

Lodovico Antonio Muratori e la modernità teatrale

Rossella Bonfatti

Ma non è difficile il sapere la cagione, perché in Italia la tragedia, la commedia e la satira non si sieno condotte ad una gloriosa maturità.

Alle prime è mancato lo sprone, spendendosi ora tutte le ricompense, e gli applausi dietro alla musica teatrale; e alla seconda si è posto un gagliardissimo freno dalle leggi divine e umane.

LODOVICO ANTONIO MURATORI, *Della Perfetta Poesia, Lib. III, cap. VI*

I. L'apprendistato teatrale milanese: dalle scene alle lettere

Per arabescatura rappresentativa piace scoprire, accanto al ritratto adamantino del Muratori, tipico delle età più gravi, riflesso nell'erudizione storica e filosofica (quell'«anima sassea», invetriata di studio e rigore morale, di cui parlava il Baretti), un *altro* Muratori, quasi un Muratori *allegro* – per lontano paragone con il *Carducci allegro* del Valgimigli¹ – immerso, durante gli anni milanesi, nelle «communi allegrezze»² municipali e nei dilette di casa Borromeo, nelle vesti, altrettanto acclarate, di assiduo spettatore dei teatri pubblici e privati, di regista, organizzatore di liturgie mondane³, poeta ed oratore «famosissimo»⁴. Come rivelano più direttamente alcune lettere all'amico Tori, il Muratori, prima di farsi con i suoi scritti teorici quasi un «Cartesio teatrale», persino indagatore specialistico tra 'antico' e 'moderno'⁵, ricoprì, in modo continuativo, il ruolo di

¹ Dove si contrapponeva al ritratto del severo professore, barbuto ed impellicciato, dall'espressione perennemente «corrucciata», «aspra», quello più allegro e conviviale («leviamogli il cilindro, leviamogli la pelliccia [...] sbottoniamogli anche la giacchetta», Manara Valgimigli, *Carducci allegro*, Bologna, Cappelli, 1955, p. 9).

² Lettera di Lodovico Antonio Muratori a Gian Giacomo Tori dell'8 febbraio 1696, *Epistolario I*, edito e curato da Matteo Càmpori, Modena, Soc. Tipografica Modenese (1901-1922), 1901, p. 133 [d'ora in poi, per le lettere citate, si segnalerà il solo volume di appartenenza].

³ Ne viene conferma anzitutto dalla celebre lettera dall'Isola Bella sul Lago Maggiore del 21 novembre 1695, in [L. A. Muratori], *Carteggi con Vannucchi... Wurbrandt* a cura di Michela L. Nichetti Spanio, Edizione nazionale del carteggio di L. A. Muratori, vol. XLV, Firenze, Olschki, 1982, pp. 30-33, in cui il Muratori offre ai suoi corrispondenti una volontaria rappresentazione di sé *in tempore*, svolta nella forma di racconto ameno. Appartiene pertanto allo stesso clima di celia, mondanità e fascinazione edenica, fatto di attività ludiche (quali il gioco della racchetta, il trucco da camera, gli scacchi), l'intenzione di allestire una «*comedia di quelle del marchese Orsi*», insieme ad una pastorale («ma il colpo è fallito, benché però io non avessi che a far il giudice dell'opera»). Potrebbe trattarsi, in assenza di elementi certi di identificazione, di una delle numerose traduzioni dell'Orsi di commedie francesi e spagnole, conservate in Biblioteca Estense Universitaria, *Archivio Orsi Muratori*, spesso adattamenti, riduzioni o traduzioni libere, come in uso all'epoca. In *Archivio Muratoriano* filza 87, fasc. 6 (cc. 63r-64r) si trova il prologo, di mano del Muratori, della «*commedia dell'Amalato immaginario fatta altre volte*», con alcune annotazioni sceniche a margine, che farebbero pensare ad una sua esecuzione, quali: «accenna una cisterna» (c. 63r), «cava quattro personaggi rappresentanti 4 diverse comedie» c. 63v; «segue il ballo» (c. 64r); «gli leva la benda che ha alla bocca, e comincia la comedia!» (c. 64r).

⁴ Lettera del Muratori al Tori del 22 agosto 1696, *Ep. I*, p. 177, in cui si descrive il successo riportato dal giovane Dottore, chiamato a recitare un'orazione sopra S. Gaetano nel congresso accademico dei Faticosi: «Tutti mi fecero un gran plauso, e dissero che non si poteva dir meglio, e mi portarono sin presso le nubi. [...] Vi fu chi mi chiamò orator famosissimo, chi disse portar io in petto l'intera Biblioteca Ambrosiana, ed uno senza attendere altro avviso da Roma con grande possesso mi canonizzò».

⁵ Ci si riferisce alle pagine specialistiche sul ruolo della melopea nella antica tragedia, che compongono la *Dissertazione musicale*, prudentemente espunta dalla *Perfetta Poesia*, a seguito della *querelle* interpretativa apertasi tra i suoi lettori e revisori, che sembrava non poter approdare ad alcuna soluzione certa. L'argomento è al centro dello

organizzatore e direttore degli spettacoli privati in villa per conto dei Borromeo Arese, tra i quali una commedia domenicale recitata all'Isola Bella, vero *divertissement* della villeggiatura perché ricca di «infiniti spropositi», eppure così ben allestita: «furonvi i suoi sonatori, gli abiti apposta, le scene necessarie, i ballarini decenti, et il tutto passò così bene nel teatro, che si meritò l'intervento di queste dame. *Io fui il factotum benché non recitassi*, dando a tutti la lezione sul punto che doveano uscir in iscena»⁶. Nell'agosto 1699, senza diminuzioni al suo ruolo di Dottore dell'Ambrosiana, impegnato negli scavi eruditi, lo si ritrova alle prese con le scritture degli attori e la distribuzione delle parti per la recita del *Ladislao*, altra opera della villeggiatura, probabile riduzione del *Venceslao* di Rotrou, di cui lamentava tuttavia, in una lettera al committente Carlo Borromeo Arese⁷, i mille intoppi realizzativi:

Se Vostra Eccellenza desidera di vedere in scena il 'Ladislao' bisogna ch'ella beva questo sorbetto. Abbiamo bisogno di chi faccia la parte di Cassandra. Il signor cavalier Stampa o non vuole, o non può, o è l'uno e l'altro. [...] Ho dunque disposto il figlio minore del sig. Protofisico a prendersi tale impaccio [...] Tolta la voce, che potrebb'essere più femminile, ha egli il rimanente acconcio per ben rappresentare il personaggio: spirito, statura e, con licenza de'platonici, ancora volto. Oltre a ciò spero, ch'egli possa recitare all'improvviso, cosa che non vorrebbe in guisa veruna fare il signor cavaliere.⁸

Col segnalare una consuetudine delle azioni teatrali («finora ci siamo ricreati con le burlette improvvisate, che sono riuscite a maraviglia bene») presso i cenacoli privati borromaici, un'altra lettera dell'autunno 1699, scritta da Cesano all'amico Tori, svelava ancora il doppio impegno del Muratori, sceneggiatore e regista («a me è toccata la cura di trovar ogni giorno i soggetti nuovi, e poi di essere il direttore di tutto con fatica e diletto»⁹). Altrove, nell'epistolario degli stessi anni

studio di Alfredo Cottignoli, *Muratori teorico. La revisione della 'Perfetta Poesia' e la questione del teatro*, Bologna, Clueb, 1987.

⁶ Lettera del Muratori a Gian Giacomo Tori del 6 dicembre 1695, *Ep. I*, pp. 116-117 [*corsivi nostri*].

⁷ Sul progetto culturale dei Borromeo-Arese: Andrea Spiriti, *Problemi di iconologia politica nel secondo Seicento e nel primo Settecento: la consorteria Arese da Ghisolgi a Tiepolo*, in «Annali di storia moderna e contemporanea», X (2004), pp. 153-174; Id., *La vita del conte Bartolomeo Arese fra 'ekphraseis' e strategie politiche*, in «Annali di storia moderna e contemporanea», XI (2005), pp. 85-112; Cinzia Cremonini, *Ritratto politico cerimoniale con figure. Carlo Borromeo Arese e Giovanni Tapia, servitore e gentiluomo, con il testo inedito di Giovanni Tapia*, Roma, Bulzoni, 2004.

⁸ Lettera del Muratori a Carlo Borromeo Arese, metà agosto 1699, *Ep. II* (1901), p. 401. Si aggiungano le precedenti lettere allo stesso Tori del 5 e del 6 luglio 1699, cariche di presagi negativi sulla realizzazione della commedia: «Non sono giunte che cinque parti, manca solo quella di Meneghino. Intanto non so che ordini siansi dati da V. E. per far condurre il Molina in tempo» (*Ep. II*, p. 397); «sarà un miracolo, se qui si farà la comedia desiderata e da V. E., e da me, non potendo il Molina o venire, perché senza nuovi di lei comandamenti, o venire in tempo perché tardi gli sarà giunta la mia. Basta: io nulla sopra di ciò soggiungo, se non che affretto per la mia parte i recitanti, ed in fine toccherà solo a V. E. il perdonare, se non si farà, all'impossibilità dell'affare» (*Ep. II*, pp. 397-398). Non mancano nemmeno alcune spie testuali di tali attività: commentando un passo della *Perfetta Poesia* («Quello del ben recitare, che è molto differente ed è cotanto necessario per ben rappresentar le cose e gli affetti, punto da loro non si studia», Lib. III, cap. 5), Fiorenzo Forti vi aveva colto l'affiorare di un'esperienza diretta del Muratori regista e curatore di spettacoli, cfr. Muratori, *Opere*, a cura di Fiorenzo Forti e Giorgio Falco, tomo I, Milano-Napoli, Ricciardi, 1964, nota 1, p. 155.

⁹ Lettera del Muratori a Gian Giacomo Tori del 7 ottobre 1699, *Ep. II*, p. 411, cui seguiva il fosco racconto della pazzia del frate-attore: «Venne il passato lunedì qua un prete giovane confidente di questa casa, e la sera recitò da Facchin Milanese, nel che ha somma abilità, ma col molto buono che disse, mischiò alcuni spropositi di giudizio che quasi

milanesi (1695-1700), si dava notizia di letture private e cantate musicali avvenute nella casa del Maggi («venerdì scorso la notte udii due ariette di Luigino in casa del Maggi»¹⁰), che qualificavano il Muratori, quasi in un *jeu des miroirs*, sia come spettatore d'eccezione (ad esempio, della commedia «in versi toscani, e milanesi, che fu una cosa sontuosissima sì per i sali, et una satira continua, sì per la prontezza de'recitanti»¹¹); sia come attento cronista degli spettacoli cittadini, tanto da portarlo ad esprimere competenti giudizi, ancorché ellittici o umoristici, come quello sulla programmazione operistica della stagione 1696 del Teatro di Corte, che, a causa della defezione di una delle voci più amate, viene definito «meglio provveduto di castrati, e di pecore»¹².

Appunto tali abiti meno convenzionali (propri del recensore che, in una sorta di giuoco delle parti, si converte all'occorrenza in attivo promotore di eventi teatrali), ma ugualmente coesi poiché entrambi orientati all'ideale borromaico di *eutrapelia*¹³, spiccano di fatto come occasioni intimamente pedagogiche, oltre che come modalità esemplari di quella compenetrazione fra teoria e prassi, di lì a poco affidata ai *Primi disegni della repubblica letteraria d'Italia*¹⁴. All'insegna di un arbitrato, ancorché ingenuo, tra pratica scenica e studio degli autori o delle epoche teatrali¹⁵, quelle

gettarono a terra la commedia. Ieri era poi presente quando pranzavamo, ed eccoti, che dà due giri intorno, poi si mise a sedere come se gli fosse venuto un deliquio...».

¹⁰ «...onde ebbi commodità di parlargli, e di compiacermi di un poco di lisciatura, che il rendeva meno disgradevole. Queste son tutte le cerimonie ch'ho fatto a' nostri musici», scriveva il Muratori nella lettera allo stesso del 22 febbraio 1696, *Ep. I*, pp. 138-39.

¹¹ Lettera del Muratori al Gian Giacomo Tori del 9 febbraio 1695, *Ep. I*, p. 70.

¹² Lettera dello stesso al Tori del 21 novembre 1696, *Ep. I*, p. 197. Il Muratori vide peraltro rappresentate al Teatro di Corte diverse opere: *Penelope la casta*, nel febbraio del 1696, su libretto di Matteo Noris, e nella stessa stagione *l'Etna festivo*; la *Prosperità di Elio Seiano* (nella stagione 1698-99, con musiche di Antonio Draghi e libretto di Nicolò Minato); le due opere tratte dai libretti del Trecchi, ossia *L'Elvira regnante* e la *Teodolinda*; *L'Ariovisto* dell'Averara (su musica di Perti, Magni e Ballarotti, seconda opera della stagione 1699), *La fede ne' tradimenti, ovvero L'innocenza difesa*, su libretto di Girolamo Gigli (aprile 1700). Mentre nel collegio di Brera furono rappresentati nel quinquennio milanese del Muratori *Il Ramiro* (1695), le commedie *Il Manco male*, *Il Barone di Birbanza*, *L'intermedio per una tragedia*, *Il falso filosofo* del Maggi. Il *Malato immaginario* di Molière andò in scena al collegio dei Nobili tra il 1697 e il 1699; nella stagione successiva si recitò, *Il concorso de' Meneghini*. Per una dettagliata ricostruzione cronologica degli spettacoli milanesi si rinvia allo studio di Ausilia Magaudda e Danilo Costantini, *Un periodico a stampa di antico regime: la "Gazzetta di Milano" (sec. XVII-XVIII). Spoglio delle notizie musicali per gli anni 1686-1699*, in «Fonti musicali italiane», 1/1996, appendice C (in particolare, per le informazioni qui dedotte, p. 67); mentre sulla vocazione teatrale municipale alla luce delle corrispondenze erudite si sofferma Giovanna Zandolenghi, in *Teatri di formazione. Actio, parola e immagine nella scena gesuitica del Sei-Settecento a Milano*, cap. I: «Sotto gli occhi di una perspicace intelligenza»: *apparati effimeri a Milano fra Sei e Settecento*, Milano, Vita e pensiero, 2002, p. 236 e segg.

¹³ È la tematica al centro del poemetto in versi del Puricelli, *Il modo di viver tra gli amici*, conservata, tra altri documenti risalenti al quinquennio milanese, in Modena, Biblioteca Estense Universitaria, *Archivio Muratoriano*, 87.6. A, c. 18r-18v: «Per ben vivere tra gli amici/ Vi vuol studio singolare/ Che fra l'arti più felici/ La più bella è farsi amare // Il trovar dolci maniere/ È il miglior di un buon politico:/ molto fa chi sa piacere/ in un secol così critico.// [...] Esser uomo universale, / e addattarsi a ogn'un conviene/ ma per essere geniale / non lasciar l'essere da bene.// Dell'onesto a pregiudizio/ Non si serva all'altrui voglie, / se s'accetta in lega il vizio/ l'amistà tosto si scioglie».

¹⁴ Opera di «svolta radicale» nella letteratura settecentesca, di cui ha discusso Cesare De Michelis nei termini di scoperta del lettore-opinione pubblica (Id., *Letterati e lettori nel Settecento veneziano*, Firenze, Olschki, 1979, p. 17).

¹⁵ Più ristretta è invece l'interpretazione del Càmpori, che vedeva nel Muratori direttore di prove di scena, o «buttafuori nell'aristocratico teatrino dell'Isola Bella» una mera attività ricreativa, pari all'«intrattenere i suoi corrispondenti intorno a spettacoli di musica e di commedia; sulla scelta di virtuosi o virtuose di canto e di ballo», che sfociava, sul fronte epistolare, in «cronaca locale genuina, in tempi di grande frivolezza e di incipriature galanti, dalla quale difficilmente poteva sottrarsi un erudito abbatino, in un ambiente oltremodo lussuoso». Cfr. Matteo Càmpori, *L. A. Muratori e i Borromei*, Modena, Premiata Soc. Tip. Modenese antica Tip. Soliani, 1929, p. 6; nonché, a completare il quadro biografico del periodo ambrosiano, Luigi Vischi, *Come Lodovico Antonio Muratori fosse chiamato dottore alla*

giovanili esperienze di organizzatore e fruitore di spettacoli – in sé leggibili fuori dall’ambito estetico e sociologico – parlano quindi di un *ethos* spettacolare condiviso, pregio di una città eletta da subito a «patria del buon cuore»¹⁶, popolata da amici e protettori, ricca di fermenti culturali. Con gusto di novità e di scoperta si affacciano così sin dai «primi dispacci» ambrosiani, prima di essere ritessuti con rinnovato ordine dimostrativo nella *Lettera* autobiografica al Porcìa, i racconti dei congressi accademici dei Faticosi, dominati da un «gusto fratesco», a volte persino «mal incamminato»¹⁷ o macchiato da talune «sciapiteze»¹⁸ (dunque mal confacenti al gusto più libero del Muratori); e, non da ultime, ribalderie e malie di un mondo teatrale osservato ad occhi spalancati, con, in primo piano, la spècola di attori, cantanti, ballerini e musicisti, dipinti in punta di penna, nei loro tratti di divismo, od istoriati, per la qualità scenico-performative¹⁹.

Sotto questa luce, l’interesse teatrale muratoriano – ricostruito nei saggi di Federico Marri²⁰ e, più recentemente, con riferimento al *milieu* spettacolare milanese, di Roberta Carpani²¹ – sembra presentare ancora qualche risvolto in ombra, che, una volta rapportato alla successiva teoresi, pur non spostando l’asse critico maggiore, già ben assestato nella *Perfetta Poesia*, ne mostra i passaggi di formazione. Se non saranno certamente le dilettantistiche esperienze di regista di commedie nei cenacoli dei Borromeo Arese (poi proseguite, al suo rientro a Modena, in qualità di revisore dei testi e consulente per le rappresentazioni teatrali del Collegio dei Nobili di San Carlo²²), né i resoconti

Ambrosiana di Milano, in “Atti e Memorie della R. Dep. di Storia Patria per le province modenesi e parmensi”, serie III, vol. IV, Modena, 1886, pp. 441-442; Sergio Bertelli, *Tra Modena e Milano*, in Id., *Erudizione e storia in Ludovico Antonio Muratori*, Napoli, nella sede dell’Istituto, 1960, pp. 9-99 (in particolare pp. 23-28).

¹⁶ Muratori, *Lettera all’illustrissimo signore Giovanni Artico conte di Porcìa intorno al metodo seguito ne’suoi studi*, in Id., *Opere*, tomo I ..., p. 16.

¹⁷ Lettera del Muratori al Tori del 2 marzo 1695, *Ep. I*, p. 75. Tale stigmatizzabile ‘gusto fratesco’ sembra anticipare lo ‘stile da frati’, che nel discorso sul *Decadimento delle belle lettere e delle belle arti* il Parini avrebbe denunciato come scuola di dogmatismo e di settarismo, ancorata, dall’età del Castelvetro in poi, alla «nuda materialità dei precetti», senza legame alcuno con la ‘buona eloquenza’. Cfr. Giuseppe Parini, *Scritti sulla lingua e sulla poesia*, in Id., *Poesie e prose, con appendice di poeti satirici e didascalici del Settecento*, a cura di Lanfranco Caretti, Milano-Napoli, Ricciardi, 1951, p. 541.

¹⁸ Lettera del Muratori allo stesso del 23 marzo 1695, *Ep. I*, p. 79.

¹⁹ Cfr. Lettera del Muratori allo stesso dell’8 febbraio 1696, *Ep. I*, p. 13: «L’opera prosegue col solito plauso, e con la consueta superbia della Margherita, da cui sonosi amareggiate le borse migliori di questa città [...] Dite al sig. Vecchi che non so distormi dal parlare di Luigino, poiché i milanesi adorano più che mai la sua voce e qualch’altra parte di lui». Dalle sorti di una modernità teatrale *amusante* ed educante, polverizzata nei frammenti epistolari emerge così uno scenario caleidoscopico, dove il reportage della festa si accompagna alla recensione critica, allo spunto mondano e talvolta goliardico. A metà tra cronaca spicciola e *ludus* letterario si pongono, ad esempio, il ritratto della cantante veneziana consegnato alla lettera inviata al Tori dell’11 febbraio 1696 (*Ep. I*, pp. 134-135), «ben provveduta di natiche, e di gambe virili», che appare *en travesti* in scena; nonché le ricche descrizioni dei regali fatti alla Marzari dal conte d’Aguilar, governatore di Novara, elencati con dovizia nella lettera al medesimo corrispondente del 9 gennaio 1697, *Ep. I*, p. 210.

²⁰ Cfr. Federico Marri, *Muratori, la musica e il melodramma negli anni milanesi (1695-1700)*, in «Muratoriana», XVI, 1989, pp. 19-124. In ambito musicologico si colloca pure l’intervento di Cecilia Campa, *Mattheson, Muratori e l’imitazione nel melodramma*, in «Nuova rivista musicale italiana», 1/1994, pp. 17-38, dove si ricostruisce la vischiosa ricezione dell’estetica teatrale muratoriana presso il ‘moderno’ teorico della *Drammaturgia d’Amburgo*.

²¹ Cfr. Roberta Carpani, *Drammaturgia del comico. I libretti per musica di Carlo Maria Maggi nel “theatri di Lombardia”*, Milano, Vita e pensiero, 1998; Ead., *Scritture in festa. Studi sul teatro tra Seicento e Settecento*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2008.

²² Cfr. Simonetta Ingegno Guidi, *Per la storia del teatro francese in Italia: L. A. Muratori, G. G. Orsi e P. J. Martello*, in «Rassegna della letteratura italiana», 78 (1974), n. 1-2, pp. 64-94 (in particolare nota 6, p. 67).

confidenziali dalle *scene* alle *lettere* a dar nuova levatura alle idee muratoriane sul teatro; si tratterà tuttavia di cogliervi un clima di riforme, auspicate e tentate, nel segno, ormai avvertito, di una *modernità* incipiente²³.

Non fermandosi quindi all'apparente riluttanza nei confronti del *nuovo* (rappresentato dal dramma musicale, che avrebbe frenato lo sviluppo naturale dell'arte teatrale, imponendole mille «intoppi» ed incamminandola verso una sorte «ingloriosa»), cui farebbero pensare le note censure estetiche e morali, consegnate ai capitoli IV, V e VI del Libro III della *Perfetta Poesia*, il suo «scrutare disappassionatamente» tra proposte diverse, tra più generi letterari, tra 'antico' e 'moderno', gli suggeriva una suprema linea di moderazione e di accortezza critica, che ripulisse il *difettoso*, in nome del *buon gusto*, ed indicasse l'*ottimo*, aprendo la via ad una possibile rinascita. Se l'attualità dell'opera in musica era evidentemente letta, come noto, dal Muratori attraverso una «critica negatrice»²⁴, ciò tuttavia non esclude una progressiva inchiesta sulla *modernità* teatrale, i cui vertici ideali erano rappresentati dalla 'perfetta tragedia' e dalla 'perfetta commedia', mai disgiunte dalle loro finalità naturali di utilità e diletto: «svegliar gli affetti», «muovere le pulsioni»²⁵, suscitare, manzonianamente, una «riflessione sentita»²⁶. Nel raggio dei diversi tentativi di riforma, guardati dal Muratori con problematica attenzione, sarà da annoverare, ad esempio, quello drammaturgico dello Zeno, che sembrava aggiornare, senza del tutto allontanarsene, il gusto francese.²⁷ Per una «strada totalmente diversa» da quella seguita nell'omonima pastorale del Maggi, la *Griselda* dello Zeno, in virtù di uno stile «facile e piano» e del «soggetto non del tutto esotico»,²⁸ mostrava infatti come la «libertà della favola» fosse il primo motore drammaturgico, perché restringendo l'intreccio a «regole troppo severe» si serviva piuttosto all'«intenzione di chi le fa recitare»²⁹.

²³ Con probante definizione il capitolo VI del Libro III della *Perfetta Poesia* si apriva con il sottotitolo di *Della necessità di riformar la poesia teatrale*, già ad indicare, dopo un inventario di difetti più diffusi sulle scene, alcune proposte di correzione.

²⁴ Marri, *Muratori, la musica e il melodramma negli anni milanesi (1695-1700)*..., p. 19, secondo cui, lasciando sempre uno «spiraglio per una riconsiderazione del problema, caso mai la questione maturasse e il dramma per musica trovasse una personalità che lo facesse progredire sul piano dell'arte» (p. 25), il Muratori faceva della modernità teatrale un problema di «giuste proporzioni». Ma il Muratori «commise l'errore di prendere le misure all'opera col metro della tragedia, spinto dalla decadenza della scena italiana, e di assolutizzare difetti non sostanziali, ma circostanziali» sicché sbaglia chi vede in lui un «teorico del melodramma in negativo, incapace di comprendere le novità» (p. 51 e seg.).

²⁵ «Bisogna assalirgli il cuore», «muovere le sue pulsioni» perché il solo «parlare all'ingegno, o sia all'intelletto con bei sentimenti, con ingegnosi e raddoppiati intrecci, stanca l'uditore, il fa talvolta dormire», ribadiva il Muratori nella *Perfetta poesia italiana*..., Modena, Soliani, 1706, lib. II, cap. VI, pp. 60-61 [D'ora in poi PP]. Alla musica – aprioticamente mai rigettata, né ridotta all'asemanticità – era persino assegnata una funzione calmierante rispetto alla 'gravità' della tragedia, come confermano queste annotazioni: «ai cori dovrebbe unirsi la musica or lamentevole, or giuliva, or mischiata, secondo il diverso argomento d'essi. Non può dirsi quanto sollievo e piacere si recherebbe agli animi degli uditori, che talora si stancano, o s'empiono troppo de' gagliardi affetti, che la tragedia imprime, e vogliono prender fiato e riposo alla fine degli atti», *ibi*, p. 59.

²⁶ Su questo tema verte il capitolo III, *Muratori, Manzoni e la moralità del teatro* di Alfredo Cottignoli in *Muratori teorico. La revisione della 'Perfetta poesia' e la questione del teatro*, cit., pp. 51-57.

²⁷ Cfr. Lettera del Muratori allo Zeno del 20 maggio 1699, in [L. A. Muratori], *Carteggi con Zacagni...Zurlini*, Ed. nazionale del carteggio di L. A. Muratori vol. XLVI, a cura di Anna Burlini Calapaj, Firenze, Olschki, 1975, p. 213.

²⁸ Lettera n. 39 dello Zeno al Muratori dell'11 dicembre 1700, *ibi*, p. 229.

²⁹ Lettera n. 21 di Apostolo Zeno al Muratori del 23 maggio 1699, *ibi*, p. 214. Sull'intimo realismo della riforma zeniana come «scelta esistenziale e culturale» a confronto con la contraddittorietà dei tempi e delle esigenze del

Senza arrivare ad esiti di eccellenza, né scostandosi mai dalla linea madre del classicismo, la drammaturgia primosettecentesca pareva quindi confermare, nel sottaciuto apprezzamento del Muratori (in realtà poco entusiasta delle parentesi narrative superflue volute dallo Zeno, che a suo parere appesantivano lo svolgimento dell'azione), l'idea di una lodevole *medietà*, immediatamente praticabile in tempi di 'genii freddi', ascendente lungo le fila della tradizione, e perciò colta anzitutto come lotta agli eccessi, al corrotto «gusto dei tempi», sino al punto da prevedere, come suggerirà all'erudito veneziano per il suo *Faramondo*, nella lettera del 20 maggio 1699, una «tragedia senza obbligazione di teatro» (benché figurasse tra gli esiti infelici, le infruibili 'commedie per letterati' del *modernista* Martello, «sì belle da leggere», ma che non potevano «sperare gran fortuna in iscena»³⁰). Pur non avverso ad un teatro di letteratura o teatro di filosofia, come dimostrano le letture teatrali raccomandate nella *Perfetta Poesia*³¹, il Muratori guardava soprattutto, forse memore degli spettacoli maggeschi – capaci di attirare un grande concorso di pubblico, somministrandogli insegnamenti morali con diletto e levità – alla semplicità e fruibilità del messaggio: ragione per cui sembra oltremodo rinforzata, alla luce di un inderogabile sentimento del vero e dell'utile, la sua avversione al *goût romanesque*, che, invadendo le scene (oltre che i romanzi), aveva corrotto la scelta e il trattamento del soggetto, assieme al gusto degli spettatori: «nell'età dei dramma pastorale piacevano i pastori; nell'età dei romanzi piacevano gli amori e le donne guerriere»³².

pubblico, cfr. De Michelis, *Le iniziative di riforma di Apostolo Zeno*, in *Letterati e lettori nel Settecento veneziano...* pp. 38-65.

³⁰ Il Muratori ne aveva sinteticamente giudicato gli esiti estetici nel cap. XV, *Della diversità delle fantasie*, del suo trattato *Della forza della fantasia umana* (1745) – cui rinviamo nell'edizione moderna, curata da Claudio Poglio, Firenze, Giunti, 1995, p. 134 –, ammonendo contro gli eccessi intellettualistici (il troppo «lasciar le briglie all'ingegno»), tipici sia dell'oratore, sia del tragediografo, che allontanavano l'uditorio dal «movimento interno» dei fatti e delle passioni.

³¹ Dal campionario di 'ottimi' autori teatrali, raccomandati dal Muratori, emergeva la sua preferenza per una drammaturgia d'autore: oltre ai classici antichi, comparivano, «in un parallelismo ben intenzionale», i classici moderni (Racine, Corneille, Malherbe, Fontenelle, Garcilasso de la Vega, Catherine Bernard, Jean Baptiste de La Grange, Hilarie de Longepierre, Antoine de La Fosse). Cfr. Fiorenzo Forti, *Muratori, Antichi e Moderni*, in Id., *Lo stile della meditazione. Dante, Muratori, Manzoni*, Bologna, Zanichelli, 1981, p. 26. Tale rassegna, pur con qualche riserva (come quelle espresse per i voli poetici di Racine, ad anticipare così la critica che gli muoverà Voltaire), corrispondeva pienamente al gusto arcadico: «non è senza interesse vedere il Muratori non accettare passivamente, ma far suo il gusto dell'Europa del suo tempo e riflettere anch'egli su quei poeti che maggiormente piacquero all'età sua», Mario Fubini, *Dal Muratori al Baretti. Studi sulla critica e sulla cultura del Settecento*, Bari, Laterza, 1975 vol. I, p. 68.

³² Emilio Bertana, *La tragedia*, in *Storia dei generi letterari*, Milano, Vallardi, s.d. [dopo il 1905], p. 174. Con ragioni del tutto simili Luigi Riccoboni, iniziato peraltro alle cognizioni teatrali dal marchese Orsi, nella *Dissertation sur la tragédie moderne* (in *Histoire du théâtre italien depuis la décadence de la Comédie latine...*, rist.anastatica, Bologna, Forni, 1969) riprovava, seppur con toni più smorzati rispetto al Muratori, l'abuso del 'romanzesco', che aveva portato la tragedia francese a sostituire il coro con i più galanti 'confidenti'. Di sicuro interesse per sondare le reciproche posizioni e gli usi teatrali italiani e francesi, sono le 27 lettere tra Riccoboni e Muratori, recentemente pubblicate nel volume XXXV dell'Edizione nazionale del carteggio di [L. A. Muratori], *Carteggi con Quadrio... Ripa*, a cura di Ennio Ferraglio e Marco Faini, Firenze, Olschki, 2008, pp. 561-584.

II. Dalla biografia del Maggi alla 'Perfetta Poesia': appunti teatrali sui 'classici contemporanei'

Se ricadeva, dunque, sotto lo sguardo del giovane Muratori una civiltà teatrale in movimento, partecipata o trasmessa per cronaca epistolare, altra è la misura critica della modernità consegnata alle opere, in cui è possibile ritrovare un dibattito sulla 'riforma', che dovette necessariamente portarlo, nella lettura e valutazione del presente, a suggerimenti correttivi, ripensamenti, ritrattazioni o ad approfondimenti di giudizio. Già nella *Vita del Maggi*, precocemente elaborata sin dal maggio-giugno 1699, a soli sette mesi dalla morte del 'savio'³³, allorché i contatti diretti con i teatri, gli autori, la vita municipale ambrosiana, erano assai intensi, viene affermata l'avversione al teatro in musica, vera scriteriatezza, dettata dalla «corruttela dei tempi». Sicché il monito, che suonava anche come diagnosi sul teatro contemporaneo, riguardava soprattutto la 'corona vacante' del vero riformatore del teatro in Italia, ruolo che nemmeno il Maggi, maestro di «affabile realismo»³⁴ soprattutto nella sua produzione dialettale³⁵, era riuscito a ricoprire:

Ne' componimenti tragici e comici benché non si giungesse a conseguir la corona del Principato che sta forse in Italia tuttavia aspettando chi pienamente la conquisti, vi si avvicinò però in molte maniere. Se non vi giunse, fu colpa de'tempi, non difetto del suo ingegno. Imperciocché essendosi i teatri d'Italia raccomandati a' recitanti, che non credono di poter conseguire gradimento degli uditori, se non svegliano con motti poco onesti, o pure essendosi la tragedia e la commedia per dir così effeminate nel troppo uso della musica, non potran queste giammai pervenire alla lor perfezione.³⁶

La stessa censura, calata per contrapposizione nell'esempio positivo del Maggi – cioè entro un teatro di diletto e di moralità, ma pur sempre popolare, a differenza del *Pastor fido* del Guarini, che rimase senza pubblico – toccava, nelle pagine della *Perfetta Poesia*, alle commedie prosaiche, in particolare a quelle di Molière, che infrangevano le «regole del buon teatro»³⁷ con «atti buffoneschi, intrecci «isconci», «azioni ridicole», «equivochi laidi e poco onesti». Alla scuola di Molière, scuola

³³ Cfr. Fabio Marri, *Autografi muratoriani relativi al Maggi*, in *Il soggetto e la storia. Biografia e autobiografia in L. A. Muratori*, Atti della II giornata di studi muratoriani (Vignola, 23 ottobre 1993), Firenze, Olschki, 1994, pp. 140-141: «Muratori (ancora residente a Milano, fino all'agosto 1700) [...] ne aveva già composto la biografia, e la faceva circolare (verosimilmente, nella stesura che conosciamo) tra gli amici dello scomparso».

³⁴ Al Maggi è fatto risalire un realismo «affabile», quasi da «pittura al vivo», privo di «abbellimenti di parata, condotto con «sobrietà e sorridente bonomia». Dante Isella, *Introduzione a Carlo Maria Maggi, Le rime milanesi*, Parma, Ugo Guanda editore, Fondazione Pietro Bembo, 1004, p. XV.

³⁵ Ossia le quattro commedie «tessute buona parte nell'idioma volgar di Milano», *Il Manco male, Il Barone di Birbanza, I Consigli di Meneghino e Il Falso Filosofo*, che assurgono nella considerazione storico-critica del Muratori, nonostante le riserve altrove espresse circa l'uso del dialetto, a «commedie compiute», ma ancora incomprese, capaci di rivaleggiare con le antiche («è questo uno di que'tesori, le cui vene preziose non possono minutamente scoprirsi, che da ben pratici della contrada», *ibi*, p. 99).

³⁶ *Vita di Carlo Maria Maggi scritta da Lodovic'Antonio Muratori....*, in Milano, per Giuseppe Antonio Malatesta, 1700, p. 91.

³⁷ *Ibi*, p. 67.

di «galanterie e furberie», di «malizie amorose»³⁸ appartenevano, dunque, le fila di un abbruttimento morale degli spettacoli: tra i difetti più insopportabili, si elencavano l'uso di «motti lascivi», di «equivochi laidi» e intrecci «isconci», il rovesciamento etico del vizio in virtù, l'«insegnar stratagemmi e malizie per ingannare i mariti», il dar vita a «sconci colloqui d'amore»³⁹. Perlustrate così ragioni morali ed estetiche, l'inchiesta muratoriana s'incrociava con la sentenza di origine: la *corona vacante* del contemporaneo teatro italiano si specchiava dunque nella riforma mancata nel Seicento, dovuta alla «tirannia de'drammi musicali» che frattanto avevano occupato le «migliori penne, o fatto perdere la voglia di compor tragedie vere»⁴⁰. Sottratte alla guida di un genere maggiore, le commedie si presentavano di conseguenza come un «mescuglio per lo più d'inverisimili e di sole buffonerie», unicamente «appiccate per far ridere in qualche maniera i loro ascoltanti».⁴¹ Ma se il teatro doveva rappresentare per il Muratori una «scuola de' buoni costumi» e una «soave cattedra di lezioni morali»⁴², quali vie avrebbe dovuto seguire per una rinascita? Una volta corretti gli abusi, occorreva quindi «far la musica più onesta, facile e corta»⁴³, concepire intrecci semplici, «di non molto viluppo», verisimili; adottare le «novità delle macchine»; fare uso di comparse, balli, intermezzi «che dilettaessero la vista»; ridurre, per quanto possibile, l'uso di soliloqui e l'abbondanza dei dialetti, che rendevano impossibile agli autori mettere in versi «una babilonia di tanti e sì differenti linguaggi». Solo un teatro d'autore, capace di riportare la poesia alla sua «primiera gloria», avrebbe potuto sostituire un «sembiante vero» all'«abito imperfetto»⁴⁴ e svilito delle tragedie e delle commedie contemporanee.

III. *Muratori europeo*

Con pertinenza rispetto all'ampiezza storico-critica delle questioni sollevate nella *Perfetta Poesia*, agiva nel Muratori il confronto inevitabile con la coeva tradizione europea: aprire i confini d'Italia voleva dire discutere il peso, l'influenza della letteratura nazionale (dopo una stagione di difese ortodosse), senza ignorare quanto era accaduto o stava accadendo altrove⁴⁵. Così nel cap. XVI del

³⁸ *Ibi*, p. 69.

³⁹ *Ibi*, p. 72.

⁴⁰ *Ibi*, p. 55: «Quindi è, che il teatro italiano finora non sa ripigliare l'antica sua dignità; né per avventura la ripiglierà, sinché la magia della musica non cessi alquanto». Queste ragioni teoriche si trovano riflesse in alcuni versi apografi adunati sotto il titolo di '*Perché in questo tempo non si praticano le tragedie*': «Lasciate o letterati/ Nell'ampie nostre celebrate istorie/ Della presente etade/ La memorabil sorte/ Se i teatri, e le scene/ Non fanno pompa lagrimosa, e mesta/ Di tragiche apparenze/ Di casi horrendi, e fieri/ Eccone la raggione/ Per Divino voler sono molt'anni/ Ch'al mondo più non regnano i tiranni». Modena, Biblioteca Estense Universitaria, *Archivio Orsi-Muratori*, 2.8 (a), c. 94r.

⁴¹ *Vita di Carlo Maria Maggi scritta da Lodovic'Antonio Muratori...*, p. 55.

⁴² *Ibi*, p. 57.

⁴³ *Ibi*, p. 58.

⁴⁴ PP, lib. II, p. 36.

⁴⁵ Con forti sentori illuministici: «gli esteri sono la posterità» scriveva Pietro Verri al fratello il 12 dicembre 1778, *Carteggio di Pietro e Alessandro Verri, dal 1776 al 1797*, vol. X (vol. X-XI), a cura di Giovanni Seregini, Milano, Giuffrè, 1939-1942, p. 146.

Della pubblica felicità (1749), il Muratori continuava a ragionare sulla responsabilità morale del teatro, auspicando, contro le commedie disoneste, la scelta di un repertorio europeo d'autore, che radunasse il 'fiore' delle commedie italiane, francesi, spagnole, inglesi, a riprova di un interesse transnazionale:

Ma per meglio assicurare il teatro da questi contrabbandi, ripeto che migliore ripiego sarebbe che dal generoso principe si facessero comporre da chi ha la convenevole abilità (sono questi ben rari in somigliante mestiere, pure se ne potrebbero trovare) delle commedie insieme piacevoli e morate; o almeno scegliere fra le già composte dagli Italiani, Franzesi, Spagnoli ed Inglesi quelle che più si credono atte ad emendare le perniciose e le ridicole passioni del popolo.⁴⁶

Ma la sensibilità muratoriana verso tali temi è pure confermata, negli anni cruciali del teatro riformato, dal suo carteggiare con Giuseppe Riva⁴⁷, ambasciatore estense presso la corte di Vienna, in cui emergono gli apprezzamenti per l'«uomo universale» Metastasio, definito un «ingegno di tanto polso», accompagnato da un «fine giudizio» e da una «vivacissima fantasia»⁴⁸. Della festa teatrale *Enea agli Elisi* il Muratori ammirava, in particolare, la commistione tra «personaggi ideali» e «personaggi veri», la «mirabile facilità» nell'espressione, l'«ubbidienza beata delle rime», quest'ultima condotta senza pregiudicare gli squarci lirico-evocativi, come la bellissima «descrizione del Nilo»⁴⁹. Anche la lettura del *Demetrio* produceva nel Muratori uguale plauso per la «bellezza dell'intreccio», per la «tenerezza degli affetti», per le «ingegnose ariette» e, di nuovo, per la facilità della rima («Immaginai una volta che costì non si troverebbe facilmente chi uguagliasse i signori Zeno e Pariati. S'è trovato chi li supera»⁵⁰). Certo è che le voci del Muratori e del Metastasio, due «geni lontani»⁵¹, sotto gli auspici di un incontro mai avvenuto, rimasero ristrette, nella mediazione epistolare, al saluto amichevole o agli attestati di stima reciproca: da un lato il

⁴⁶ Muratori, *Della pubblica felicità oggetto de' buoni principi*, a cura di Cesare Mozzarelli, Roma, Donzelli, 1996, pp. 252-3; cui seguiva la raccomandazione di ridurre le costosissime opere in musica, «dannose ad uno stato, allorché non tirano più, o almen tanto di danaro dal di fuori quanto è quello che ne estraggono i musicisti e ballerini stranieri, giacché questi oggidì vendono a sì smisurato prezzo i lor canti, suoni e balli, e trovano correvi ad accordarglielo».

⁴⁷ Marta Lucchi, *Da Modena all'Europa melodrammatica. I carteggi di Giuseppe Riva e carteggi varii*, in *Teatro e musica nel '700 estense. Momenti di storia culturale e artistica, polemica di idee, vita teatrale, economia e impresariato*, a cura di Giuseppe Vecchi e Marina Calore, Firenze, Olschki, 1994, pp. 45-78; cfr. Giulio Bertoni, *Giuseppe Riva e l'Opera italiana a Londra*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», vol. LXXXIX, 1927, pp. 317-324.

⁴⁸ Lettera del Muratori a Giuseppe Riva del 4 ottobre 1731, *Ep.* VII (1904), p. 3007.

⁴⁹ *Ibidem.*

⁵⁰ Lettera del Muratori al Riva del 14 marzo 1732, *Ep.* VII, p. 3039. Uguale apprezzamento veniva espresso nella lettera dell'8 maggio dello stesso anno (*ibi*, p. 3049): «dica al signor Metastasio [...] che il suo 'Oratorio' ultimo da me veduto è pittura bellissima; e chi sa fare di sì leggiadre creature, non ha bisogno d'avvertimenti rettorici»; come da quella del 3 luglio 1732 al medesimo corrispondente l'augurio di veder rappresentata un'altra opera metastasiana («si ricordi V. S. che sospiriamo tutto quanto uscirà dalla valorosa penna del signor Metastasio. Non si sarà poi recitato in Boemia la teatrale da lui preparata...», *ibi*, p. 3062).

⁵¹ [Carlo Frati], *Pietro Metastasio e L. A. Muratori. Appunti da un carteggio muratoriano inedito della collezione Campori* (Nozze Menghin-Zannoni 1893), Bologna, Tip. Fava e Garagnani, 1893, p. 20. «[il Muratori] non immaginava che egli avrebbe poi (sebbene non senza riserve) unito il suo applauso a quello di tutta Europa alle melodiose incongruenze dei drammi del Metastasio», *ibi*, p. 7.

poeta cesareo si gloriava del plauso riportato dal suo «povero» *Asilo d'amore*, che aveva incontrato la «piena approvazione del signore abate Muratori»⁵² e dell'*enclave* estense a lui legata; dall'altro il Modenese, estimatore sincero dell'arte metastasiana non lesinava giudizi specialistici sulla qualità poetica di versi 'riformati', senza smentire completamente le perplessità sollevate nella *Perfetta Poesia*.

Dietro il noto anatema muratoriano contro il melodramma occorre, in conclusione, vedere sia la sfiducia nei confronti di ciò che gli appariva come «tragedia degenerata» (o «mostro di mille inverosimili»), sia l'insufficienza, da parte del critico, di specifici strumenti d'analisi, adatti a coglierne la natura composita. Al Muratori critico della *modernità teatrale* va tuttavia riconosciuto uno sforzo di comprensione, che «da' bei giorni d'Atene» arrivava sino al presente, forte dell'esperienza e delle migliori prove del passato, così da rendere legittimamente accostabili gli esiti moderni alla migliore tragedia classica antica e francese, alla commedia spagnola, al teatro di «satira e pargnesi» del Maggi. Ma la modernità, quale *corona pendente* del teatro italiano, attendeva ancora, a fronte dei molti tentativi, un vero riformatore; benché il suo orientamento, fra le sorti incerte del presente, coincidesse tuttavia, muratorianamente, con quello della poesia, unica vera «ministra» nel tempo. Il 'perfetto' e 'difficile'⁵³ teatro moderno, secondo il Muratori, doveva poggiare sulle categorie della 'verosimiglianza' e della 'verità degli affetti', così da prender le distanze sia dalla mera cronaca, sia dalle regole o dai giochi intellettualistici, apparentandosi, in tal modo, il Nostro con i temi della secolare *querelle* teatrale. Se non è, infatti, difficile riconoscere un'ascendenza muratoriana nell'intreccio manzoniano tra «*verité materielle des faits*» e «*verité poetique*», nonché in altre affermazioni della *Lettre à M. C.* (quali: «la parola della tragedia non ha altra materia [...] immediata che il verosimile»; «nella tragedia è sempre la poesia che parla»), perché non definire il Muratori, in modo inverso rispetto allo Stendhal di Sciascia, «una mente ottocentesca in un corpo settecentesco»?⁵⁴

⁵² Lettera di Pietro Trapassi a Giuseppe Riva del 27 settembre 1732, in Pietro Metastasio, *Lettere*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di Bruno Brunelli, Milano, Mondadori, 1954, p. 39. Risulta singolare che gli indizi di lettura dell'opera muratoriana presso il Metastasio riguardino il trattato sul *Cristianesimo felice nelle missioni de' padri della Compagnia di Gesù nel Paraguai*, pubblicato nel 1743, richiesto con segretezza al marito di Francesca Maria Torres Orzoni, come confermano le lettere del 12 settembre 1755 («Non aveva io affatto notizia del libro di Muratori che mi ha gentilmente offerto la signora contessa Cobentzl vedendomi curioso d'essere informato dell'interno del Paraguay», *ibi*, p. 536) e dell'11 ottobre 1755 alla medesima («Dopo mille teneri abbracci e riverenze per parte mia al vostro degnissimo consorte, vi supplico dirgli che gli so buon grado della minuta istruzione che mi ha data intorno al libro di Muratori di cui, quando mi capitasse, farò uso discreto», *ibi*, p. 538).

⁵³ A norma della poesia metastasiana, lodata dal Baretti, riprendendo un conio muratoriano, per la sua «facilità difficile».

⁵⁴ Leonardo Sciascia, *Il secolo educatore*, in *Opere 1971-1983*, a cura di Claude Ambroise, Milano, Bompiani, 1989, p. 1008. La formula di sbilanciamento dell'anagrafe del secolo, adattata a Stendhal, era così annunciata: «un secolo non comincia quando comincia e non finisce quando finisce» poiché appare sempre «temporalmente in eccesso o in difetto rispetto ai propri caratteri, ai propri segni, alle proprie peculiarità», *ibi*, p. 1006.