

I Verri e il teatro. : Traduzioni, Tentativi e riflessioni sui generi drammatici del Settecento

Autor(en): **Guidolin, Gaia**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **61 (2014)**

Heft 2: **Fascicolo italiano. Studi sul settecento : critica, filologia, interpretazione**

PDF erstellt am: **06.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-658164>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

I Verri e il teatro.

Traduzioni, *Tentativi* e riflessioni sui generi drammatici del Settecento

Per il suo statuto di pratica sociale consolidata presso la nobiltà settecentesca,¹ il teatro ha sempre costituito agli occhi di Pietro e Alessandro Verri un oggetto privilegiato di analisi. Come testimonia il loro ricco carteggio,² interessanti spunti di critica della produzione drammatica nazionale ed europea si possono rintracciare con continuità nella biografia intellettuale di entrambi gli studiosi, dai primordi della carriera, inaugurata nel segno della solidale esperienza nell'Accademia dei Pugni e nel *Caffè*,³ sino alla fase di piena maturità letteraria, contraddistinta da un crescente distanziamento delle rispettive posizioni ideologiche.⁴ Alle avvertite riflessioni sui testi e sulla pratica scenica, Alessandro, poi, fa seguire anche realizzazioni concrete, dedicandosi in prima persona alla scrittura teatrale. In questa graduale presa di consapevolezza, che culmina con il coinvolgimento diretto nella riforma delle patrie lettere, un ruolo decisivo è rivestito dal confronto con il panorama straniero e dalla penetrazione profonda delle sue dinamiche interne mediante l'esercizio della traduzione. A tale attività ambedue si applicano, orientati, tuttavia, da motivazioni sensibilmente diverse.

¹ Cfr. Roberta Carpani, *Pratiche teatrali del patriziato e dei nobili a Milano fra spazi privati e pubblici teatri*, in *Il teatro a Milano nel Settecento. I contesti*, a cura di Annamaria Cascetta e Giovanna Zanlonghi, Milano, Vita e Pensiero, 2008, pp. 375–431.

² Cfr. *Carteggio di Pietro e Alessandro Verri (1766–1782)*, a cura di Francesco Novati, Emanuele Greppi, Alessandro Giulini e Alessandro Seregini, Milano, Cogliati (poi, Milesi & figli; poi, Giuffrè), 1910–1942; *Carteggio di Pietro e Alessandro Verri (1782–1797)*, a cura di Sara Rosini e Gigliola Di Renzo Villata, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, VII (2008) e VIII (2012). Le lettere citate saranno indicate con l'abbreviazione *Carteggio*, seguita dall'indicazione del volume e, tra parentesi, dal nome del curatore dell'edizione.

³ Cfr. Sergio Romagnoli, *Il teatro e il «Caffè»*, in Id., *La buona compagnia. Studi sulla letteratura italiana del Settecento*, Milano, Franco Angeli, 1983, pp. 158–177; Id., *Goldoni e gli illuministi*, in *Carlo Goldoni 1793–1993. Atti del Convegno del Bicentenario (Venezia 11–13 aprile 1994)*, a cura di Carmelo Alberti e Girolamo Pizzamiglio, Venezia, Regione Veneto, 1995, pp. 55–78.

⁴ In sensibile evoluzione nel corso degli anni risulta soprattutto il profilo intellettuale di Alessandro Verri, per cui si veda la monografia di Fabrizio Ciccoira, *Alessandro Verri. Sperimentazione e autocensura*, Bologna, Pàtron, 1982.

Pietro si appassiona soprattutto al dibattito sul genere comico, perché lo ritiene l'unico capace di raggiungere un pubblico vasto attraverso un linguaggio piano e temi quotidiani ed attuali. Per esso prefigura, infatti, la funzione di veicolo per diffondere i lumi della nuova filosofia in tutti gli strati della società. È perciò sotto la spinta di un proposito didattico che, tra il 1754 e il 1755, cura assieme a Maria Vittoria Ottoboni Serbelloni la traduzione delle *pièces* di Philippe Néricault Destouches,⁵ cui allega una prefazione programmatica.⁶ Con questa versione in italiano Pietro non intende solo incoraggiare la conoscenza di un autore che, sulla scia di Molière, in Francia detiene il merito di aver riscattato la commedia, allontanandola dalle «sguajate buffonerie» e riconducendola al lodevole scopo di essere specchio dei vizi e delle virtù della contemporaneità. Attento a non incappare nell'esterofilia di moda, che trova altrettanto biasimevole quanto l'ostinato conservatorismo dei puristi, l'illuminista conclude la presentazione del *Teatro comico* suggerendo un modello italiano da accostare al Destouches e indica il nome di Goldoni. L'edizione dei testi del commediografo francese sponsorizzata dal giovane filosofo si rivela, quindi, mossa da un disegno di più vasta portata: mentre addita la presenza di una nuova commedia con fini pedagogici nella prestigiosa scena parigina, Pietro mira a fornire un sostegno accreditato all'affermazione delle opere dell'autore veneziano. Che il Verri sposi senza riserve la causa di Goldoni lo provano, poi, più esplicite prese di posizione, come il poemetto in martelliani *La vera commedia*⁷ e gli interventi polemici comparsi nel primo tomo del *Caffè*. Né la stima per il riformatore delle scene settecentesche o la convinzione dell'urgenza e dell'opportunità di una riabilitazione del teatro comico smettono di occupare i pensieri di Pietro anche più tardi, quando la sua attenzione sembrerebbe dirottata su tutt'altre incombenze. Ancora nel 1795 il Verri, che considera con sguardo retrospettivo gli anni centrali del secolo come un appuntamento mancato

⁵ Cfr. Roberta Turchi, *Pietro Verri e il «Teatro comico» del signor Destouches*, in *Pietro Verri e il suo tempo*, a cura di Carlo Capra, Bologna, Cisalpino, 1999, I, pp. 585–622; Giovanna Bellati, *Il teatro francese nella Milano illuminista: Pietro Verri e la traduzione di Destouches*, in *Il teatro a Milano*, cit., pp. 433–479.

⁶ Riprodotta anche in Stefano Baia Curioni, *Per sconfiggere l'oblio: saggi sulla formazione intellettuale di Pietro Verri*, Milano, Franco Angeli, 1988, pp. 222–227.

⁷ Cfr. Maria Grazia Pensa, «*La vera Commedia*», martelliani di Pietro Verri in margine alla riforma goldoniana, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, Firenze, Olschki, 1983, IV (*Tra illuminismo e Romanticismo*), pp. 27–47.

per l'innesto di un reale progresso civile in Italia, torna, invero, a ribadire i suoi convincimenti circa la forza moralizzatrice della letteratura teatrale, che l'osteggiata «rivoluzione di Goldoni» avrebbe potuto sprigionare.⁸

Il fratello Alessandro si avvicina al teatro attratto, invece, dai toni patetici e dalle tematiche sublimi del più elitario genere tragico. L'esperienza che lo sprona allo studio della poesia coturnata risale probabilmente al viaggio in Francia e in Inghilterra che compie tra il 1766 e il 1767. Assistere alle rappresentazioni parigine e londinesi lo persuade del pessimo stato in cui versa il teatro nella nostra penisola e in ciò si conferma anche in seguito, quando, trasferitosi stabilmente a Roma, viene coinvolto nella preparazione di alcune messe in scena amatoriali che la marchesa Boccapadule si diletta ad allestire nel salotto della sua villa. Per assecondare il capriccio dell'amata, Alessandro si scontra con la difficoltà di selezionare drammi adeguati per la recitazione e si trova a lamentare l'assenza di testi tragici moderni in italiano.⁹

La prova diretta delle scene, tuttavia, non è l'unico elemento che gli consente di esprimere delle valutazioni circostanziate. Per il più giovane dei Verri risulta essenziale la lunga e assidua frequentazione della letteratura drammatica, per lui costituita non solo dal repertorio canonico francese, ma anche, e soprattutto, dai drammi di Shakespeare, ancora mal conosciuti e poco apprezzati al di fuori dell'Inghilterra.¹⁰ Lo studio della lingua inglese, che intraprende di ritorno dal soggiorno a Londra, gli permette, tra i primi in Italia, di venire a contatto senza mediazioni con le opere del bardo di Stratford; subito ne rimane profondamente

⁸ Cfr. la lettera di Pietro Verri ad Alessandro del 19 settembre 1795, in *Carteggio*, a cura di Sara Rosini, cit., VIII, p. 984: «Si trattava di insegnare a ben distinguere le azioni giuste, nobili, virtuose, dalle prave, vili, e abiette. Si trattava di far rendere onore e benevolenza alle une e detestazione alle altre. Si trattava di seminare nella nazione i principj della morale, di togliere dagli animi l'incertezza, e ciò col mezzo di esempj che stampano un impronta stabile nell'animo e nella memoria, e per la via del divertimento innestare le idee de' doveri di famiglia, di società e pubblici ancora. Sicuramente con alcuni anni ancora Goldoni avrebbe lasciata la pubblica morale sensibilmente formata, e da essa sicuramente ne sarebbe accaduto qualche cambiamento nella pubblica opinione».

⁹ Cfr. Alessandro Verri, lettera a Pietro del 23 novembre 1771, in *Carteggio*, a cura di Francesco Novati, Emanuele Greppi, Alessandro Giulini e Alessandro Seregini, cit., IV, p. 290: «Ora vorremmo rappresentare fra noi qualche cosa, ma io non so che suggerire. Metastasio è troppo rapido per la declamazione semplice. Le nostre Sofonisbe e gli Oresti e le Rosmunde, ecc., sono così fredde, che languiscono alla seconda scena. Traduzioni buone dal francese non ne conosco, e, se ve ne fossero, io non ho potuto mai avere idea di buona declamazione in nostra lingua».

¹⁰ Cfr. Silvana Colognesi, *Shakespeare e Alessandro Verri*, in «Acme», XVI, 2-3, 1963, pp. 183-216.

affascinato e, nonostante le difficoltà linguistiche, si industria già nell'estate del 1769 a procurare una traduzione letterale dell'*Amleto*, dal momento che trova del tutto insoddisfacenti quelle francesi. Le licenze che osserva nelle versioni d'oltralpe sono, a suo avviso, solo in parte giustificate dalle asprezze della tumultuosa e peregrina espressività shakespeariana. Ha, invece, l'impressione che voci e particolari stravaganti dei drammi siano elusi o piegati al decoro classicistico imposto dall'Accademia a causa di una consapevole censura operata dai traduttori.¹¹

Alessandro condivide fin da subito gli abbozzi delle prime parziali versioni da Shakespeare con Pietro, che, alla sola lettura di alcuni stralci, concorda con il fratello nel riconoscere l'apporto vitale che il drammaturgo inglese avrebbe potuto dare al teatro settecentesco, in special modo per quanto riguardava la complessa psicologia dei personaggi.¹²

Sebbene identifichi immediatamente il valore delle tragedie shakespeariane, Alessandro ne interrompe, però, ben presto la traduzione, distratto dal proposito di imparare il greco. Si addentra così nella conoscenza di Omero, di Senofonte e di Plutarco, e poi di Eschilo, di Euripide e di Sofocle; in quest'ultimo ritrova il modello compiuto, quanto a orchestrazione dei temi ed elocuzione, della tragedia classica.

Con un bagaglio linguistico e stilistico più raffinato, ritorna dunque all'*Amleto* tre anni dopo e poi, di nuovo, nel 1777. Dopo aver concluso nel corso della primavera di quell'anno la versione in prosa del dramma, Alessandro cerca di ricavare un giudizio complessivo sul suo autore e si trova a definirlo, in modo per nulla univoco, un «sorprendente mostro di bellezze e di difetti», uno scrittore senza «condotta» e «finezza di teatro», i cui «squarci belli» dispongono «a perdonare il rimanente».¹³

Conta specificare che quella del Verri non è una traduzione corriva del testo, ma una trasposizione accorta e rispettosa della dizione originale,

¹¹ Cfr. Anna Maria Crinò, *Le traduzioni di Shakespeare in Italia nel Settecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1950, in particolare pp. 17–28.

¹² Scrive Pietro al fratello il 16 agosto 1769: «Vi trovo una forza e una energia tutta particolare: tinte scure, che fanno il loro effetto; niente di esagerato, ma tutto preso dalla natura; sentimenti interessantissimi, ma eguali al cuore umano; al che molte volte i tragici, singolarmente i francesi, non badano abbastanza» (*Carteggio*, a cura di Francesco Novati ed Emanuele Greppi, cit., III, p. 18).

¹³ Alessandro Verri, lettere a Pietro del 9 aprile 1777 e del 7 maggio 1777, in *Carteggio*, a cura di Alessandro Seregni, cit., IX, pp. 14, 35.

corredata con puntiglio da commenti critici sullo stile e note a margine che giustificano eventuali tagli o suffragano l'interpretazione di passi oscuri.¹⁴ Alla versione dell'*Amleto*, che gli ha guadagnato una certa pratica della cifra shakesperiana, Alessandro fa seguire immediatamente quella dell'*Otello*, che risulta ancor più scrupolosa della precedente e più ricca di glosse interpretative, anche di carattere filologico.¹⁵

Potrebbero bastare anche solo questi rilievi a mostrare quanto il contatto dello scrittore con il teatro di Shakespeare sia profondo e motivante, ma giova aggiungere che la conoscenza della sua poetica e del suo stile si arricchisce ulteriormente grazie alla lettura integrale degli altri drammi, usciti a stampa nei numerosi tomi della nuova traduzione predisposta da Pierre Letourneur a partire dal 1776. La disamina di questa recentissima versione, molto più apprezzabile delle precedenti, rende Alessandro intimamente convinto di come la tradizione linguistica e letteraria italiana possa offrire migliori risorse espressive per accogliere la carica dirompente del drammaturgo tardocinquecentesco, i cui toni mal si adattano, invece, ad essere rimodulati su quelli composti e salottieri del francese. Come scrive, infatti, «tutto è libero, è originale, è strano in Shakespeare, tutto è regolare, esatto e preciso nella lingua francese».¹⁶

Benché individui, quindi, nelle sue versioni tratti inediti rispetto a quanto poteva offrire il pur aggiornato panorama editoriale d'oltralpe, Alessandro esita ad esporsi e, dopo qualche mese, rinuncia all'idea di pubblicare i due drammi. Se depona la penna del traduttore non è forse solo perché lo intimorisce la possibile reazione dei lettori italiani, che sarebbero stati presumibilmente sconcertati dalla scabra novità delle tragedie inglesi. Il rinviare l'approdo alle stampe dell'*Amleto* e dell'*Otello* è soprattutto conseguenza di un ben più ambizioso progetto che gli si è

¹⁴ Cfr. Alessandra Iacobelli, *Alessandro Verri traduttore e interprete di Shakespeare: I manoscritti inediti dell'«Hamlet»*, in «Annali della Facoltà di Lingue e Letterature straniere, Università di Bari», Terza Serie, XV, 2001, pp. 125–151.

¹⁵ Cfr. Anna Busi, *Otello in Italia (1777-1972)*, Bari, Adriatica Editrice, 1973 e Alessandra Iacobelli, *Alessandro Verri traduttore e interprete di Shakespeare: I manoscritti inediti dell'«Othello»*, in *Traduzioni letterarie e rinnovamento del gusto: dal Neoclassicismo al primo Romanticismo. Atti del convegno internazionale Lecce-Castro, 15-18 giugno 2005*, a cura di Giuseppe Coluccia e Beatrice Stasi, Galatina, Congedo, 2006, I, pp. 205–228, in particolare p. 212.

¹⁶ Lettera di Alessandro Verri a Pietro del 17 settembre 1777, in *Carteggio*, a cura di Alessandro Seregni, cit., IX, p. 127.

nel frattempo affacciato davanti: quello di scrivere lui stesso e pubblicare drammi per la scena.¹⁷ L'incontro con la barbara irregolarità di Shakespeare, tanto inconsueta e seducente, nel corso del tempo gli ha dato infatti materia per sostanziare una riflessione dialettica tra sperimentazione e richiamo all'ordine, che appare finalmente matura sul finire degli anni '70. A questa altezza cronologica i due *Tentativi drammatici*, composti quasi di getto, inaugurano una intensa fase creativa.¹⁸

Il ripensamento della tragedia, di cui Alessandro si incarica, costituisce senza dubbio un'impresa ardua; tuttavia, a suo parere, «l'Italia non dà modelli che tolgano il coraggio»¹⁹ e il pensiero di potersi distinguere in un genere illustre ma poco esplorato lo galvanizza. Le molte incertezze tra cui si muove portano il giovane scrittore a confidare le sue velleità letterarie a Pietro a lavoro quasi ultimato, quando cioè ha terminato la prima tragedia, di soggetto senofonteo, ed è già molto avanzato nella composizione della seconda.²⁰ Solo allora chiarisce al fratello incredulo le fonti di ispirazione di questa da lui insospettata vocazione teatrale:

I miei, posso dire, lunghi studi sulla *Iliade*, e su Shakespeare, che sono due meravigliosi modelli e fonti perenni d'ogni poesia e nutrimento della immaginazione, mi davano certo prurito; ho letto molto di teatrale in questi ultimi mesi: finalmente ricercai nelle mie carte sugli autori greci, e ritrovai il soggetto che ho fatto: incominciai a scrivere senza sapere che mi facessi.²¹

¹⁷ Cfr. la lettera di Alessandro a Pietro del 10 giugno 1778: *ibidem*, p. 312.

¹⁸ Si tratta della *Pantea* e della *Congiura di Milano*, uscite insieme a Livorno presso Falorni nel 1779 sotto questo titolo, la cui cautela è spiegata nella prefazione dall'autore, che scrive «chiamo tentativi queste due composizioni drammatiche, perché le presento al pubblico prima di averne fatta esperienza su i teatri» (cfr. Alessandro Verri, *La congiura di Milano*, in *Tragedie del Settecento*, a cura di Enrico Mattioda, Modena, Mucchi, 1999, II, pp. 221–352, in particolare p. 233). Alessandro Verri produrrà successivamente altri tre drammi (*Arria*, *Giovanni Doria* e *Galeazzo Maria Sforza*), rimasti inediti, il primo dei quali è andato perduto. Cfr. Alessandra Iacobelli, *L'altra congiura. Ipotesi di lettura di un inedito verriano: il «Galeazzo Maria Sforza»*, in «Studi e problemi di critica testuale», LXVIII, 1, 2004, pp. 121–147; Marinella Cerretti, *Alessandro Verri fra Illuminismo, Preromanticismo e Neoclassicismo. L'esempio delle tragedie storico-politiche*, in «Rivista storica italiana», CVII, 1995, pp. 160–178.

¹⁹ Lettera di Alessandro Verri a Pietro del 2 aprile 1778, in *Carteggio*, a cura di Alessandro Seregini, cit., IX, p. 256.

²⁰ Cfr. Alessandra Iacobelli, *La scrittura tragica di Alessandro Verri*, in *Forme e generi della tradizione letteraria italiana*, Bari, Graphis, 2005, pp. 267–283; Tommaso Scappaticci, *Irrazionale pubblico e privato nei «Tentativi drammatici» di Alessandro Verri*, in Id., *Fra «lumi» e reazione. Letteratura e società nel secondo Settecento*, Cosenza, Pellegrini Editore, 2006, pp. 93–122.

²¹ Lettera di Alessandro Verri a Pietro del 18 aprile 1778, in *Carteggio*, a cura di Alessandro Seregini, cit., IX, p. 265.

«Tinta di antico greco» e «feroce libertà inglese» sono, in effetti, le peculiarità che Pietro, complimentandosi col fratello, afferma di aver scorto nella *Pantea*, a suo giudizio superiore alla stessa *Merope* di Maffei.²² Le valutazioni entusiastiche espresse sulla prima prova tragica vengono presto soppiantate da quelle ancor più lusinghiere che si attira il secondo tentativo drammatico, *La congiura di Milano*, in cui Alessandro accantona l'«affettuoso» per mettersi alla prova nell'«orrido».²³ Su tale opera vale la pena di soffermarsi, non solo per l'accattivante ambiguità del tema proposto, ma soprattutto perché in essa il giovane Verri dice di aver trasfuso tutta la perizia acquisita in ambito teatrale e di riporre pertanto la speranza di fama letteraria.²⁴

La tragedia riprende la vicenda, riferita nelle *Istorie fiorentine* (VII, capp. 33-34) da Machiavelli e da Bernardino Corio nella parte VI delle *Historie milanesi*, della congiura ordita nel 1476 ai danni del duca di Milano Galeazzo Maria Sforza, da parte di un gruppo di giovani sobillati dall'intellettuale Cola Montano. Il tirannicidio, tuttavia, ha un esito funesto perché i cospiratori, anziché trovare il sostegno del popolo da anni angariato, sono lasciati soli e, catturati, vengono destinati ad un supplizio infamante, vedendosi contemporaneamente negate la libertà in vita e la gloria postuma, che si prospettavano come unici esiti alternativi della loro «grand'opera».

Già l'esposizione del soggetto, centrato su un episodio della storia rinascimentale italiana, piuttosto che sul repertorio classico di temi mitologici ed eroici, suggerisce i debiti che il testo contrae con Shakespeare.²⁵ Ma un'analisi più minuta mostra anche che Alessandro riproduce nel dramma le innovazioni che più aveva apprezzato nel

²² Lettera di Pietro Verri ad Alessandro del 18 aprile 1778: *ibidem*, p. 267.

²³ Verri, *La congiura*, cit., p. 234.

²⁴ Lettera di Alessandro Verri a Pietro del 9 ottobre 1779, in *Carteggio*, a cura di Alessandro Seregni, cit., X, p. 394: «Posso bensì dire con verità che ho composta la *Pantea* per mero passatempo, con poca speranza, e nessuna pretensione di vedermi alla fine sotto gli occhi una passabile tragedia, né mi accorsi ch'era tale se non quando mi fu detto; ma la *Congiura* mi costa molta fatica, e mi sono proposto scrivendola di fare qualche cosa di buono».

²⁵ Cfr. Cerretti, *Alessandro Verri fra Illuminismo*, cit., p. 169; Colognesi, *Shakespeare e Alessandro Verri*, cit., pp. 214-216. Le minime variazioni a cui l'autore sottopone i fatti storici che porta sulla scena e l'attenzione con cui segnala le sue fonti con precisi riferimenti testuali inducono a vedere nel Verri un precursore del Manzoni tragediografo (Marco Cerruti, *Alessandro Verri tra storia e bellezza*, in Id., *Neoclassici e giacobini*, Milano, Silva, 1969, pp. 17-114; Cerretti, *Alessandro Verri fra Illuminismo*, cit., p. 167).

modello inglese, soprattutto considerato nello *specimen* del *Giulio Cesare*, la *pièce* meglio accostabile al *Galeazzo* sotto il profilo degli argomenti trattati.²⁶ Ecco, dunque, che si rinvergono l'infrazione dell'unità di luogo (con parti ambientate nella casa di Montano, alla corte e presso la Chiesa di S. Stefano); l'esibizione di elementi raccapriccianti, come gli spiriti e i sogni funesti che assillano l'omicida (III, 347-357; V, 50-67); l'indugio su particolari truculenti, come la descrizione delle pene arbitrariamente inflitte dal tiranno (I, 134-258) e su componenti «sensazionali», come i presagi infausti che annunciano l'imminente congiura (V, 145-181); la dinamizzazione della trama mediante l'inserimento di scene che sono «azioni per l'occhio» più che «dialoghi per l'orecchio»;²⁷ la commistione del tragico con l'elemento comico, grazie all'utilizzo di giochi di parole o allusioni ironiche, qui esemplificati dall'intervento del direttore delle feste Cordiero, il cui ruolo legittima un momentaneo alleggerimento della tensione tragica.²⁸

Più difficile sembra, invece, per il Verri trovare una misura convincente per riprodurre l'indole dei personaggi sulla scorta di Shakespeare, staccan-

²⁶ Del testo compare una riconoscibilissima citazione, quando, nell'arringa iniziale, Montano accende gli animi dei suoi compagni (I, 496 «Ohimé, tu dormi, o Bruto») con la stessa allocuzione inserita nel biglietto che riscuote Bruto dai tentennamenti e lo porta ad unirsi al progetto libertario di Cassio (Shakespeare, *Julius Caesar*, II, 1, v. 46 «Brutus thou sleep'st»).

²⁷ Cfr. Lettera di Alessandro Verri a Pietro del 27 maggio 1779, in *Carteggio*, a cura di Alessandro Seregni, cit., X, p. 282. Tra i passaggi del dramma che meglio rendono l'idea della teatralizzazione dei dialoghi vi è il momento in cui Galeazzo, preso dall'ira, si scaglia su Bianca, ma il pugnale gli sfugge di mano (III, 356-418) e la madre lo raccoglie incredula per poi gettarlo in un angolo. Inoltre, si veda la scena in cui i congiurati, per prefigurarsi il tirannicidio, simulano gli istanti dell'aggressione, mimando i colpi che infliggeranno al principe (IV, 295-316). Per entrambi i frangenti Alessandro inserisce nel testo specifiche indicazioni agli attori sulla gestualità e le posture da assumere (cfr. l'introduzione di Mattioda a *Tragedie del Settecento*, cit., I, p. 21).

²⁸ Come in Shakespeare, anche nella *Congiura* il *non sense* o l'espressione iperbolica utilizzata a fini comici celano massime che gettano nuova luce sulla trama. Lo si vede da due passaggi attribuiti al giullare Cordiero: II, 321-323 «Quello che poco val si paga molto/ e poco ciò che molto vale: questa/ è l'usanza del mondo» e II, 338-354, in cui vi è uno scambio di battute tra Galeazzo, che raccomanda che vengano organizzati intrattenimenti vivaci, e Cordiero, che ribatte, in modo quasi sibillino, che dovrebbe ricevere una ricompensa anche se facesse assopire il principe: «Pur bada a quel che fai. Te sventurato/ se il mio labro s'inarca a un sol sbadiglio.// Anzi il vorrei.// Perché?// Perché se arrivo/ a darvi il sonno fora gran ventura.// Giocondo scemo!// Chi addormenta un prence ha fatto assai.// Strane follie!// Talvolta/ che non darebbe un prence per un'ora/ di quel placido sonno che l'ombrosa/ notte comparte al lasso agricoltore/ mentre ei, vegliando tra le reali piume,/ stanca le guancie di sbadigli? E poi/ se fosse in mio poter di sopirvi in grato/ obbligo, quai doni non avrei da tanti/ onesti cortigiani, a' quali giova/ ch'abbiate sonnolenti le palpebre?/ Ognun si studia di cullarvi.// Oh buffo/ Platon lombardo! Lascia i detti insulsi».

doli, cioè, dalla bidimensionalità dello stereotipo alla quale spesso si affidavano i drammaturghi francesi per far risaltare la contrapposizione tra l'eroe e il suo antagonista. Nell'inglese entrambi i fratelli reputavano magistrale proprio la naturalezza e la verosimiglianza dei caratteri, in cui si agitavano luci ed ombre, forza e fragilità e, soprattutto, insanabili contraddizioni nascoste.²⁹ Alla prova dei fatti, però, tracciare una personalità enigmatica anziché proporre un campione di vizio o di virtù espone chi scrive al rischio di disorientare il pubblico e di compromettere l'effetto finale dell'opera. Così, Alessandro, dopo una prima stesura in cui aveva tentato di delineare in Galeazzo un tiranno dissimulatore che non palesa apertamente la propria crudeltà fin dal suo esordio sulla scena, su suggerimento di Pietro, che gli segnala questo come un punto poco chiaro, e quindi debole, della tragedia, si vede costretto a riformulare le parti iniziali del dramma in cui compare il principe, per darne una più marcata caratterizzazione e renderlo inequivocabilmente odioso.³⁰

Il Verri, dunque, nel perseguire il proposito di fondare una moderna tragedia italiana, non si limita a emulare il drammaturgo inglese, ma piuttosto ne coglie gli ingredienti di novità e li inserisce, per temperarlo e movimentarlo, nel canone strutturale che deriva dai modelli francesi, al fine di ottenere un rinnovato classicismo, pervaso dalla nobiltà dell'espressione e riscaldato dal sentimento.³¹ È lui stesso ad ammettere, del resto, di

²⁹ Scrive Pietro nella lettera al fratello del 20 agosto 1777: «Ho letto il *Cesare* di Shakespeare, ne sono entusiasta. [...] Egli non fa mai i caratteri degli attori sfacciatamente chiari, vi resta sempre una nebbia; i Francesi al contrario, dalle prime parole che pronunzia un attore ti danno a conoscere decisamente quale sia il di lui carattere. [...] Una dose di debolezza è la sola che entra in tutti gl'impasti d'ogni uomo, questa fa sempre che e il virtuoso e il pessimo restino un passo indietro e nel bene e nel male o vi camminino con vacillante incertezza; l'inglese ha conosciuto questo impasto e te lo ha posto sul teatro, onde la maggior parte de' suoi personaggi non gli puoi decisamente chiamare buoni o cattivi se non al calare del sipario dalle loro azioni, come alla morte della maggior parte degli uomini solamente si può decidere se siano stati più buoni che cattivi. Aggiungo che pochi uomini sogliono avere decisi principi generali delle azioni loro e non si conoscono bene loro stessi; perciò il teatro francese mi mostra gli uomini lontani da quello che realmente sono. Io non biasimo le opere di Cornelio, di Racine, di Voltaire; no, mi fanno intenerire, mi istruiscono, m'infiammano alla virtù; ma hanno l'inverosimiglianza di essere un quadro di colori tutti decisi e primogenii e gli oggetti sempre la natura gli offre a mezze tinte» (*Carteggio*, a cura di Alessandro Seregni, cit., IX, pp. 110–111).

³⁰ Cfr. la lettera di Pietro Verri ad Alessandro del 20 giugno 1778 e la lettera di Alessandro a Pietro del 27 giugno 1778, *ibidem*, pp. 325–327 e 330–331.

³¹ Alessandro respinge, ad esempio, il rigoglio metaforico e gli enigmi intellettualistici, elementi tipici dello scrittore inglese, a favore di una piana comprensibilità del dettato, che più si confà alla sua formazione illuministica (cfr. anche Colognesi, *Shakespeare e Alessandro Verri*, cit., p. 205).

essere rapito dallo stile shakesperiano, ma di ritenerne altresì opportuna la lettura solo dopo che ci si «è formato il gusto sui modelli perfetti» (che sono, naturalmente, i francesi, Racine *in primis*), «altrimenti si rischierebbe di imitarlo dove non si deve». ³²

Emerge, quindi, già nella concezione del teatro il noto biformismo della poetica di Alessandro, ancorato ad un ideale estetico ordinato e regolare, ma al medesimo tempo soggetto ad inquietudini sperimentali. ³³

All'interno del pacato orizzonte formale dei suoi drammi, l'elemento caotico irrompe sul fronte tematico: l'irrazionale alimenta il cuore profondamente tragico del *Galeazzo*, che risiede non tanto nella mancata comprensione del sacrificio generoso dei congiurati da parte dei cittadini adusi alla tirannide, quanto piuttosto nel disvelamento che è un'illusione colpevole ad aver guidato quei giovani nobili al delitto. La constatazione su cui si chiude il dramma ³⁴ indica, infatti, che il sovvertimento dell'ordine costituito è un'impresa velleitaria e dissennata perché, in nome di una presunta libertà da riconquistare, la patria viene esposta al pericolo del disordine sociale, per nulla preferibile alla presenza di un potere, seppur tirannico.

La destabilizzante ambivalenza del tema, sospeso tra la denuncia degli eccessi del dispotismo e la condanna di qualsiasi tentativo repubblicano di rovesciarlo, sembra controbilanciata da un saldo controllo sull'elocuzione. Il risultato d'insieme è un dramma dai contorni tradizionali ben riconoscibili e rassicuranti, solo venato da qualche moderata novità. ³⁵ A questo scopo Alessandro ricorre a tutti i principali espedienti retorico-stilistici distintivi del genere (*enjambement*, «a parte», versi a gradino) e ne fa un uso

³² Lettera di Alessandro Verri a Pietro del 27 maggio 1779, in *Carteggio*, a cura di Alessandro Seregni, cit., X, p. 281.

³³ Tale atteggiamento lo si riscontrerà anche in seguito nei romanzi antiquari, cfr. Cerruti, *Neoclassici*, cit., pp. 83–87.

³⁴ Cfr. *La congiura di Milano*, V, 454–465 «Son le congiure/ sovente più crudeli che i tiranni,/ e sempre sventurate. Il vile esempio/ chi mai seconda, chi vi applaude? Adunque/ la patria vi condanna, e voi credete/ la vostra opra innocente? Alme ben degne/ d'una impresa miglior, pure di voi/ sento pietà, ch'immaginata fama/ sedusse a ricoprirvi di verace/ eterna infamia. Nel delirio atroce/ ebbra la mente libertà confuse/ col reo furor di forsennata impresa».

³⁵ In Italia la tragedia resta a lungo fedele al modello normato nel Cinquecento, i cui istituti linguistici e stilistici sono compendati nel saggio di Antonio Sorella, *La tragedia*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di Luca Serianni e Pietro Trifone, I (*I luoghi della codificazione*), Torino, Einaudi, 1993, pp. 751–792.

smaliziato. Le inarcature sono a dir poco frequenti: l'infrazione del confine metrico ad opera della sintassi, oltre ad essere diffusa, coinvolge anche sintagmi molto coesi, come quello di articolo indeterminativo/nome (IV, 196-197 «una/ iniquissima vita»). Quanto agli «a parte», essi sono inseriti nella *Congiura* non come stilema accolto inerzialmente, ma come artificio selezionato con consapevolezza per rendere evidente uno dei temi cardine del dramma, ossia l'atteggiamento di dissimulazione, sia dei cortigiani (II, 131, 147, 151) che del despota, anche nei confronti dei suoi congiunti (II, 494-554). Infine, i versi a gradino sono impiegati in maniera sistematica per raccordare tra loro le battute degli interlocutori e riprodurre la catena fluente del dialogato, al punto che è raro che il discorso di un personaggio si arresti in corrispondenza del confine di verso. Gli endecasillabi spezzati compaiono, inoltre, in serie consecutive, nei momenti di particolare concitazione e nei dialoghi a più voci, per aumentare il ritmo, ad esempio quando viene progettata nel segreto la congiura e pronunciato il giuramento solenne (IV, 60-61, 173-178 e 283-285). In altri casi servono a rallentare la dizione, simulando un andamento faticoso e reticente, ad esempio quando il duca commissiona a Gallomoro l'ennesimo assassinio ed esita a rivelare che la vittima dovrà essere sua madre (III, 508 «No, no.// Parlate...// Bianca...// E poi?...// La madre»).

Inoltre, per quanto concerne l'assetto fonomorfológico, Alessandro riveste di una patina arcaica e latineggiante il testo.

Diversi tratti, tipici del registro poetico, sono inseriti nei versi coturnati della *Congiura*. Tra di essi: le forme non apocopate in *-ade* (*calamitadi* I, 491; *cittade* IV, 262; *etade* V, 346; *libertade* I, 325; *maestade* V, 117, etc.); i gruppi di pronomi atoni *tel* (II, 193; IV, 450) e *mel* (II, 263); l'impiego di *ne* per *ci* dativale; le forme del presente come *denno* (I, 457; II, 12; II, 229; IV, 223) e *ponno* (I, 545); i tipi in *-ro* della terza p.pl. del perfetto (*furo* I, 35; I, 244; II, 63; *fur* I, 153; I, 312; *tentaro* II, 425; *lasciario* IV, 141; *perseguitaro* V, 163; etc.); le forme di condizionale siciliano (*diria* II, 119; *ricuseria* III, 29; *fora* I, 272; I, 315; I, 521 etc.); il futuro suppletivo *fia* (I, 395; II, 28; II, 39; II, 520, etc.); i participi passati forti *compre* (IV, 238), *passè* (I, 141), *domi* (II, 71), *sculto* (III, 136), solo per menzionare gli elementi più macroscopici.

Molti, inoltre, i latinismi che impreziosiscono l'elocuzione, tra i quali si possono citare *caligine* (I, 7), *caliginosi* (V, 114), *cervice* (I, 389), *pugne* (V, 332), *stile* per 'pugnale' (I, 484), *ultrice* (I, 487), *flebili* (II, 38), *procelle* (II, 104), *angue* (II, 151), *nembi* (II, 456), *mordaci* (II, 570), *speco* (III, 260), *egro* (V, 218).

È interessante notare che, dal punto di vista della selezione lessicale, la tragedia risulta, poi, totalmente refrattaria ai vocaboli non letterari.

Esistono margini, anche notevoli, di apertura sull'attuale, ma essi riguardano non tanto l'impiego di neologismi, quanto piuttosto l'inconfondibile risonanza fatta sprigionare dalle più aggiornate riflessioni politico-filosofiche ad alcuni termini – apparentemente neutri per l'immissione di lunga data nel repertorio della lingua autoriale – tramite una loro accorta collocazione nell'economia dei dialoghi. Parole e locuzioni come *cittadini* usato in opposizione a *servi* (I, 353–354), *ordine sociale* (I, 308), *pubblico ben* (I, 315), *legittimo governo* (I, 329), *società* (I, 324), *consenso* (I, 325), *despota* (I, 334), *legislator* (I, 336), *comune utilità* (I, 348–349) svelano senza ambiguità la loro recente rimotivazione semantica e introducono richiami espliciti ad una moderna lettura filosofica degli scenari politici se compaiono in un passaggio in cui i personaggi (qualificati in modo tutto settecentesco come *philosophes*)³⁶ riversano nella finzione drammatica le idee esposte da Rousseau, discutendo della liceità del tirannicidio attraverso la dimostrazione delle origini contrattuali dello stato politico-sociale e provando così la legittimità di revocare, con un atto di ribellione violenta, il potere delegato ai governanti.

Del resto, anche la naturalezza che Alessandro conferisce al dialogato, senza comprometterne l'energia, pare giovare di letture di carattere filosofico. Nel passo riferito sopra (I, 284–506), ad esempio, viene esibita la tecnica dell'argomentazione maieutica:³⁷ Montano, che persuade i giovani sodali a ordire la congiura, lo fa intrattenendo con loro un dialogo serrato, fatto di domande, di ricapitolazioni e di sollecitazioni puntuali a precisare termini o concetti, tanto che alla fine della discussione il gesto libertario appare ai giovani discepoli, ormai pienamente consapevoli, come una necessità inderogabile.

La novità del soggetto, nei termini ancipiti in cui è rielaborato, lo stile elevato ma non enfatico, la dizione naturale ma non pedestre e

³⁶ Uno dei protagonisti della scena, Olgiato, viene apostrofato come «franco ragionator ne' filosofici/trattenimenti» (I, 287–288) e, anche altrove, il prototipo del dissidente che si oppone al dispotismo assoluto è definito da Galeazzo «testa ragionatrice e non ben china/ sotto il mio scettro» (II, 381–382).

³⁷ Nella lettera a Pietro del 27 giugno 1778 Alessandro ammette: «Io pure mi accorgo che il primo atto è elaborato, e mi costa qualche cosa: si trattava di porre in verso dialogato un trattato *an liceat occidere tyrannum*, e di farlo con naturalezza e modo teatrale allo stesso tempo. Quella maniera però di dialogare è somigliante alla socratica, e senza sensibile imitazione, deriva da Senofonte, dove tratta dei fatti memorabili di Socrate» (*Carteggio*, a cura di Alessandro Seregini, cit., IX, p. 330).

l'attenzione ai valori di teatralità che non mancava a chi, come Alessandro, aveva sperimentato in proprio le peculiarità della messa in scena, avrebbero dovuto decretare un buona riuscita del dramma verriano presso il pubblico. Accolta, invece, in maniera tiepida, la *Congiura* viene cassata a malincuore anche dal suo stesso autore, che pure all'inizio ne aveva sostenuto con convinzione il valore. Alessandro è infatti indotto dall'esito effettivo della pubblicazione a fare autocritica e, riesaminando il suo operato, attribuisce il fallimento del dramma all'insufficiente rifinitura metrico-formale, in particolare ad una versificazione stentata e difficoltosa.³⁸ Viceversa, Pietro aveva fin da subito imputato la scarsa presa della tragedia a un difetto di educazione del pubblico, cioè all'inerzia a cui indulgono gli animi comuni, indifferenti alle passioni sublimi.³⁹ Pertanto, opponendosi risolutamente al fratello, continua sino all'ultimo a rimarcare la validità del *Galeazzo* e a preferirlo ai romanzi di successo che Alessandro aveva nel frattempo licenziato assecondando le inclinazioni poco edificanti e di vacua esterioresità dei lettori:

siccome a me piaciono le pitture non perché sieno belle e seducenti, ma perché servano di veicolo a qualche utile verità; così mi trovi sensibile al Galeazzo disgraziato piuttosto che agli altri più festeggianti nipoti. Nel Galeazzo vedo quanto un tiranno abbia da temere, quanto possa anche in un negletto privato una maschia fermezza, quanto scongiatamente un Cittadino cerchi di rianimare la virtù e il nobile entusiasmo della libertà in una Città corrotta, imparo a temere l'abuso della stessa coraggiosa virtù. Vedo nel Galeazzo una Lezione evidente per contenere e chi comanda, e chi serve, e questa lezione l'acquisto osservando una azione variata interessante e palpitando. Il caso non è nuovo che i primi passi d'un Autore non

³⁸ Cfr. la lettera di Alessandro Verri a Pietro del 16 gennaio 1782: «Fui indotto a stampare dal tuo giudizio corredato anche da altri, e fino dalle lagrime di chi le ha intese leggere da me manoscritte. Sempre nondimeno dubitavo dello stile e della versificazione, nella quale non sono niente sicuro, a motivo che non abbiamo modello alcuno di vero stile tragico italiano, onde bisognava tentare di inventarlo» (*Carteggio*, a cura di Alessandro Seregni, cit., XII, p. 163).

³⁹ Cfr. la lettera di Pietro Verri ad Alessandro del 15 dicembre 1779: «In Milano non ho inteso alcuno che abbia sentito il valore del tuo lavoro fuori che il Signor Don Barnaba da Mainerio attuale Podestà di Milano. Nel rimanente le passioni del *Galeazzo* sono troppo straniere agli animi inerti, cioè ai comuni; la tenerezza della *Pantea* piuttosto ritrova qualche piccola sensibilità. Si legge poco; quel poco anche con distrazione; si crede di mancare di spirito quando si loda, anzi si pensa di mostrare una sensibilità squisita quando si fa vedere che non si è facile a contentarsi; in somma stiamo assai male in Milano, e non saprei come stiamo nel resto della Italia.» (*Carteggio*, a cura di Alessandro Seregni, cit., X, pp. 439-440).

fossero accolti con applauso. Io ardisco asserire che tutti coloro che si nauseano del Galeazzo si nauseeranno del Shakespeare. Se me ne trovi uno che gusti l'Inglese e sia indifferente per Galeazzo mi do il torto. Concludendo mi pare che troppo docilmente tu abbia piegato alla mollezza del gusto Patrio, l'anima de' colti Italiani sta nell'orecchio e negli occhi, e quasi teme di collocarsi robusta e signora nel core, e nella mente.⁴⁰

Per ricapitolare, negli appunti e nelle proposte che i Verri formulano per la scena si coglie una considerevole capacità critica e una sensibilità sorprendentemente moderna: l'appoggio incondizionato a Goldoni (da parte di Pietro) e l'accoglimento di suggestioni shakesperiane che contravvengono al canone dell'Accademia francese (da parte di Alessandro) rappresentano l'unanime volontà di reagire, con uno sguardo libero dai pregiudizi, ai dettami precostituiti della tradizione, laddove – finanche nella loro politezza – rivelino dei limiti.

La predisposizione per il genere comico di Pietro e la scelta per quello tragico del fratello Alessandro denunciano, d'altra parte, un diverso approccio al fatto letterario, l'uno più attento a metterne in rilievo le finalità moralistiche e didattiche e a promuoverne i pregi di realistica verosimiglianza, l'altro più incline a sublimarne il valore estetico, piegandolo all'illustrazione della complessità indefinibile della vicenda umana.

Posti entrambi di fronte al testo tragico (nel caso specifico a quello della *Congiura*), i fratelli ne danno una lettura peculiare e discrepante, condizionata dai loro intimi convincimenti filosofici. Pietro, fiducioso illuminista e sostenitore dei progressi della ragione, coglie l'esemplarità educativa del tema del tirannicidio fallimentare (un monito per i regnanti a governare con giustizia e ai cittadini a ben incanalare le loro virtù civiche, senza che il virile ardimento degeneri in violenza) e, accertatane la pregnanza, ad essa subordina la qualità poetica del dramma. Alessandro, invece, da irriducibile pirronista, si compiace di scegliere un soggetto storico che presenta un esito enigmatico proprio per dar prova irrefutabile di quanto sia fondato il suo scetticismo e per suggerire l'astensione dall'impegno pubblico. Inoltre, aspirando ormai ad essere professionista

⁴⁰ Lettera di Pietro Verri ad Alessandro del 28 dicembre 1782, in *Carteggio*, a cura di Gigliola Di Renzo Villata, cit., VII, p. 98.

delle lettere più che filosofo, si dichiara pronto a sacrificare la difesa del dramma a causa di un difetto di attrattive formali, convinto che un autore «può sentir molto, e non esprimer bene» e che il valore di un testo non si esaurisca nella solidità intrinseca dei contenuti, ma anzi che «in tali opere mancando lo stile e la versificazione, manca il più». ⁴¹

Gaia GUIDOLIN
Università di Padova
gaia.guidolin@gmail.com

⁴¹ Lettera di Alessandro Verri a Pietro del 16 gennaio 1782, in *Carteggio*, a cura di Alessandro Seregini, cit., XII, p. 163.

