poter essere rappresentata «con diletto».⁵³ A essere biasimata era inoltre la singolare predilezione mostrata dal raccoglitore nei confronti del Cebà, l'unico a poter vantare ben due tragedie all'interno della raccolta, le già ricordate *Gemelle Capovane* e l'*Alcippo Spartano*.⁵⁴

Possiamo allora, prima di concludere, tirare in ballo un altro marchese d'eccezione, Giuseppe Gorini Corio, che nel *Trattato della perfetta tragedia*, comparso nel 1729 in testa alla *Rosimonda vendicata*, ribatté punto per punto alla selezione tragica operata dal veronese.⁵⁵ Non riproporremo qui un'analisi dettagliata dell'intero trattato. Più

ottavo; volle far credere, che primi a divulgarla alle stampe fossero stati i Padri *Somaschi*, i quali la fecero recitare in Roma nel Collegio Clementino l'anno 1726. in cui pure fu quivi impressa dal *Cracas* in *ottavo*. Non è però da stupirsene. Ricusa egli, e contrasta la lode, che merita questo famoso letterato per cose assai più rilevanti di questa, e di ciò non contento, cerca di togli, o di annebiargli il merito aver primo dato fuori l'*Oreste*, tratto dall'esemplare del *Magliabechi*, e comunicatogli dal Cavalier *Marmi*» (A. ZENO, *Note*, in *Biblioteca dell'eloquenza italiana di Monsignore Giusto Fontanini Arcivescovo d'Ancira con le Annotazioni del Signor Zeno Istorico e Poeta Cesareo cittadino veneziano*, Venezia, MDCCLIII, Presso Giambatista Pasquali, Con licenza de' Superiori, e Privilegio, I, 466). Sui rapporti tra Zeno e Fontanini cfr. F. ARATO, *La storiografia letteraria nel Settecento italiano*, Pisa, ETS, 2002, 77-130.

⁴⁹ *L'Oreste tragedia di Monsignor Giovanni Rucellai. Rappresentata nel Collegio Clementino...*, XI, XIX. Cfr. MAFFEI, *Teatro italiano...*, I, 83-84.

⁵⁰ Cfr. *Le Opere di M. Giovanni Rucellai, ora per la prima volta in un Volume raccolte, e con somma diligenza ristampate*, in Padova, MDCCLXXII, appresso Giuseppe Comino, Con licenza de' Superiori, 39-110.

⁵¹ *Ragionamento in Teatro italiano antico. Tomo primo*, Londra. Si vende in Livorno presso Tommaso Masi e Compagni, 1786, XIII. Ma anche l'assenza del Dolce è altrettanto biasimata: «E chi non bramerebbe altresì di trovarvi alcuna delle molte Tragedie del Dolce sì lodevole per la fertilità, per la forza de' caratteri, e la dipintura del vero?» (ivi, XIII-XIV).

⁵² Cfr. ALFONZETTI, *Il corpo di Cesare...*, 135-160.

⁵³ Cfr. MAFFEI, *Epistolario...*, I, 53.

⁵⁴ Cfr. *Ragionamento...*, XIV. E subito dopo: «E poi qual profitto possono trarre i giovani dal Teatro del Maffei, non essendo istrutti per mezzo di riflessioni intorno alla natura di tali Tragedie, sì del bello, che in esse risplende, come de' principali loro difetti? Non senza ragione adunque sospettarono alcuni, per altro maligni, che il Maffei pubblicando quelle Tragedie riguardasse piuttosto alla luce, che ne poteva indi derivare alla sua bellissima *Merope*, ed alla propria gloria, che al progresso delle lettere, ed alla comune utilità» (*Ibidem*).

⁵⁵ Beatrice Alfonzetti ricorda inoltre come Gorini Corio contestasse all'italianissimo marchese anche l'«estremo revanchismo contro i francesi» (B. ALFONZETTI, *Il «Bruto»: «perfetta tragedia» del mito asburgico (Saverio Pansuti e Gioseffo Gorini Corio)*, in F. Piva (a cura di), *Bruto il maggiore nella letteratura francese e dintorni*,

importerà, in questa sede, rilevare come la censura del Gorini si appuntasse in particolar modo proprio sulla tragedia di Rucellai. A suggello della sua disamina dell'*Oreste*, di cui criticava soprattutto le modalità con cui erano stati condotti l'agnizione e il lunghissimo ed estenuante racconto dell'antefatto (racconto che sarebbe stato stroncato anche da Gian Rinaldo Carli),⁵⁶ Gorini impugnava direttamente, pur senza nominare l'autore, un passo che Maffei aveva scritto nell'introduzione all'*Oreste*.⁵⁷ Nel passo il veronese, facendosi «burla» – a detta del Gorini – di «coloro che credono che le lucciole siano lanterne», aveva definito la tragedia del Rucellai come una delle più belle opere che «o dagli Antichi, o da Moderni fossero mai state rappresentate».⁵⁸

Si dovrà tener presente, da ultimo, come contro l'eccessiva valorizzazione ad opera di Maffei dell'*Oreste*, significativamente preso a modello, insieme con altre tragedie della *Scelta*, anche da Elena Balletti, nel succinto canone tragico stilato nella lettera ad Antonio Conti sulla traduzione francese di Jean-Baptiste Mirabaud della *Liberata* tassiana,⁵⁹ avesse preso posizione, un anno prima, persino lo stesso Riccoboni, che nelle pagine della sua *Histoire* faceva una scelta di segno completamente opposto a quella del veronese, dimostrando di preferire la primogenita *Rosmunda*.⁶⁰ Il comico evidenziava come quest'ultima, apparsa dopo la *Sofonisba* del Trissino, fosse tutta farina del sacco di Rucellai, a differenza invece della sua sorella minore, considerata una mera traduzione della tragedia euripidea. Non sarà tuttavia improbabile che dietro la contromossa di Riccoboni (via l'*Oreste*, avanti la *Rosmunda*) si celassero soprattutto il desiderio di rivalse del comico e la volontà di emanciparsi dalle scelte dell'ingrato marchese che, sempre più gonfio del suo successo, non aveva tributato i giusti onori alla *troupe* di Lelio,⁶¹ oramai lontano anni luce dai tempi in cui, «violentato a far prova di sode, e vere Tragedie»,

Fasano, Schena editore, 2002, 173-206, 185). Per qualche rilievo sulle accuse rivolte da Gorini al canone maffeiano cfr. VARANO, *Il Seicento...*, 231-238.

⁵⁶ Cfr. G. GORINI CORIO, *Trattato della perfetta tragedia*, in *Rosimonda vendicata. Tragedia del marchese Gioseffo Corini Corio*, in Milano, MDCCXXIX, nella Stamperia di Giuseppe Pandolfo Malatesta, Con Licenza de' Superiori, 14. Cfr. *Dell'indole del teatro tragico antico, e moderno*, in *Delle opere del signor commendatore don Gian Rinaldo Carli*, Milano, MDCCLXXXVII, Nell'Imperial Monistero di S. Ambrogio maggiore, XVII, 118-119. Il discorso, recitato a Venezia il 28 ottobre del 1744, era già comparso nel tomo XXXV della «Raccolta d'opuscoli scientifici e filologici» curata da Angelo Calogerà, 147-220.

⁵⁷ Riportiamo qui di seguito il passo in questione: «Dall'esser essa rimasta inedita nacque l'essersene avuta altresì pochissima notizia, talchè di quegli autori del 1500, ch'ebbero occasione di mentovare le più famose Tragedie di quel secolo, la Rosmunda si nomina da molti, l'Oreste quasi da niuno: e non per tanto indubitata cosa è, che dall'Oreste è vinta la Rosmunda senza paragone; ed è fuor di dubbio, che chiunque abbia senso per la miglior Poesia, riconoscerà quest'opera per una delle più belle, che o dagli antichi, o da i moderni siano mai state poste in Teatro, e goderà in essa quantità di passi incomparabili, e uno stile alto, e sublime, e singolarmente una somma felicità in emulare molti de' più be' luoghi, e modi de' Latini Poeti, e de' Greci» (MAFFEI, *Teatro italiano...*, I, 83-84).

⁵⁸ Cfr. GORINI CORIO, *Trattato della perfetta tragedia...*, 15.

⁵⁹ La missiva, apparsa a Parigi nel 1725 con il titolo *Lettre à m. l'abbé C*** au sujet de la nouvelle traduction du poème de la Jérusalem délivrée du Tasse*, fu tradotta e pubblicata nella già citata raccolta del Calogerà. Cfr. *Lettera della Signora Elena Balletti Riccoboni al Signor Abate Conti Gentiluomo Veneziano sopra la nuova traduzione francese della Genusalemmè Liberata di Torquato Tasso. Tradolata dall'Idioma Franzese nell'Italiano*, in «Raccolta d'Opuscoli scientifici e filologici», XIV, In Venezia, appresso Cristoforo Zane, 1737, 451. Nella raccolta si può leggere anche la *Lettera della Signora Elena Balletti Riccoboni al Signor Abate Conti Gentiluomo Viniziano, Sopra la maniera di M. Baron nel rappresentare le Tragedie Franzesi*. Cfr. *ivi*, XIII, 1736, 495-510; ora a cura di V. Gallo, Paris, IRPMF, collection numérique «Les savoirs des acteurs italiens», dirigée par Andrea Fabiano, 2006.

⁶⁰ Cfr. RICCOBONI, *Examen de le tragédie de Rosemonde*, in *Histoire...*, II, 22-23.

⁶¹ Sulla *querelle* tra Maffei e Riccoboni cfr. DE COURVILLE, *Un artisan de la rénovation...*, 215-224.

nell'ambizioso tentativo di proporre validi modelli al reformando teatro italiano da contrapporre ai capolavori del *Grand Siècle*, aveva promesso al veronese ubbidienza «fino alle ceneri».⁶²

⁶² L'espressione è tratta dalla dedicatoria di Riccoboni premessa all'*Artaserse. Tragedia di Giulio Agosti, Consacrata all'Altezza Serenissima del Signor duca Francesco Maria Pico della Mirandola*, in Venezia, MDCCXIV, Appresso Giacono Tommasini, c. A3r. Nella dedicatoria il comico, ancora lontano dai veleni della spinosa polemica che lo vide contrapporsi al marchese e che avrebbe definitivamente sancito il divorzio tra letteratura e mondo attoriale, ripercorreva il suo sodalizio per la scena con il veronese: dalla messinscena delle tragedie italiane antiche, alle contemporanee tragedie di Martello, fino ad arrivare alla fortunatissima *Merope*.