

CRISTINA CAPPELLETTI

«Il desiderio di riformare i mondani costumi»: le commedie di Giulio Cesare Beccelli

In

La letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,
Roma, Adi editore, 2018
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

CRISTINA CAPPELLETTI

«Il desiderio di riformare i mondani costumi»: le commedie di Giulio Cesare Becelli¹

*Giulio Cesare Becelli compone le proprie opere teatrali nei primi anni di attività di Goldoni, con il quale condivide l'aspirazione di riformare la commedia. In questa sede verrà presa in esame in particolare la commedia *Li poeti comici*, testo metateatrale che – come accade per alcune commedie goldoniane – supplisce alla mancanza di un trattato di teoria drammaturgica.*

Giulio Cesare Becelli «Fu dotato di non poca facilità nello scrivere, e perciò di lui abbiamo diverse opere alla stampa, alcune delle quali ci pare, che potessero da lui essere migliorate, se minor fretta avesse avuto di darle alle stampe».² Questo è il ritratto, affatto ideale, tracciato da Mazzuchelli nei suoi *Scrittori d'Italia*; l'erudito settecentesco, per altro, pare cogliere nel segno, e rintracciare una menda che accomuna molte delle numerose opere composte da Becelli.³ Il giudizio è particolarmente fededeigno, in quanto le notizie sull'autore giunsero a Mazzuchelli direttamente da Jean-François Seguier, a lungo segretario di Maffei, di cui Becelli fu estimatore, sodale e amico.⁴

Con ogni probabilità fu per seguire le orme dell'ammiratissimo Maffei che Becelli si confrontò con temi e generi assai dissimili tra loro, dal trattato di poetica al poema bernesco, dalla dissertazione in latino sull'ordinamento delle biblioteche domestiche nobiliari alla tragedia, dalle traduzioni dal greco alle commedie, passando attraverso scritti linguistici e di occasione. Ciò che è certo è che si devono a Maffei i primi abbozzamenti di Becelli col mondo del teatro: è infatti l'erudito veronese che nel 1730 gli affida le cure del volume con il suo *Teatro*, ed è per difendere l'autore della *Merope* dalle critiche di Riccoboni che egli scrive, nel 1736, una *Lettera ammonitoria a Lelio comico*,⁵ che – se prestiamo fede a quanto sostiene Tartarotti nelle sue lettere private – sarebbe in realtà stata scritta per intero dal Maffei.⁶ Poco importa, in questa sede, stabilire l'autenticità o meno dell'operetta polemica, che se non fu scritta per intero da Maffei, fu da lui sicuramente revisionata ed emendata; ciò che conta è invece considerata come la vocazione teatrale di Becelli passi attraverso gli insegnamenti e gli interessi drammaturgici dell'autore della *Merope*.

¹ Il presente studio deriva dalle attività che si stanno svolgendo nel progetto di ricerca *Archivio del teatro pregoldoniano II: banca dati e biblioteca pregoldoniana* <www.usc.es/goldoni> (FFI2014-53872-P) finanziato dal Ministerio de Economía y Competitividad spagnolo.

² *Gli scrittori d'Italia, cioè Notizie storiche e critiche intorno alle vite, e agli scritti dei letterati italiani del conte G. MAZZUCHELLI bresciano*, Brescia, Giambattista Bossini, II, t. II, 1760, 606-610: 606. Per la formazione della voce Becelli nel repertorio mazzuchelliano, mi permetto di rimandare al mio contributo *Biografia e autobiografia per lettera: l'epistolario Mazzuchelli come fonte per gli «Scrittori d'Italia»*, in *Studi per Gian Paolo Marchi*, a cura di R. Bertazzoli, F. Forner, P. Pellegrini, C. Viola, Pisa, ETS, 2011, 249-269: 259-260.

³ Notizie preliminari sulla vita e, soprattutto, sulle opere di Becelli si leggono, oltre che nel contributo mazzuchelliano, almeno nella voce di A. ASOR-ROSA, *Becelli, Giulio Cesare*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, VII, 1965, 502-505; per indicazioni bibliografiche su Becelli e le sue opere, con particolare riferimento al teatro comico, mi permetto di rimandare al mio *Poeti in scena: «L'ariostista e il tassista» di Giulio Cesare Becelli*, in *Goldoni «avant la lettre»: esperienze teatrali pregoldoniane (1650-1750)*, atti del Convegno internazionale, Santiago de Compostela 15-17 aprile 2015, a cura di J. Gutierrez Carou, Venezia, Lineadacqua, 2015, 653-663: 662-663.

⁴ I rapporti di collaborazione tra Becelli e Maffei vengono delineati da P. LAITA, *Scipione Maffei e Giulio Cesare Becelli*, in *Miscellanea maffeiana. Pubblicata nel II centenario della morte di Scipione Maffei*, Verona, [Linotipia Veronese], 1955, 51-64.

⁵ Il testo commentato della lettera è stato pubblicato da C. GARIBOTTO, *G. C. Becelli e la «Lettera ammonitoria a Lelio Commediante»*, «Atti e memorie della Deputazione di storia patria per le antiche province modenesi», s. VIII, VII, 1955, 240-253.

⁶ C. GARIBOTTO, *Per la storia del Giansenismo in Italia e dei suoi oppositori a Verona*, Verona, Quaderni di «Nova Historia», 1910, 18-19.

Dall'edizione del teatro maffeiano e dalla *Lettera ammonitoria*, dal primo in particolare, bisogna prendere l'abbrivo per capire il tentativo di riforma del teatro comico proposto da Becelli. Nell'introduzione alle *Cerimonie* maffeiane egli illustra le cause che hanno portato al decadimento della commedia nel suo secolo (ma anche nel suo secolo e nel precedente): egli ritiene infatti che ai tempi beati dell'Ariosto, «ne' quali fioriva non solo ne' Poeti, ma negli spettatori, ed uditori la dilettazione della vera Poesia, fu più facile, non già che si componessero miglior Comedie d'oggi, ma che più applaudite fossero e ben intese». ⁷ Il problema consiste dunque non tanto nella mancanza di buone commedie, o meglio ancora, di buoni commediografi, quanto piuttosto nella assuefazione del pubblico ai cattivi spettacoli. La decadenza del teatro, quindi, sarebbe legata, come lamenterà in anni successivi anche Alfieri, soprattutto alle scelte delle compagnie teatrali: quelle a lui contemporanee sarebbero «vuote d'ogni cognizione, e piene di vana presunzione»; ⁸ a differenza di quelle dei tempi dell'Ariosto, che erano formate da nobili, i quali bene intendevano il senso del testo e di conseguenza riuscivano a trasmetterlo anche agli spettatori. L'osservazione si lega alla messa in scena delle *Cerimonie* di Maffei, per tre anni recitate non in un 'pubblico Teatro', ma in una conversazione di Dame e Cavalieri; la prassi, a Verona, non era né sarà inusuale, dal momento che Alessandro Carli figurerà tra i più attivi promotori di una compagnia di nobili dilettanti di teatro, tra cui figura, tra gli altri, anche un giovanissimo Ippolito Pindemonte. ⁹

Va peraltro sottolineato, non saprei dire se a detrimento dei fallimentari tentativi di Becelli o a favore della sua infinita venerazione per Maffei, che nel medesimo scritto egli richiama anche una notizia sempre relativa alle *Cerimonie*, messe in scena da una compagnia di comici professionisti a Venezia durante il carnevale del 1728, ottenendo un tale successo da essere replicate per dieci sere. Quest'ultimo dato fornisce a Becelli un appiglio ulteriore di polemica con i comici di professione, ai quali suggerisce di proporre al pubblico solo commedie di indubbio valore letterario, per ottenere successi consimili a quello veneziano delle *Cerimonie*; ma così facendo pare cadere in una contraddizione insanabile: se le commedie letterate non hanno successo perché il pubblico è ormai assuefatto alle farse, l'incredibile successo delle *Cerimonie* sarà da attribuirsi più alla capacità di *mise-en-scène* della compagnia comica che non alla bellezza del testo letterario in sé. La questione potrebbe risultare più chiara con un ulteriore esempio: se la scarsa fortuna ottenuta dalla *Scolastica* di Ariosto è da imputare alle pessime scelte di Riccoboni che la mette in scena – così scrive Becelli nella *Lettera ammonitoria* –, la buona riuscita dell'allestimento veneziano delle *Cerimonie* non si può attribuire alla sola perfezione letteraria del testo di Maffei, che pure avrebbe potuto essere deturpato da un fallimentare allestimento o dalle scarse capacità attoriali della *troupe* comica. L'esperienza goldoniana, inutile dirlo, dimostra che la bravura del commediografo sta anche nel trovare soluzioni che si attagliano al meglio alle esigenze degli attori; l'attenzione al solo aspetto letterario rischia di rendere il testo comico, come per altro avviene per molte tragedie, più vocato a una lettura individuale o in un piccolo consesso di intellettuali, piuttosto che adattarsi a una pubblica rappresentazione.

Se i due testi ora ricordati fungono in qualche modo da premessa teorica, è solo nel 1740 che Becelli arriva a pubblicare la sua prima commedia, *Li falsi letterati*, annunciando però nella dedicatoria al conte Ottolino Ottolini di averne già composte altre: l'anno successivo pubblica

⁷ G. CESARE BECELLI, *Al lettore*, introduzione a *Le cerimonie*, in *Teatro del sig. Marchese SCIPIONE MAFFEI cioè la tragedia la commedia e il drama non più stampato aggiunta la spiegazione d'alcune antichità pertinenti al Teatro*, Verona, Tumermani librajo, 1730, 89.

⁸ *Ibidem*.

⁹ B. MONTANARI, *Della vita e delle opere di Ippolito Pindemonte*, con uno scritto di Vittorio Betteloni, a cura di G. P. Marchi, Indici di S. Cappellari e C. Viola, Verona, Grafiche Fiorini, 2003, 16-17.

L'Amalato e *L'ingiusta donazione*,¹⁰ e nel 1743 *L'Agnese di Faenza*, desunta da una novella di Boccaccio.¹¹ Becelli si trova a questo punto di fronte a un problema di non poco conto: nonostante le sue velleità letterarie, e la facilità di scrittura, le sue commedie non riscontrano alcun interesse da parte del pubblico. Alessandra Di Ricco, in occasione del convegno organizzato nell'ambito del progetto ARPREGO,¹² aveva definito Martello un commediografo senza pubblico;¹³ la definizione potrebbe tranquillamente essere estesa a Becelli, riadattandola forse in 'commediografo alla ricerca di un pubblico', dal momento che il letterato si rende perfettamente conto che le sue commedie, per potere dare nuova linfa a un genere che necessitava di un rinnovamento, dovevano essere messe in scena e conosciute dal pubblico. Per questo motivo, nel 1746, decide di pubblicare una commedia metateatrale, *Li poeti comici*,¹⁴ con l'intento, bene esplicitato nella dedicatoria al podestà di Vicenza, Verità Zenobrio, di volere fare l'apologia delle commedie scritte in precedenza. Questo testo, non diversamente da quanto accadrà nel '50 con il *Teatro comico* goldoniano, funge da surrogato al trattato di teoria drammaturgica che né Goldoni né Becelli, né tantomeno Chiari, composero mai.¹⁵

Prima di vedere alcuni degli elementi d'interesse di questa *pièce*, corre l'obbligo, credo, di richiamarne almeno l'argomento. Talia accompagna in Parnaso un Forestiere, che vuole impetrare da Apollo la grazia di vedere rappresentate le proprie commedie. Dietro tale personaggio si cela, leggiamo nella dedicatoria, un'altra metà dell'autore, ma la notazione si rivela superflua, visto che di questo Forestiere si dice che è veronese, che fu a Padova allievo del Lazzarini e che compose il poema bernesco *Gonella*, dato quest'ultimo che non lascia adito ad errori di identificazione.¹⁶ E del

¹⁰ Nell'*Ingiusta donazione* l'avvocato imbroglione posto in scena dal Becelli si chiama Celio e la giovane che intende sposare per interesse Clarice; i due nomi non sono infrequenti, si ritrovano spesso nella commedia dell'arte, in una commedia di Francesco Grisellini di qualche anno successiva, *Il marito dissolto* (1752), ritroviamo una copia di innamorati con i medesimi nomi, ma anche in Goldoni ricorrono entrambi, talvolta anche insieme, come nell'*Amore paterno* (cfr., a solo titolo di esempio, A. CORNAGLIOTTI, *Antroponimi goldoniani*, «Il Nome nel testo», VIII, 2006, 301-315). In questa commedia si rintraccia una suggestiva, seppur casuale, coincidenza onomastica: nell'*Amore delle tre melarancie* di Gozzi, accanto alla bizzarra Clarice troviamo due curiosi e surreali personaggi, la fata Morgana, sua protettrice, e il suo antagonista, Celio mago. Nelle beghe di questi due loschi figure sono adombrate le «battaglie teatrali» tra Pietro Chiari e Carlo Goldoni, quest'ultimo raffigurato appunto nel mago Celio; pare suggestivo, anche se – lo ripetiamo – è di certo dovuto a mera casualità, pensare che con il medesimo nome, nell'arco di poco meno di un ventennio, abbia designato un avvocato imbroglione e una caricatura dell'Avvocato letterario per antonomasia.

¹¹ Si veda, in proposito, il contributo di P. LAITA, *Il Boccaccio nell'epoca arcadico-razionalistica. Una commedia di G. C. Becelli tratta dal «Decameron»*, in *Studi in onore di Giovanni Doro*, Verona, Liceo scientifico Angelo Messedaglia, 1969, 23-36.

¹² Il Progetto ARPREGO, Archivio del Teatro Pregoldoniano, finanziato dal Ministerio de Economía y Competitividad spagnolo, nasce con l'intento di individuare tutte le opere teatrali italiane, conosciute o meno dal drammaturgo veneziano, in cui siano riscontrabili caratteristiche utili a illuminare i percorsi della riforma goldoniana. Oltre a una schedatura di detti testi, il progetto propone anche una biblioteca digitale di commedie pregoldoniane (<http://www.usc.es/goldoni/index>). Cfr. J. GUTIÉRREZ CAROU, *Hacia una Biblioteca Pregoldoniana digital*, in *Visibilidad y divulgación de la investigación desde las Humanidades digitales. Experiencias y proyectos*, a cura di Álvaro Baraibar, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2014, 323-328.

¹³ A. DI RICCO, «Lontane dunque dal popolo le nostre commedie»: le commedie per letterati di Pier Jacopo Martello, in *Goldoni «avant la lettre»: esperienze teatrali pregoldoniane (1650-1750...)*, 467-474.

¹⁴ *Li poeti comici. Commedia*, Rovereto, Francescantonio Marchesani, 1746. Da qui innanzi verrà abbreviata in *LPC*.

¹⁵ Alla commedia *Il Poeta comico* (1754) Pietro Chiari affida il compito di illustrare al pubblico quali siano le proprie scelte teatrali. Cfr. C. CAPPELLETTI, *Il commediografo in commedia. Appunti su Pietro Chiari personaggio letterario*, «Quaderni di Lingue e Letterature» (Università di Verona), xxxii, 2007, 29-42.

¹⁶ Molier richiama il poema burlesco: «È vivo, e Italiano, / E Comico Poeta egli si professa. / Anzi fece un Poema intitolato / *Il Gonnella*». Al Lazzarini è affidato invece il ricordo degli studi patavini: «E mi sovvien,

resto anche Goldoni, pur senza porsi direttamente in scena, raffigura sé stesso nel poeta che «somministra» le commedie alla compagnia di comici e che nell'anno del *Teatro comico* ne ha fatte «sedici tutte nuove» (*Il teatro comico*, I 2). Dopo poche battute, per sgombrare ogni possibile equivoco interpretativo, delle sedici commedie nuove vengono elencati i titoli, che principiano proprio con *Il teatro comico*. Il medesimo Becelli si premurava, ben prima dell'Avvocato veneziano, di porre bene in luce i titoli delle proprie commedie, oltre a quello del poema bernesco, e di dar conto degli argomenti di alcune di esse, ne *Li poeti comici*.

Arrivato in Parnaso, il Forestiere incontra «Molier» prima e in seguito Aristofane, che si dimostrano ben disposti ad aiutarlo, diversamente da Lazzarini, il quale, raffigurato nei panni del geloso maldicente, si lamenta del fatto che i colleghi vogliano aiutare il nuovo arrivato a ottenere un beneficio, la rappresentazione delle proprie commedie, negato a ben più illustri personaggi, tra i quali figura, naturalmente, il medesimo Lazzarini: neppure la sua *Sanese*, infatti, era mai stata messa in scena, e il modo, evidentemente, ancor lo offendeva.

Il beneficio viene in un primo momento concesso, ma subito dopo revocato, a causa dell'arrivo di una Rimatrice petrarchista, e pedante, e di un Critico che parla male dei poeti per il solo fatto di non saper comporre poesie. Questi due personaggi, con la protezione di Erato, che subito prende le parti della Rimatrice, accusano il Forestiere di avere con le sue commedie ingiuriato i letterati, gli avvocati, i medici, e persino i librai, in una sua commedia non ancora edita, *L'ospedale de' librai*. Apollo organizza un confronto, in cui i contendenti esporranno le proprie ragioni, e le Muse, ad esclusione di Talia ed Erato, troppo coinvolte nella contesa, decreteranno chi ha ragione. Il Parnaso conosce, già nel Settecento, il problema del conflitto d'interesse, che pare però brillantemente risolto da Apollo all'insegna del *politically correct*. Il finale, non diversamente da quanto accade nella contesa messa in scena nell'Ade tra Ariosto e Tasso ne *L'Ariostista e il tassista*, si conclude con una sorta di sospensione del giudizio: se da un lato era impossibile stabilire chi avesse il primato poetico, l'autore del *Furioso* o quello della *Liberata*, benché risulti evidente che le simpatie di Becelli sono tutte per il primo; d'altro canto ne *Li poeti comici* il giudizio è sibillino: le commedie del Forestiere verranno messe in scena, ma solo quando al mondo vi sarà «discrezione, / e intendimento» (*LPC*, V 5, 61). Talia si reputa soddisfatta perché il suo pupillo ha ottenuto ciò che anelava; Erato, per parte sua, ritiene che i suoi seguaci abbiano avuto la meglio, visto che al mondo non vi sarà mai intendimento.

A *Li poeti comici* Becelli affida *in primis* le sue rimostranze per lo scarso successo di pubblico incontrato dalle sue commedie, critica che però si estende in genere alla decadenza del ruolo del poeta. Qua e là fornisce poi anche interessanti spunti di poetica: dalle parole del Forestiere, infatti, scopriamo gli intenti riformistici del commediografo:

Sappiate prima, nelle mie Commedie,
 Che le pubbliche cose venerai,
 Né mescolato in quelle mai mi sono,
 Ma bensì ne' difetti de' Privati,
 Per ver dire al pubblico dannosi.
 Sendo la mira mia, e il desiderio,
 Di riformare i mondani costumi. (*LPC*, V 2, 46)

che già ben cinque Lustrì / Egli soleva venir spesso ad udirmi / Nella Città del Favoloso Antenore. / E sin d'allor versi faceva, ed è / Veronese di patria» (*LPC*, I 4, 14).

Riformare i costumi, dunque, è la prima istanza dell'opera di Becelli, che desidera per altro restaurare in Italia la tradizione della commedia aristofanesca, senza però perdere di vista i modelli cinquecenteschi di commedia regolare, in particolare Ariosto e Machiavelli, che bene possono rivaleggiare con il teatro francese. L'importanza che riveste la poesia comica è per altro ribadita, nel testo, dal ruolo preminente che viene assegnato alla *Mandragola* nel panorama delle opere machiavelliane: il Segretario fiorentino, infatti, riveste in Parnaso la carica di «Cancelliere / D'Apollone» «non già per l'opre sue / Di Politica, e Istoria, né per l'arte / Della Guerra, ma per la sua Commedia / *Mandragola* chiamata» (LPC, III 4, 33).

Proprio la situazione del Segretario fiorentino suggerisce a Becelli un rilievo polemico contro la poca considerazione che ottengono in Italia i poeti comici: il «Poeta è dispregiato» sia da quelli che non hanno con lui affare alcuno, sia da coloro che verso di lui hanno contratto degli obblighi. A nulla vale l'impegno che egli profonde nel cercare di essere utile al mondo, «non perdendo / Il tempo in Rime, e amorosi Versi», ma «insegnando, movendo, e dilettaudo»; a nulla valgono i suoi sforzi (LPC, I 1, 2). Non sfugge certo al lettore anche meno accorto come la critica ai poeti che vanno perdendo il loro tempo dietro rime e versi amorosi adombri quella maffeiana contro l'uso, e soprattutto l'abuso, delle tematiche amorose a teatro. L'importanza dell'esempio di Maffei, del resto, è sottolineata in più occasioni: il Forestiere dichiara addirittura di avere iniziato a scrivere commedie in seguito allo studio dei due volumi del *Teatro italiano* curati dal Maffei:

[...] ei compilò in favore
Delli Teatri nostri il suo TEATRO
ITALIANO, e in fronte ad esso pose
Un'assai [sic] lungo, e bel ragionamento
Per riformar l'Italiana Scena,
E sbandarne le Farse, e Sciocchi Dammi.
Però animato dal discorso suo,
Io ho composto alcune mie Commedie. (LPC, I 1, 3)¹⁷

In tali volumi, però, l'autore della *Merope* non si limitava a riproporre pedissequamente i testi tragici, alcuni dei quali anche rari, come le *Sorelle Capovane* di Cebà, ma interveniva, o almeno cercava di farlo, per adattare alle scene il testo; a Becelli, invece, manca del tutto questa sensibilità; la struttura stessa delle commedie, abbastanza ripetitiva, è forse la causa che principalmente ne decreta l'insuccesso, e stabilisce la distanza da Goldoni, nonostante alcuni argomenti consimili.

Nella presente commedia, ma l'osservazione può facilmente essere estesa anche alle altre, il primo atto, e qualche volta la prima scena del secondo, servono per introdurre e presentare i personaggi e la situazione: il terzo e il quarto atto si trascinano senza accadimenti di rilievo, in quanto il nodo da sciogliere è spesso svelato già nel secondo atto;¹⁸ il quinto atto, che talvolta è più lungo del terzo e del quarto, risolve la vicenda, ma a volte in maniera talmente rapida, che tutto

¹⁷ L'importante ruolo rivestito da Maffei per l'apprendistato drammaturgico di Becelli è ribadito più volte, anche se l'aspirante commediografo novatore, non senza rammarico e frustrazione, è costretto ad ammettere che neppure gli intenti riformistici del suo concittadino, di lui ben più famoso, non ha poi avuto l'esito sperato, tanto che il pubblico dei teatri – sottolinea Becelli – predilige ancora le commedie all'improvviso e le farse: «[...] Ecco il Maffei vorrebbe pure / Riformar il Teatro in Teoria, / E in pratica, e compose la sua *Merope*. / E la Commedia; ond'io benché da lungi / Seguitandolo nove ne composi. / Che prò? Le sciocche Farse vuol la gente» (LPC, III 3, 32).

¹⁸ Ne *Li poeti comici*, per esempio, il quarto atto è costituito da un'unica scena, nemmeno particolarmente articolata ed estesa; questo fa sì, però, che nell'economia della commedia si registri un grave squilibrio.

avviene in una sola scena. Questa mancanza di accadimenti, sostituita dai discorsi dei personaggi, volti ad illustrarne il pensiero, rendono, come ovvio, la commedia inadatta alla messa in scena.

Ma veniamo ora a quello che dovrebbe essere il nucleo principale di questo testo meta-teatrale, cioè gli elementi di novità e riforma che Becelli intende portare avanti attraverso le proprie commedie. È necessario porre in rilievo sin da subito che i punti cardine della riforma del teatro comico vagheggiata da Becelli non risultano essere perfettamente chiari e ben delineati come lo saranno invece nel *Teatro comico* goldoniano.¹⁹ Per prima cosa il veronese tiene a precisare che la commedia, ritenuta da taluni un genere di minor dignità rispetto alla tragedia, sino al punto da definirla «mendica, e tapina», è invece «ricca assai» quando è in grado di concedere «pace alma, e ristoro / A' miseri mortal» (*LPC*, I 3, 8).

Sbandite le farse e le commedie all'improvviso, che dilettono il pubblico con battute volgari, talvolta anche oscene, senza però avere alcun fine educativo, Becelli insiste molto sulla necessità di ritornare all'aureo principio oraziano (anche se il poeta latino non viene mai direttamente nominato), del *ridendo castigat mores*, dell'utilizzare cioè la *vis* comica per porre alla berlina i vizi della società e tentare così di emendarli. Per voce di Aristofane, che assume la difesa del Forestiere, le sue commedie uniscono al diletto e all'utilità anche l'onestà: «Ma all'onestate / Uniam l'utilitate, ed il diletto, / Delle Commedie sue. L'utilità / È dimostrar il vero nelle cose, / E il falso» (*LPC*, V 3, 52). E sempre Aristofane sottolinea anche come non debba essere una commedia, cioè elenca quelli che per Becelli sono i difetti di quel teatro comico che si è prefisso di riformare: «Se il diletto / Consiste in vani, e rei innamoramenti / Abbiam perduto; se in sciocchi accidenti, / Abbiam perduto; ma se in altre cose / In morali parlari, invenzione, / Proporzione, novità, chiarezza / Scherzi, abbiam vinto» (*LPC*, V 3, 52).

Il mezzo per ottenere questo elemento di utilità delle opere comiche è indubbiamente uno stile naturale, via indicata già da Maffei, coniugato però a un recupero della tradizione letteraria greca, di cui Aristofane è il capofila. Il ritorno alla commedia letterata aristofanesca non implica un ritorno ai soli temi trattati dal commediografo greco e da quanti nell'antichità e nei primi secoli della letteratura italiana si sono dedicati alla commedia letterata, ma – proprio in omaggio all'esempio di Aristofane – i temi trattati devono essere di stretta attualità, e avere come fine quello di correggere i torti costumi: «Così la derisione delle cerimonie nella comedia del Marchese Maffei, è rappresentazione di nuovo costume vizioso, a' Romani e a' Greci ignoto».²⁰

Sia il Forestiere che il suo principale interlocutore, Aristofane, insistono a più riprese sulla necessità, da parte degli italiani, di abbandonare farse e «guazzabugli» all'improvviso, che «castigando i vizj, anco gl'insegnano», per far sì che «Util sia la Commedia, e non già solo / Le Donne diletta voglia, e i Fanciulli» (*LPC*, II 2, 18). Quale debba poi essere la prassi scrittoria per raggiungere la tanto auspicata utilità (e certo anche moralità) delle opere comiche non è però chiaro. Non vi sono elementi più precisi che indichino in quale modo debbano presentarsi i caratteri posti in scena; anzi, tutta la parte relativa agli attori è taciuta, come se un buon testo bastasse a sé stesso per avere successo, indipendentemente dalla bravura attoriale di chi poi, nella prassi, è chiamato a

¹⁹ Sull'importanza del *Teatro comico* quale testo metateatrale in chiave riformistica, si rimanda almeno ai contributi di PIERMARIO VESCOVO, *Guardando verso la scena. Il «Teatro comico». Una lettura*, «Studi goldoniani», 2012, 1, 11-25; e V. G. A. TAVAZZI, *Per una rilettura del «Teatro comico»*, in EAD., *Carlo Goldoni dal San Samuele al «Teatro comico»*, Torino, Accademia University Press, 2014, 192-248 (in particolare 234-248).

²⁰ G. C. BECELLI, *Della novella poesia cioè Del vero genere e particolari bellezze della poesia italiana libri tre*, Verona, Ramanzini, 1732, 27.

confrontarsi con i problemi di messa in scena del testo medesimo. I termini in cui Becelli pone il problema di una revisione della commedia, non sono per taluni aspetti troppo distanti da Goldoni; però ciò che manca al veronese è di certo un occhio critico sul problema della messa in scena. Nello scrivere, infatti, egli non tiene conto delle necessità degli attori, ma porta avanti un programma che oserei definire anacronistico: restaurare cioè la commedia letterata aristofanesca e cinquecentesca, con il solo accorgimento di usare versi – come aveva scelto di fare anche Maffei per la *Merope* – che non fossero troppo dissimili dal parlato.²¹

Più chiara è la situazione per quel che concerne la lingua da utilizzare nelle commedie riformate: Becelli prevede l'uso della lingua 'tosca', secondo «l'esempio / Dell'amico Maffei», ciò nonostante non condanna l'uso del dialetto, scelta che risulterà vincente anche in molte commedie goldoniane. Becelli, infatti, per voce di Aristofane, ricorda le commedie di Maggi, le quali, pur essendo spesso state rappresentate in un teatrino domestico, non mancavano di trattare di argomenti civili, ricorrendo all'uso della «lingua natia», cioè del dialetto milanese, per essere meglio inteso: «E sebben recitolle in Casa sua / Talvolta, egli ragiona de' difetti / Più assai importanti del proprio Paese. / Quanto alla lingua poi, egli adopra / Per esser meglio inteso, la nativa» (*LPC*, II 1, 15).²²

Becelli ribadisce ne *Li poeti comici*, e qua e là anche nelle prefazioni e nei testi delle altre commedie, di sentire la necessità di ritornare alla tradizione della commedia letteraria, di stampo aristofanesco. Se il commediografo attico è avvezzo a fare il verso a Euripide, riscrivendo talvolta in chiave parodica episodi e dialoghi delle sue tragedie, in Becelli il ricorso alle *auctoritas* letterarie si risolve spesso in pedanti e maldestre citazioni di testi letterari, malamente riadattati al contesto comico e con un certo compiacimento per la citazione dotta palese, che bene potrebbe stare, forse, in una dissertazione o in un trattato, ma certo non in un testo teatrale.

Gli esempi più diffusi sono quelli di versi ripresi e citati alla lettera, qualche volta indicandone financo l'autore. Nella Scena terza dell'Atto primo, per esempio, Becelli riprende due volte, nel torno di pochi versi, una citazione petrarchesca, «Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, et l'anno, / et la stagione, e 'l tempo, et l'ora, e 'l punto...» (*RVF LXI*), usata prima in negativo, «Poiché più volte io maledissi l'anno, / Il mese, e l'ora, e il punto allor ch'io nacqui», e poi citata quasi alla lettera: «Ch'io benedica il punto, e l'ora, e il mese, / e l'anno, ond'io cercai d'esser Poeta» (*LPC*, I 3, 9).

Citazioni meno ovvie di quelle petrarchesche, e quindi più difficili da individuare, vengono addirittura segnalate con un carattere corsivo, che pone in rilievo la loro natura citazionale. Così, per esempio, avviene con una citazione piuttosto lunga, due versi e mezzo, del *Pastor fido*: «Lieto nido, éscia dolce, aura cortese / bramano i cigni; e non si va in Parnaso / Con le cure mordaci» (V 1, 182-184, ripreso in *LPC*, I 4, 10).

²¹ Sulla poeticità dei versi della *Merope* si veda almeno il contributo di T. ZANON, *Stile e metro della Merope di Scipione Maffei*, in «*Mai non mi diero i Dei senza un egual disastro una ventura*». *La Merope di Scipione Maffei nel terzo centenario (1713-2013)*, a cura di E. Zucchi, Milano-Udine, Mimesis, 199-213. Il confronto con due versioni settecentesche in prosa della *Merope* maffeiana dimostrano altresì come gli sciolti siano in realtà assai prosastici; cfr. il mio *La «Merope» in prosa*, in *Il letterato e la città. Cultura e istituzioni nell'esperienza di Scipione Maffei*, Atti del Convegno per il 250° anniversario della morte di Scipione Maffei, Verona 21-22 novembre 2005, a cura di G. P. Marchi e C. Viola, Verona, Cierre, 2009, 183-219.

²² Cfr. anche G. C. BECELLI, *Della novella poesia...*, 255: «de intiere commedie sue il Maggi ha scritto in lingua Milanese, le quali forse e per la imitazione del costume, e per le grazie e lepidzze meritano singolarmente all'autore suo, il nome e la corona di poeta». Per le idee linguistiche di Becelli, si veda il contributo di M. VITALE, *Conservatorismo classicistico e tensione innovatrice in un letterato veronese del primo Settecento: G. C. Becelli*, in ID., *L'oro della lingua. Contributi per una storia del tradizionalismo e del purismo italiano*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1986, 383-506.

Ci sono poi riferimenti, più che ostentati, a fonte letterarie più o meno consuete: a testimoniare l'incostanza e la poca affidabilità delle donne, sesso a cui appartiene anche la musa Talia, a cui il Forestiere si è affidato, viene chiamato in causa, per esempio, il Boccaccio del *Corbaccio* (*LPC*, I 2, 6).

Un differente discorso andrebbe fatto invece per le prime battute della Rimatrice, che si limitano, almeno nel dialogo iniziale con il Critico, a bieche storpiature di citazioni poetiche: la sua primissima battuta, «Io ne porto ferito il petto, e i panni» (da qui innanzi, salvo diversa segnalazione, le citazioni della Rimatrice sono tutte tratte da *LPC*, III 1, 26-27), ricalca da vicino il petrarchesco «ma squarciati ne porto il petto e' panni» (*Triumphus cupidinis*, I 57). Sempre da Petrarca, e con ancora minori mutamenti, sono desunte le successive battute «O invidia nemica di virtute» (*RVF*, CLXXII 1, *O invidia nimica di vertute*) e «Qual chi per via dubbiosa teme, ed erra» (*RVF*, CCLII 14, qui citato alla lettera). Appare ovvio, in questo caso, a differenza di quanto avviene invece per lo sfoggio di citazioni dotte, che sin da subito la Rimatrice viene presentata come una pedante petrarchista, incapace di avere idee e versi propri, tanto da arrivare al punto di rispondere direttamente con le sole parole di Petrarca.

A volte Becelli si segnala anche per la rara capacità di essere stilisticamente poco aggraziato, pensando invece di aver trovato battute particolarmente sagaci e divertenti; a solo titolo di esempio piace ricordare la maldestra dichiarazione di stima e amore per l'opera di Aristofane, fatta alla di lui moglie: «Madonna io porto / Sempre vostro marito in saccoccia» (*LPC*, I 2, 7), per indicare – come ovvio – che l'ammirazione per il commediografo è tale da spingere il Forestiere a non uscire mai di casa senza avere seco un volume delle sue opere.

Intorno ai personaggi che popolano la commedia non v'è molto da dire: Aristofane è più ideale che reale, non ha peculiarità tali da renderlo inconfondibile: potrebbe essere Aristofane o qualunque altro comico, la differenza non si noterebbe. Lo stesso si potrebbe dire per Molière; anzi, di quest'ultimo Becelli si serve non solo per elogiare i propri intenti riformistici, come già avviene per Aristofane,²³ ma non manca neppure di rivolgergli critiche intorno allo snobismo dei francesi, che disdegnano – a torto, naturalmente – le opere italiane: «Poiché voi altri Signor Francesi / Dell'Italiane cose assai più belle / Siete digiuni» (*LPC*, III 4, 34). Non si fatica a rintracciare nelle parole del Forestiere i riverberi della *querelle des Anciens et des Modernes* che dagli ultimi decenni del XVII secolo si estende a tutta la prima metà del Settecento e oltre e che vede coinvolto, naturalmente, anche Maffei.²⁴

²³ Il personaggio di Aristofane sottolinea, per esempio, come nella tradizione latina e italiana Becelli sia il primo a tentare di calcare le sue orme, con particolare riferimento proprio alla prassi di conferire alla commedia un particolare valore civile: le commedie del «buon Secolo», afferma il commediografo greco, «[...] non sol non s'accostano alle mie, / Ma né pur una i difetti riprende, / Che più tormentan la vita Civile, / e Politica. [...] Ma il maggior bene è il Pubblico nel Mondo». E di Becelli, nello specifico, pone in luce come «[...] tocca que' vizi, / Che son contrari al pubblico interesse / Come i mali Oratori, i tristi Medici, / I falsi letterati» (II, 1; 14). Becelli, dunque, inserisce le proprie commedie, per voce del suo Aristofane, nella genia della letteratura civile.

²⁴ Nell'ambito della solita polemica contro i comici all'improvviso, Maffei non mancava neppure di rivendicare la superiorità dell'Italia, in materia di composizioni comiche, rispetto alla Francia, sottolineando come «debba vedersi continuamente ne' libri francesi (composti da persone che per loro ignoranza altro mai non videro d'italiano che Arlechino) debba, dico, vedersi con poco onore del nostro nome date per esempio di sciocchezze le Comedie degl'Italiani, i quali appunto nelle Comedie superarono forse gli Antichi» (SCIPIONE MAFFEI, premessa al *Teatro italiano o sia Scelta di tragedie per uso della scena*, Venezia, Stamperia di Stefano Orlandini, 1746, t. I, XXXIV).

Lazzarini, conosciuto e stimato da Becelli negli anni degli studi a Padova, appare nella presente commedia – come già accennato – in veste di personaggio antagonista, accanto alla Rimatrice e al Critico. Egli non mostra sin da subito grande simpatia per il Forestiere e fa il possibile per screditarlo e osteggiarlo, per il solo fatto che al nuovo arrivato è stato promesso un privilegio, la messa in scena delle sue commedie, negato invece alle *pièce* del medesimo Lazzarini: «Quando la mia *Sanese* non si fa / Che al mondo sia? E cose assai migliori / De' Greci, de' Latini, e de' Toscani / Sono a silenzio eterno condannate» (*LPC*, II 3, 20). Questo tratto di invidiosa ostilità di Lazzarini stride ancor più se paragonato con la generosità e la grande familiarità con cui Aristofane e Moliere trattano il Forestiere, lodando in primo luogo il suo fine, cioè conferire nuovamente dignità letteraria al genere comico, elemento questo che da solo basta, al di là del valore poetico dei suoi testi, a renderlo degno di stima e meritevole di soccorso. La cattiva luce in cui viene ritratto Lazzarini potrebbe avere a che fare con le *Osservazioni sopra la Merope*, che il cattedratico patavino aveva composto (ma mai pubblicato) e che videro la luce solo postume, nel 1743.²⁵ La tragedia di Maffei viene criticata anche e soprattutto per l'agnizione tardiva di Merope, che riconosce il figlio molto dopo aver rinvenuto chiare testimonianze sull'identità di Cresfonte; Becelli che, come dovrebbe ormai apparire evidente, sviluppa quasi una idolatria letteraria nei confronti di Maffei, non deve aver gradito molto le remore di Lazzarini, anche se gli scritti postumi andrebbero sempre ben ponderati, visto che non è dato sapere qual conto di essi facesse il loro autore.

I due principali antagonisti del Forestiere dovrebbero essere, stando almeno al modo in cui Becelli imposta l'intera *pièce*, due personaggi facilmente riconoscibili nel panorama contemporaneo al commediografo, ma l'identificazione non è poi così immediata. Del critico sappiamo poco o nulla, è più giovane della Rimatrice, ha potuto accedere al Parnaso grazie a una 'carta commendatizia' rilasciatagli dal «Traduttore di Longino»; di sé stesso dice poco, spiega quale sia la principale dote di un buon critico moderno, cioè la ricchezza: «Si conviene / Spendere in molti libri, in manoscritti / In lettere, in viaggi, e così fare / E fama, e nome d'Uom d'altro sapere» (*LPC*, III 1, 27).

Molier sottolinea come il mestiere del critico sia molto più semplice e privo di rischi rispetto a quello del letterato: «questo è il mestier migliore, / che usar si possa oggi da' Letterati, / Per far concetto presso gli ignoranti, / E levare la fama a chi la merta» (*LPC*, IV 1, 36). Ma pone in evidenza anche una dinamica tra letterati antagonisti, che sarà poi la medesima che si innescherà tra Goldoni e Chiari: «[...] costui non è sì dotto / come si crede, e il tal contro gli scrisse, / E così il Letterato, o perde in tutto, / O almen divide con l'emolo suo / La gloria, e fama dello suo sapere» (*ibid*). Al di là della maldicenza dei critici – *topos* letterario non solo in commedia –, i quali non essendo in grado di scrivere testi poetici o prose d'invenzione, ripiegano sul più semplice mestiere dello studio di testi altrui, Becelli prefigura, pur senza avere il ben che minimo sentore di ciò che di lì a poco sarebbe accaduto a Venezia, le gare tra poeti che coinvolgeranno Goldoni, Chiari, e in seguito anche Gozzi. In particolare le commedie scritte in gara da Goldoni e Chiari ebbero, al di là delle polemiche più o meno di facciata, l'esito di richiamare un largo concorso di pubblico. Benché la riflessione di Moliere dia bene conto delle dinamiche che si innescano tra letterati 'in gara', abbiamo ricordato Goldoni e i suoi rivale per il teatro, ma anche a Maffei non mancarono aspre polemiche, da cui forse trassero

²⁵ Delle *Osservazioni* di Lazzarini si occupa, con grande lucidità e intelligenza, ENRICO ZUCCHI, *L'irragionevolezza della Merope nelle Osservazioni di Domenico Lazzarini*, in «Mai non mi diero i dei senza un equal disastro una ventura». *La Merope di Scipione Maffei nel terzo centenario (1713-2013)*, a cura di Enrico Zucchi, Milano-Udine, Mimesis edizioni, 2015, 215-234.

vantaggio sia lui che i suoi, a volte meno celebri e celebrati, rivali; le *querelle* maffeiiane sono state però tante e tali, che l'indicazione risulta poco utile per individuare chi si celi dietro il Critico. Della pedante Rimatrice sappiamo solo che è 'venuta fuori' dalla «Raccolta del Gobbi»,²⁶ indicazione che potrebbe essere generica, cioè valere per uscita da una delle tante raccolte poetiche che ammorzano il XVIII secolo, di cui quella di Agostino Gobbi, con le sue innumerevoli continuazioni, vale come esempio più noto, almeno per i tempi.²⁷ Ancor meno stringente è l'appellativo di «Madonna Aldruda», con cui il Forestiere apostrofa la Rimatrice; il personaggio potrebbe rimandare alla donna, personaggio da *fabliau* erotico più che reale, posto in scena da Compagni nella sua *Cronica*, artefice del *casus belli* alla base dei dissidi tra Guelfi e Ghibellini.²⁸ Ma vi è anche un'altra spiegazione possibile: nella *Conclusion*e della quinta giornata del *Decameron*, Dioneo viene inviato a cantare una canzone, ed egli comincia: «*Monna Aldruda, levate la coda, Ché buone novelle vi recom*», della qual cosa «tutte le donne cominciarono a ridere, e massimamente la reina, la quale» però gli comanda «che quella lasciasse e dicesse un'altra». Si tratta di una canzone equivoca, come tutte quelle che intona Dioneo, i cui modi «volgari e plebei» – ammonisce Giovanni della Casa (*Galateo* XX) – «non sono adunque da seguire», e nel dire ciò il letterato cinquecentesco ricorda proprio la canzone di *Monna Aldruda*.²⁹ Nel primo caso, la Rimatrice sarebbe accusata di portare scompigli e divisioni (forse con un accenno a una possibile nascita toscana, se non proprio fiorentina?), nel secondo di essere invece un personaggio equivoco, da canzonetta popolare di dubbia moralità.

La prima idea di identificazione dei due personaggi, e forse anche la più ovvia, potrebbe essere quella con Elena Balletti e il marito Luigi Riccoboni, la prima poetessa arcade col nome di Mirtinda Parasside, e il secondo reduce dall'avventura critica delle *Reflexions historiques et critiques sur les differens theatres*,³⁰ nelle varie 'gionte' alla raccolta del Gobbi, però, non compaiono mai componimenti della Balletti.

Sarebbe suggestivo, seppur privo di alcun genere di riscontro documentario, identificare la coppia di personaggi comici con un'altra coppia letteraria ben nota nel Settecento, quella cioè formata dal giornalista, critico e traduttore Gasparo Gozzi e da sua moglie Luisa Bergalli, poetessa petrarchista e antologista di poetesse, un sonetto della quale figura in uno dei tanti aggiornamenti della raccolta del Gobbi.³¹ L'identificazione, però, sarebbe assai poco pertinente, non avendo, tra l'altro, notizia alcuna di contrasti con il Maffei, anzi, ne *Le avventure del poeta*, Luisa Bergalli omaggia

²⁶ Mol: «Da qual Raccolta ell'è venuta fuori?». Laz: «Io credo che del Gobbi». (LPC, IV 1, 35).

²⁷ *Scelta di sonetti, e canzoni de' più eccellenti rimatori d'ogni secolo*, Bologna, Costantino Pisarri, sotto le Scuole, 1709-1711, in quattro parti, edizione curata da Agostino Gobbi, con le aggiunte di Eustachio Manfredi.

²⁸ Cfr. C. VECCE, *Istoria, cronica, novella*, in *La letteratura e la storia*, Atti del IX Congresso Nazionale dell'ADI, Bologna-Rimini 21-24 settembre 2005, a cura di E. Menetti e C. Varotti, Prefazione di G. M. Anselmi, Bologna Gedit, 2007, I, 251-272: 261-262. Aldruda, moglie di Forteguerra Donati, riesce a dare in moglie una delle sue figlie a Buondelmonte dei Buondelmonti, già promesso di una fanciulla del casato degli Amidei. L'abbandono sull'altare della promessa sposa, provoca le ire degli Amidei, i quali – insieme ad alcune famiglie loro alleate – decidono di lavare l'onta subita con l'uccisione di Buondelmonte, che innescherà poi la faida tra le due fazioni di famiglie fiorentine, quelle di parte guelfa e quelle di parte ghibellina.

²⁹ Cfr. il commento di Vittore Branca ad *locum*, nell'edizione del *Decameron*, in *Tutte le opere di GIOVANNI BOCCACCIO*, Milano, Mondadori, 1976, IV; più vago, al riguardo, il commento nell'edizione con introduzione, note e repertorio di *Cose (e parole) del mondo di Amedeo Quondam*, testo critico e nota al testo a cura di Maurizio Fiorilla, Schede introduttive e notizia bibliografica di Giancarlo Alfano, Milano, BUR, 2013.

³⁰ *Reflexions historiques et critiques sur les differens theatres de l'Europe. Avec les pensées sur la déclamation*. Par LOUIS RICCOBONI, Paris, Imprimerie de Jacques Guerin, quay des Augustins, 1738.

³¹ *Rime d'alcuni illustri autori viventi, aggiunte alla Scelta d'Agostino Gobbi*, parte quarta, Venezia, Basseggio, 1727; il sonetto antologizzato è *Alma Vittoria, che del Tebro in riva* (540).

addirittura *Le Cerimonie* e il loro autore. Rimane dunque il problema dell'identificazione dei due personaggi, sempre che essi siano riconducibili a letterati coevi a Becelli.

L'unico dato che può avvicinare a una qualche identificazione è apparentemente secondario, si tratta della 'carta commendatizia' rilasciata al Critico dal «Traduttore di Longino»; l'unico traduttore del *Trattato del Sublime* di Dionisio Longino, negli anni contigui alla commedia di Becelli, è Anton Francesco Gori.³² Gori è ben noto agli studiosi di Maffei, per via del suo *Museum Etruscum exhibens insignia veterum Etruscorum monumenta* (1737), che il veronese aspramente critica nelle *Osservazioni letterarie* (Verona 1739), per via degli elementi legati al numero, al tipo e alla forma delle lettere dell'alfabeto etrusco. Anche questo dato, però, allo stato attuale delle ricerche, poco aiuta: non è infatti stato possibile individuare due personaggi, vicini a Gori, che avessero tratti biografici sovrapponibili a quelli dei due personaggi in commedia; in questo senso, forse, il riferimento a Madonna Aldruda potrebbe rimandare all'ambiente fiorentino a cui appartiene anche Gori.

Oltre che una apologia delle commedie scritte da Becelli, *Li poeti comici* risulta essere in realtà anche una piccola celebrazione dell'aspirante riformatore della commedia italiana. Il Parnaso da lui posto in scena è un luogo letterario assai curioso:³³ per ammissione del Lazzarini in esso non vi sono né giustizia né convenevolezza («Vuol dire, che né meno qui in Parnaso / Non è giustizia, o convenevolezza», *LPC*, II 4, 21); meglio sarebbe stato per il Forestiere, forse, capitare nell'inferno di Pulci, dove almeno non mancava la gentilezza («Non creder, nello inferno anche fra noi / gentilezza non sia»; *Morgante*, XXVI 83, 1-2). Nel Parnaso becelliano, però, alberga almeno la verità, dal momento che «nel fonte d'Aganippe» si leggono «Novelle Letterarie / Più vere, che non son quelle dell'Occhi / O dell'Albrizzi, o di Firenze, o di Lipsia» (*LPC*, I 1, 2). Se in Parnaso non si trovano giustizia e convenevolezza, pare almeno che vi regni dunque la verità, questo però vuol dire che deve essere considerato vero e attendibile anche il giudizio espresso da Molier in merito alle commedie di Becelli: «E pure chi le lesse / [E non fur pochi, e non sciocchi del tutto] / E in Parnaso, e nel Mondo le approvò / Soffribilmente» (*LPC*, II 3, 20-21).

Le cattive intenzioni della Rimatrice e del Critico nei confronti del Forestiere appaiono chiare sin da subito: essi vogliono che «condannato ottenga / In vece della fronda dell'Alloro / Una corona di Bietola in Capo» e forse anche «maggior gastigo» (*LPC*, III 1, 28); dietro l'apparentemente innocuo riferimento alla corona di bietola potrebbe celarsi in realtà anche un piccolo, e probabilmente malcelato, esempio di *hybris* da parte del commediografo, bene in linea con le intenzioni autocelebrative, cui si accennava *supra*; il riferimento, infatti, rimanda alla condizione di un altro poeta, a cui il veronese pare paragonarsi, lui pure non a sufficienza capito e apprezzato dai propri contemporanei. Si tratta di quel Torquato Tasso, che nei versi dell'*Ariostista ed il Tassista* lamenta proprio la scarsa considerazione riservata alle proprie opere dal pubblico, il quale lo ha coronato non d'alloro, ma di un ben più umile serto di bieta:

Dunque che posso far? Che non ho fatto
Anzi che fece o puote alcun poeta
Per guadagnar su gli emoli il primato,
E per toccar l'Appollinea meta?

³² *Trattato del sublime* di DIONISIO LONGINO tradotto dal greco in toscano da ANTON FRANCESCO GORI, Firenze, Gaetano Albizzini, 1737.

³³ Ne *L'Ariostista e il Tassista* viene posto in scena, invece, un ben curioso oltremondo, a guardia del quale si trova non un mostro infero o un personaggio mitologico, ma una ben più prosastica portinaia (la trovata sarebbe forse piaciuta al Sanguineti dell'intervista impossibile a Francesca da Rimini).

Ma il mondo folle ed ignorante e ingrato
 Mi pospone e coronarmi di *bieta*,
 E sulla terra e quaggiù nell'Inferno
 Mi paga di dispregio e d'odio eterno.³⁴

Anche se qualcuno ha tentato di vedere in Becelli un precursore del Romanticismo, per via di una «certa apparente rivolta contro gli autori d'arti poetiche e contro Aristotele»,³⁵ non a torto Ortolani rileva che poi, nella prassi, testi come *I Falsi letterati*, *Li poeti comici*, *L'Ariostista e il tassista*, «rappresentano delle satire letterarie che non hanno a che fare col vero teatro»;³⁶ e De Courville parla addirittura di «commedie nate morte». ³⁷ Morte almeno alle scene, considerata l'indubbia difficoltà rappresentativa di testi che, come abbiamo visto nel caso de *Li poeti comici*, non tengono in alcun conto i problemi di *mise-en-scène*, a discapito delle velleità riformistiche che pure il commediografo persegue con grande caparbieta, prendendo le mosse da istanze che, negli stessi anni, o in anni di pochissimo successivi, saranno alla base della riforma goldoniana.³⁸

³⁴ *L'Ariostista ed il Tassista. Commedia*, Rovereto, Francescantonio Marchesani, 1748, v 4, 49. Il corsivo è mio.

³⁵ G. ORTOLANI, *Appunti per la storia della riforma del teatro nel Settecento*, in ID., *La riforma del teatro nel Settecento e altri scritti*, a cura di Gino Damerini, e con bibliografia a cura di Nicola Mangini, Venezia - Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1962, 1-37: 29. Ortolani pone in discussione il ruolo di anticipatore delle idee romantiche assegnato a Becelli da E. BERTANA, *Un precursore del Romanticismo (Giulio Cesare Becelli)*, «Giornale storico della letteratura italiana», XXVI, 1895, 114-140.

³⁶ G. ORTOLANI, *Appunti per la storia della riforma del teatro nel Settecento...*, 29.

³⁷ X. DE COURVILLE, *Il trionfo della «Merope» e la querelle di Maffei e Riccoboni*, in *Il teatro italiano nel Settecento*, a cura di G. Guccini, Bologna, Il Mulino, 1988, 161-176: 173.

³⁸ La commedia *La pazzia* (che Becelli indica anche col titolo *La pazzia delle pompe*), mette alla gogna il mal costume femminile di dilapidare patrimoni familiari in abiti e gioielli, per ben comparire in società. Il soggetto non pare molto distante dai vizi femminei censurati nella *Villeggiatura* goldoniana; sia ben chiaro, senza voler cercare Goldoni dove non c'è, con intenti meramente teleologici, mi permetto di rilevare la denuncia, e di conseguenza il tentativo di correzione, di un malcostume evidentemente diffuso e di particolare urgenza in quel torno d'anni. Becelli, pur senza far ricorso al dialetto, sembra autorizzare la prassi linguistica in uso in molte commedie goldoniane; cfr. M. VITALE, *Conservatorismo classicistico e tensione innovatrice in un letterato veronese del primo Settecento...*, 418: «Il riconoscimento delle qualità dei dialetti e delle loro potenzialità di lingue sul piano sociale dell'uso parlato, era [...] facile per un veneto, [per la] disponibilità comune del dialetto veneziano civile [...] come espressione di una effettiva società aristocratica e borghese [...] tutta immersa in un costume cittadino operoso, le cui possibilità sarebbero state sanzionate da un genere letterario oggettivo e realistico quale la commedia goldoniana».