

MARCO SIRTORI

Il pubblico teatrale nelle pagine satiriche dei galatei ottocenteschi

In

Le forme del comico

Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Firenze, 6-9 settembre 2017

a cura di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini

Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019

Isbn: 978-88-6032-512-9

Come citare:

http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1164 [data consultazione: gg/mm/aaaa]

MARCO SIRTORI

Il pubblico teatrale nelle pagine satiriche dei galatei ottocenteschi

Per Melchiorre Gioia («Nuovo Galateo») il tramonto della civiltà della conversazione è in gran parte dovuto all'«aumento dei teatri», dove gli italiani, già a detta dei viaggiatori stranieri, si mostrano scandalosamente irrispettosi nei confronti degli artisti e del prossimo. Eppure è proprio il teatro a configurarsi come luogo privilegiato per la messa a punto e per la verifica delle norme comportamentali. Nei primi decenni dell'Ottocento, sull'onda della rinnovata moda dei galatei, si moltiplicano i compendi di buone maniere a teatro, talora ancora concepiti come addenda al Della Casa, come nel caso dell'operetta del veneziano Andrea Majer (1822). Aderente al modello offerto dal Gioia, sia nei suoi fondamenti concettuali (il principio della «pulitezza»), sia nella struttura formale articolata sui cinque sensi, il «Galateo dei teatri» di Gaetano Savonarola (1836) affianca gli autorevoli exempla letterari già presenti nell'opera del Gioia ad aneddoti o micro-narrazioni satiriche presentate come autentiche ma, in realtà, frutto della verve inventiva del pedagogo ottocentesco. Nella sua versione «teatrale» il galateo si fa, dunque, «lettura amena», genere narrativo di consumo volto a insegnare agli italiani le regole della buona creanza.

Quando in margine al suo articolo *Sulla maniera e sull'utilità delle traduzioni* stigmatizza il comportamento degli italiani a teatro¹, Madame de Staël non fa che restituire il precipitato di una lunga stagione di pungenti condanne del pubblico italiano da parte dei viaggiatori stranieri. Questi, dopo aver visitato i nostri teatri come tappe imprescindibili del *Grand Tour*, rielaborano le loro esperienze in resoconti di viaggio o in romanzi e racconti, dove torna insistente l'immagine di un pubblico rumoroso, distratto e poco rispettoso verso il prossimo così come verso gli artisti. Già a metà Settecento tocca a Giuseppe Baretti prendere le difese del nostro pubblico in seguito alla pubblicazione, su suolo inglese, dell'impertinente resoconto di viaggio del dottor Samuel Sharp, *Letters from Italy* (1766)². Baretti risponde con un lungo scritto, *Account of the Manners and Customs of Italy* (1768)³, dove, riconosciuta la veridicità di alcune notazioni dell'inglese, giustifica il comportamento apparentemente sconsiderato del pubblico italiano. È vero: gli Italiani all'opera applaudono solo se sono interessati allo spettacolo, altrimenti fanno chiacchiere coi conoscenti o

¹ Secondo Madame de Staël le cinque ore quotidiane passate nei palchetti a «cianciare», ascoltando distrattamente «quelle che si chiamano parole dell'opera italiana», devono «necessariamente fare ottuso, per mancanza di esercizio, l'intelletto d'una nazione». ANNE-LOUISE GERMAINE DE STAËL-HOLSTEIN, *Sulla maniera e la utilità delle traduzioni*, in «Biblioteca italiana», 1, gennaio 1816, pp. 16-17; ora in *Discussioni e polemiche sul romanticismo (1816-1826)*, a cura di Egidio Bellorini, Bari, Laterza, 1943, vol. I, p. 8.

² SAMUEL SHARP, *Letters from Italy. Describing the Customs and Manners of that Country, in the Years 1765 and 1766, to which is Annexed, an Admonition to Gentlemen Who Pass the Alps, in the Tour through Italy*, London, printed by R. Cave, 1766.

³ GIUSEPPE BARETTI, *Account of the Manners and Customs of Italy with Observations on the Mistakes of Some Travellers with Regard to That Country*, London, T. Davies, L. Davis and C. Rymers, 1768; trad. it. *Dei modi e costumi d'Italia*, prefazione di Michele Mari, traduzione e commento a cura di Matteo Ubezio, Torino, Aragno, 2003. Cfr. CRISTINA BRACCHI, *Prospettiva di una nazione di nazioni. «An account of the Manners and Customs of Italy» di Giuseppe Baretti*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998; MARCELLO VERGA, «Nous ne sommes pas l'Italie, grâce à Dieu». Note sull'idea di decadenza nel discorso nazionale italiano, in «Storica», XV, 2009, pp. 191-192; MATTEO DI GESÙ, *Gli italiani di Baretti. Prolegomeni a una rilettura dell'«Account»*, in *Letteratura, identità, nazione*, a cura di Matteo Di Gesù, Palermo, Duepunti, 2009, pp. 178-186; MATTEO UBEZIO, *Un inedito postillato barettiano dell'«Account of the Manners and Customs of Italy»*, in «Studi e problemi di critica testuale», 84, 2012, pp. 31-72.

stanno semplicemente zitti, senza gettare uno sguardo alla scena, ma falsa è la notizia che buttino immondizie sulla platea e sull'orchestra⁴.

A fronte delle testimonianze dei viaggiatori, la ricca stagione satirica settecentesca non centra del tutto il bersaglio. I sermoni sul teatro, così come la libellistica coeva, da Benedetto Marcello, a Francesco Algarotti, a Stefano Arteaga, svolgono requisitorie sul malcostume dei teatranti e sulla decadenza della poesia per musica, delle arti canora e coreutica, intorno ai capricci delle prime donne e agli arbitri degli impresari, ma un'attenzione marginale, o solo incidentali notazioni sono riservate agli atteggiamenti spesso indisciplinati degli spettatori, inciviltà che, d'altra parte, trovano conferma nei Regolamenti e Avvisi teatrali e nei rapporti giudiziari del tempo.

Eppure, tra Sette e Ottocento, nessun luogo meglio è osservatorio delle complesse dinamiche sociali che, sotto il premere degli eventi storici, determinano l'elaborazione delle *bienséances*. A teatro si va tutte le sere per partecipare a un rituale laico, «un esercizio d'identità che la disposizione della sala all'italiana rende di lettura particolarmente semplice e immediata»⁵: il conformarsi dell'individuo all'etichetta o il contravvenire le regole della convivenza pacifica diventano a teatro perfettamente trasparenti alla collettività. In assenza di specifici galatei, il teatro musicale e, in particolare, l'opera buffa esprimono dall'interno il loro potenziale pedagogico, anche sul piano pragmatico dell'etichetta: sono i personaggi sulla scena, precettori, governanti, maestre, a sciorinare al pubblico regole di buona creanza, appagando, su un piano di spicciola morale quotidiana, il bisogno di norme avvertito dal pubblico borghese. Questa funzione sociale dell'opera buffa ha certo i suoi limiti: il potere di denuncia viene parzialmente depotenziato dalle dinamiche stesse del linguaggio teatrale, che – come rilevava Francesco Degrada – assolve una funzione «socialmente subordinata»⁶. I personaggi sulla scena tendono a ritrarsi in una zona di pura finzione, nell'astrazione fantastica di un reale sottomesso a convenzioni operistiche che neutralizzano la capacità di incidere sulla società. A metà Settecento Antonio Planelli ribadisce che oggetto delle commedie non possono essere i vizi gravi (si rischia di avviare nello spettatore un meccanismo d'emulazione), ma solo leggeri difetti corretti dal rispetto delle norme di *bienséance*⁷. Come a dire che la commedia e il suo corrispettivo musicale, l'opera buffa, possono influire sulle questioni di morale quotidiana e spiccia e, dunque, intervenire prudentemente nella messa a punto delle regole di comportamento che saranno accolte solo dai galatei ottocenteschi di carattere generale o rivolti a specifici segmenti della società. Resta dunque il vuoto di una normativa per il pubblico dei teatri italiani.

Una svolta viene, com'è noto, dalla pubblicazione del *Nuovo Galateo* di Melchiorre Gioia (1802), nel quale, tuttavia, mancano pagine sullo stare a teatro. Benché, come rilevato dall'autore, «l'aumento dei teatri diminuì il concorso alle conversazioni particolari», il bisogno di conversare è ancora pervasivo e, anzi, assume a inizio secolo natura interclassista: «fu forza essere meno ritrosi nell'ammettere nuovi membri [nella società della conversazione]» e così se «dapprima l'etichetta voleva essere un diploma, poscia si contentò d'un abito di seta»⁸.

⁴ Intorno alle contraddittorie valutazioni del codice comportamentale degli Italiani da parte dei viaggiatori stranieri sono intervenuti con una relazione (*Bienséances et littérature de voyage*, ora in corso di stampa) presentata a una Giornata di Studi del Laboratoire Langues et Cultures Européennes (LCE) dell'Université Lumière Lyon2, *Littérature de voyage dans les espaces européen et américain*, Lione, 16 giugno 2017.

⁵ CARLOTTA SORBA, *Teatri. L'Italia del melodramma nell'età del Risorgimento*, Bologna, il Mulino, 2001, p. 93.

⁶ FRANCESCO DEGRADA, *Il palazzo incantato. Studi sulla tradizione del melodramma dal Barocco al Romanticismo*, Fiesole, Discanto, 1979, vol. I, p. 50.

⁷ ANTONIO PLANELLI, *Dell'opera in musica*, Napoli, Stamperia di D. Campo, 1772, pp. 267-269.

⁸ MELCHIORRE GIOIA, *Il primo e nuovo Galateo*, nuova edizione con aggiunte, Milano, Borroni e Scotti, 1845, vol. II, p. 11. Per la complessa storia editoriale del volume, più volte rimaneggiato dall'autore, per la sua

In tale quadro assume un particolare rilievo il *Galateo dei teatri* di Gaetano Savonarola (1836)⁹, intellettuale attivo in quegli anni come pedagogo in alcuni istituti privati milanesi, più tardi oscuro autore di romanzi storici d'impronta manzoniana (*Rosina da San Cristoforo*, 1840; *Orso da Milano*, 1846; *Ugolino Gonzaga*, 1846), compilatore di racconti per i fanciulli e traduttore dal francese di opere storiografiche (*Storia di Napoleone*, 1852) e dei romanzi di Charles-Paul de Kock e Camille Bodin¹⁰. Attività letteraria questa, intrapresa saltuariamente come sussidio alle magre entrate dell'insegnante e del padre di famiglia, in quegli anni angustiato dalle difficoltà nel conseguire un impiego stabile e redditizio. La composizione del suo galateo deve essere suggerita dallo spregiudicato editore milanese Truffi, più volte implicato in questioni di pirateria libraria, ma scaltro nel proporre a Savonarola la stesura di un testo anomalo, ma di facile gradimento presso il pubblico. È mia convinzione che il testo di Savonarola meriti attenzione per diverse ragioni: la commistione di serio e faceto, l'ibridazione dei generi e la duplice funzione del testo, opera precettistica e d'intrattenimento, ne fanno una sorta di anticipazione della letteratura "alimentare", per dirla con gli Scapigliati (di consumo), dell'Italia Unita; ma, al contempo, Savonarola elabora una sua forma satirica come «pratica *sans genre* ai confini del letterario», «mescolanza e saturazione delle forme, dei generi, degli stili, dei linguaggi [...] settoriali», «bricolage parodistico»¹¹ tanto disinvolto da produrre effetti di improvvisazione controbilanciati dalla rigida struttura precettistica del galateo. In secondo luogo l'operazione di Savonarola riesce (se riesce, almeno sulla carta, perché il volumetto ha scarsa circolazione), perché l'autore s'azzarda a trasferire la tradizione satirica settecentesca su un piano bonario e dilettevole, gradito al pubblico borghese che frequenta i teatri milanesi.

Il testo ci appare opera originale qualora sia affiancato agli altri, due soli galatei teatrali apparsi tra gli anni venti e sessanta dell'Ottocento. La pubblicazione del libretto del Savonarola è preceduta dalle strigate pagine di Andrea Majer, autore, nel 1822, di un *Appendice al galateo di Monsignor Della Casa ossia Il Galateo dei teatri e delle botteghe da caffè*, *plaque* che vuole illustrare le buone «costumanze» da tenersi in «luoghi destinati a raccogliere non solo gli sfaccendati, ma anche gli uomini di ogni condizione, che vi si radunano, o per comunicare insieme, o per distrarsi dalle noie della vita, e dalle cure dei domestici affari»¹²; un testo, dunque, ancora asservito a un'idea settecentesca di civiltà della conversazione. L'autore condanna gli atti «noiosi e spiacevoli» al prossimo e addita le regole della buona conversazione. Le brevi, pragmatiche e un po' generiche paginette, che paiono il nucleo generatore del più ambizioso *Galateo* di Gaetano Savonarola, si fondano, laicamente, su un principio d'uguaglianza incentrato sul valore del denaro: «ognuno che interviene al teatro ha il medesimo diritto di ogni altro di non esservi disturbato, o impedito in modo alcuno da guastare il piacere

ricezione e per la sua stratificazione intertestuale si rimanda a INGE BOTTERI, *Galateo e galatei. La creanza e l'istituzione della società nella trattatistica italiana tra antico regime e Stato liberale*, Roma, Bulzoni, 1999; LUISA TASCA, *Galatei buone maniere e cultura borghese nell'Italia dell'Ottocento*, Firenze, Le Lettere, 2004; GIOVANNA ALFONZETTI, «Mi lasci dire». *La conversazione nei galatei*, Roma, Bulzoni, 2017, pp. 66-73.

⁹ GAETANO SAVONAROLA, *Galateo dei teatri*, Milano, Truffi, 1836; ora a cura di Marco Sirtori, Bergamo, Lubrina, 2012 (d'ora in poi citerò sempre da questa edizione).

¹⁰ Cfr. GIANLUCA ALBERGONI, *I mestieri delle lettere tra istituzioni e mercato. Vivere e scrivere a Milano nella prima metà dell'Ottocento*, Milano, FrancoAngeli, 2006, pp. 153, 195; MARCO SIRTORI, *Introduzione*, in GAETANO SAVONAROLA, *Galateo dei teatri*, cit., pp. 19-20.

¹¹ ATTILIO BRILLI, *Introduzione*, in *La satira. Storia, tecniche e ideologie*, Bari, Dedalo, 1979, p. 11. Ovviamente Brillì non si riferisce all'operetta di Savonarola, ma propone notazioni generali sulla letteratura satirica.

¹² ANDREA MAJER, *Appendice al galateo di Monsignor Della Casa ossia Il Galateo dei teatri e delle botteghe da caffè*, in ID., *Della lingua comune d'Italia e della storia fiorentina di M. Benedetto Varchi. Discorsi due, si aggiunge Una Lettera sulla conoscenza che aveano gli antichi del contrappunto ed un'Appendice al Galateo di Monsig. Della Casa*, Venezia, Milesi, 1822, p. 15.

ch'egli ha inteso di procurarsi col suo denaro»¹³. Meno venali, ma altrettanto sintetici e pragmatici saranno, mezzo secolo dopo, i consigli di Giovanni Rebuffi. Nel suo *Galateo dei teatri e dei caffè* (1869)¹⁴, questi s'accontenta di fornire un breve elenco di precetti disposti secondo i tempi dello spettacolo: dall'acquisto del biglietto, alla scelta del palco, ai saluti, al contegno da tenere durante la rappresentazione e negli intervalli. I galatei del Majer e del Rebuffi riducono la questione delle *bienséances* a scarni elenchi di aride norme. Tutt'altra e più ambiziosa operazione è tentata da Savonarola.

Il maggiore interesse del suo galateo non viene, forse, dalla struttura del trattatello. Ricalcato, nella parte indirizzata agli spettatori, sul libro primo del Gioia (*Atti inurbani o sia molesti agli astanti*) e pertanto articolato sui cinque sensi, nella parte seconda dispone, con pedissequo allineamento alla libellistica settecentesca, gli ammonimenti ai professionisti teatrali (impresari, musicisti, cantanti, ballerini, scenografi, operai e inservienti), con incidentali ma aggiornate riflessioni sull'estetica teatrale romantica che elegge numi tutelari Felice Romani e Alessandro Manzoni (per la questione delle unità aristoteliche e contro l'invasione di un "brutto" ascrivibile all'Hugo del *Roi s'amuse*¹⁵). Il testo si chiude nondimeno circolarmente, con un capo intorno alla *Pulitezza del pubblico verso gl'impresarij ed i virtuosi*. Questo capitolo finale, nel proporre norme di urbanità reciproca che fanno di spettatori e teatrali i membri di una comunità dalla cui coesione dipende la riuscita della rappresentazione, è già cosa notevole in sé. Ma è pure indicatore dell'atteggiamento generale del Savonarola, consapevole che il suo testo, con tutte le sue anomalie, è calibrato sulle presunte attese e sull'orizzonte culturale di un pubblico specifico, e pertanto si presenta come un prodotto nuovo, sebbene concepito sull'onda di una moda editoriale.

Questo è confermato in primo luogo dalla stratificazione intertestuale. Certo, non così densa come nel suo modello, il galateo del Gioia, che già si presentava come antologia della letteratura antica e moderna, da Callimaco, Virgilio, Seneca, a Dante, Castiglione e Della Casa, su su fino a Metastasio (*Demofonte*) e Alfieri (*Filippo, Maria Stuarda, I troppi*), al Foscolo dei *Sepolcri* e al Parini del *Giorno*, dei sonetti e delle odi. Gioia accordava la sua preferenza alla tradizione satirica, a partire da Luciano, Giovenale, Orazio, e ancora Salvator Rosa (1615-1673), Lodovico Adimari (1644-1708), Benedetto Menzini (1646-1704), Quinto Settano (1660-1726), Clemente Bondi (1742-1821), Angelo Maria D'Elci (1751-1824), Lorenzo Pignotti (1739-1812), fino al contemporaneo Filippo Pananti (1766-1837). Il repertorio di Savonarola è più ristretto ma frutto di scelte autonome rispetto al modello. Se Gioia lavora al suo intarsio citazionale per sfoggio d'erudizione e con intento squisitamente pedagogico, il Savonarola recupera sempre testi, o lacerti testuali, pertinenti al tema trattato o utili alle dinamiche retoriche che reggono la sua cordiale riprovazione dei malcostumi teatrali. Come nel caso della citazione dantesca, «Voci alte e fioche, e suon di man con elle» (*Inf.*, III, v. 27), non scelta gratuita, ma strategia funzionale a parodiare l'oggetto – il vociare del pubblico – e a sanzionare attraverso il riso. I testi e gli autori sono trascelti dal medesimo repertorio satirico cui attingeva Gioia e in parte compreso nella *Raccolta di poesie satiriche scritte nel secolo XVIII* (Milano, dalla Società Tipografica de' Classici Italiani, 1827), ma con economia: si citano il Salvator Rosa della satira I, *La musica* (1640 circa); Ludovico Savioli, *Il Teatro* (1765); Giuseppe Zanoja, *Al servo*, in *Sermoni* (1809); Giovanni Torti, *Il teatro. Poemetto* (1798) e il Vincenzo Monti della *La supplica di*

¹³ Ivi, p. 37.

¹⁴ GIOVANNI REBUFFI, *Galateo dei teatri e dei caffè*, Torino, Botta, 1869; ora in ed. anastatica, a cura del Teatro Verdi di Padova (stagione 2002/2003).

¹⁵ GAETANO SAVONAROLA, *Galateo dei teatri*, cit., p. 87. Il Manzoni dei *Promessi sposi* è invece fonte di "aneddoti" esemplari (ivi, pp. 54-55 e 60).

Melpomene e di Talia (1805). Ricorrenti i richiami al «poeta filosofo», «l'italiano Terenzio», Carlo Goldoni, al quale Savonarola riconosce la moderna capacità di assecondare i gusti del pubblico¹⁶. Ma al pari è presente Giuseppe Parini, «il Flacco dell'Italia, l'ironico panegirista del lombardo Sardanapalo» (ovvio rinvio al Foscolo, *Sepolcri*, vv. 57-58), invocato come capofila di una linea oraziana della poesia satirica settecentesca, che alla causticità di Giovenale preferiva un'arte capace di correggere i vizi con dolcezza attraverso il riso (così vuole il Muratori, *Della perfetta poesia italiana*, 1706)¹⁷. I rimandi insistiti all'autore del *Giorno* e delle *Odi* fanno riflettere sul comune sentire dei suoi lettori settecenteschi (da Giuseppe Baretti a Pietro Verri) che dubitavano dell'efficacia del poemetto satirico¹⁸. Così anche il Foscolo del *Gazzettino del Bel mondo* (1818):

pare ch'ei non volesse farvi spregievoli al popolo, e sperando di assuefarvi a pensare, vestì la satira di stile derivato dal genio de' sublimi scrittori e dal suo. Derise usanze di quell'età quasi tutte italiane, e per lo più vostre municipali [...] Vedrete le fogge, e il bel mondo milanese e il *bon ton*; e vi compiacerete che da cinquant'anni in quà il giorno vostro non siasi alterato che di poche apparenze. La rivoluzione fu meteora che lo ottenebrò [...] il Parini aveva torto a presumere che un poeta sobrio potesse giovare a sì fatti ubbriachi¹⁹.

Al pubblico, ancor ubriaco, degli anni trenta dell'Ottocento, Savonarola propone una pedagogia indulgente che punta, più che su una solida cultura letteraria, sulla rinnovata tradizione dei «leggiadri» motti, delle facezie, degli aneddoti piacevoli. Micro-narrazioni che invadono soprattutto la prima parte del trattatello, indirizzata al pubblico, con la conseguente caduta degli *exempla* tratti dalla storia antica, segnatamente latina, sui quali Gioia poggiava i suoi precetti. Savonarola opera consapevolmente un abbassamento culturale, ma anche un alleggerimento dell'intelaiatura argomentativa, perché intende rivolgersi al pubblico eterogeneo dei teatri milanesi e perché concepisce il galateo come testo d'intrattenimento. Per questo configura il narratore come testimone affabile e complice o, se vogliamo, garante e *voyeur*, spettatore tra gli spettatori che commenta divertito lo spettacolo dell'inciviltà a teatro. Come al capo IV, *Atti molesti al tatto*:

«Grazie», sentii sciamare una sera al teatro. «Di che ringraziaste quel signore, che parmi v'abbia schiacciato i piedi?», diss'io a chi avea lanciato quel complimento accompagnato da una soffiata e da un contorcimento della persona. «Dell'avermi risparmiato il taglio dei calli», mi rispose egli di nuovo sbuffando²⁰.

È chiaro che il personaggio che narra è costruzione letteraria, benché debba la sua credibilità al profilo biografico dell'autore, pedagogo, frequentatore di teatri e rappresentante della piccola borghesia lombarda. Quando il narratore non può intervenire come testimone (gli aneddoti, d'altra parte, non sono originali, ma ricavati dai pedagogisti del tempo), la narrazione ricorre a strutture formulaiche che generalizzano e banalizzano l'esperienza («una damigella», «una signora», «un giovane», «due giovinastri», «Ad un tale che tutto scontorcevasi», «Un tale assisteva ad una serata di

¹⁶ Ivi, pp. 35, 48, 115. Di Goldoni si citano *Le morbinose*, *Molière*, *La donna sola* e *La scuola di ballo*, commedia del 1759 in terzine, satira sul mondo della danza che non solo rivela la competenza di Goldoni intorno alle tecniche coreutiche, ma vuol essere antidoto alle insidie della carriera artistica.

¹⁷ Cfr. ALESSANDRA DI RICCO, *La satira italiana del Settecento*, nell'opera collettiva *La satira in versi. Storia di un genere letterario europeo*, a cura di Giancarlo Alfano, Roma, Carocci, 2015, p. 197.

¹⁸ Ivi, pp. 211-212.

¹⁹ UGO FOSCOLO, *Gazzettino del Bel mondo*, in ID., *Prose varie d'arte*, edizione critica a cura di Mario Fubini, Firenze, Le Monnier, 1951, Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo, vol. V, p. 355.

²⁰ GAETANO SAVONAROLA, *Galateo dei teatri*, cit., p. 51.

eccellente tenore», «Un tale cui trovavasi vicino», «Un tale assistendo all'opera *I Caputeti ed i Montecchi*):

Un tale trovavasi in un'adunanza presso d'un porporato che spesso adagiavasi alle spalle del primo. «Quanto è più pesante», gli disse questi, «la porpora vostra che il mio abito di gala»²¹.

Nel *Galateo* del Savonarola, come spesso nella tradizione satirica, il diletto bonario volge alla ricomposizione delle fratture sociali e presuppone l'assunzione di un punto di vista trasversale anche qualora, sulla scorta della satira tardo settecentesca, si condanni nei nobili l'incapacità di adeguarsi ai cambiamenti sociali e di assumere nuove regole comportamentali non determinate dal censo ma fondate su un democratico principio di *pulitezza* ricavato senza riserve dal Gioia: «Quello insomma che non si praticerebbe in una conversazione, non vorrei si praticasse neppure in teatro»²². Mi pare indicativo l'aneddoto introdotto per censurare gli *Atti molesti all'altrui amor proprio*, ovvero l'usanza di gettare nella sala, dall'alto dei palchetti, ogni sorta d'immondizia. L'episodio, ambientato al teatro San Girolamo di Venezia, costringe il narratore a cedere il ruolo di testimone e agente di moralità a un proprio «congiunto», il quale – commenta Savonarola – «quantunque ascritto al grado de' nobili, amò sempre accomunarsi al volgo»²³; sotto una pioggia di bucce d'arancia e incarti di dolciumi, apre l'ombrello in segno di protesta e, redarguito dagli spettatori ai quali è impedita la vista dello spettacolo, replica:

«Co' cesserà la piova, serrerò el paracqua». Una tale risposta uscita di bocca a persona ben conosciuta ed amata, mosse le risa ed i plausi universali, e corresse, almeno per quella sera, il reo costume, sicché, chiuso egli tosto l'ombrello, godette della commedia senza nuovi regali²⁴.

Simili aneddoti, che mirano, attraverso il riso, alla riconciliazione dei conflitti sociali nell'Italia degli anni Trenta, sono espressione di un moderno sentire satirico, ma operano al contempo un imborghesimento e un depotenziamento degli artifici retorici ben oltre i confini della tradizione oraziana coltivata dai poeti settecenteschi. Anzi, l'applicazione, fin troppo zelante, del principio di pulitezza, che impone il rispetto dell'amor proprio altrui, produce il paradosso di generare nuovi stereotipi ben presto registrati dai viaggiatori stranieri. A Paul de Musset, fratello maggiore del più noto Alfred, in Italia tra il 1842 e il 1843, il Bel Paese appare ancora terra d'inciviltà e barbarie, ma i «filous» e gli «imposteurs», «dont la Péninsule est pavée, vous volent et vous trompent avec une bonhomie affable»²⁵.

²¹ *Ibidem*.

²² Ivi, p. 65. Cfr. BARBARA INNOCENTI, *Il Galateo dei Teatri (1836)*, in *Norme per lo spettacolo, norme per lo spettatore: teoria e prassi del teatro intorno all'Arte nuovo*, a cura di Giulia Poggi e Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea, 2011, p. 420.

²³ GAETANO SAVONAROLA, *Galateo dei teatri*, cit., p. 65.

²⁴ Ivi, p. 66.

²⁵ PAUL DE MUSSET, *Voyage pittoresque en Italie. Partie septentrionale*, Paris, Belin-Leprieuret Morizot, 1855, p. 141.