

STEFANO FORTIN

Persistenze settecentesche. Giovita Scalvini e la questione del teatro

In

Letteratura e Potere/Poteri

Atti del XXIV Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Catania, 23-25 settembre 2021

a cura di Andrea Manganaro, Giuseppe Traina, Carmelo Tramontana

Roma, Adi editore 2023

Isbn: 9788890790584

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-potere>
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

STEFANO FORTIN

Persistenze settecentesche. Giovita Scalvini e la questione del teatro

L'intervento traccia una panoramica delle persistenze settecentesche nel primo decennio dell'Ottocento così come vennero espresse da Giovita Scalvini (1791-1843) in alcuni articoli pubblicati sulla «Biblioteca Italiana» e nel materiale inedito proveniente dall'autografo dello Sciocchezato, nei quali si ritrovano le tracce della riflessione teatrale di Scalvini durante il soggiorno milanese e la prima fase dell'esilio inglese e francese.

1. Milano e la «Biblioteca Italiana»

Giovita Scalvini, intellettuale bresciano formatosi nel circolo culturale dei fratelli Ugoni (frequentato, tra gli altri, da Vincenzo Monti e Ugo Foscolo), comincia la sua carriera letteraria nel 1816, quando approda a Milano come segretario personale di Giuseppe Acerbi, allora direttore della «Biblioteca Italiana».

Come ricostruito con perizia da Roberta Turchi,¹ l'impatto del giovane bresciano con l'ambiente letterario milanese non è dei più semplici e il rapporto mai del tutto soddisfacente per entrambi. Il risultato è un impegno piuttosto modesto di Scalvini in qualità di estensore della rivista tra il 1817 e il 1820. Come già sottolineava Mario Marazzan: «Non si direbbe che lo Scalvini abbia dato una collaborazione brillante alla *Biblioteca*, quando si badi agli autori e alle opere».²

Dei sei articoli redatti, due sono costituiti da recensioni di opere teatrali: la prima è l'*Edipo Coloneo*, traduzione in versi da Sofocle a opera di Giambattista Giusti (novembre 1818); la seconda è una disamina del volume delle *Tragedie* di Salvatore Scuderi (gennaio 1819).

Milano, oltre che centro culturale di prim'ordine, è anche e soprattutto il luogo in cui si concentrano le esperienze teatrali più interessanti tra fine Settecento e inizio Ottocento. Le idee rivoluzionarie che circolavano più largamente durante la stagione napoleonica ebbero difatti presa e diffusione specialmente in ambito teatrale. Come gli studi di Paolo Bosisio hanno ampiamente esplorato, la stagione della Repubblica Cisalpina e del Regno d'Italia hanno reso possibile quello che comunemente viene definito 'teatro giacobino', grazie al quale «sulla scorta dell'esempio francese anche in Italia il teatro assume rilievo particolare nell'azione di rinnovamento intrapresa dagli intellettuali più aperti».³ L'esperienza di un teatro pubblico finanziato dallo Stato sembra inoltre rappresentare una sorta di ideale risposta tanto agli auspici alfieriani per un teatro affrancato dalla figura del Principe,⁴ quanto un primo sperimentale tentativo di dar luogo alle istanze che avevano attraversato gran parte dei riformatori settecenteschi della scena,⁵ senza dimenticare quanto lasciato

¹ R. TURCHI, *Giovita Scalvini: L'ambiente milanese*, «La Biblioteca italiana», in AA. VV., *Giovita Scalvini un bresciano d'Europa*, Atti del convegno, Brescia 28-30 novembre 1991, a cura di B. Martinelli, Brescia, Geroldi, 1993, 173-209.

² M. MARCAZZAN, *Giovita Scalvini collaboratore della «Biblioteca Italiana»*, «Aevum», Anno 23, Fasc. 1/2, gennaio-giugno 1949, 111-124: 115.

³ P. BOSISIO, *Tra ribellione e utopia. L'esperienza teatrale nell'Italia delle Repubbliche napoleoniche (1796-1805)*, Roma, Bulzoni, 1990, 106.

⁴ Cfr. V. ALFIERI, *Risposta dell'autore alla lettera di Ranieri de' Calzabigi*, in ID., *Le tragedie*, a cura di P. Cazzani, Milano, Mondadori, 1966.

⁵ «Fu alfieriano il modo di pensarsi, la premessa e la spinta che concretandosi si negò. Fu un ideale a cui i governi repubblicani cercarono di dar corpo istituzionale e gli intellettuali di attualizzare mettendo a frutto le esperienze dei teatri di cultura che [...] avevano, per tutto il Settecento, tracciato la strada della Riforma del teatro» (L. MARITI, *La pubblica utilità del teatro. Dall'idea illuminista alla realtà della Repubblica Romana*, in AA. VV., *Il teatro e la festa. Lo spettacolo a Roma tra Papato e Rivoluzione*, Catalogo della mostra, Roma, Artemide edizioni, 1989, 14-23: 16).

in eredità dal circolo intellettuale del «Caffè» che non mancò, tra gli altri argomenti, di affrontare la questione relativa alla fondazione di un teatro civile attento alla formazione del proprio pubblico.

In questo scenario gli interventi sulla «Biblioteca italiana» – seppur semplici recensioni – offrono l'occasione a Scalvini per esporre diverse considerazioni inerenti alla natura della tragedia, il suo rapporto con il potere e con i modelli greco, shakespeariano e francese, argomenti che si riallacciano più o meno direttamente a tematiche al centro della riflessione settecentesca sul teatro tragico e della *querelle des Anciens et des Modernes*.

Scalvini non fu uomo di teatro nel senso pieno del termine: nella sua scarna produzione pubblicata in vita non compaiono drammi e il suo interesse nei confronti della scena fu esclusivamente di natura critica. Nonostante ciò, la sua voce è tuttavia utile per comprendere gli sviluppi nella teoria teatrale nel passaggio tra i due secoli, oltre che termometro significativo del cambiamento in atto nei gusti in quel centro nevralgico che è la Milano della Restaurazione.

Come accennato in precedenza, durante la breve collaborazione con la «Biblioteca Italiana» due sono gli articoli che affrontano direttamente il mondo del teatro. Entrambi sono recensioni ed entrambi, significativamente, si rivolgono a drammaturgie strettamente legate a una temperie classicista: la prima dà una lettura piuttosto impietosa della traduzione dell'*Edipo a Colono* sofocleo a opera di Giambattista Giusti;⁶ la seconda contiene alcune considerazioni critiche sulla raccolta delle tragedie di Salvatore Scuderi,⁷ in particolare offre una precisa lettura delle *Eumenidi*.

Al centro del discorso ideale che mostra di collegare i due interventi della «Biblioteca» ricorrono due nuclei specifici riguardanti la tragedia: la questione dello stile e la tematica del «cuore muto».

Gran parte della critica all'*Edipo Coloneo* di Giusti affonda le sue radici in un passaggio della prefazione all'opera, riportato da Scalvini, nel quale l'autore della traduzione esprime la finalità profonda che ha guidato il suo lavoro:

Imperocché se concedo di non avere toccato il vero quanto agli antichi tragedi, ho tuttavia provato che i moderni, avvegnaché bellissime abbiano fatto le tragedie, non seppero pertanto trovare la perfezione dello stile. Perloché a fare che ottenessero anche questo decoro, qual mezzo esser poteva migliore di quello di dare veste italiana allo stile ottimo del sommo tragico greco?⁸

Il problema sollevato e al quale intende porre in parte rimedio Giusti è, chiaramente, una delle tante declinazioni della *querelle des Anciens et des Modernes* e la traduzione, in questo senso, è uno strumento indispensabile per permettere anche alla tragedia italiana di acquisire, per via indiretta, alcuni stilemi della drammaturgia greca. Scalvini discute lungamente la questione, sviscerandola in tutte le sue componenti e presentando una critica serrata al concetto di imitazione.

La disamina critica di Scalvini pone l'accento *in primis* sull'errore di lettura sotteso alle parole del letterato lucchese e, in secondo luogo, sulla necessità di intendere in maniera differente il concetto di imitazione. Scrive Scalvini:

⁶ Giambattista Giusti (Lucca, 1758 – Bologna, 1829), di professione ingegnere, si dedicò alla poesia e alla traduzione di classici latini e greci. La traduzione dell'*Edipo Coloneo* recensita da Scalvini venne musicata nel 1817 da Gioacchino Rossini.

⁷ Salvatore Scuderi (1781-1840), drammaturgo catanese. Il volume recensito oltre alle *Eumenidi*, contiene: *Fingal* (con una lettera indirizzata all'autore da Melchiorre Cesarotti) ed *Erisseña*.

⁸ Cit. in G. SCALVINI, *Edipo Coloneo, tragedia di Sofocle recata in versi italiani dal cav. Giambattista Giusti*, «Biblioteca Italiana», Tomo XII, Anno Terzo, ottobre novembre e dicembre 1818, 145-165: 152.

Però che quelle tragedie non difetta in principal luogo dello stile; ma di questo ancora conseguentemente a tutte l'altre deformità loro. Lo stile più che nell'arte ha fondamento nell'indole e tempra dell'ingegno e del cuore; e chi non trova in sé affetti da significare colla parola, neppure si spera di vedere nei libri altro che vòti fraseggiamenti.⁹

La concezione di stile a cui Scalvini mostra di far qui riferimento è quella di derivazione foscoliana. Come Raffaele Zanasi ha già sottolineato, infatti, nonostante il mito di Foscolo, ben prima dell'arrivo a Milano, sia sostanzialmente entrato in crisi per il letterato bresciano,¹⁰ nella scrittura degli articoli per la «Biblioteca Italiana» continuano a essere in uso stilemi ed elementi lessicali foscoliani, provenienti in particolare dall'*Orazione inaugurale* pronunciata nel 1809 all'Università di Pavia.¹¹ Anche gli articoli qui analizzati non fanno eccezione, e specialmente quello sulla traduzione di Giusti, nel quale gli echi si fanno più evidenti in punti nevralgici dell'argomentazione scalviniana. Nel passo appena riportato il forte legame istituito tra stile e «tempra dell'ingegno» e – soprattutto – «cuore», con la conseguente critica all'artificiosità insita nella concezione stilistica di Giusti, non sono che le prime avvisaglie del pensiero che poco dopo condurrà alla formula del «cuore muto»:

Fu perché i più di loro piegarono servilmente l'ingegno allo studio de' tragici greci, e crederono migliore consiglio, anziché vestire gli affetti dell'espressioni che lor suggeriva l'animo proprio, vestirli di quelle che trovavano negli antichi libri; e spensero, per così dire, l'ardor naturale che sentivano in sé, per derivarne un fittizio dalle greche tragedie: così si posero a dettare col cuore muto.¹²

Il legame causale qui istituito tra l'«ardore naturale» e l'espressione, contrapposto alla parola fittizia del «cuore muto» tipica di un'errata interpretazione del concetto di imitazione del classico che si limita a un puro esercizio formalistico, non è altro se non una riformulazione di un passaggio dell'*Orazione inaugurale* foscoliana che sancisce la stretta parentela tra la parola (l'articolazione della voce) e le passioni del sentire, una connessione che per Foscolo inevitabilmente precede le «potenze mentali» e le «idee acquistate da' sensi e raccolte dalla mente»; perciò l'«ufficio delle arti letterarie dev'essere e di rianimare il sentimento e l'uso delle passioni».¹³

La mancata attenzione a questo snodo cruciale, quando cioè – come nel caso delle *Eumenidi* di Scuderi – il nucleo drammaturgico perde consapevolmente il contatto con le passioni dell'uomo e si accontenta di affidare il motore dell'azione a un principio intellettuale, comporta la perdita irrimediabile di ogni portato tragico:

Quando la saviezza dirige gli eventi, e un'adunanza di uomini disappassionati dee giudicare del diritto e del torto de' contenditori, ogni nodo drammatico è sciolto. Allora gli spettatori [...] contenti al sapere che il reo sarà punito, ne lasciano la definizione a cui spetta, e non credono bisognare ch'ei ne sieno testimonj. [...] Dura il dubbio affannoso finché vedersi l'uomo, reso frenetico dalla passione, aver la balia delle proprie forze.¹⁴

⁹ SCALVINI, *Edipo Coloneo*, 146-147.

¹⁰ Ne è testimonianza la proposta dell'articolo-recensione, rifiutata da Acerbi, delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*.

¹¹ Cfr. R. ZANASI, *Giovita Scalvini e il Romanticismo europeo*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXXXIX, 1962, 425, 1-47.

¹² SCALVINI, *Edipo Coloneo*, 147.

¹³ U. FOSCOLO, *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*, in ID., *Lezioni, articoli di critica e di polemica (1809-1811)*, a cura di Emilio Santini, Firenze, Le Monnier, 1933, 617.

¹⁴ G. SCALVINI, *Tragedie di Salvatore Scuderi*, «Biblioteca Italiana», tomo XIII, gennaio 1819, 11-26: 23-24.

Un passo della recensione all'*Edipo Coloneo* di Giusti sancisce nitidamente come le strade della «saviezza» e quella delle passioni conducano a due destinazioni differenti: da un lato quella indicata dalla «filosofia che conduce ad altamente pensare e dettare; e che consente all'intelletto la conoscenza del vero»; dall'altra quella del «bello che sta nella viva espressione delle più nobili passioni umane». La tragedia, tra queste due, non può che percorrere la seconda via, perché in essa «vogliono far sentire le passioni che non in tutti gli animi possono capire». ¹⁵

La correlazione tragedia-passioni, condizione imprescindibile per la lettura scalviniana, certamente testimonia un legame con Foscolo ma certifica la traccia di un'un'ulteriore permanenza settecentesca nella sensibilità dell'autore bresciano. Se, infatti, nel corso del XVIII sec. «la tragedia, ormai slegata dall'ideologia di corte, si riduce ad essere tragedia delle passioni, a fondare cioè il tragico sul contrasto delle passioni», ¹⁶ l'orizzonte di pensiero di Scalvini, in questa prima fase della sua carriera critica, non sembra ancora uscito da questa prospettiva. ¹⁷ Il modello in ambito drammaturgico che più continua ad agire in questo periodo è però sicuramente quello alfieriano.

Partendo dalla constatazione (in linea con tutta la tradizione settecentesca e con il parere dello stesso Giusti) della effettiva mancanza di un tragediografo italiano che potesse stare al pari dei drammaturghi della *tragédie classique* o del sempre più conosciuto Shakespeare («non vorremmo dire che buone tragedie non si facessero in passato, perché niuno sapesse trovare il conveniente stile; ma piuttosto che lo stile non si trovò, perché buone tragedie niun seppa fare») ¹⁸ Scalvini individua le condizioni indispensabili, a suo parere, per la nascita della tragedia:

Soltanto nella solitudine e nella libertà puossi vigorosamente usare dell'ingegno. Non ne' chiostri, non alle corti, dove solevano cercar quiete od onori i più de' letterati italiani; non dove il timor ci fa toglier norma di ogni nostro pensiero dalla opinione universale, o dalla volontà del principe. Oltreché quegli antichi (parlo de' buoni ingegni) furono, a così dire, poeti di troppo larga e natural vena, perché potessero stare infrenati ne' severi studj della tragedia. ¹⁹

A partire da una lettura fortemente moralizzata del tragico («severi studj»), probabilmente di matrice graviniana, ²⁰ Scalvini stabilisce che se la tragedia è espressione delle passioni umane essa non può che necessitare di un contesto libertario per il proprio sviluppo e, in considerazione di ciò, la letteratura italiana – fino ad allora strettamente dipendente dal mondo delle corti – era «fisiologicamente» impossibilitata a favorirne la comparsa. Colpisce inoltre che in questo passo venga taciuto il nome di Alfieri, assenza che colpisce ancora di più considerando il fatto che la lettura dell'impossibilità tragica nella letteratura italiana ricalca perfettamente alcuni passaggi del libro I, capitolo III, del trattato alfieriano *Del principe e delle lettere* (1778-1779): «Ma, che sono elle le vere lettere? Difficilissimo è il ben definirle: ma per certo elle sono una cosa contraria affatto alla indole, ingegno, capacità, occupazioni, e desideri del principe». ²¹

¹⁵ SCALVINI, *Edipo Coloneo*, 147.

¹⁶ E. MATTIODA, *Teorie della tragedia nel Settecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2016, 7.

¹⁷ Probabilmente una certa influenza sulla correlazione tragedia-passioni, per Scalvini, fu esercitata anche da Metastasio di cui il bresciano possedeva una raccolta di opere (come risulta dall'elenco della biblioteca scalviniana presente nel manoscritto autografo G IV 16 conservato presso la biblioteca Queriniana di Brescia).

¹⁸ SCALVINI, *Edipo Coloneo*, 148.

¹⁹ Ivi, 149.

²⁰ Dall'elenco dei libri posseduti da Scalvini risulta una copia tardo settecentesca del *Della ragion poetica* di Gravina.

²¹ V. ALFIERI, *Del principe e delle lettere*, Milano, Rizzoli, 1996, 231-232.

Anche in questo frangente, tuttavia, va segnalato come il richiamo alfieriano, di natura ideologica, sia filtrato attraverso l'immaginario letterario di Foscolo. È qui presente, infatti, sia un'ulteriore eco dell'*Orazione* pavese (tramite l'immagine dei chiostrì),²² sia un richiamo a una nota di quella stessa prolusione (la 33), nella quale l'*imago* dantesca si lega – questa volta armoniosamente, al contrario di quanto accade nei *Sepolcri* – a un ritratto libertario della Firenze comunale del Trecento.²³ E certo, alla luce di questa ulteriore risonanza, ancor più pensiamo a Foscolo quando Scalvini parla del senso del tragico espresso da Dante nella *Commedia*.

Certamente l'Alighieri, se la drammatica non fosse stata a' suoi tempi arte pressoché ignota, avrebbe avuto la grandezza dell'ingegno per dare all'Italia un teatro singolare e nazionale, come Shakespear [sic] all'Inghilterra; né avrebbe certo voluto trascurare tanta opportunità di disacerbar l'ira facendo de' suoi malevoli triste spettacolo al mondo.²⁴

L'interpretazione scalviniana, ancora influenzata dall'individualismo alfieriano-foscoliano, risulta ingabbiata in quello schematismo moralistico che sempre lo accompagnerà in parte nella sua carriera critica, una versione riduzionistica ben lontana dalle circostanze storico-letterarie isolate invece con tanta efficacia da Franco Fido nel suo studio sulla tragedia del XVIII secolo, quando parla di «assenza di un Destino ineluttabile, o almeno di una plausibile ragion di stato che sublimasse il sacrificio dell'eroe» rendendo di fatto totalmente gratuita e difficilmente giustificabile la catastrofe tragica.²⁵

Tuttavia, se, come visto fino a ora, persistenze interpretative del XVIII secolo si palesano nella recensione, non mancano anche alcuni spunti che segnalano la sensibilità tutta ottocentesca di Scalvini.

Parlando dell'imitazione, probabilmente sulla scorta ancora di una sensibilità vichiano-foscoliana, si fa infatti accenno a quel principio 'storicistico' del Bello che prevede la metamorfosi dell'estetica come diretta conseguenza dei mutamenti attraversati dalle civiltà nel corso dei secoli:

e che lo studio dell'imitazione ha fatto vili in Italia tante opere di buoni intelletti; noi veggiamo che neppure le migliori versioni di quelle antiche tragedie si leggono con piacere dagli indotti, che pur hanno diletto dei drammi di Racine, di Shakespear, dell'Alfieri, e d'altri moderni. [...] Noi siamo troppo dissimili (per non dire tralignati) dai Greci. La nostra religione è altra, altri i nostri costumi, diversa la civiltà [...]. La condizione di vita che ne' moderni è seguitata a quel buon tempo antico tanto ebbe perduto de' suoi lieti colori e della splendida sua luce, che agli uomini fu unica consolazione il collocare le loro speranze fuori dai limiti della morte.²⁶

Tale rapporto dialettico tra l'eternità delle passioni insite nel cuore umano (appartenenti ontologicamente agli individui di tutte le epoche) e la transitorietà delle forme in cui esse si trovano espresse è un tema che già di per sé, con la sua presenza, segnala l'avvio di un affrancamento da parte di Scalvini dalle posizioni più classiciste della «Biblioteca Italiana», per attestarsi vicino alle

²² Cfr. UGO FOSCOLO, *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*, in ID., *Lezioni, articoli di critica e di polemica (1809-1811)*, a cura di Emilio Santini, Firenze, Le Monnier, 1933, 33.

²³ «E questa a me pare in gran parte la causa della originalità e della fecondità dell'italiana letteratura in Firenze, ove, a' tempi di Dante, lo stato popolare e la libertà eccitavano le passioni de' cittadini e l'ingegno degli scrittori» (Ivi, 22-23).

²⁴ SCALVINI, *Edipo Coloneo*, 148.

²⁵ Cfr. F. FIDO, *Tragedie «antiche» senza fato: un dilemma settecentesco dagli aristotelici a Foscolo*, in ID. *Le muse perdute e ritrovate. Il divenire dei generi letterari fra Sette e Ottocento*, Firenze, Vallecchi, 1989.

²⁶ SCALVINI, *Edipo Coloneo*, 154-155.

posizioni dei conciliatoristi e dei romantici in genere. La tragedia, ben più del genere poetico (che in questa fase risulta ancorato nel pensiero scalviniano a un'immobilità classicista), sembra perciò rappresentare la chiave d'accesso per la maturazione di Scalvini sul piano critico.

2. *L'Inghilterra, la Francia e lo «Sciocchezziào»*

Costretto a fuggire prima da Milano (dopo un breve periodo di carcerazione) e poi da Brescia (a causa di un'indiretta manifestazione di simpatia verso i moti carbonari del 1821), Scalvini prende la via dell'esilio che lo condurrà in un primo momento in Inghilterra, dove avrà modo di incontrare Foscolo, e successivamente in Francia.

Ad accompagnarlo durante quegli anni è il manoscritto dello *Sciocchezziào*. Si tratta di una raccolta di appunti, uno zibaldone di trascrizioni e commenti eterogenei che documenta la trasformazione del gusto di Scalvini dopo il contatto diretto con la cultura inglese e francese.

Tra i diversi argomenti affrontati negli scartafacci c'è anche il teatro. Scorrendo il manoscritto, si può notare che nel corso di cinque anni l'interesse scalviniano per la drammaturgia si approfondisce. Tra gli autori più rilevanti si ricordano, a puro titolo esemplificativo: Alfieri, Byron, Calderón de la Barca, Goethe, Guarini, Lessing, Marlowe, Milton, August Schlegel, Shakespeare.

A livello teorico, invece, le considerazioni individuabili nello zibaldone confermano gli assunti già analizzati negli articoli redatti per la «Biblioteca Italiana». Nella c. 342 si trova difatti:

Donde è nato che la tragedia non s'è perfezionata in Italia come l'altre arti? Da tre cagioni credo: 1 Il dogma severo nella religione che impediva le finzioni poetiche sov'esso il suo spiritualismo. 2 Gli argomenti dell'antichità che avevano già assunto una forma per mezzo della tragedia greca, e che non potevano quindi produrre altro che imitazione. La mancanza di filosofia, di profonda conoscenza del cuore umano e di profondo sentire quanto alla storia moderna.

Conclusioni, queste, che non mutano il quadro di riferimento già delineato negli anni milanesi. Unica novità è il riferimento esplicito a una componente religiosa che con la severità dei suoi dogmi avrebbe impedito un libero utilizzo delle «finzioni poetiche» estranee al suo «spiritualismo». L'affermazione, non approfondita in altri luoghi, sembra mettere in discussione – indirettamente – la tradizione settecentesca della tragedia gesuitica e del tragico cristiano, contrapposto qui alla finzionalità immaginativa propria della poesia, drammatica e non («Insomma la poesia spetta all'immaginazione», c. 153).

Una novità rispetto alle posizioni degli anni milanesi è introdotta da una riflessione sulla catarsi tragica, argomento in precedenza non affrontato direttamente tramite una definizione:

Il piacere che deriviamo dalla poesia e specialmente dalla drammatica, non procede già perché ella ci faccia sentire i medesimi piaceri e dolori delle persone poste innanzi ai nostri occhi, ma bensì perché ci fa sentire che nelle medesime circostanze soffriremo e godremo allo stesso modo. Fa conoscere all'anima le sue facoltà, per così dire, in potenza ma non in atto. [c. 192]

Utilizzando la griglia interpretativa di Stephen Halliwell e scorrendo le sei declinazioni²⁷ che nel corso dei secoli ha assunto l'oscuro quanto celebre passo della *Poetica* aristotelica, Scalvini sembra

²⁷ Cfr. S. HALLIWELL, *Appendix 5: Interpretation of Catharsis*, in ID., *Aristotle's Poetics*, Chapel Hill – London, University of North Carolina Press, 1986, 350-57. Così Paolo Scotton sintetizza le sei diverse tipologie di catarsi individuate da Halliwell: «1) di analogia con l'arte medica; 2) di comprensione intellettuale ed emotiva; 3) con intento morale ed educativo; 4) di sollievo dalle emozioni; 5) di ordine estetico inerente alla struttura

dare a catarsi lo stesso significato (il terzo nella numerazione di Halliwell) che Lessing attribuisce al termine nella *Drammaturgia d'Amburgo*, così riassunto da Paolo Scotton: «da catarsi costituirebbe un processo attraverso il quale lo spettatore acquisirebbe un *habitus*, un'etica [...] che gli consentirebbe di contemperare le diverse passioni senza eliminarle». Utilizzando la terminologia propria della filosofia aristotelica («potenza» e «atto») Scalvini si smarca, nella sua definizione, da una prospettiva sulla catarsi meramente moralistica, intesa cioè come esclusivo insegnamento atto a evitare emozioni nocive, ma piuttosto la identifica come un processo di maturazione personale.

Si è appena fatto riferimento espressamente al Lessing della *Drammaturgia d'Amburgo* perché l'autore tedesco – assieme all'August Schlegel della *Comparazione tra la Fedra di Racine e quella di Euripide* – compare citato e in parte trascritto nelle carte dello *Sciocchezzaio*.²⁸

Del drammaturgo tedesco vengono ricopiate alcune frasi provenienti dal trattato *Laocoonte*:

Lessing parlando dell'unione del tragico al comico nella poesia drammatica, dice che la comitragedia imita «la nature des phénomènes, sans le moindre égard à la nature de nos sensations et de faculté de notre ame». Che nella natura tutto è legato insieme, ogni cosa trasfusa l'una nell'altra, ma questa varietà infinita è tuttavia una, non può essere compresa che da uno spirito infinito. [c. 265]

La permeabilità tra tragico e comico, intendendo con ciò una modalità associativa e metamorfica dei due concetti, porta Scalvini a riflettere indirettamente – a partire dalla riflessione lessinghiana – sul principio di imitazione e, soprattutto, sulla rigida classificazione categoriale propria di un'estetica di stampo classicistico.²⁹ Abbandonando il principio analitico di una netta distinzione tra sensazioni difformi, che impediscono di accedere a una reale esperienza estetica («a forza di avere troppe sensazioni diverse, non abbiamo provato nulla»), Scalvini cita Lessing riflettendo su una natura indistinta nella quale il serio e la risata si generano l'un l'altra istantaneamente. Ed è l'imitazione di questa natura (e non dell'analitica intellettuale tipica del pensiero moderno o del sistema tradizionale dei generi) a diventare il cuore dell'estetica letteraria.

Tuttavia, gli spunti più interessanti dello *Sciocchezzaio* in ambito teatrale sono rintracciabili nelle osservazioni sparse, spesso frammentarie, dedicate all'analisi di singoli autori e testi. Tra le varie possibilità, per rilevanza, sembra opportuno soffermarsi brevemente su quella dedicata ad Alfieri.

In precedenza ci si era già soffermati sulla permanenza dell'*exemplum* morale ed estetico dell'Alfieri tragediografo nelle recensioni per la «Biblioteca Italiana». Il ritratto più compiuto contenuto nello *Sciocchezzaio* è offerto da un'annotazione nelle cc. 133-134, una sorta di giudizio riassuntivo e definitivo sull'astigiano:

Alla lettura delle tragedie d'Alfieri si sente che furono concepite e scritte in prosa, indi tradotte in versi. Maniera erronea a mio parere, giacché tutto ciò che è poetico, deve essere necessariamente concepito in versi. Il grande pregio dell'Alfieri è di saper frugare nell'anima umana per trarne i più nascosti sentimenti [...]. L'unità della passione, vale in lui ben tutte le altre sue [...]. La sua poesia non appartiene, per così dire, alla rimembranza, ella rappresenta sempre l'attualità della passione. I drammatici antichi, e Shakespeare e Schiller, danno all'attualità della

stessa della tragedia; 6) olistica, ossia caratterizzata da un tentativo complessivo di regolazione del corpo e della mente» (P. SCOTTON, *La poetica della Merope nella Drammaturgia Amburghese di Lessing. Pubblico e catarsi*, in AA.VV., «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, Mimesis, 2015, 149-168: 163).

²⁸ Entrambi i testi vengono letti da Scalvini in traduzione francese e non dall'originale.

²⁹ Cfr. M. ARIANI, *L'ossessione delle 'regole' e il disordine degli 'affetti': lineamenti di una teoria illuministica del teatro tragico*, in «Quaderni di teatro», Anno III, 11, febbraio 1981, 233-258.

passione l'amabilità, le dolcezze, l'incantesimo delle rimembranze e dell'immaginazione, e tale credo deve essere la poesia vera. Ma Alfieri è grande, malgrado dei suoi difetti.

Entrambi i punti presi in esame da Scalvini (metodologia di scrittura; centralità e unità della passione) tratteggiano un ritratto distaccato del maggior tragediografo di fine Settecento, non del tutto recusato ma osservato con un certo distacco. È significativo che gli autori utilizzati come termine di paragone finale siano una commistione fra tradizione classicista e sensibilità romantica (i «drammatici antichi» da un lato, la diade «Shakespeare e Schiller» dall'altro), e sembra proprio questa nuova visuale più articolata a formalizzare quelle remore che probabilmente già erano maturate nel distacco 'sentimentale' da Alfieri in atto già negli anni milanesi. Le critiche sono, infatti, di natura stilistico-formale, e se mettono in dubbio l'*iter* redazionale delle tragedie (soggetto, stesura in prosa, versificazione) alla luce di ragioni poetologiche («tutto ciò che è poetico, deve essere necessariam. concepito in versi») non mancano tuttavia sia di rimarcare la penetrazione nell'animo umano dell'astigiano sia di centralizzare a tal punto il ruolo della passione da renderla la vera unità della tragedia alfieriana. Quest'ultimo aspetto in particolare, che porta con sé l'eco della diatriba classico-romantica sulle unità aristoteliche e le prese di posizione manzoniane a riguardo, sposta l'asse del dibattito sull'unità di azione (*alias* passione, ossia il percorso d'indagine del personaggio sul proprio sentire) superando, anche in questo caso, la rigida schematicità del classicismo. A tal punto questo aspetto assume un ruolo preponderante che Scalvini, in un altro appunto (c. 132), non manca di rimproverare Alfieri proprio in relazione alle forzature dovute al rispetto del dogma dell'unità di luogo: «L'inconvenienz. del sistema d'Alfieri vedesi nella *Mirra*, dove per non contravvenire all'unità del luogo, si portano gli altari (i recati altari)³⁰ dove ogni altra cosa è passata, alfine di fare le nozze».

Il carattere classicistico delle scelte alfieriane in relazione alle unità aristoteliche assieme a una metodologia di lavoro inappropriata per la poesia sanciscono – in relazione all'esempio dei moderni Shakespeare e Schiller – la sostanziale im-poeticità del teatro alfieriano, totalmente priva della dimensione propria della poesia: l'immaginazione e la rimembranza.

Le riserve non sono sufficienti a scalzare Alfieri dal riconoscimento del suo indubbio talento tragico tuttavia permettono di registrare – tramite Scalvini – il mutamento di gusto e gli sviluppi nella teoria teatrale nel passaggio tra i due secoli, che dalle persistenze settecentesche condurranno a una rinnovata concezione del teatro e della tragedia.

³⁰ Cfr. *Mirra*, atto IV, scena III: «In copia incensi / fumino or dunque in su i recati altari».