



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM-14

Tesi di Laurea

***«Non facendo altro da mane a sera che il
mestiere del Sarto».***

Appunti sulla prima attività teatrale di Pietro Chiari.

Relatore:

Ch.ma Prof.ssa Elisabetta Selmi

Correlatore:

Ch.mo Prof. Pier Mario Vescovo

Candidata:

Simona Bonomi

Matricola N. 1061505

ANNO ACCADEMICO 2014/2015

«Forse ci si incontra per caso,
ma sicuramente non a caso si rimane insieme!»

Elsa Belotti

*Con affetto e riconoscenza
ad Andreina ed Osvaldo,
Elsa ed Enzo.*

ABBREVIAZIONI

- CG P. CHIARI, *Commedie rappresentate ne' teatri Grimani di Venezia cominciando dall'anno 1749. D'Egerindo Criptonide, Pastor Arcade della Colonia Parmense*, Venezia, Pasinelli, seguito da I (ed. 1752), II (ed. 1753), III (ed. 1754), IV (ed. 1758).
- OI P. CHIARI, *L'Orfana, o sia la forza della virtù*, Venezia, Fenzo, 1751.
- OII P. CHIARI, *L'Orfana riconosciuta, o sia la forza del naturale*, Venezia, Fenzo, 1751.
- EP P. CHIARI, *L'Erede fortunato*, Venezia, Pasinelli, 1751.
- EG P. CHIARI, *L'Erede fortunato*, in *Commedie rappresentate ne' teatri Grimani di Venezia cominciando dall'anno 1749*, I, Venezia, Pasinelli, 1752.
- OP *L'Orfano perseguitato*, in *Commedie rappresentate ne' teatri Grimani di Venezia cominciando dall'anno 1749. D'Egerindo Criptonide, Pastor Arcade della Colonia Parmense*, II, Venezia, Pasinelli, 1753.
- ORA *L'Orfano ramingo*, in *Commedie rappresentate ne' teatri Grimani di Venezia cominciando dall'anno 1749*, II, cit..
- ORI *L'Orfano riconosciuto*, in *Commedie rappresentate ne' teatri Grimani di Venezia cominciando dall'anno 1749*, II, cit..
- OF P. CHIARI, *L'Orfano fortunato ovvero le avventure del Sig. N.N., gentiluomo inglese*, Venezia, Tevernin, 1751.
- LP P. A. DE LA PLACE, *L'Histoire de Tom Jones, ou l'Enfant trouvé*, Parigi, Jacques Rollin, 1750.
- TJ HENRY FIELDING, *Tom Jones*, Londra, J.F. Dove, 1825.

INDICE

INTRODUZIONE	p. 9
---------------------	------

PARTE PRIMA

«LE COMMEDIE SCRITTE PER UN TEATRO SONO DI QUELLE LONTANANZE DIPINTE IN TELA, CHE PERDONO OGNI BELLEZZA SE SI GUARDINO DA VICINO». LA PRIMA ESPERIENZA TEATRALE.	p. 15
--	-------

CAPITOLO PRIMO

I.1	IL MATERIALE D'INDAGINE	p. 15
I.2	“ALL’INSEGNA DELLA SCIENZA”: CHIARI, PASINELLI, GRIMANI	p. 27
I.2.1	<i>Tre commedie “spicciolate”</i>	p. 27
I.2.2	<i>Due libretti per il dittico di Marianna</i>	p. 29
I.2.3	<i>Il libretto de L'Erede fortunato</i>	p. 32
I.2.4	<i>Testi a confronto</i>	p. 36
I.2.5	<i>I quattro tomi delle «Commedie Grimani»</i>	p. 38
I.3	UN TENTATIVO DI RICOSTRUZIONE DELLA COMPAGNIA IMER-SACCO-CASALI	p. 45

CAPITOLO SECONDO

II.1	LA METATESTUALITÀ NELLE COMMEDIE	p. 63
II.2	ANALISI DELLE COMMEDIE	p. 70
II.2.1	<i>I temi</i>	p. 70
II.2.2	<i>Unità di tempo, di luogo, d'azione e di carattere</i>	p. 85
II.2.3	<i>Lo stile</i>	p. 89

ALLEGATO I – “PERSONAGGIO VS ATTORE”	p. 99
---	-------

ALLEGATO II – SENSO DELLA COMMEDIA / ATTI / SCENOGRAFIE E DURATA	p. 106
---	--------

PARTE SECONDA

«NON FACENDO ALTRO DA MANE A SERA CHE IL MESTIERE DEL SARTO, CIOÈ, TAGLIARE, E CUCIRE, SCRIVERE E CANCELLARE». IL TEATRO ROMANZESCO.	p. 117
--	--------

CAPITOLO PRIMO

I.1	L'EDIZIONE TEVERNIN DE <i>L'ORFANO FORTUNATO</i>	p. 118
I.2	UN LAPSUS DESTABILIZZANTE	p. 122
I.3	L'INESISTENZA DELL'EDIZIONE PASINELLI	p. 124
I.4	CONFRONTO TEVERNIN – REGOZZA	p. 126
I.5	RAFFRONTI TESTUALI	p. 128

CAPITOLO SECONDO

II.1	LA METATESTUALITÀ NELLA TRILOGIA	p. 137
II.2	PER UNA DATAZIONE DELLA <i>TRILOGIA DELL'ORFANO</i>	p. 140
II.3	L'INFONDATEZZA DEL MODELLO TEDESCO	p. 146
II.4	DUE GENERI A CONFRONTO	p. 149
II.5	COLLOCAZIONE SPAZIO-TEMPORALE	p. 153
II.6	I PROTAGONISTI	p. 155
II.7	LE PROTAGONISTE FEMMINILI	p. 161
II.8	IL TEATRO E LA SOCIETÀ	p. 164

ALLEGATO I	— SCHEMA DEI PERSONAGGI	p. 169
-------------------	-------------------------	--------

ALLEGATO II	— TESTI A CONFRONTO	p. 171
--------------------	---------------------	--------

1	CONFRONTO TRA <i>L'ORFANO FORTUNATO</i> E <i>LA STORIA DI TOM JONES</i>	p. 171
---	---	--------

2	CONFRONTO TRA <i>L'ORFANO FORTUNATO</i> E LE COMMEDIE	p. 176
---	---	--------

BIBLIOGRAFIA	p. 179
---------------------	--------

RINGRAZIAMENTI	p. 183
-----------------------	--------

INTRODUZIONE

Il seguente studio ha come obiettivo proporre una lettura analitica delle commedie scritte dall'abate bresciano Pietro Chiari nel periodo 1749-52 e cerca di astenersi da ogni tendenziosità critica che troppo spesso ha relegato nel limbo della *damnatio memoriae* tale produzione letteraria. Sono da tempo convinta che un approccio scrupoloso e approfondito su Chiari commediografo, non solo romanziere, nulla tolga al genio artistico di Carlo Goldoni (dietro al quale lo scrittore bresciano è stato comodamente nascosto e dimenticato), ma anzi aggiunga spunti fondamentali per comprendere sia l'attività di un artista poliedrico quale fu l'abate, sia il contesto social-culturale nel quale ha vita la riforma teatrale settecentesca.

Si espone una questione marginale rispetto allo studio condotto, ma fondamentale per avvalorare fin da ora l'idea che Chiari non fu semplicemente un imitatore, ma semmai esista un terreno di condivisione, di rivalità concorrenziale e stimolante tra i drammaturghi alla metà del XVIII secolo. Nel quinto atto scena prima della commedia di Chiari *L'erede fortunato* si legge:

Elm. Mi meraviglio. *Tra voi, e me c'è una gran differenza.*

Vall. C'era; ma non c'è più.

Elm. Son una Dama.

Vall. Son quanto voi.

Elm. Siete una pazza.

Vall. Ho tanto senno, che basti per farvi avvisata che non treschiate con mio marito, né punto, né poco. Se avete il catarro d'esser qualche cosa di buono: e *fate con tutti la cicisbea, e la civetta*, rispettate almeno i mariti altrui, perché troverete delle mogli più strambe di voi¹.

È inevitabile il confronto con l'*incipit* della ben più nota commedia goldoniana *La Locandiera*, in cui il Marchese di Forlipopoli e il Conte di Albfiorita si stuzzicano in questo modo:

March. *Fra voi e me vi è qualche differenza.*

Conte Sulla locanda tanto vale il vostro denaro, quanto vale il mio.

March. Ma se la locandiera usa a me delle distinzioni, mi si convengono più che a voi.

Conte Per qual ragione?

March. Io sono il marchese di Forlipopoli.

Conte Ed io sono il conte d'Albfiorita.

March. Sì, conte! Contea comprata.

Conte Io ho comprata la contea, quando voi avete venduto il marchesato.

March. Oh basta: son chi sono, e mi si deve portar rispetto².

La corrispondenza tra le due commedie non sembra casuale. Il passo di Chiari è relativo a *L'Erede fortunato*, andato in scena nell'ottobre del 1751, mentre *La locandiera*

¹ EG, I, V-1, p. 85. Il corsivo è mio.

² C. GOLDONI, *La Locandiera*, a cura di S. MAMONE e T. MEGALE, Venezia, Marsilio, 2007, I-1. Inoltre in I-2 si legge: « *March.* *Tra lui, e me, vi è qualche differenza. / Conte* Sentite? (a Fabrizio) / *Fabr.* (Dice la verità. Ci è differenza; me ne accorgo nei conti). (*piano al Conte*) / *March.* Di' alla padrona, che venga da me, che le ho da parlare. / *Fabr.* Eccellenza sì. Ho fallato questa volta? / *March.* Va bene. Sono tre mesi, che lo sai; ma sei un impertinente. / *Fabr.* Come comanda, Eccellenza. / *Conte* Vuoi vedere la differenza, che passa fra il Marchese, e me? ».

di Carlo Goldoni apre la stagione del carnevale 1752-53, il 26 dicembre 1752. Prenderemo in esame questa corrispondenza nel corso della Parte Prima³ per capire se esista o meno un effettivo rimando tra Goldoni e Chiari, ma è utile fin da subito rilevare che le analogie e le corrispondenze tra i due rivali si snodino su più livelli paralleli.

L'attività teatrale dell'abate è suddivisa in due tempi. In una prima fase (1749-'52), periodo specifico della mia ricerca, l'autore collabora con la Compagnia Imer-Sacco-Casali presso i due teatri Grimani: il San Samuele e il San Giovanni Grisostomo. Delle commedie in prosa (forma che connota la drammaturgia di questo periodo) sono note solo le sedici edite da Angelo Pasinelli in quattro volumi, a partire dal 1752 fino al 1758. La seconda fase ha inizio nel 1753, quando l'abate viene ingaggiato da Girolamo Medebach a collaborare per il teatro Sant'Angelo e termina nel 1762, anno in cui Chiari lascia definitivamente Venezia, per ritornare nella nativa Brescia. Questo secondo *corpus* comico si differenzia dal precedente nella forma, perché viene adottato il verso martelliano e nelle scenografie, tanto che lo studioso Marco Catucci⁴ parla di "commedie esotiche", in cui l'ambientazione in paesi lontani diventa l'ingrediente catalizzante. Questi testi sono pubblicati da Giuseppe Bettinelli secondo un piano più organico e pianificato rispetto a quello di Pasinelli: dal 1756 al 1762 l'editore pubblica dieci volumi, per un totale di quaranta commedie, ognuna delle quali è corredata da una *Prefazione* dello stesso autore.

La Tesi è suddivisa in due parti: nella prima i testi di riferimento sono analizzati nelle loro peculiarità generiche (catalogazione, messa in scena, stile, contenuti, compagnia di attori), mentre nel secondo sono studiate in particolare tre commedie romanzesche tratte dal *Tom Jones* di Henry Fielding.

L'analisi condotta nella prima sezione ha preso avvio da una catalogazione dei titoli delle commedie e i testi sono stati ordinati in base ai modelli di riferimento (commedie goldoniane o romanzi stranieri) e alla loro possibile messa in scena, prendendo in esame sia le fonti bibliografiche, sia quelle archivistiche dei *Notatori Gradenigo*. Delle commedie in prosa sono note solo le sedici edite da Angelo Pasinelli in quattro volumi, ma dovevano essere circa il doppio a dire dello stesso autore⁵. È stata ricostruita la vicenda teatrale anche per i testi non editi, di cui si conosce poco più del titolo e del contenuto, ma per il momento l'approccio di ricerca si è basato solo sulle fonti bibliografiche di riferimento, come nel caso de *L'Avventuriere alla moda* e de *La scuola delle vedove* che segnano l'avvio della carriera teatrale di Pietro Chiari. Già qui si avverte la disputa con Carlo Goldoni e la tendenza a cimentarsi in un nuovo genere letterario che svaluta e mette in ridicolo l'opera di un altro scrittore di successo: in questo modo Chiari inizia nel 1749 a scrivere i tre tomi de *Le Lettere Scelte*, imitando e scimmiettando *Le Lettere Critiche* di Giuseppe Antonio Costantini, una sorta di "best seller" dell'epoca.

³ Cfr. Paragrafo II.2.3, *Lo stile*, pp. 96-8.

⁴ M. CATUCCI, *Il teatro esotico dell'abate Pietro Chiari. Il mondo in scena fra décor e ragione*, Roma, Robin Edizioni, 2007.

⁵ «Molte di più ne conservo presso di me [...]; ma ci vuole un poco di tempo, perché avendone notati i difetti in Teatro, le riduca al Tavolino in istato migliore da far nel mondo una buona comparsa. Io non pubblicherò, che le migliori [...]». / «Oltre più di trenta Commedie di carattere, che mi trovo aver scritte negli anni decorsi [...]». CG, II, pp. II e VI.

Tra le sedici commedie edite si possono ravvisare due gruppi principali. Un primo blocco comprende sei commedie (*Il buon padre di famiglia*, *La Forza dell'amicizia*, *La madre di famiglia*, *La moglie saggia*, *Gli sposi riuniti*, *La Conciateste moglie di Truffaldino marito tre volte buono*) in cui l'attività teatrale di Goldoni si offre come un modello perfetto da correggere e rivisitare. Nel secondo gruppo, composto dai restanti dieci testi, sono contenute le vere novità chiariane (*L'erede fortunato* – commedia *sui generis* perché il modello di riferimento è ancora goldoniano, ma l'ingrediente innovativo romanzesco è determinante –; *La Marianna, o sia l'Orfana* e *La Marianna, o sia l'Orfana riconosciuta*; *L'Orfano perseguitato*, *L'Orfano ramingo* e *L'Orfano riconosciuto*; *L'amica rivale*; *La Contadina incivilita dal caso* e *La Contadina incivilita dal matrimonio*; *I nemici del pane che mangiano*). L'innovazione e l'originalità risiedono nel sapere contaminare due generi diversi, il romanzo e il teatro, entrambi di moda e di successo. In questo *ensemble* è possibile coniugare l'elemento educativo-riflessivo, già presente nei primi testi comici, a quello avventuroso e divertente. La trama del romanzo penetra nella commedia in diverse modalità, o per analogia di contenuto (come nel caso de *L'amica rivale* che prende ispirazione dalla *Clarisse Harlowe* di Samuel Richardson), o come snodo di una sola vicenda narrativa (come nel caso de *I nemici del pane mangiano* in cui è ripreso l'episodio amoroso tra Gil Blas e Donna Mencia, da *Histoire de Gil Blas de Santillane* di Alais Rene Laesage), oppure l'intero romanzo viene diviso in due o tre blocchi che costituiscono altrettante riduzioni teatrali, così che il testo narrativo possa essere riproposto drammaturgicamente in modo più fedele e completo (come nel *Dittico della Marianna*, nel *Dittico della Contadina* e nella *Trilogia dell'Orfano*).

Nella prima parte tratto poi le edizioni delle sedici commedie che sono pubblicate in quattro tomi da Angelo Pasinelli, a iniziare dal gennaio del 1752 fino al luglio del 1758. Già nel 1751 escono tre commedie come libretti sciolti, due presso Modesto Fenzo (*L'Orfana, o sia la forza della virtù* e *L'Orfana riconosciuta o sia la forza del naturale*) e una presso Pasinelli medesimo (*L'erede fortunato*). Queste commedie segnano un solco importantissimo nell'innovazione promossa dall'impresario Michele Grimani per i teatri San Samuele e San Giovanni Grisostomo e infatti a partire dal Carnevale del 1751 inaugurano la "commedia romanzesca di formazione". I testi, pubblicati singolarmente, confluiscono nel primo volume Pasielli, insieme a *Il buon padre di famiglia*. In questa sezione sono stati esaminati i tre libretti: gli apparati paratestuali, quali le prefazioni alle due *Marianne* e il *Prologo* de *L'erede fortunato*, che sono stati fondamentali per ricostruire la collocazione della commedia romanzesca all'interno dell'organico progetto teatrale di Michele Grimani. Il confronto dei tre libretti sciolti con le commedie contenute nel primo tomo Pasinelli ha mostrato che i cambiamenti sono scarsi ed imputabili a correzioni tipografiche. Quindi l'attenzione si è focalizzata sui quattro tomi delle Commedie Grimani. La ricerca ha preso avvio nell'Archivio di Stato di Venezia, dove sono state reperite le fedeli di stampa rilasciate dagli Inquisitori di Stato, si è avviata un'analisi delle *Prefazioni* ai tomi, il che ha permesso di constatare la mancanza di un disegno editoriale unitario, quindi si è cercato di capire perché nonostante Chiari collabori con un altro teatro, il San Luca, l'edizione continui fino al 1758. In particolare nel quarto ed ultimo tomo è evidente la presenza di un piano studiato e pilotato. In data 10 maggio 1758 infatti viene redatto un "preliminare" o "promessa di contratto" tra Sacco e il suo vecchio impresario, il Grimani,

così che i comici ritornano a calcare le scene dei teatri veneziani a partire dall'autunno del 1758. A fronte di questo retroterra, la pubblicazione del quarto tomo Pasinelli delle Commedie Grimani di Chiari, a partire dal 17 luglio 1758, non sembra un episodio casuale. In aggiunta tra le quattro commedie contenute nel volume due sono state scritte appositamente per Sacco – *La Conciatoste moglie di Truffaldino marito tre volte buono e I nemici del pane che mangiano* – ed altre due sono recitate a Torino dalla compagnia dell'attore ancora nel 1757⁶ – *La contadina incivilita dal caso* e *La contadina incivilita dal matrimonio* –.

La formazione della Compagnia Imer-Sacco-Casali costituisce un altro momento di ricerca fondamentale, condotto sulla base di studi bibliografici e la lettura diretta dei testi. È stata studiata la distribuzione dei ruoli sia per le parti serie, sia per quelle comiche e particolare attenzione è stata riservata alla figura di Truffaldino-Sacco, presente in tutte e sedici le commedie. Le altre maschere non sono sempre scritturate, Brighella compare in cinque testi, Pantalone e il Dottore in tre; spesso alcune battute sono lasciate a soggetto (ne *La forza dell'amicizia* l'intera parte di Truffaldino è a canovaccio); i lazzi sono eseguiti da Truffaldino, Brighella o da Smeraldina e in rari casi, alcuni attori, non solo le maschere, recitano ancora in lingua veneziana (come Beatrice ne *La madre di famiglia*).

In un paragrafo successivo ho analizzato l'apporto metatestuale presente nei testi. È rilevante l'insistenza del confronto con il romanzo nelle commedie romanzesche (ad esempio nella *Trilogia dell'Orfano* o nel *Dittico della Contadina*), la citazione esplicita di un'opera (come nel caso del *Gil Blas* ne *I nemici del pane che mangiano*), il discorso sul teatro (ne *Il buon padre di famiglia* Ottavio insegna a giudicare le qualità o i difetti di una composizione teatrale). In questa sezione si considera la poetica espressa a teatro attraverso gli attori e tutti gli espedienti romanzeschi introdotti da Chiari come novità, le lettere in scena, i duelli, i travestimenti, gli scambi di persona e i nascondigli.

A conclusione della prima sezione i testi sono analizzati da un punto di vista stilistico, tematico ed educativo. Quindi si è presa in considerazione la suddivisione in atti (quattro commedie sono divise in tre atti, le altre in cinque), la partizione temporale (generalmente tutte hanno la durata di un giorno), l'unità d'azione e la collocazione spaziale (da ambientazioni nulle o del tutto spoglie delle prime commedie, si passa ad una scenografia più ricca e spettacolare). Per quanto concerne lo stile, i testi abbondano di citazioni (Metastasio, Apelle, Plinio il Vecchio, Ariosto, per menzionarne alcune), di toni sentenziosi o melodrammatici, di frasi proverbiali, di distici a rima baciata posti a fine atto, di composizioni poetiche a conclusione della commedia, di figure retoriche quali la ripetizione ed il *tricolon*.

Nella seconda parte tratto il caso specifico di tre commedie romanzesche, *L'Orfano perseguitato*, *L'Orfano ramingo* e *L'Orfano riconosciuto*, denominate anche “*Trilogia de L'Orfano*”, che, *fictio ante litteram*, nascono come blocco tripartito, tratto dal celeberrimo romanzo di Henry Fielding, il *Tom Jones*. Nei primi anni veneziani Chiari traduce alcuni

⁶ I repertori del Teatro di Carignano rinvenuti nell'Archivio Storico della Città di Torino da Giulietta Bazoli testimoniano che per la stagione estate-autunno del 1757 la compagnia Sacchi recita lunedì 12 e martedì 13 settembre la «Mariana», mentre lunedì 24 e martedì 25 ottobre «La contadina nobilitata» e «La contadina maritata».

dei romanzi più celebri provenienti da oltralpe e sfrutta il contenuto degli stessi per un rinnovamento teatrale volto al romanzesco e al didattico. È in questo modo che dal romanzo di Henry Fielding, il *Tom Jones*, Chiari elabora una propria traduzione, *L'Orfano fortunato* (attraverso la traduzione francese di Pierre Antoine de La Place), finalizzata alla riduzione teatrale, attuando una vera e propria operazione di “taglia e cuci”.

La seconda parte è suddivisa in due capitoli: il primo mira ad individuare il romanzo di riferimento di Chiari; una volta accreditato il modello, il secondo studia in che modalità il testo narrativo confluisca in quello comico.

Nel primo capitolo si considera l'iter editoriale che dal romanzo inglese giunge alle traduzioni italiane. Il romanzo di Fielding è tradotto in francese da Pierre Antoine de La Place, l'*Histoire de Tom Jones*, dal quale hanno vita in Italia due edizioni, una di Giovanni Tevernin del 1751, *L'Orfano fortunato*, l'altra di Giambattista Regozza del 1756, *La Storia di Tom Jones*. Quindi esclusa l'esistenza di una terza traduzione edita da Angelo Pasinelli con titolo *La Storia di Tom Jones*, si analizzano i romanzi pubblicati da Tevernin e da Regozza. Dal confronto degli stessi emerge la loro indipendenza, l'edizione Regozza non può essere un rifacimento di quella Tevernin, perché entrambe hanno un archetipo comune, ovvero il testo francese, ma le correzioni o i cambiamenti maturati ne *L'Orfano fortunato* non sono presenti ne *La Storia di Tom Jones*, che invece è più fedele al romanzo francese. Si è dedotto che *L'Orfano fortunato* è modello per Chiari sulla base di due dati, il primo è una testimonianza dello stesso abate sulle pagine della «Gazzetta veneta» nel 1761, la quale inoltre avvalora la paternità chiariana della stessa traduzione, il secondo è suggerito dal raffronto diretto tra i testi (commedie, traduzione italiana e francese, romanzo inglese), il quale rivela come alcuni dialoghi o cambiamenti propri de *L'Orfano fortunato* confluiscono direttamente nelle commedie con vere e proprie operazioni di copiatura del testo narrativo.

Nel secondo capitolo le commedie stesse sono al centro dell'indagine, iniziando da un tentativo di datazione delle composizioni, tentativo alquanto problematico dal momento che ancora oggi le ricerche in archivio non hanno ottenuto gli esiti auspicati. Quindi si evidenziano le modalità compositive di Chiari: in che modo riduce e ripartisce la vasta mole del romanzo in commedia, come supplisce a evidenti ristrettezze spazio-temporali e come scrittura i personaggi comici sul modello di quelli romanzeschi (con particolare attenzione ai ruoli comici-ridicoli di Truffaldino e Fol e alle protagoniste femminili, vere e proprie eroine chiariane *ante litteram*). Infine, un paragrafo specifico è dedicato alla valenza didattica e morale di queste commedie, valenza che unita alla ricerca di un *plot* romanzesco e dilettevole costituisce la nuova proposta teatrale di Chiari.

Posso concludere che l'importanza comica di Pietro Chiari risieda nella capacità dello scrittore di recepire le novità letterarie del suo tempo e di saperle plasmare e contaminare in modo da accontentare il pubblico. L'abate nota e sfrutta il successo del nascente genere romanzo e le proposte attrattive del teatro goldoniano: il risultato è il vero nucleo innovativo del teatro di Chiari, un teatro didattico e romanzesco.

PARTE PRIMA

«LE COMMEDIE SCRITTE PER UN TEATRO SONO DI QUELLE LONTANANZE
DIPINTE IN TELA, CHE PERDONO OGNI BELLEZZA SE SI GUARDINO DA
VICINO»⁷.

LA PRIMA ESPERIENZA TEATRALE.

Chiari Ab. Pietro

Bello ingegno e cervello strambo, fu educato dai Gesuiti, si rese a loro, ma per poco rimase nella compagnia. Viaggiò l'Italia, fu professore di letteratura a Modena e poeta del Duca. Fermò sua stanza a Venezia; scrisse talor per diletto, più di sovente per gli impegni suoi; cantò nozze, monache e dottori, facendo spesso celie irriverenti. Calcolava, d'aver sostenuto coi Gesuiti tante tesi filosofiche che capirebbero appena in un lenzuolo; che il teatro a Venezia /franchi 150 per dramma/ un verso era men pagato d'un punto a una scarpa; ne meglio del teatro lo scrivere per commissione. Delle donne non isfuggiva il consorzio, e dell'amor platonico non istimava le gioie, e così definisce se stesso: alto della statura, di membra bene proporzionate, di carnagione né chiara né fosca; malinconico, poche parole, non disobbliganti maniere, sollecito il passo; nelle imprese diligente, frettoloso, efficace; felicissimo delle avversità; nemico dell'ipocrisia, grato a chi l'ama, indifferente a chi m'odia, servitore di tutti, amico a pochi. Compose romanzi, molto scrisse pel teatro, e versi e prose di schietta latinità. Si ritirò a Brescia, ove stampò i *Trattenimenti* in XII volumi. Nato in sul principio del secolo XVIII uscì di vita nell'anno 1785⁸.

CAPITOLO PRIMO

I.1 IL MATERIALE D'INDAGINE

Dall'autunno del 1749⁹ fino alla morte, l'abate Chiari, si dedica instancabilmente alla scrittura teatrale, dando vita ad un *corpus* quanto mai ricco ed eterogeneo (commedie, tragedie, farse, opere per musica, intermezzi). Il seguente studio analizza l'attività comica di Chiari del primo periodo dal 1749 al 1752. Infatti si distinguono due fasi produttive: durante la prima il drammaturgo collabora con la compagnia Imer-Sacco-Casali presso i teatri Grimani, il San Samuele e il San Giovanni Grisostomo; durante la seconda, dal 1753 al 1762, lo scrittore lavora per il capocomico Girolamo Medebach presso il teatro Sant'Angelo. Si tratta di due forme diverse di commedia, le prime sono in prosa (da cui "commedie in prosa") e le seconde in martelliani (da cui "commedie in versi").

⁷ P. CHIARI, *L'Autore a' Leggitori*, in CG, I, p. IX.

⁸ Scatola 304 fascicolo 1291.11, Accademia Roveretana degli Agiati, Rovereto (Trento). Foglio di guardia delle lettera di Pietro Chiari a Giuseppe Valeriano Vannetti, 18 febbraio 1758.

⁹ G. HERRY, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata*, II, Venezia, Marsilio, 2009, p. 219. «All'inizio della quaresima [il nobiluomo Grimani] si risolve ad assumere l'abate Pietro Chairi quale poeta del teatro San Samuele. Chiari esordirà il primo lunedì di ottobre del 1749 [ovvero il 6 ottobre]».

Chiari giunge a Venezia tra la fine del 1746 e l'inizio del 1747, da quanto attesta lo studioso Nicola Mangini sulla base della ricostruzione effettuata da Giuseppe Ortolani¹⁰, ma se le commedie offrono una chiave di lettura anche della vicenda biografica dello scrittore, la data potrebbe essere anticipata di circa un anno, al 1745. Nella commedia *L'Erede fortunato*, andata in scena nell'ottobre del 1751, si legge:

*Est. [...] ogni anno in tal giorno questo tributo si rende in casa mia alla Veneta Dominante augustissima. La venerazione profonda, che ne ho concepita. Le obbligazioni innumerabili seco lei contratte, mentre vissi più anni colà, esigono indispensabilmente da me questa annuale testimonianza solenne d'ammirazione, di rispetto e d'amore. Finchè vivo non mancherò di festeggiar così questo giorno, in cui sei anni fa arrivai a quella illustre Metropoli; e partito ne sono l'anno passato*¹¹.

In questa battuta il Marchese d'Estival risponde al Cavaliere di Bissi, suo figlio, alludendo all'elogio di Venezia avvenuto nel *Prologo*, dove era in scena il Marchese stesso accompagnato dalle Nove Muse, numi tutelari delle arti. Per più ragioni (come vedremo nel Paragrafo I.2.3 *Il libretto de L'Erede fortunato*), si può pensare che nel *Prologo* il Marchese d'Estival rappresenti l'*alter ego* di Chiari. Nella venerazione serbata a Venezia, nell'auspicio di omaggiare ogni anno la città di un tale tributo e nel ricordo dell'arrivo in laguna sei anni prima, si intravede l'intervento diretto dell'abate. È ovvio che in mancanza di ulteriori fonti questa è una lettura congetturale ed ipotetica.

Nei primi anni veneziani Chiari scrive con la sua solita facile vena versi d'occasione per nozze, monacazioni, ingressi di procuratori e lodi alla città. Fin da questo periodo l'abate si dimostra un abile indagatore delle tendenze in voga, astuto nella scelta dei generi di maggior successo al fine di trarne il massimo profitto in termini di visibilità personale.

Una prima tendenza all'agonismo letterario si manifesta con i tre volumi delle *Lettere scelte di varie materie piacevoli, critiche, ed erudite, scritte ad una dama di qualità*¹², scritti come parodia di uno dei maggiori successi dell'epoca, le *Lettere critiche giocose, morali, scientifiche, ed erudite* dell'avvocato Giuseppe Antonio Costantini¹³. L'intero progetto dell'opera del Chiari puntava a riprendere gli assunti del Costantini, confutandoli continuamente e correggendoli, così che la prima esperienza letteraria è contraddistinta da un «carattere parassitario, perché interamente plasmata su un altro testo nel tentativo di sfruttarne la notorietà»¹⁴. L'assicurarsi un proprio canale di notorietà attraverso l'antagonismo letterario, è un metodo astuto di scrittura pilotata: un giovane autore cerca una cassa di risonanza mettendosi in aperto contrasto con le opere più in voga, in modo da poter goderne la scia del successo.

¹⁰ N. MANGINI, *Percorsi bio-bibliografici*, in *Pietro Chiari e il teatro europeo*, atti del convegno *Un rivale di Carlo Goldoni*, a cura di C. ALBERTI, Vicenza, Neri Pozza editore, 1986, pp. 39-48: p. 42.

¹¹ EG, I-1, p. 11. Il corsivo è mio.

¹² P. CHIARI, *Lettere scelte di varie materie piacevoli, critiche, ed erudite, scritte ad una dama di qualità*, Venezia, Angelo Pasinelli, I (1749), II (1750), III (1752).

¹³ L'opera costa di dieci volumi e il successo della stessa indusse a ristamparla più volte (entro il 1772, data di morte del Costantini, si contano dieci ristampe nella sola Venezia).

¹⁴ V. TAVAZZI, *Il romanzo in gara. Echi delle polemiche teatrali nella narrativa di Pietro Chiari e Antonio Piazza*, prefazione di P. VESCOVO, Roma, Bulzoni, 2010, p. 28.

Anche l'inizio dell'attività teatrale dell'abate, nell'autunno del 1749, è segnato dallo stesso meccanismo delle *Scelte*. Infatti a dire dello stesso Chiari¹⁵, sarebbe nata in lui l'idea di cimentarsi nella scrittura comica dopo aver visto uno spettacolo goldoniano. È dalla spinta emulatrice e polemica nei confronti di Carlo Goldoni che hanno vita le prime opere dell'abate.

Le rappresentazioni andate in scena in questo periodo, sono edite dal 1752 al 1758 da Angelo Pasinelli in quattro volumi¹⁶. Non si dispone dell'intero repertorio ed è lo stesso autore a dirlo nella *Lettera dell'Autore ad un amico suo di Roma*, prefazione al secondo tomo Pasinelli (ed. 1753):

Molte più ne conservo presso di me, che non arrossiranno neppur esse di farsi vedere in pubblico con le stampe; ma ci vuole un poco di tempo, perché, avendone notati i difetti in Teatro, le riduca al Tavolino in istato migliore da far nel mondo una buona comparsa. [...] Io non pubblicherò, che le migliori, per non istancare il Mondo con una farragine di libri superflui, e perché non mi vergogno di dire, che alcune fatte più a modo degli altri, che a modo mio, non sono degne d'arrivare alla cognizione de' Posterì¹⁷.

E ancora:

Oltre più di trenta Commedie di carattere, che mi trovo di aver scritte negli anni decorsi, tra le quali, come dissi, non si stamperanno che le migliori, mi resta da pubblicare una Tragedia [...] e questa si è il *Marco Antonio*¹⁸.

Da queste righe emergono tre dati rilevanti. Per primo Chiari afferma di dover lavorare «al Tavolino» ancora sulle commedie, al fine di renderle «in istato migliore da far nel mondo una buona comparsa». Dunque ciò che oggi leggiamo non è una fedele testimonianza dei copioni andati in scena e non è possibile sapere in che cosa consistessero l'intervento e le integrazioni effettuate dagli attori. Il secondo punto è consequenziale al primo e riguarda l'evidente contrasto tra il volere dell'autore e quello della compagnia. Il tono polemico deve essere interpretato: nel febbraio del 1753, data di pubblicazione del tomo, Chiari aveva appena rotto i rapporti con la Compagnia Sacco-Casali (autunno 1752), per cui il contrasto è ancora vivo e forte. Il terzo dato è relativo al numero delle commedie. Chiari riferisce di aver scritto più di trenta commedie e sedici sono quelle pubblicate, per cui circa la metà dei testi sono andati dispersi e di altri si conosce unicamente il titolo.

Si cerca di effettuare una breve ricostruzione delle commedie non edite. *L'avventuriere alla moda* e *La scuola delle vedove* sanciscono l'avvio teatrale di Chiari nell'autunno del 1749. Inoltre in una lettera Carlo Goldoni scrive a Giuseppe Antonio Arconati Visconti, il 10 ottobre 1750, che Chiari aveva esposto sulle scene la prima sera

¹⁵ P. CHIARI, *Degli spettacoli moderni che succedero a quelli di Roma*, in *I trattamenti dello spirito umano sopra le cose del mondo passate presenti e possibili ad avveire del signor abate* [sic] Pietro Chiari, Brescia, Berlandis, 1780-81, 12 voll., IV, 1780, pp. 78-92: 86.

¹⁶ Nel Paragrafo "All'insegna della scienza": Chiari, Painelli, Grimani, pp. 27-38, si tratterà diffusamente delle edizioni.

¹⁷ P. CHIARI, *Lettera dell'Autore ad un amico suo di Roma*, in CG, II, p. II.

¹⁸ *Ivi*, p. VI.

delle recite d'autunno (il 5 ottobre 1750¹⁹) *La donna di governo* e fu un vero insuccesso; nulla di più si conosce di questa commedia.

Questa sera si dà principio colle *Femmine puntigliose*. Il mio *Teatro comico* è stato sentito due sere, ed ora fa parlare il popolo sui difetti delle commedie. Il Chiari ne ha esposta una intitolata *La donna di governo*, e andò a precipizio²⁰.

In *Settecento. Per una lettura dell'Abate Chiari* lo studioso Giuseppe Ortolani aggiunge il titolo di un'altra commedia, la *Serva vendicativa*, desunto dal primo tomo de *Poesie e Prose* di Chiari, ma non rimane di essa altra testimonianza che questa²¹. Infine nella coda alla premessa de *L'Orfana riconosciuta, o sia la forza del naturale*, edita da Modesto Fenzo nei primi mesi del 1751, sono anticipate le novità romanzesche per l'anno comico successivo (1751-52):

L'Autore ha già ordite per l'anno venturo alcune commedie cavate dalla *Contadina incivilita*, dalle *Avventure d'un uomo di qualità* e dalle *Avventure di Telemaco*, tre romanzi assai noti ed accreditati²².

Nulla sappiamo sulla teatralizzazione delle opere di Prévost e di Fénelon, ma Goldoni²³, nel *Prologo a I viaggiatori*, allude alla genìa dei "Telemachi", certo chiariani, facendo supporre una realizzazione almeno del secondo dei titoli promessi, mentre dal romanzo del Chevalier de Mouhy è tratto il dittico della *Contadina incivilita*, pubblicato in seguito nel quarto e ultimo tomo delle "Commedie Grimani".

Il 6 ottobre del 1749²⁴ Pietro Chiari esordisce sul palco del San Samuele con *L'avventuriere alla moda*. Il testo è andato disperso, però si sa della scarsa fortuna che ebbe presso il pubblico, come attesta un distico di un anonimo del 1754, «Mi me ricordo ancora l'Avventurier moderno, / Che baronae compagne no sentirò in eterno»²⁵. Si può presagire il contenuto della commedia dai seguenti versi diffamatori del codice Cicogna, attribuiti a Carlo Goldoni il quale, come afferma Giuseppe Ortolani²⁶, non smentisce di aver scritto:

Sonetto infamatorio mandato dal Dott. Carlo Goldoni all'Ab. P. Chiari. –
Da quale nacque il principio di ogni disgusto.
Corni, Campana, Cancari e Meloni,
Pancia, Scarpe, Diarea, Rogna e Marchese
Cospetti, Cospettini e Cospettoni
Frase queste non sono alla Francese
Un sozzo avventurier magna maroni
Alla moda non è per il paese
Scuola delle Puttane e dei Bricconi
D'un sagra Dissertor son Iaide imprese
M'hanno piaciuto quei pensieri ameni
Il dialogo conciso, nuovo, arguto

¹⁹ G. HERRY, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata*, III, cit., p. 105.

²⁰ C. GOLDONI, *Tutte le opere*, a cura di G. ORTOLANI, XIV, Milano, Mondadori, 1956, pp. 173-4.

²¹ G. ORTOLANI, *Settecento. Per una lettura dell'Abate Chiari*, Venezia, Libreria Zanco, 1905, p. 458 n.1.

²² OII, p. 5.

²³ G. HERRY, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata*, III, cit., p. 190.

²⁴ Da quanto attesta G. HERRY, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata*, II, cit., p. 219 e p. 249.

²⁵ Citato da G. ORTOLANI, *Settecento. Per una lettura dell'Abate Chiari*, cit., p. 429 (cod. Cicogna 2395, carta 52, presso la Biblioteca del Museo Civico Correr di Venezia).

²⁶ *Ivi*, p. 429.

E i concetti di sal tutti ripieni.
 Ma più d'ogn'altra cosa m'è piaciuto
 Quel foglio che mandò ser Tu mi vieni
 Figlio del quondam Tu mi sei venuto.

N.B. Questo sonetto fu fatto in occasione della Commedia intitolata
 l'Avventurier alla moda 23 ottobre 1749^{27 28}.

La paternità goldoniana del sonetto non è sicura, certamente il commediografo non interviene per smentire la voce pubblica che a lui lo attribuisce e a questi versi Chiari rispose nel 1754 in questo modo:

Chi mi dovea far core, ed or farmelo accenna,
 contro me intrise allora di tossico la penna:
 e la carriera istessa batter vogliamo entrambi,
 Archiloco infelice, perché ricorri ai giambi?
 Chi fia che ci rispetti là dalle falde estreme,
 se dal Parnaso in vetta ci maltrattiamo insieme?
 Oggi pure altamente porto scolpito in petto
 quel tuo, barbara invidia, satirico sonetto²⁹.

Ginette Herry osserva che vi è un'analogia tra il contenuto del sonetto infamatorio attribuito a Carlo Goldoni e il successivo *Prologo apologetico alla vedova scaltra*³⁰. Il componimento poetico rimprovera Chiari di aver usato parole niente affatto “alla francese” (come spacciava il protagonista della commedia), ma tipiche dello stile dell'abate, inoltre lo accusa di portare in scena un “sozzo” protagonista che con la volgarità delle imprese offende il decoro veneziano. Temi che si ritrovano anche nel testo successivo, per questo Ginette Herry conclude che il cattivo e infamatorio sonetto sarà da attribuire certamente a Goldoni.

La commedia di Chiari doveva contenere delle esplicite condanne, forse anche morali e private, verso Goldoni, un tentativo di “detronizzarlo” dal titolo di riformatore della commedia, così che l'abate potesse, egli stesso, porsi come legittimo innovatore del genere. Goldoni non lascia l'attacco senza risposta e mette in scena il 13 febbraio 1751, tra le sedici commedie nuove, *l'Avventuriere onorato*, in questo modo il commediografo aspira a discostare da sé le calunnie del rivale, proclamandosi “uomo onorato”, e denuncia le dure fatiche, desolazioni e delusioni che il lavoro di commediografo comporta (forse adducendo alle stesse delusioni avute vedendo il vituperio del Chiari).

Dopo la rappresentazione de *L'avventuriere alla moda* la contesa tra Chiari e Goldoni non pare minimamente acquietarsi. Goldoni apre la stagione autunnale (il 5 ottobre) con la replica della *Vedova scaltra*, ma:

²⁷ Quindi nota Ginette Herry «il sonetto sarebbe stato “fatto” più di due settimane dopo il fiasco» (*Carlo Goldoni. Biografia ragionata*, II, cit., p. 250).

²⁸ Il *Sonetto infamatorio mandato dal Goldoni all'Ab. P. Chiari dal quale nacque il principio di ogni disgusto* è compreso nella raccolta di *Composizioni uscite su i teatri, commedie, e poeti nell'anno MDCCLIV in Venezia*, appartenuta ad Amedeo Svajer e conservata presso la Biblioteca del Museo Correr di Venezia, codice Cicogna 2395, c. 86. Cfr. C. GOLDONI, *Tutte le opere*, a cura di G. ORTOLANI, Milano, Mondadori, XIII, p. 945.

²⁹ P. CHIARI, *Della vera poesia teatrale. Epistole poetiche di alcuni letterati modanesi dirette al signor abate Pietro Chiari colle risposte del medesimo*, Modena, Soliani, 1754, p. 30.

³⁰ G. HERRY, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata*, II, cit., p. 251.

Alla terza replica di quella commedia, si videro comparire gli affissi del teatro San Samuele, che annunciavano una nuova commedia, *La scuola delle vedove*. Qualcuno m'aveva detto trattarsi d'una parodia della mia commedia; nient'affatto, era la mia commedia tale e quale: i quattro stranieri della stessa nazionalità, lo stesso intreccio, gli stessi mezzi. Di mutato non c'era che il dialogo, che era pieno di invettive e di insulti contro di me e contro i miei attori³¹.

Si conoscono i contenuti de *La scuola delle vedove* perché la rappresentazione era stata fatta precedere da un manifesto che annunciava i nomi dei personaggi, l'argomento e alcune riflessioni dell'autore:

Arrivati essendo in Venezia tre Forestieri oltremontani di tre differenti nazioni, e tutti e tre raccomandati a Lucindo da un suo fratello abitante in Livorno, gli accoglie egli generosamente nella sua casa medesima. Per divertirli lecitamente, ed ispirar loro un buon concetto delle donne italiane, gli introduce alla conversazione d'Angelica. Ella colla prudenza sua induce scaltramente il Suocero e il Servente ad essere più che contenti. La inopportuna, mal fondata ed incauta gelosia del Marchese nascer fa tal disordine, per cui Angelica obbligata viene dalla sua prudenza medesima a non voler più ammettere né lui né gli Oltremontani in sua casa. Posponendo ogni cosa al suo onore, pensa ella a ritrar de' vantaggi al suo stato e de' nuovi pregi al suo merito da questo stesso disordine. Regolatasi in guisa che il Marchese, di lei Servente, sposando Isabella, sacrifica alla di lei riputazione il suo affetto; divien moglie ella stessa di Lucindo, che per tutte le donne accorte avea poco genio e manco concetto: veder facendo assai chiaramente che una Donna di spirito accordar può, quando il voglia, al suo vero interesse il proprio decoro³².

Giuseppe Ortolani data la commedia di Chiari nel novembre del 1749³³, ma Ginette Herry lo smentisce sulla base di due fonti. La prima testimonianza è offerta da Goldoni che nei *Mémoires* dice «Alla terza replica di quella commedia [la *Vedova scaltra*]», per cui se la prima replica va in scena il 5 ottobre, la terza è da collocare all'8 ottobre. Questa ipotesi trova conferma con la seconda fonte, nei *Notatori Gradenigo* in 13 ottobre si legge:

Uscirono due stampe critiche: una sopra la commedia fatta nel teatro di S. Angelo da Carlo Goldoni intitolata la *Vedova scaltra*. L'altra sopra la commedia fatta nel teatro di San Samuele dall'abb. Giacomo Chiari, intitolata la *Scuola delle vedove*, ma furono amoniti li competitori a non proseguire la animosità tra loro³⁴.

Sulla base di queste due fonti Ginette Herry conclude che «la prima rappresentazione della *Scuola delle vedove* [è da datare] all'8 ottobre»³⁵.

L'intero evento viene narrato in un passo esaustivo dei *Mémoires*³⁶, in cui Goldoni racconta di essersi mascherato e di aver visto da un palchetto la rappresentazione de *La*

³¹ C. GOLDONI, *Memorie*, a cura di Piero Bianconi, Milano, BUR, 2010, p. 267.

³² Cfr. G. ORTOLANI, *Settecento. Per una lettura dell'Abate Chiari*, cit., pp. 430-31 e G. HERRY, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata*, II, cit., p. 254.

³³ G. ORTOLANI, *Settecento. Per una lettura dell'Abate Chiari*, cit., p. 430.

³⁴ I *Notatori Gradenigo* sono conservati manoscritti presso la Biblioteca del Museo Correr di Venezia (coll. Gradenigo-Dolfin, 67, I-XXXVIII) e contengono informazioni dal 2 gennaio 1747 al 31 dicembre 1773. Cfr. I, carta 50 *recto* [alla cart. 49 *verso* vi è la datazione 13 ottobre poi un vuoto e alla carta seguente quanto segue].

³⁵ G. HERRY, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata*, II, cit., p. 251.

³⁶ C. GOLDONI, *Memorie*, cit., pp. 267-69. Il dato più interessante nel passo dei *Mémoires* è che il nome di Chiari non viene mai citato, come in tutta l'opera d'altronde. Goldoni non vuole offrire nessun tipo di

scuola delle vedove. Adirato e indispettito da quello scempio, scrive la notte stessa il *Prologo apologetico alla scuola delle vedove*³⁷. Si legge a riguardo nei *Mémoires*:

Cercai soprattutto di far conoscere il pericoloso abuso di libertà degli spettacoli, e la necessità di provvedere con una censura alla decenza teatrale. In quella malvagia parodia avevo notato certi discorsi che dovevan ferire la delicatezza della repubblica rispetto ai forestieri³⁸.

Con ogni probabilità il risentimento di Goldoni nasce più dal tradimento dei suoi *ex* attori e di parte del pubblico che dagli attacchi del rivale. Con il *Prologo apologetico* il commediografo veneziano intende difendere la sua immagine di scrittore ingiustamente vilipeso, davanti agli occhi dell'opinione pubblica, e interpella il governo quale espressione e garanzia della decenza nei testi teatrali. Il 9 ottobre³⁹ Goldoni diffonde il testo in tutta la città e gli Inquisitori sospendono subito le due commedie. Gli Inquisitori inoltre invitano gli Esecutori alla Bestemmia a controllare preventivamente il testo di una nuova commedia di Chiari che sta per andare in scena. Si tratta de *La moglie saggia*⁴⁰, alla quale, con qualche taglio, sarà dato il permesso di rappresentazione alla fine di novembre ed è recitata al San Samuele, per la prima volta, il 2 dicembre 1749⁴¹.

In occasione di questo provvedimento, il governo istituisce una censura preventiva per i testi teatrali scritti e nel saggio di Ginette Herry è riportato il contenuto dell'annotazione firmata dai tre Inquisitori di Stato (Ferigo Tiepolo, Zorzi Contarini e Alvise Foscari) il 15 novembre 1749:

Resisi assai osservabili due commedie recitate nel teatro di San Samuele, poiché ponevano in vista critica li caratteri di molte Nazioni, cosa che poteva riuscire spiacevole ag'Esteri Ministri, che qui risiedono, trovò di prudenza il Tribunale farli sospendere, il che fu eseguito come da Rifferte rassegnasi. E poiché altra commedia era per uscire, estesa pur questa dall'Abate Chiari, ordinò il Tribunale al segretario di farsi consegnare li manoscritti anteriori, come fece, così che più non sien recitate dette tre commedie⁴².

Dopo questa accesa bufera, la polemica momentaneamente si placa, tanto che in una lettera del 21 novembre 1749 Gasparo Patriarchi, amico di Gasparo Gozzi, scrive a Giuseppe Gennari:

Per i teatri o più presto per i poeti teatrali ci fu a giorni passati gran partito ed impegno, ma cessò tosto il fuoco dacché i Signori imposero all'ab. Chiari silenzio, e gli proibirono a non iscrivere comicamente mai più. Il

soddisfazione al suo rivale: ben più pesante è un volontario silenzio che una esplicita e sprezzante critica. Inoltre si legge: «Se il lettore è curioso di conoscere l'autore della *Scuola delle vedove*, non lo potrò contentare. Non nominerò mai le persone che hanno avuto la volontà di farmi del male» (*Ivi*, p. 269).

³⁷ Il *Prologo apologetico* non fu mai stampato da Goldoni, ma Giuseppe Ortolani trovò una copia del manoscritto nei Codici Cicogna 2991 e 1293 presso la Biblioteca del Museo Civico Correr di Venezia.

³⁸ C. GOLDONI, *Memorie*, cit., p. 268.

³⁹ G. HERRY, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata*, II, cit., p. 252.

⁴⁰ Cfr. A. SCANNAPIECO, «Io non soglio scrivere per le stampe...»: *genesi e prima configurazione della prassi editoriale goldoniana*, «Quaderni veneti», 1994, XX, pp. 119-86: p. 155 n. 112.

⁴¹ G. HERRY, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata*, II, cit., pp. 252-3 e G. ORTOLANI, *Settecento. Per una lettura dell'Abate Chiari*, cit., p. 431.

⁴² G. HERRY, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata*, II, cit., p. 253. Citato per la prima volta da E. VON LOEHNER, *Carlo Goldoni e le sue memorie. Frammenti*, parte I, «Archivio Veneto», XXIV, 1882-1, p. 18.

Goldoni si ringalluzza e vanta vittoria, e il nostro buon Gozzi, sempre e in ogni occasione neutrale con gli amici, ne ride⁴³.

A conclusione della disputa tra Chiari e Goldoni, il 21 gennaio 1750 gli Esecutori contro la Bestemmia emanano una sentenza che conferma e generalizza l'obbligo di revisione dei testi per il teatro in prosa, affidandola a due magistrati che devono conservare in filza le revisioni stesse⁴⁴.

Tra le sedici commedie edite si possono ravvisare due gruppi principali. Un primo blocco comprende sei commedie (*Il buon padre di famiglia*, *La Forza dell'amicizia*, *La madre di famiglia*, *La moglie saggia*, *Gli sposi riuniti*, *La Conciatoste moglie di Truffaldino marito tre volte buono*) in cui l'attività teatrale di Goldoni si offre come un modello perfetto da correggere e rivisitare.

COMMEDIA	MODELLO ⁴⁵	DATA DI MESSA IN SCENA DEL MODELLO GOLDONIANO
<i>Il buon padre di famiglia</i>	<i>La famiglia dell'antiquario</i>	Carnevale 1749-50
	<i>Il padre di famiglia</i>	Carnevale 1749-50
	<i>Gil Blas</i> romanzo di Alain Rene Laesage	
<i>La forza dell'amicizia</i>	<i>Il vero amico</i>	Apertura del Carnevale 1750-51, il 26 dicembre 1750
<i>La Madre di Famiglia</i>	<i>La famiglia dell'antiquario</i>	Carnevale 1749-50
	<i>Il padre di famiglia</i>	Carnevale 1749-50
	<i>Gil Blas</i> romanzo di Alain Rene Laesage	
<i>La moglie saggia</i>	<i>Il cavaliere e la dama</i>	Autunno 1749
<i>La conciatoste moglie di Truffaldino marito tre volte buono</i>	<i>La bottega del caffè</i>	Il 2 maggio 1750 la commedia è recitata a Mantova, in estate a Milano e in autunno a Venezia.
<i>Gli sposi riuniti</i>	Commedia molto breve in cui il modello di riferimento non è esplicito.	

La datazione delle commedie è ancora oggi una questione aperta e neppure i preziosi *Notatori Gradenigo* hanno potuto offrire un aiuto in questa impresa. Con ogni probabilità *Il buon padre di famiglia* e *La madre di famiglia* andarono in scena nel Carnevale del 1749-50⁴⁶. Anna Scannapieco per prima ha dimostrato che *La moglie saggia* è

⁴³ G. HERRY, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata*, II, cit., p. 253. Citato per la prima volta da F. SOLDINI, *Introduzione e note*, in G. GOZZI, *Lettere*, Parma, Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda Editore, 1999, p. XXXVII.

⁴⁴ G. HERRY, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata*, II, cit., p. 254. Cfr. L. SANNIA NOWÉ, *Introduzione e Commento*, in C. GOLDONI, *La vedova scaltra*, a cura di L. SANNIA NOWÉ, Edizione Nazionale, Venezia, Marsilio, 2004, p. 337.

⁴⁵ A. MARCHI, *Il mercato dell'immaginario*, in *Pietro Chiari e il teatro europeo*, cit., pp. 77-113: p. 85. G. HERRY, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata*, II-III, cit. e G. ORTOLANI, *Settecento. Per una lettura dell'Abate Chiari*, cit., pp. 428-67.

⁴⁶ G. HERRY, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata*, II, cit., pp. 302-4 e G. ORTOLANI, *Settecento. Per una lettura dell'Abate Chiari*, cit., p. 435.

rappresentata il 2 dicembre del 1749⁴⁷. Per *La forza dell'amicizia*⁴⁸, *La conciateste moglie di Truffaldino marito tre volte buono*⁴⁹ e *Gli sposi riuniti* la data o la stagione di rappresentazione rimane ancora un mistero.

Nel secondo gruppo, composto dai restanti dieci testi, sono contenute le vere novità chiariane (*L'erede fortunato* – commedia *sui generis* perché il modello di riferimento è ancora goldoniano, ma l'ingrediente innovativo romanzesco è determinante –; *La Marianna, o sia l'Orfana* e *La Marianna, o sia l'Orfana riconosciuta*; *L'Orfano perseguitato*, *L'Orfano ramingo* e *L'Orfano riconosciuto*; *L'amica rivale*; *La Contadina incivilita dal caso* e *La Contadina incivilita dal matrimonio*; *I nemici del pane che mangiano*). L'innovazione e l'originalità risiedono nel sapere contaminare due generi diversi, il romanzo e il teatro, entrambi di moda e di successo. In questo *ensemble* è possibile coniugare l'elemento educativo-riflessivo, già presente nei primi testi comici, a quello avventuroso e divertente.

COMMEDIA	MODELLO ⁵⁰
<i>L'erede fortunato</i>	<i>L'erede fortunata</i> commedia di Carlo Goldoni, chiude il carnevale 1749-50
<i>La Marianna, ossia l'Orfana</i> <i>La Marianna, ossia l'Orfana riconosciuta</i>	<i>La Vie de Marianne ou les aventures de Madame la comtesse de ***</i> di Pierre de Marivaux
<i>L'Orfano perseguitato</i> <i>L'Orfano ramingo</i> <i>L'Orfano riconosciuto</i>	<i>Tom Jones</i> di Henry Fielding
<i>L'amica rivale</i>	<i>Clarisse Harlowe</i> di Samuel Richardson <i>Il vero amico</i> commedia di Carlo Goldoni, apre il carnevale 1750-51 (26 dicembre 1750)
<i>La contadina incivilita dal caso</i> <i>La contadina incivilita dal matrimonio</i>	<i>Paysanne parvenue</i> di Charles de Fieux de Mouhy
<i>I nemici del pane che mangiano</i>	<i>Histoire de Gil Blas de Santillane</i> Alain Rene Laesage

L'Erede fortunato apre la stagione autunnale 1751, il 5 ottobre; la commedia è contenuta nel primo tomo delle “Commedie Grimani”, ma, in contemporanea alla messa in scena, Pasinelli pubblica, nel 1751, un libretto sciolto⁵¹.

L'amica rivale presenta un serio problema di datazione; alcuni critici la datano al 1749⁵² (tra le prime commedie del Chiari), ma se la commedia istaura un rapporto di

⁴⁷ G. HERRY, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata*, II, cit., pp. 251-53 e G. ORTOLANI, *Settecento. Per una lettura dell'Abate Chiari*, cit., p. 432 n. 1.

⁴⁸ « [...] data incerta [...] dovette essere non molto lontana dal *Vero amico* di C.G. » G. ORTOLANI, *Settecento. Per una lettura dell'Abate Chiari*, cit., p. 443. «Non sappiamo quando furono rappresentate [*L'amica rivale* e *La forza dell'amicizia*]: Ortolani le attribuisce entrambe al carnevale del 1751, perché la loro composizione fu forse suscitata dal *Vero amico* goldoniano rappresentato il 26 dicembre 1750» G. HERRY, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata*, III, cit., pp. 189-90.

⁴⁹ «Quando furono recitate non si sa [*I nemici del pane che mangiano* e *La conciateste*]. [...] Almeno una delle due *pièces* è recitata nel carnevale del 1751-52» G. HERRY, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata*, III, cit., p. 302. Se il personaggio di Diana è interpretato da Cecilia Rutti (detta appunto Diana), la commedia deve essere anticipata, dato che a dire di Francesco Bartoli, come vedremo nel Paragrafo I.3 (pp. 58-9), la Rutti muore poco dopo il 1750.

⁵⁰ A. MARCHI, *Il mercato dell'immaginario*, cit., pp. 77-113: p. 85. G. HERRY, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata*, II-III, cit. e G. ORTOLANI, *Settecento. Per una lettura dell'Abate Chiari*, cit., pp. 428-67.

⁵¹ Cfr. Paragrafo I.2.

⁵² C. ALBERTI, *Introduzione*, in *Pietro Chiari e il teatro europeo*, cit., p. 17 e A. MARCHI, *Il mercato dell'immaginario*, cit., p. 85.

dipendenza con il romanzo inglese di Samuel Richardson (1748), la *Clarisse Harlowe*, necessariamente la scrittura e la rappresentazione devono essere successive alla traduzione francese del testo di Antoine François Prévost del 1751 (supponendo che Chiari non conosca la lingua inglese)⁵³. Inoltre, se *L'amica rivale* ha un ulteriore modello ne *Il vero amico* di Goldoni, il testo di Chiari deve essere successivo al carnevale 1750-51 (data della messa in scena goldoniana). La commedia dell'abate è contenuta nel terzo tomo delle "Commedie Grimani" (ed. 1754).

Il dittico della *Marianna* è recitato durante il carnevale del 1750-51⁵⁴. Il modello di riferimento è il romanzo incompiuto di Pierre de Marivaux, *La Vie de Marianne ou les aventures de Madame la comtesse de ****, terminato da Marie-Jeanne Riccoboni. Il romanzo francese è costituito da undici parti, pubblicate tra il 1731 e il 1741, ed è tradotto in italiano a partire dal 1746 fino al 1748⁵⁵, in quattro tomi presso Giovanni Teverin⁵⁶. Le commedie sono pubblicate da Modesto Fenzo in due libretti sciolti, nei primi mesi del 1751 in contemporanea alla messa in scena e da Angelo Pasinelli nel primo tomo delle "Commedie Grimani" (ed. 1752).

Si tratterà diffusamente nella *Parte Seconda* della trilogia dell'*Orfano*. Il modello di riferimento è il *Tom Jones* di Henry Fielding uscito nel 1749. La traduzione italiana, *L'Orfano fortunato*, esce in due volumi (quattro tomi) nell'aprile del 1751 presso Giovanni Teverin⁵⁷. La messa in scena deve essere avvenuta tra l'autunno del 1750 e il 1751. Le commedie sono contenute nel secondo tomo delle "Commedie Grimani" (ed. 1753).

Il dittico della *Contadina* viene rappresentato nell'autunno del 1751, probabilmente in ottobre⁵⁸. Il modello di riferimento è la *Paysanne parvenue* di Charles de Fieux de Mouhy uscita nel 1735 e divisa in sette parti, la traduzione italiana è pubblicata da Giovanni Teverin⁵⁹ nel 1750, in tre tomi, con il titolo *La contadina ingentilita o sia le memorie della signora marchesa di L.V. del Signor Cavaliere di Mouhy*⁶⁰. Tra l'altro la continuazione alla *Paysanne parvenue* di De La Bataille è tradotta da Chiari stesso con il titolo *La nuova Contadina ingentilita*⁶¹ e pubblicata da Giovanni Teverin nel 1752⁶². Il

⁵³ Il romanzo è tradotto in italiano nel 1783 ed in tedesco tra il 1749 e il 1753 (è difficile ipotizzare che Chiari conoscesse la lingua tedesca).

⁵⁴ Si conosce il periodo preciso della messa in scena grazie alla presenza delle due stampe Fenzo (cfr. Paragrafo I.2).

⁵⁵ Nei *Mandati per le licenze di stampa* (filza 340) dei Registri dei Riformatori per lo Studio di Padova in Archivio di Stato a Venezia in data 14 febbraio 1746 c'è la licenza per «*La Vita di Marrianna L'avventura della Contessa... fede n° 153*» (carta 134 verso). Non ho trovato altre licenze per gli anni successivi, ma può essere che questa concessione valga per tutti e quattro i tomi.

⁵⁶ Copie della traduzione sono conservate nella Biblioteca del Museo Civico Correr di Venezia e nella Biblioteca Civica Bertoliana di Vicenza.

⁵⁷ Nei *Mandati per le licenze di stampa* (filza 340) dei Registri dei Riformatori per lo Studio di Padova in Archivio di Stato a Venezia in data 17 aprile 1751 c'è la licenza per «*L'Orfano fortunato, o sia Le avventure del Sig. N.N traduzione dal francese fede n° 40*» (carta 243 verso).

⁵⁸ Cfr. coda alla premessa de *L'Orfana riconosciuta, o sia la forza del naturale* edita da Modesto Fenzo nei primi mesi del 1751.

⁵⁹ Copia del secondo tomo è conservata nella Biblioteca comunale di Sansepolcro (AR) e copie del secondo e terzo nella Biblioteca Statale del Monumento Nazionale di Montecassino (Cassino – FR).

⁶⁰ Nei *Mandati per le licenze di stampa* (filza 340) dei Registri dei Riformatori per lo Studio di Padova in Archivio di Stato a Venezia in data 4 agosto 1749 c'è la licenza per: «*La contadina ingentilita o sia le memorie della Marchesa di N.N del Cavaliere di Mouhy traduzione dal francese fede n° 88*» (carta 206 recto).

⁶¹ Cfr. *Parte Seconda*, paragrafo I.2 (pp. 122-4) - *Un lapsus destabilizzante*.

dittico della *Contadina* è pubblicato da Pasinelli nel quarto tomo delle “Commedie Grimani” (ed. 1758).

Ancora incerta è la datazione de *I nemici del pane che mangiano* e anche i *Notatori Gradenigo* non hanno fornito nessuna testimonianza al riguardo, è plausibile una loro collocazione dopo il 1751, ovvero dopo l’avvio del romanzesco nel teatro di Chiari. Il modello di riferimento è l’*Histoire de Gil Blas de Santillane* di Alain Rene Laesage, pubblicato per la prima volta nel 1715; seguirono diverse edizioni del romanzo: una seconda quell’anno stesso, una terza in tre volumi nel 1724 e un quarto ed ultimo volume uscì nel 1735. Lesage continuò a rivedere il testo fino alla morte e l’ultima edizione è del 1747. La traduzione italiana, *Gil Blas di Santillano. Storia Galante tratta dall’idiomo francese nell’italiano dal dottor Giulio Monti Canonico bolognese*, è pubblicata a Venezia presso Antonio Bortoli in sei tomi a partire dal 1732, ne seguono diverse edizioni. La commedia *I nemici del pane che mangiano* è pubblicata nel quarto ed ultimo tomo delle “commedie Grimani” (ed. 1758).

EDIZIONE	TITOLO	TEATRO	MESSA IN SCENA
I (1752)	<i>L'Erede fortunato</i>	San Giovanni Grisostomo	5 ottobre 1751
	<i>Il buon padre di famiglia</i>	San Samuele	Carnevale 1749-50
	<i>La Marianna, ossia l'Orfana</i> <i>La Marianna, ossia l'Orfana riconosciuta</i>	San Samuele	Carnevale 1750-51
II (1753)	<i>La forza dell'amicizia</i>	San Samuele	Carnevale 1750-51 (?)
	<i>L'Orfano Perseguitato</i> <i>L'Orfano ramingo</i> <i>L'Orfano riconosciuto</i>	San Samuele	Autunno 1750 o Carnevale/Autunno 1751
	<i>La Madre di Famiglia</i> <i>L'amica rivale</i> <i>La moglie saggia</i> <i>Gli sposi riuniti</i>	San Samuele	Carnevale 1749-50 Carnevale 1750-51 (?) 2 dicembre 1749
III (1754)	<i>La contadina incivilita dal caso</i> <i>La contadina incivilita dal matrimonio</i>	San Giovanni Grisostomo	Autunno 1751
	<i>I nemici del pane che mangiano</i>	San Giovanni Grisostomo	Carnevale 1751-52 (?)
	<i>La conzia teste moglie di Truffaldino marito tre volte buono</i>	San Giovanni Grisostomo	Carnevale 1751-52 (?)

Le ragioni che hanno spinto Chiari a trarre ispirazione dai romanzi per le sue commedie sono tre. In primo luogo la trama ben strutturata e di sicuro successo di un romanzo può evitare al commediografo un faticoso lavoro di *inventio*; in seconda istanza, una commedia nata sulla falsariga di un testo già scritto, con un suo pubblico e di fama, può destare la curiosità e l’attesa dei destinatari; infine la trama dei romanzi offre

⁶² Nei *Mandati per le licenze di stampa* (filza 340) dei Registri dei Riformatori per lo Studio di Padova in Archivio di Stato a Venezia in data 1 maggio 1752 c’è licenza per: «*La nuova contadina ingentilita o sia Memoria della Marchesa Di N.N fede n° 252*» (carta 253 recto).

l'opportunità al Chiari di introdurre nel suo teatro nuovi temi "moderni", in una sorta di dialogo teatrale, morale e ideologico, con il Goldoni⁶³.

Per un lettore contemporaneo, un influsso così eterogeneo di materiali, dal romanzo alla commedia e dalla commedia al romanzo⁶⁴, può apparire alquanto paradossale. Le aspettative che questo tipo di commedia cerca di soddisfare sono diverse; una più ampia gamma di codici letterari utilizzati, implica un maggior potenziale di destinatari, e a sua volta presuppone un ventaglio più ampio di mercato.

Sfruttare il materiale letterario proveniente da romanzi, da commedie antiche o moderne non è per Chiari una mancanza di originalità o un plagio. Si tratta di ordinare in modo sorprendente del materiale già esistente, che possa garantire un sicuro assenso da parte del proprio pubblico. Lo spettatore è più attento alle modalità di risoluzione dell'intreccio, ovvero su "come", piuttosto che su "cosa", l'autore rappresenti⁶⁵.

La trama del romanzo penetra nella commedia in diverse modalità: o semplicemente introducendo a teatro gli ingredienti propri del genere romanzo (come nel caso de *L'Erede fortunato* in cui sono presenti scambi di persona, agnizione finale, la scoperta di un tesoro nascosto, malintesi), o per analogia di contenuto (come nel caso de *L'amica rivale* che prende ispirazione dalla *Clarisse Harlowe* di Samuel Richardson), o come snodo di una sola vicenda narrativa (come nel caso de *I nemici del pane mangiano* in cui è ripreso l'episodio amoroso tra Gil Blas e Donna Mencía, da *Histoire de Gil Blas de Santillane* di Alain Rene Laesage), oppure l'intero romanzo viene diviso in due o tre blocchi che costituiscono altrettante riduzioni teatrali. È quest'ultima la vera modalità innovativa. Già Carlo Goldoni nel novembre del 1750 con la *Pamela* aveva portato in scena il famoso romanzo inglese di Samuel Richardson, ma si tratta di un progetto diverso da quello chiariano: il commediografo veneziano prende spunto dal romanzo e lo modifica (soprattutto nel finale), così da proporre un riadattamento socialmente accettabile, Chiari invece con l'introduzioni di blocchi bi- e tri- partiti dà vita a delle commedie in cui il testo narrativo possa essere riproposto drammaturgicamente in modo fedele e completo. Addirittura ciò che nella *Pamela* goldoniana viene assolutamente eliminato per mezzo di un'agnizione finale (ovvero il matrimonio tra una ragazza povera e un nobile in virtù del solo onore della fanciulla, presente nel romanzo inglese), ne *La contadina incivilita dal matrimonio* è reso possibile: Gianette, povera e sventurata contadina, riesce a sposare il Marchese di Longavilla grazie alle sue qualità morali e non perché scopre delle origini altolocate. Le commedie dell'abate a più puntate (il *Dittico della Marianna*, il *Dittico della*

⁶³ T. EMERY, *Tom Jones on the italian stage: The Orfano Trilogy of Pietro Chiari*, in «Studies in Eighteenth Century Culture», vol. 18, 1988, p. 312.

⁶⁴ L'assimilazione può essere anche inversa, ovvero nei romanzi successivi del Chiari si possono intravedere situazioni tipiche della commedia. È così che nella *Filosofessa italiana*, la protagonista scrive in riferimento al suo travestimento maschile: «Non era egli questo un soggetto da commedia il più ridicolo, che fosse mai stato in iscena? Ne comunicai il pensiero ad un mio amico, che in gioventù aveva avuta della domestichezza con le muse, e s'era fatto onorare da' teatri» (PIETRO CHIARI, *La filosofessa italiana, o sia Le avventure della Marchesa N.N. scritte in francese da lei medesima*, Livorno, edizione di Francesco Natali, 1753, vol. II, p. 38).

⁶⁵ G. PIZZAMIGLIO, *Tra «libri di lettere» e teatro*, in *Pietro Chiari e il teatro europeo del Settecento*, cit., p. 255.

Contadina e la *Trilogia dell'Orfano*) nascono dall'idea di un solo progetto, per cui la divisione del materiale del romanzo avviene attraverso una visione unitaria e logica⁶⁶.

I.2 “ALL’INSEGNA DELLA SCIENZA”: CHIARI, PASINELLI, GRIMANI.

Io abito nella contrada di Santi Apostoli, dove a tutti son noto; e volendo altro mio più sicuro ricapito, s'addrizzi al Pasinello libraio all'insegna della Scienza, dove soglio capitare sovente ogni giorno⁶⁷.

I.2.1 *Tre commedie “spicciolate”*

Si ristampano alcune mie Commedie: se ne aggiungono ad esse dell'altre, che non furono stampate mai più [...] ⁶⁸.

In questo modo Pietro Chiari esordisce ne *L'Autore a chi legge* del primo tomo delle commedie “Grimani”, edito da Angelo Pasinelli nel gennaio del 1752. Infatti tre delle quattro commedie del volume risultano stampate singolarmente pochi mesi prima, in quella che Laura Riccò ha definito «edizioni spicciolate»⁶⁹. La prima commedia edita è *L'Orfana, o sia la forza della virtù*⁷⁰, pubblicata da Modesto Fenzo nei primi mesi del 1751. Il libretto consta di una prefazione dell'editore (*Lo stampatore a chi leggerà*) e il nome dell'abate non appare sul frontespizio; segue sempre per Fenzo la seconda puntata della “saga”, *L'Orfana riconosciuta o sia la forza del naturale*⁷¹, in cui l'autore interviene nella nota introduttiva (*L'autore a chi leggerà*), ma con le sole iniziali («P.C»). La terza stampa, che contiene *L'Erede fortunato*⁷², esce invece – contrariamente a quanto si legge, con il riferimento allo stesso Fenzo – proprio per i tipi di Angelo Pasinelli⁷³, nell'ottobre del

⁶⁶ Nella *Parte Seconda* si analizza il caso tratto dal *Tom Jones* di Henry Fielding.

⁶⁷ Lettera di Pietro Chiari indirizzata al Canonico Lodovico Ricci, «Venezia, 25 agosto 1758», in *Corrispondenza Ricci 2 – Arm. Mss. A. I. 2, Biblioteca Morcelliana, Chiari (Brescia)*: cfr. A. MADRIGNANI, *All'origine del romanzo in Italia. Il «Celebre abate Chiari»*, Napoli, Liguori, 2000, pp. 194-5. Ringrazio la Prof.ssa Cappelletti per avermi segnalato la lettera.

⁶⁸ *L'Autore a chi legge*, in CG, I, p. IV (il corsivo è mio).

⁶⁹ L. RICCÒ, «*Parrebbe un romanzo*». *Polemiche editoriali e linguaggi teatrali ai tempi di Goldoni, Chiari, Gozzi*, Roma, Bulzoni, 2000, p. 47.

⁷⁰ Nel frontespizio si legge: «*L'Orfana / o sia / la forza della virtù / Commedia nuova / In cinque atti / Da rappresentarsi / nel Teatro Grimani / di S. Samuele quest'anno 1751. / Cavata dell'Originale Francese / dal Signor / di Marivaux / intitolato / La vita di Marianna / In Venezia, MDCCLI / Presso Modesto Fenzo. / Con licenza de' Superiori*».

⁷¹ Nel frontespizio si legge: «*L'Orfana / riconosciuta / o sia / la forza del naturale / Commedia nuova / In cinque atti / Da rappresentarsi nel Teatro Grimani / di S. Samuele quest'anno 1751 / Cavata dell'Originale Francese / dal Signor / di Marivaux / intitolato / La vita di Marianna. / In Venezia, MDCCLI / Presso Modesto Fenzo. / Con licenza de' Superiori*».

⁷² Nel frontespizio si legge: «*L'eredità fortunata / Commedia nuova / In cinque atti / Da rappresentarsi / nel teatro Grimani / di / S. Gio. Grisostomo / La prima sera delle Recite in Autunno / Quest'anno 1751 / In Venezia, MDCCLI / In Merceria all'Insegna della Scienza. / Con licenza de' Superiori*».

⁷³ Nel frontespizio si legge «*In Merceria all'insegna della Scienza*», impresa che riconduce ai torchi di Angelo Pasinelli. Quindi sono erronee le attribuzioni della stampa a Modesto Fenzo, vedi, da ultima, G. HERRY: «Prima di essere inclusa nel tomo I delle *Commedie* per i Teatri Grimani, la commedia [ovvero *L'Erede fortunato*] era stata stampata da Fenzo, anonima e senza prefazione, in occasione della rappresentazione». (*Carlo Goldoni. Biografia ragionata*, III, cit., p. 246).

1751 in concomitanza con la rappresentazione nella prima sera della stagione 1751-52 (5 ottobre 1751⁷⁴): lo identifica l'indicazione "all'insegna della scienza".

Giuseppe Ortolani, primo a segnalare le tre edizioni singole chiariane, si limita a sottolinearne la rarità⁷⁵; Laura Riccò⁷⁶ e Ginette Herry⁷⁷, sono tornate a ragionare sulla questione e in un saggio dedicato alla "genesì della prassi editoriale goldoniana" e al rapporto con Medebach, Anna Scannapieco⁷⁸ ha giustamente sottolineato l'eccezionalità della circostanza per il teatro professionale veneziano di allora⁷⁹, chiedendosi:

Ma che dire di quei casi (gli unici per lo meno a mia conoscenza) in cui il certamente non sprovveduto abate Chiari dà alle stampe, nell'imminenza della rappresentazione, due sue commedie (*L'Erede fortunato. Commedia Nuova in cinque Atti da rappresentarsi nel Teatro Grimani di S. Gio. Cri. la prima sera delle recite in autunno, quest'anno 1751*, Venezia, Fenzo, 1751; *L'orfana riconosciuta o sia la forza del naturale. Commedia Nuova in cinque Atti, da rappresentarsi nel Teatro Grimani di S. Samuele quest'anno 1751*, Venezia, Fenzo, 1751)⁸⁰?

In ogni caso, appare scarsamente probabile che sia Chiari stesso (il cui nome non risulta sul frontespizio, non per questo supponente l'anonimato⁸¹) a promuovere la stampa dei testi, contravvenendo così scopertamente a un presumibile vincolo contrattuale. Nel frontespizio delle edizioni spiccano il nome del teatro e l'esplicito richiamo alla rappresentazione, con formula identica a quella che si ritrova nei libretti per musica e, soprattutto, per quelli inscenati nei medesimi Teatri Grimani (editi frequentemente dallo stesso Modesto Fenzo). Si tratta, dunque, di stampe "in imminenza della rappresentazione", nel senso preciso dei libretti di sala: lo stesso formato lo certifica. È questa una pratica insolita per la commedia, in quanto l'edizione del testo facilitava evidentemente il libero uso da parte di altre compagnie. A riguardo, è esemplare il rapporto Goldoni-Medebach; il commediografo nel 1750 si accorda con l'editore Giuseppe Bettinelli per la stampa di un primo tomo delle sue commedie, ma in principio il capocomico è contrario a questa idea. In merito alla diversità tra il caso Chiari e quello Goldoni, Anna Scannapieco, nella nota prima citata, si chiede: «E allora: perché nel '51 Imer non teme quello che nel '50 aveva temuto Medebach?». Una risposta parziale è offerta da Ginette Herry, che scrive:

⁷⁴ *Ivi*, p. 245.

⁷⁵ G. ORTOLANI, *Settecento. Per una lettura dell'Abate Chiari*, cit., p. 439 n. 4, p. 441 n.3 e p. 450 n.1.

⁷⁶ L. RICCÒ, «Parrebbe un romanzo», cit., pp. 45-9.

⁷⁷ G. HERRY, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata*, III, cit., pp. 189-90.

⁷⁸ A. SCANNAPIECO, «Io non soglio scrivere per le stampe...»: genesì e prima configurazione della prassi editoriale goldoniana, «Quaderni veneti», 20, 1994, pp. 119-86.

⁷⁹ *Ivi*, pp. 168-9 n. 148.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ OII, p. 3. Nella prefazione l'autore si firma con «P.C.» con evidente richiamo a Pietro Chiari e inoltre scrive: «Senza ch'io metta in fronte a questa Commedia il mio nome, essa bastevolmente mi fa conoscere Autore dell'altra che l'ha preceduta con un titolo poco dissomigliante». Come se non bastasse, lo stesso Chiari nel 1754, in una lettera all'abate Vicini, dichiara la paternità dei testi: « Te sola alla lor rabbia maledica, e tiranna / scaltamente sottrassi, diletta mia Marianna. / Perché ti rispettassero quell'alme invide, e ladre, / oh mio rossor! Fu d'uopo celar, ch'ero tuo Padre». (P. CHIARI, *Epistola seconda dell'abate Pietro Chiari*, in *Della vera poesia teatrale. Epistole poetiche di alcuni letterati modanesi dirette al signor abate Pietro Chiari colle risposte del medesimo*, Modena, Soliani, 1754, p. 93).

Ovviamente, Medebach si è opposto al progetto [riferendosi al I tomo Bettinelli]. È un impresario privato e dalla sola “cassetta” dipende, oltre la propria sorte, quella degli attori, del poeta e dei dipendenti ai quali egli dà lavoro; non ha né i mezzi né le mire di nobili impresari come i Grimani che gestiscono teatri per trarne prestigio, se non sempre profitto⁸².

Non crediamo che Grimani pensasse al prestigio prima che al profitto, ma è evidente che la scelta fosse effettuata non tanto da Imer (e complessa risulta, peraltro, la definizione della “direzione di compagnia”), piuttosto dall’impresario-padrone, con caratteri completamente differenti rispetto a quelli del rapporto Medebach/Goldoni. Michele Grimani, contrariamente al capocomico del Sant’Angelo, consente o addirittura promuove la vendita diretta di alcune commedie chiariane, ed è lecito pensare che la mossa dell’impresario proceda da un’offerta spicciola e preliminare, rispetto a un progetto più organico (l’edizione Pasinelli), promosso in concorrenza al progetto Goldoni-Medebach-Bettinelli. Il nobiluomo Grimani, infatti, non è un direttore-capocomico, bensì un impresario vero e proprio, patrizio e proprietario di teatri, che osserva la questione con una maggiore distanza e ampiezza di sguardo.

È significativo che in queste vicende emergano le figure degli impresari e dei capocomici rispetto a quella degli scrittori: ciò prelude alla presenza di precise linee contrattuali relative alle commedie scritte originali, determinando anche la proprietà delle stesse. Si avverte quindi, in questo lasso temporale, un’emergenza dell’autorialità drammatica anche in rapporto al vincolo impresariale-capocomicale. Goldoni si segnala decisamente come “autore” nel 1750 mettendo in scena ben sedici commedie nuove e intraprendendo un’edizione a stampa. Lo pseudo-anonimato relativo ai “libretti di sala” chiariani nella stagione 1750-51 è un segno forte di parziale conservazione del costume culturale, e prima legale, che intende il testo “venduto” come un testo “di compagnia”, cioè di proprietà dell’impresario.

I.2.2 Due libretti per il dittico di Marianna

Nel carnevale 1750-51, a poca distanza l’una dall’altra, Modesto Fenzo stampa le due “puntate” teatrali tratte dal romanzo di Marivaux: *L’Orfana, o sia la forza della virtù* e *L’Orfana riconosciuta, o sia la forza del naturale*. I titoli, composti da un sostantivo che determina lo stato di orfana della protagonista e da una caratterizzazione aggiuntiva, inevitabilmente riconducono a quelli della trilogia tratta dallo stesso Chiari dal *Tom Jones* di Fielding: *L’Orfano perseguitato* - *L’Orfano ramingo* - *L’Orfano riconosciuto*. Si tratta di un blocco di cinque testi, che probabilmente vanno in scena a non molta distanza gli uni dagli altri e che segnano le tappe per la nascita di un nuovo tipo di commedia a puntate, romanzesca e “di formazione”. Il titolo della “dilogia” viene completato nel passaggio dall’edizione Fenzo al primo tomo Pasinelli (*La Marianna, o sia L’orfana* e *La Marianna, o sia L’orfana riconosciuta*): si tratta di un cambiamento, ma che vuole sottolineare con maggiore evidenza il legame con il romanzo di riferimento.

La lettura dei paratesti (le due prefazioni al dittico della *Marianna* e il prologo de *L’Erede fortunato*) rivela la dimensione di un comune progetto, suggellando il rilievo di

⁸² G. HERRY, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata*, II, cit., p. 318.

questo nuovo tipo di commedia nel momento stesso della rappresentazione, decretandone le caratteristiche e le qualità. Nella prefazione a *L'Orfana, o sia la forza della virtù*, il nome di Chiari viene celato con un'apparente dichiarazione di falsa modestia, dove lo stampatore scrive:

Viene alla luce una nuova Commedia e se ne nasconde l'Autore, perocché troppo egli teme il giudizio del Pubblico. Tocca a chi leggerà, o vedrà in iscena questa di lui fatica, a fargli cuore colla bontà sua e co' 'l suo gradimento per farsi conoscere⁸³.

Il nome di Chiari, associato alla commedia, doveva essere evidente agli spettatori, ragione per cui il lasciare che fosse l'editore a parlare dell'autore assume una valenza retorica: legittima la sperimentazione drammaturgica, ne indica le qualità ed emula il merito inventivo, oltre a distanziarlo dalle consuete "gare" teatrali.

[...] chi ha fatta questa, non l'ha fatta per gareggiare con nessuno, ed è risoluto di voler profittare delle decisioni di tutti. Egli l'ha cavata dal primo Tomo del grazioso Romanzo Francese del Sig. di Mariveaux intitolato *La Marianna* per secondare il gusto, che corre di simili rappresentazioni, e compiacere la miglior parte⁸⁴.

Fenzo decreta una vera e propria *riforma* messa in atto dal "nuovo genere" e ne elenca gli ingredienti fondamentali, evidentemente riconoscendo un valore positivo al precedente goldoniano:

È bene, che alle scipite buffonerie de' tempi passati prevalga adesso su' Teatri Italiani il gusto migliore di Commedie più regolari che interessino la curiosità, istruiscano gli animi, movano gli affetti, *riformino* i costumi, e parlino al cuore⁸⁵.

Il "manifesto programmatico", esibito dallo "Stampatore" (o da chi per lui), non manca, infatti, di omaggiare il primo artefice di tanta fatica, nella speranza che "altri ancora" possano realizzare simili imprese, di rinnovamento dell'arte teatrale e del gusto:

Chi è stato il primo a rimettere in uso questa arte, per altro antichissima, d'insegnare e piacere dalle pubbliche Scene, non sarà mai abbastanza lodevole⁸⁶. Sarebbe desiderabile, che altri ancora ne seguissero l'esempio, e però gli Spettatori, e i Lettori della commedia presente dovriano far cuore a chi l'ha composta, onorandolo della approvazione loro, e del loro compatimento; acciocchè potesse egli eseguire l'intenzion sua di ricavarne qualche altra dagli altri Tomi de Romanzo suddetto⁸⁷.

⁸³ OI, p. 3.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ Il primato inventivo, d'altronde, è riconosciuto a Goldoni anche in altri scritti che, a rigor di logica, parteggiano per il Chiari; in un sonetto del Nobil Homo G. Zorzi Baffo indirizzato a Goldoni, ad esempio, il poeta dichiara di aver scritto in precedenza in favore di Chiari, ma di non essere parziale, anzi in riferimento al commediografo veneziano conclude: «De Comici Poeti Sé el Campion / e se ne andasse alcun de Soravra / sempre il merito avè dell'Invention». (Venezia, Biblioteca del Museo Correr, Codice Cicogna 2935, *Composizioni uscite sui teatri, commedie, e poeti nell'anno MDCCLIV in Venezia*, f. 104 recto, vv. 12-4).

⁸⁷ OI, pp. 3-4.

La fortuna arrisa alla prima *Marianna* è testimoniata da Chiari a più riprese⁸⁸. Poco dopo dai torchi di Fenzo esce il prosieguo, già annunciato, ma questa volta la nota prefatoria è firmata dallo stesso autore che, mentre non rivela ancora il suo nome, dichiara di voler comporre altre commedie di tal genere:

Da un Pubblico, che si fa gloria d'esser cortese e benefico io non posso aspettare, anche nell'accoglimento di questa Commedia, che nuovi motivi d'esserli rispettosamente obbligato. Alla pubblica aspettazione corrisponderanno senza dubbio gli Attori con quella abilità e bravura che non può ad essi negarsi; ed io si agli uni che agli altri onoratamente prometto di scrivere sempre per l'avvenire sul medesimo gusto [...]⁸⁹.

Chiari illustra il suo *modus operandi*, ovvero la ripresa fedele della trama del romanzo di Marivaux, conscio che tanta "fedeltà" possa costringere a qualche incongruenza:

La Vita di Marianna, da cui ho tratte queste Commedie, sia Romanzo o sia Storia, esser dovea da me fedelmente seguita ne' principali suoi avvenimenti, a costo ancora di mettermi a rischio che trovati non fossero verosimili interamente⁹⁰.

E in coda alla premessa vengono altresì promesse le novità nello stesso genere per l'anno comico successivo, annuncio di piena evidenza come *reclame* per la stagione ventura:

L'Autore ha già ordite per l'anno venturo alcune commedie cavate dalla *Contadina incivilita*, dalle *Avventure d'un uomo di qualità* e dalle *Avventure di Telemaco*, tre romanzi assai noti ed accreditati.

Questo annuncio è stato con ogni probabilità consegnato al pubblico in sala in tempo di Carnevale, alla fine dell'anno comico 1750-51. La promessa di nuovi titoli teatrali di linea romanzesca non comprende la trilogia tratta dal *Tom Jones*, evidentemente già andata

⁸⁸ «[Le commedie] comprese in questo Tomo ricevute furono più, e più volte con universale benignissimo gradimento.» (*L'Autore a chi legge*, in CG, I, p. VII). «Fra le quattro Commedie comprese nel primo Tomo uscito alla luce, e speditovi l'anno passato, le due *Marianne*, ed il *Padre di Famiglia*, furono la prima volta replicate ciascuna per quattordici sere consecutive in un Teatro pienissimo di Spettatori, e con universal gradimento.» (*Lettera dell'Autore ad un amico suo di Roma*, in CG, II, pp. I-II). «L'accoglienza fatta alla mia prima Commedia della *Marianna* ha superata per modo l'aspettazione mia.» (OII, p. I). Inoltre anche fonti esterne testimoniano la fortuna della *Marianna* a distanza di alcuni anni. La prima attestazione è offerta dai repertori del Teatro di Carignano rinvenuti nell'Archivio Storico della Città di Torino da Giulietta Bazoli (che ringrazio sinceramente per avermi inviato in anteprima le pagine del suo studio). Tra le commedie messe in scena dalla compagnia di Casali, capocomico per i teatri Grimani, il 21-22 maggio del 1754 e dalla compagnia Sacchi il 12-13 settembre 1757 emerge il titolo «*Marianna*» (peraltro seguito dal dittico chiariano della *Contadina*). Il secondo rimando è a *Le convulsioni*, un prologo metateatrale scritto da Carlo Gozzi per il carnevale del 1763, in cui la compagnia Sacco inscena un "Teatrino comico" per decidere quale commedia sia da rappresentare la stessa sera e tutti si preparano per rappresentare *L'Orfana riconosciuta*, con chiaro rimando alla seconda puntata chiariana. (C. GOZZI, *Le convulsioni o sia contrattempo*, in *Commedie in commedia. Le gare teatrali, Le convulsioni, La cena mal apparecchiata*, a cura di F. Soldini e P. Vescovo, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 385-408). La terza testimonianza, seppur meno determinante e sicura delle altre, è offerta in un passo della commedia *L'amore delle tre melarance*, andata in scena il 25 gennaio 1761. Nel principio del secondo atto si legge: «Rifletteva, che il poco rispetto del figliuolo nasceva dall'esempio delle nuove commedie. S'era veduto in una Commedia del Sig. Chiari un figliuolo sguainar la spada per ammazzar il proprio Padre. Di esempi consimili abbondavano le Commedie d'allora». (C. GOZZI, *L'amore delle tre melarance*, in *Opere*, a cura di G. Petronio, Milano, Rizzoli, 1982, p. 66). È lecito supporre che Gozzi si riferisca ad alcune scene de *La Marianna o sia l'orfana*; infatti, in IV-8 il sig. La Fontaine non esita a impugnare la spada e a minacciare a morte il padre, e in IV-11 il sig. Climal incita il figlio a mettere in atto le crudeli minacce, ponendogli tra le mani un pugnale.

⁸⁹ OI, pp. II-III.

⁹⁰ *Ivi*, p. II.

in scena, secondo l'ipotesi di Ortolani. Nulla sappiamo sulla teatralizzazione delle opere di Prévost e di Fénelon (ma Goldoni⁹¹, nel *Prologo a I viaggiatori*, allude alla genia dei "Telemachi", certo chiariani, facendo supporre una realizzazione almeno del secondo dei titoli promessi), mentre dal romanzo del Chevalier de Mouhy fu certo tratto il dittico della *Contadina incivilita*, pubblicato in seguito, a lunga distanza, nel quarto e ultimo tomo delle "Commedie Grimani", caso esattamente parallelo a quello del *Tom Jones*, come diremo successivamente.

I.2.3 *Il libretto de L'Erede fortunato*

In testa al primo volume delle "Commedie Grimani" l'editore Pasinelli colloca, dunque, un testo uscito pochi mesi prima dai suoi stessi torchi, ovvero *L'Erede fortunato*. Mentre Chiari tace, o si limita a far supporre il suo nome pubblicando i "libretti" di sala di cui abbiamo detto, egli evidentemente lavora alla sua edizione d'autore, che porterà in fronte il suo nome di membro dell'Arcadia, che non a caso si aprirà proprio con la commedia inaugurale della stagione 1751-52, fornita infatti di *Prologo allegorico*, cioè esposizione di intenti di poetica e di rivendicazione di ruolo, ben oltre alle consuetudini di apertura del ciclo delle recite. Inoltre la commedia aprì la stagione comica presso un teatro di dimensioni assai più ampie del S. Samuele. Infatti dall'autunno del 1751 la compagnia Imer-Sacco-Casali si insedia nel teatro di San Giovanni Grisostomo, fino allora dedicato all'opera seria, il maggiore «dei teatri veneziani, il più bello, il più sontuoso, benché in estrema decadenza, il più ricco di macchine»⁹², la cui ampiezza rendeva possibili rappresentazioni più spettacolari e stupefacenti. Il teatro di San Samuele, invece dedicato alla commedia, ricostruito e abbellito dopo l'incendio del 1747, viene da Michele Grimani destinato all'opera buffa, inaugurata nell'autunno del 1751⁹³, con la ripresa di un ingaggio proprio di Carlo Goldoni.

Risulta riduttivo relegare il *Prologo de L'Erede fortunato* a prologo di «vacua fattura arcade»⁹⁴; al contrario, esso assume una funzionalità programmatica centrale per teatro romanzesco del Chiari⁹⁵ e per l'offerta "comica" di Michele Grimani. Anzi, questa valenza legittimante, costruita ammettendo alle vette del Parnaso nuove sperimentazioni drammaturgiche, ritornerà, tra l'altro, nella progettualità comica dello stesso Goldoni, il quale a distanza di qualche anno inaugurerà l'anno comico 1759-60 e il progetto delle "Nove Muse" con il prologo intitolato *Il Monte Parnaso*⁹⁶. Goldoni pone al centro della scena Apollo⁹⁷ che, alle pendici del monte, invita a sé i nove numi tutelari e a ognuno di

⁹¹ G. HERRY, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata*, III, cit., p. 190.

⁹² G. ORTOLANI, *Settecento. Per una lettura dell'Abate Chiari*, cit., p. 450.

⁹³ *Ivi*, pp. 449-50.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ La trama de *L'Erede fortunato* è romanzesca, ma non è tratta da fonti preesistenti (come nel caso del dittico della *Marianna*).

⁹⁶ M. PIERI, *La tragedia possibile secondo Goldoni e l'esperimento fallito delle "Nove muse"*, «Studi goldoniani», X, 2, 2013, pp. 99-129; A. SCANNAPIECO, *Noterelle gozziane ("in margine" al teatro di Antonio Sacco e di Carlo Gozzi)*. Aggiuntavi qualche schermaglia, «Studi goldoniani», XI, 3, 2014, pp.114-15.

⁹⁷ In Chiari, invece, le nove muse ruotano intorno alla figura del Marchese d'Estival, protagonista della commedia.

essi spetta inaugurare una nuova forma di sperimentazione drammatica, dettata dall'utilizzo di altrettante e diversificate forme metriche.

Apollo
 Muse, canore muse,
 nostro quest'anno il vanto
 sia d'offrire alla città più bella
 feconda messe d'invenzion novella.
 Nove in numero siete, e sieno tante
 le sceniche azion da voi medesme
 in un sol loco, in vario stil prodotte;
 prenda di voi ciascuna
 l'argomento dall'arte, e lo ritragga
 dalla scienza, a cui per uso inclina,
 ed in metro lo volga a suoi talenti
 più conforme e più grato. In voi si desti
 nobil gara, emulazion; ma taccia⁹⁸
 la tetra invidia scolorita in faccia⁹⁸.

Torniamo al *Prologo* del Chiari: esso fa peraltro corpo col testo, tanto che si può considerare la funzione introduttiva estendibile all'intero primo atto, nel cui finale Sacco-Truffaldino recita un sonetto di contraltare comico all'”Accademia iniziale”⁹⁹; inoltre il marchese d'Estival non solo risulta il personaggio principale della commedia, ma è anche colui che, in detta “Accademia”¹⁰⁰, loda Venezia¹⁰¹ e introduce le nove Muse a fiancheggiare il “genio dell'Adria”, in rappresentanza dell'autore¹⁰².

A prendere la parola per prima è Calliope, musa della Poesia epica e lirica, ed a lei spetta preparare il pubblico all'arrivo di un “Sole” e di un nuovo tipo di commedia¹⁰³. Avverte però che «Per gradir il presente, ah! Voi dovete / il passato obbliar. Perché noiosa

⁹⁸ C. GOLDONI, *Il Monte Parnaso*, in *Commedie e tragedie in versi del Sig. Carlo Goldoni*, X, Venezia, Zatta, 1793, p. 8.

⁹⁹ «Me son sognà, che gero in un batello, / che nò ghaveva ne costrai, ne stoppe; / ma el svolava per mar, come un osello; / e 'l lassava in regatta ognun per poppe. / Premi, stalli criava e questo e quello; / e carezze i me fava anca de troppe, / colle man, colla vose, e col capello, / come giusto se fossi el Re de coppe. / Dove semo? Un diseva, e mi respondo / semo a Venezia. Andè de quà e de là: / nò, che tanta bontae, nò ghe xe al Mondo. / Benedetta Venezia, e chi ghe stà! / Dal gusto smanio, salto, me confondo, / casco dal letto, e me son desmiscià.» (EG, p. 22).

¹⁰⁰ «Biss. Di godere anche io della *conversazione accademica* da voi qui tenuta pocanza.» (EG, p. 11 – il corsivo è mio). «Truff. I Versi? ... A proposita ... Se me disevi una parola, mi ve davò da recitar nell'Accademia un Sonetto in lode de Venezia, che l'è a capo d'opera.» (Ivi, p. 21 – il corsivo è mio).

¹⁰¹ «Questi son d'Adria i lidi. Ecco l'eccelsa, / l'immortale del mar bella Regina / il regno fortunato / delle Grazie, e d'Amor: l'Asilo eletto / d'ogni egregia virtù: l'unica erede / del Romano spendor; gloria e sostegno / del suol d'Italia, d'ogni ben fecondo; / dell'Asia argine invitto, onor del Mondo». Il *Prologo* è tratto da EG, p. 4.

¹⁰² «Donne gentili voi, che in questo loco / per me sacro alle Muse, a prieghi miei / le veci oggi ne fate, / d'un tanto onor umilmente altere, / deh queste oggi bacciate / felici arene; che dentro il cor mio / le baccio, e ognora baccierolle anch'io, / questo prima d'ogni altro / annuo tributo di rispetto eterno, / d'osequioso amore / ad un alma Città per noi si renda, / cui deggiam tutto; e intorno ogni suo lido / del nome suo romoreggiar s'intenda. / Chi comincia da lei / franco osar puote ogni dubbiosa impresa / a rozzi versi miei / tanta dal nome suo / tanta dal suo favor grazia deriva, / che all'una, e all'altra riva / speran volar, sebben tarpate han l'ali. / [...] Tutte vi veggio a gara / pronte al vostro dover; tutte infiammate / del bel disio, che me medesimo accende. / Di far ciò, che io non oso / dunque a voi lascio il vanto: / voi dunque o Muse incominciante il canto.» (Ivi, pp. 4-5).

¹⁰³ «In sulle vie del Cielo, / la dove splende in suo meriggio il Sole / ogni Pianeta impallidisce, e manca. / Manca qua giù, e languisce ogni facella / se splende in Ciel la mattutina stella. / Da questo loco istesso agli occhi vostri / balenò più d'un sol; tra queste istesse / ombre notturne scintillò sovente / or una, or altra stella. Al paragone / come star può tenue vapor, la cui / luce si deve a' benefizi altrui?» (Ivi, p. 6).

/ io non vi sia, dimenticar vi è forza»¹⁰⁴. Melpomene, musa della Tragedia, promuovere le linee guida:

Sien pure i voti nostri
 a ricrearla, ad istruirla intesi¹⁰⁵:
 ad appagar quel nobile desio,
 che da qualche anno addietro il sen le accese
 e in amorse guise
 spesso ci fé col suo favor palese.
 Vada da questo loco
 in lungo vada obbrobrioso esiglio;
 quanta bella virtude
 meno amabile rende,
 quanto onestade, o le sue leggi offende.
 La natura s'imiti, il ver si cerchi;
 s'emendino i costumi, al cuor altrui
 si parli, onde spronarlo a belle imprese;
 nel più vero lor lume
 si dipingan gli affetti, che son con noi di pace o triegua avari;
 onde di loro a trionfar s'impari.
 se noi questo facciam; le forze inferme
 non fian di danno al buon voler. L'altrui
 benignità fora maggiore assai
 delle nostre speranze; e dir potremo,
 felici oltre il costume,
 che il buon genio dell'Adria è il nostre nume¹⁰⁶.

Clio, nume tutelare della Storia, specifica che l'impresa non è certo semplice, ma sotto l'egida del Genio dell'Adria le dure fatiche troveranno conforto, nonostante il «mare [sia] di scogli pien» e le rivalità crudeli. Euterpe, musa della Musica, tesse le lodi al medesimo, invocato come «Genio immortale/Genio Felice/Genio amabile/Genio Augusto» e Talia, nume tutelare della Poesia gaia e rustica e della Commedia, dichiara che ogni anno si consacrerà a lui «un sì bel giorno». La preghiera di Tersicore ed Erato è volta ad assicurarsi l'accoglienza favorevole e il successo duraturo per questo genere di commedie; mentre Polimnia si augura che nel futuro altri poeti seguano «le tue [del Genio d'Adria] bandiere; / E preceda per tua gloria / Alle pugne la vittoria». Nel finale del *Prologo* riprende la parola il Marchese d'Estival che congeda le Muse in questo modo:

Ecco sciolto il gran voto. Itene ommi,
 donne gentili, itene a piacer vostro
 fra queste ombrose piante errando intorno
 finché tramonti il Sol. V'aspetto allora
 nel mio albergo vicino a chiuder meco
 fra canti in lauta scena un sì bel giorno.
 In libertà voi lascio; ed io frattanto
 qui l'inesperta Cetra
 in testimon d'umile cor divoto

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ In riferimento alla «Gloriosa del mar, Bella regina», ovvero Venezia.

¹⁰⁶ EG, pp. 7-8. Le parole di Talia nel prologo di Goldoni, *Il Monte Parnaso*, sembrano riecheggiare le linee guida promosse da Melpomene nell'«Accademia» chiariana: «Io son *Talia*; della commedia io sono / tenera amante e produttrice antica. / Questa corona d'edera tenace / mi guadagnai battendo / con questa sferza dolcemente il vizio, / e la maschera accorta / che nella destra reco, / serve talvolta a illuminare il cieco. / *La passione, il vero, / i costumi, gli affetti, il core umano, / pingere altrui mi piace / coll'armonica mia prosa verace*». (C. GOLDONI, *Il Monte Parnaso*, cit., pp. 10-1 – il corsivo è mio).

al bel Genio dell'Adria appendo in voto¹⁰⁷.

L'“Accademia” iniziale a *L'Erede fortunato* funziona, dunque, come un “inno inaugurale e fondativo” per un genere drammatico, in cui è lecito identificare il Genio d'Adria con l'invenzione del teatro romanzesco con cui l'abate bresciano definisce la propria specializzazione innovativa.

Altra, collegata, questione riguarda il rapporto tra *L'Erede fortunato* chiariano e *L'Erede fortunata* goldoniana, a cui evidentemente allude una ripresa del titolo ai limiti dell'omonimia. Ginette Herry¹⁰⁸ ricorda che alla fine del Carnevale del 1749-50 Goldoni consegna a Medebach la commedia *L'Erede fortunata*, ma subito cade e il teatro deve optare per il fortunato dittico de *La putta onorata* e *La buona moglie*¹⁰⁹. L'insuccesso, documentato in un passo dei *Mémoires* (II-6), a dire del Goldoni, è l'occasione perché il commediografo lanci la sfida al pubblico e, attraverso il sonetto di fine stagione recitato da Teodora Medebach, avvisa di voler scrivere sedici commedie per l'anno seguente. La narrazione del progetto delle “sedici commedie nuove” come una “scommessa” col pubblico appartiene certo alla reinvenzione romanzesca dei *Mémoires* e appare, insomma, del tutto retrospettiva, mentre risulta in ogni caso difficile credere che Goldoni inventi la caduta de *L'Erede fortunata* nei *Mémoires* gratuitamente e che essa non sia stata davvero una tappa sfortunata rispetto a cui il rilancio in scena e in tipografia non trovasse una spinta di reazione. La questione del fallimento de *L'Erede fortunata* si ripropone proprio nella scelta, non pensabile fuori da intenti maliziosi e allusivi, del titolo gemello chiariano, posto il suo contorno progettuale e dichiarativo e la stessa collocazione in testa al primo tomo Pasinelli, oltre che della stagione 1751-52. Inoltre Ginette Herry¹¹⁰ non manca di rilevare come l'altro momento difficile durante la stagione teatrale 1749-50 fosse rappresentato dalla recita isolata e senza seguito del *Padre di famiglia*. L'abate Chiari avrebbe potuto cominciare con un bel volume dei suoi maggiori successi, mentre – con occulta malevolenza – mette insieme ai testi già disponibili ai lettori, guarda caso, una commedia che si intitola proprio *Il buon padre di famiglia*.

La stagione 1751-52 si apriva, dunque, presso il grande San Giovanni Grisostomo nel segno della centralità del richiamo romanzesco (assunto addirittura al Parnaso), con *L'Erede fortunata*. Nel frattempo, l'avveduto Michele Grimani assumeva Goldoni per un'offerta diversa e contrattualmente diversificata (testimoniata di riflesso nella sua determinazione dalle righe esattissime nel contratto che Goldoni realizza con Vendramin l'anno seguente: il contratto impedisce al commediografo di scrivere commedie per altri “teatri comici di Venezia”, lasciando completamente disponibile invece l'impegno della scrittura di drammaturgia per musica: “bensì avrà arbitrio di scrivere per opere in musica, tanto serie che bernesche”).

Dunque Michele Grimani per la commedia puntava alle novità romanzesche del Chiari al San Giovanni Grisostomo, per l'opera “giocosa” per musica fiutava in altra direzione, cioè quella di giocarsi soprattutto la carta del genere nuovo e attrattivo nel piccolo e appena restaurato San Samuele, spazio evidentemente adatto a quell'offerta. A

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 10.

¹⁰⁸ G. HERRY, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata*, II, cit., p. 304-14.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 305.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 301.

queste fondamentali osservazioni potremmo aggiungerne un'altra: quel progetto coinvolgeva, in una zona franca dai suoi limiti contrattuali di "poeta" da teatro comico (nel senso di "drammatico"), proprio Carlo Goldoni in termini di collaborazione fissa e cardinale per il rilancio del San Samuele. Il tratto di carriera goldoniana che si suole concepire nella secca opposizione e nel "passaggio" tra il Sant'Angelo e il San Luca, tra Medebach e Vendramin, trova invece il terzo polo in Michele Grimani. Posti anche i tempi lunghi del passaggio – il famoso contratto sottoscritto con largo anticipo –, in questo panorama Goldoni gioca una partita doppia: l'esercizio della drammaturgia di parola su un fronte più vantaggioso e conveniente e quello lucrativo della drammaturgia comica per musica su un altro fronte, tornando peraltro a lavorare col suo primo impresario, quel Michele Grimani che è in realtà il principale protagonista della storia del teatro commerciale veneziano del Settecento. Sembra plausibile che un simile tentativo di comprensione risulti utile a un inquadramento meno sommario della stessa vicenda dell'abate Chiari, e, in particolare, del complesso e controverso passaggio dalla "cacciata" dalla compagnia comica Grimani alla fine del 1752 alla sua assunzione, al posto di Goldoni, da parte di Medebach, nel tentativo di rilancio e sopravvivenza del Sant'Angelo, vale a dire nel "secondo tempo" della concorrenza Goldoni-Chiari, alla cui ombra troppo spesso è stato ridotto il diverso "primo tempo" tra la fine degli anni '40 e i primissimi anni '50.

I.2.4 Testi a confronto

Torniamo brevemente sulle tre commedie "spicciolate" di Chiari e sul rapporto testuale con l'edizione Pasinelli. Scarsa risulta, intanto, la qualità tipografica di questi volumetti in dodicesimo (circa 8x16 cm). Assoluta l'identità testuale rispetto all'edizione nel volume complessivo, tranne che per ovvie differenze di carattere tipografico, vale a dire senza alcun intervento d'autore sul testo. Il confronto tra le commedie contenute nei tre libretti e le stesse nel primo tomo Pasinelli permette di rilevare mere differenze di composizione; a fine dimostrativo si propongono alcuni esempi¹¹¹:

1. Segni di interpunzione:

«...ed altiero fa...» (OI, p. 6) / «...ed altiero, fa...» (EG, p. 191).

«Il Sig. di Climal Mad. di Fare, e Marianna» (OII, p. 56) / «Il Sig. di Climal, Mad. di Fare, e Marianna» (EG, p. 337).

«Mar. Ne sarei contentissima se volessi marito; Ma dispensatemi: Non ne voglio.» (OII, p.58) / «Mar. Ne sarei contentissima, se volessi marito: Ma dispensatemi: non ne voglio.» (EG, p. 339).

¹¹¹ È necessaria una precisazione, su una questione problematica e complessa. Ne *L'Autore a chi leggerà* del IV ed ultimo tomo delle "Commedie Grimani", Chiari afferma in riferimento ai primi tre volumi della raccolta: «si fa presentemente la terza edizione». Quindi Pasinelli tra il 1752 e il 1758 stampa per tre volte il primo tomo "Grimani". È possibile che, tra la prima e la terza edizione, si siano aggiunte delle correzioni tipografiche, ma è difficoltoso individuare la successione delle diverse stampe, sia per le minime differenze tra l'una e l'altra, sia perché spesso l'editore ristampa il volume senza modificare la data nel frontespizio. Perciò non si può affermare con assoluta certezza che il tomo da noi visionato sia stato stampato nel 1752. Si segnala la possibilità che (se il tomo di riferimento fosse successivo al 1752 e quindi fosse una ristampa corretta) tra l'edizione Pasinelli del 1752 e i tre libretti di sala (1751) potrebbe sussistere un diverso rapporto. Basiamoci, comunque, sull'evidenza dei fatti e in questa sede consideriamo il volume Pasinelli a disposizione come il volume di riferimento per l'edizione del 1752.

«Mad. Miran Mad. Varton Marianna,» (OI, p. 70) / «Mad. Miran. Mad. Varton. , Marianna.» (EG, p. 351)

«Vall. E perché; / *Truff.* Perché sora de vù gho le mie pretension. Vù, per quel, che i dise, se Veneziana, mi son Bergamasco.» (EP, p. 21) / «Vall. E perché; / *Truff.* Perché sora de vù gho le mie pretension. Vù, per quel che i dise, se Veneziana, mi son Bergamasco.» (EG, p. 21).

«*Est.* A che vi consigliarono essi? a sperare, o a temere» (EP, p. 12) / «*Est.* A che vi consigliarono essi, a sperare, o a temere» (EG, p. 12).

«*Truff.* [...] e desidera di vedere la Valliere per informarsi a che era diretta la lettera, che gli diede; onde riferirlo al Marchese d'Estival. [e poco oltre:] *Truff.* Nò son Galantuomo? Perché? ...» (EP, 49) / «*Truff.* [...] e desidera di vedere la Valliere per informarsi a che era diretta la lettera, che gli diede: onde riferirlo al Marchese d'Estival. [e poco oltre:] *Truff.* No son Galantuomo! Perché? ...» (EG, p. 49).

2. Diverso uso dell'apostrofo e dell'accento:

«*Clim.* Genitori! Non ne ha la meschina, / ne li conobbe giammai. In età d'anni / due fu trovata non so da chi sulla strad- / di Bordò, dove era stata assalita da Ma- / snadieri una Carrozza, ed uccisi que' viag- / giatori, che v' erano dentro» (OII, p. 36) / «*Clim.* Genitori! Non ne ha la meschina, / nè li conobbe giammai. In età d'anni / due fu trovata non so da chi sulla strada / di Bordò, dove era stata assalita da' Ma- / snadieri una Carrozza, ed uccisi que' viag- / giatori che v'erano dentro» (EG, p. 317).

«anch'io» (EP, p. 4) / «anche io» (EG, p. 4).

«un'altra» (EP, p. 11) / «un'altra» (EG, p.11).

«mancanza», «hò», «fà» (EP, pp. 6, 25, 27) / «màncanza», «ho», «fa» (EG, pp. 6, 25, 27).

3. Diverso utilizzo delle parentesi, tonde o quadre:

«*Truffaldino solo* [...]»¹¹² O che sonno! ... (*Qui fà i suoi lazi di dormire, e svegliarsi.*) [...] Cossa mo oggi da tegnir in man? ... [*Cerca per la camera, e trova sotto un tavolino un Lavamano.*] [...] Moschettando ... [*Fà lazi di dormire. Gli cade la brocca di mano, e si sveglia spaventato.*]» (OI, pp. 69-70) / «*Truffaldino solo* [...] O che sonno! ... (*Qui fa i suoi lazi di dormire, e svegliarsi.*) [...] Cossa mo oggi da tignir in man? .. (*Cerca per la camera, e trova sotto un tavolino un Lavamano.*) [...] Moschettado ... (*Fa lazi di dormire. Gli cade la brocca di mano, e si sveglia spaventato*)» (EG, pp. 254-5).

«*Vall.* (Meschina me cosa sa costui del mio matrimonio?)», «*Vall.* (Non mancherebbe, che questo. Quì per ingannarlo ci vuole una scusa) ...» (EP, p. 21) / «*Vall.* [Meschina me, cosa sa costui del mio matrimonio?]», «*Vall.* (Non mancherebbe, che questo. Quì per ingannarlo ci vuole una scusa) ...» (EG, p. 21).

«(Se la sapesse tutto, nò la dirave così.)» (EP, p. 49) / «[Se la sapesse tutto, no la dirave così.]» (EG, p. 49)

4. Abbreviazioni / forma esplicita:

«Mondo», «abbonda», «piante», «Quando» (EP, pp. 4, 6, 10, 12) / «Mōdo», «abbōnda», «piāte», «Quādo» (EG, pp. 4, 6, 10, 12).

5. Diversa distribuzione del testo:

«Loggia a pian terreno con una Porta / in faccia, per cui si entra nelle Casa / di educazione, dove abita Ma- / rianna; ...» (OII, p. 5) / «Loggia a pian terreno con una Porta in / faccia, per cui si entra nella Casa di / educazione, dove abita Marianna; ...» (EG, p. 285).

«[...] Tutto sta, che cuor non mi manchi per sopportar in pace il mio disinganno. / *Parte.* / SCENA VI / *Pantalone, Truffaldino.* / *Pant.* La ze così, caro Truffaldin, tutto el Mondo ze bello; ma Venezia, e pò no più.» (EP, p. 33) / «[...] Tutto sta, che cuor non mi manchi per sopportar in pace il mio disinganno.

Parte. // [si indica con // uno spazio maggiore che /] SCENA VI // *Pantalone, Truffaldino.* / *Pant.* La ze così, caro Truffaldin, tutto el Mondo ze bello, ma Venezia, e po no più.» (EG, p. 33).

«*Vall.* Perché m'hai promesso di ricapitar / questa lettera; e la veggio ancora in / tua mano / *Truff.* Ve dirò, nò me ricordo più a chi [p. 49] // la vaga, e vegnivo a cercarve; acciocchè / me lo tornassi a dir. [p. 50]» (EP, pp. 49-50) / «*Vall.* Perché m'hai promesso di ricapitar / questa lettera, e la veggio ancora in / tua mano [p. 49] // *Truff.* Ve dirò, no me ricordo più a chi / la vaggia, e vegnivo a cercarve; acciocchè / me lo tornassi a dir. [p. 50]» (EG, pp. 49-50).

6. Uso della forma scempia o doppia:

¹¹² Le parentesi quadrate, [...], sono mie aggiunte ed indicano tagli nella citazione del testo.

«*Clim. Nò, chiamami, e taci. via.*» (OI, p.71) / «*Clim. No, chiamami, e tacci. via.*» (EG, p. 257).
 «*Scozzia*» (OII, p. 7) / «*Scozia*» (EG, p. 287).
 «*orore*», «*della*» (EP, pp.14, 26) / «*orroro*», «*de la*» (EG, pp. 14, 26).

7. Inversione delle parole:

«*D'Estival, di Bissi*» (EP, p. 11) / «*Di Bissi, Estival*» (EG, p.11).

8. Correzione di alcuni errori:

«*Vall. Per quanto veggio Truffaldino non sei quel Galantuomo, che io chi credea*» (EP, p. 49) / «*Vall. Per quanto veggio Truffaldino non sei quel Galantuomo, che io ti credea*» (EG, p. 49).
 «*Campo*» (EP, p.8) / «*lampo*» (EG, p. 8).
 «*chiude*» (EP, p. 10) / «*chiede*» (EG, p. 10).
 «*sforsare*» (EP, p. 16) / «*sorsare*» (EG, p.16).

I.2.5 I quattro tomi delle «*Commedie Grimani*»

Così Laura Riccò riconosceva che il progetto del primo “tomo Grimani” rientrava in un disegno di più ampio respiro:

È chiaro che con il tomo Grimani siamo in presenza di una svolta nell'attività dell'abate, nonostante una serie di reticenze che lasciano molte porte aperte ad un possibile ripensamento¹¹³.

Si tratta, noi crediamo, del rilancio teatrale attuato da Michele Grimani, il quale nei “libretti spiccioli”, annunciava una sorta di “antipasto” programmatico per la drammaturgia comica, destinato a dar vita a una raccolta più corposa e sistematica. Certamente le parole di Chiari ne *L'Autore ai lettori* non aiutano a dipanare l'evoluzione del progetto:

Scrittori di Commedie sarebbero più accreditati oggidì, se la vanità o l'interesse non li avesse condotti a publicar colle stampe le loro fatiche; e pubblicandole, farne vedere a chiunque le legge i difetti!
Io protesto, che né l'uno, né l'altro di questi stimoli m'induce a tal passo: e se a tutti si potesse dir tutto, mi crederebbe ognuno, e mi compatirebbe eziandio. Se la mia renitenza può tenermi luogo di merito, io prego chiunque legge queste fatiche mie a ricordarsi, che La Commedia è un'impresa più di tutte difficile [...] ¹¹⁴.

Quali sono gli “stimoli” che spingono Chiari a pubblicare, o meglio ri-pubblicare, queste commedie? Perché egli non può “dir tutto” e perché si dovrebbe “compatirlo”? Nel frontespizio del volume Riccò¹¹⁵ rileva delle diversità e anomalie rispetto ai tomi successivi. Innanzitutto Chiari non dichiara la sua reale identità anagrafica, ma il nome arcadico di Egerindo Criptonide, celandosi con «una prudente forma di anonimato, più che un “marchio di fabbrica” antonomastico, come nei tomi successivi»¹¹⁶. Nel frontespizio, inoltre, non è presente nessuna indicazione numerica seriale (presente invece a partire dal secondo volume). Infine, ne *L'autore ai lettori* non si annuncia nessun progetto editoriale futuro, e infatti la licenza di stampa¹¹⁷ riporta semplicemente «Libro intitolato:

¹¹³ L. RICCÒ, «*Parrebbe un romanzo*», cit., p. 47.

¹¹⁴ *L'Autore ai lettori*, in CG, I, pp. IX-X. Il corsivo è mio.

¹¹⁵ L. RICCÒ, «*Parrebbe un romanzo*», p. 47.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ L. Riccò (*Ivi*, p. 43 nota 7) rivela una discrepanza tra la data della licenza di stampa contenuta nel volume Pasinelli (25 giugno 1751) e l'autorizzazione contenuta nei *Registri dei Riformatori* (filza 340 [1739-58],

Quattro commedie» ed elenca le quattro commedie. Sulla base di queste osservazioni la studiosa concludeva:

È per altro ancora Goldoni con la Bettinelli che fa aggregare le “spicciole” chiariane del 1751 in questo interlocutorio “esperimento di raccolta”, per di più di marca goldoniana anche per la scelta della materia¹¹⁸.

Durante la stagione teatrale 1750-51, Goldoni e Medebach mettevano in scena le “sedici commedie nuove” e il 22 settembre 1750 esce, presso Bettinelli, il primo tomo del suo teatro comico. Non a caso la proposta del Chiari per l’anno comico 1752-53 risulta sulla falsariga del rivale, tanto che lo stesso Goldoni in una lettera all’Arconati Visconti, datata 7 ottobre 1752, attesta:

Il Chiari a San Gio. Grisostomo ha promesso venti cose nuove, fra commedie, opere e farse. Le due prime hanno avuto poca fortuna; goderemo le altre, e così se le goderanno l’anno venturo¹¹⁹.

L’abate apre la stagione promettendo «venti cose nuove» ed è lampante l’allusione alla scommessa goldoniana, connessa di volontario superamento. L’esito di tale promessa dovette dunque essere tutt’altro che positivo, e forse dei fiaschi di inizio stagione sanciscono la definitiva rottura dei rapporti tra Chiari e la compagnia Imer-Sacco-Casali.

Inoltre, nella primavera del 1751 Goldoni-Medebach pubblicano il secondo volume di commedie, contenente *Il teatro comico, La putta onorata, La buona moglie, Il padre di famiglia. Il teatro comico*, che apre l’edizione Bettinelli, è una sorta di prologo programmatico che si estende ad intera commedia; a sua volta, il Chiari pone in testa al volume Pasinelli *L’Erede fortunato*, che, come abbiamo visto, contiene il *Prologo allegorico*, in cui le Muse assurgono la commedia romanzesca addirittura al Parnaso. *La putta onorata* e *La buona moglie* costituiscono un dittico avventuroso e didattico, ben rapportabile all’analogo dittico chiariano, ovvero a quello de *L’Orfana*. Infine *Il buon padre di famiglia* è esplicitamente una ripresa e un rifacimento de *Il padre di famiglia* goldoniano.

È innegabile che «il volume sperimentale»¹²⁰ Pasinelli, preceduto dai tre “libretti da sala”, si inserisca in un piano ben studiato, programmato e supportato da Michele Grimani. La novità dei testi in esso contenuti, prende le mosse, da un lato, da un nuovo tipo di commedia, che viene rivendicata come autentica primizia (la commedia romanzesca), dall’altro dal modello goldoniano, modello da inseguire e replicare.

Angelo Pasinelli ottiene la licenza di stampa per il secondo volume delle “Commedie Grimani” il 26 novembre del 1752, ma nei Registri dei Riformatori si legge:

carta 251 *recto*) in cui si legge: «25 gennaio [*more veneto*] / Pasinnello Angelo stampatore di Venezia / *L’erede fortunato, Il buon padre di famiglia, La Marianna / o sia L’orfana, La Marianna o sia L’orfana riconosciuta* / 4 commedie tre stampate et una MS / Fedè al n° 224». Si presume sia un errore di lettura del manoscritto da parte del tipografo e che il volume ottenne la licenza di stampa nel gennaio del 1752.

¹¹⁸ L. RICCÒ, «*Parrebbe un romanzo*», cit., p. 47.

¹¹⁹ C. GOLDONI, *Tutte le opere*, a cura di G. ORTOLANI, XIV, Milano, Mondadori, 1956, pp. 178-9.

¹²⁰ L. RICCÒ, «*Parrebbe un romanzo*», cit., p. 55.

1752 . 26 novembre / Pasinello Angelo Stampatore di Venezia / *Commedie rappresentate ne' Teatri Grimani / di Venezia, cominciando dall'anno 1751 d'Egerindo / Criptonide*. Tom. 2°, che contiene *L'Orfano / perseguitato, L'Orfano ramingo, L'Orfano riconosciuto, e / La forza dell'amicizia*. Ms. / Fedi al n° 371 [Di lato si legge:] *Sospeso / 17.feb.1752 m.v / Cambiati i nomi fu concesso*¹²¹.

Il volume fu, dunque, sospeso per qualche mese e venne stampato solo alla fine del febbraio 1753. Nella voce contenuta nel *Registro* dei Riformatori dello studio di Padova si osservano due anomalie. La prima si riferisce all'anno contenuto nel titolo: 1751. Questa datazione si trova, con dicitura simile, nella licenza di stampa riprodotta all'interno del secondo volume, ma nel frontespizio si legge: «*Commedie rappresentate ne' teatri Grimani di Venezia, cominciando dall'anno 1749. D'Egerindo Criptonide, Pastor Arcade della Colonia Parmense*». È lecito supporre che si tratti dunque di un errore di trascrizione nel *Registro dei Mandati per licenza di stampa* (filza 340 [1739-58]), imputabile ai Magistrati, già presente nelle fedeli originali (filza 310, fede n° 371). Purtroppo la mancanza di fonti che ci testimonino la data di messa in scena delle quattro commedie, non ci permette di rispondere con assoluta sicurezza al quesito. Il secondo punto problematico è costituito dalle motivazioni della sospensione, «Cambiati i nomi fu concesso». Anche in questo caso, però, il perché di questa singolarità rimane ignoto¹²².

L'unica certezza è che il secondo volume Pasinelli si inserisca in un periodo bollente per i rapporti che legano Pietro Chiari alla compagnia Imer-Sacco-Casali. L'abate stesso nella *Lettera dell'autore ad un amico di Roma*, posta in prefazione del volume, scrive: «[...] finalmente ho risolto di non iscrivere più Commedie, siccome ho fatto per tre anni addietro»¹²³.

«Il testamento teatrale di Chiari»¹²⁴, contenuto in queste pagine prefatorie, nasce dall'imminente rottura con la compagnia Imer-Sacco-Casali, avvenuta con ogni probabilità nel novembre del 1752. Ginette Herry¹²⁵, Laura Riccò¹²⁶ e Valeria Tavazzi¹²⁷ hanno cercato di analizzare le motivazioni del diverbio; la ragione ultima di questo fulmineo allontanamento è difficile da definirsi, ma certo è che Chiari riserva accuse durissime nei confronti dei comici all'interno di alcune sue opere successive, specie nei romanzi che comincia a produrre subito dopo l'abbandono della «Compagnia Grimani»¹²⁸.

Sul livore di Chiari contro il «triumvirato di Satanasso»¹²⁹, Sacchi-Imer-Casali, ha scritto pagine fondamentali Valeria Tavazzi, illuminando attraverso l'allusività romanzesca degli anni che immediatamente seguono, il terreno di questa polemica, dove sembra più

¹²¹ *Riformatori dello studio di Padova*, filza 340 (1739-58), carta 262 verso. Il corsivo è mio.

¹²² Colgo l'occasione per ringraziare il Prof. Mario Infelise per le notizie, i chiarimenti e i suggerimenti che mi ha fornito.

¹²³ Le pagine della prefazione non sono numerate, le numerazioni romane rispettano l'ordine di successione ed indicano come I, la prima facciata della *Lettera dell'Autore ad un amico suo di Roma*. CG, II, p. I.

¹²⁴ L. RICCÒ, «*Parrebbe un romanzo*», cit., p. 57.

¹²⁵ G. HERRY, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata*, III, cit., pp. 424-27.

¹²⁶ L. RICCÒ, «*Parrebbe un romanzo*», cit., pp. 37-62.

¹²⁷ V. TAVAZZI, *Il romanzo in gara*, cit., pp. 40-68.

¹²⁸ P. CHIARI, *De' Tragici, Comici, e Ciarlatani e Degli Abusi de' Teatri antichi, e moderni*, in *Lettere Scelte di varie materie, Piacevoli, Critiche, ed Erudite ad una dama di qualità dall'Abbate Pietro Chiari*, III, Venezia, Pasinelli, 1751, pp. 97-112 e pp. 219-49. P. CHIARI, *Epistola seconda dell'abate Pietro Chiari*, in *Della vera poesia teatrale*, cit., 27-34.

¹²⁹ V. TAVAZZI, *Il romanzo in gara*, cit., p. 55.

lecito ipotizzare non un abate che abbandoni i comici, ma i comici che giubilino l'abate¹³⁰. Sicuramente tale rottura è da collocare dopo il 29 ottobre 1752¹³¹ e, se anche i paratesti furono sottoposti ai Riformatori, prima del 26 novembre 1752¹³².

Peraltro il Goldoni, che sembra osservare da lontano il programma del S. Giovanni Grisostomo, era, come abbiamo detto, da un anno a libro paga del medesimo proprietario di quello, ovvero il grande Michele Grimani, che lo aveva scelto come poeta di riferimento del ricostruito e rinnovato San Samuele, adibito ad altro repertorio. Anche Ginette Herry nota con stupore come ne *I portentosi effetti della Madre Natura*, che inaugura la stagione del San Samuele, l'11 novembre del 1752, risultino in cima alla lista dei ballerini, Antonio Sacchi e Andriana Sacchi, che sembra ragionevole identificare con Truffaldino e sua sorella Smeraldina. Si chiede la studiosa: «Dunque non recitano di sera nel teatro di San Giovanni Grisostomo. Chiari è già partito?»¹³³.

Sicuramente questa rottura deve aver rallentato l'uscita del secondo volume. Lo stesso Chiari giustifica la sua presa di posizione come tutela del proprio lavoro:

Se non voglio più scrivere in queste materie, non pretendo di pregiudicare alla gloria mia, anzi di metterla in salvo; facendo che ella dipenda soltanto da me medesimo, e non mi costi mille amarezze¹³⁴.

La compagnia di attori, che nel primo tomo Pasinelli veniva lodata, come vanto per la sicura buona riuscita di una commedia¹³⁵ o nella *Prefazione a L'Orfana riconosciuta* encomiata per l'abilità e la bravura, ora è biecamente accusata:

Una Truppa di Commedianti Italiani, che voglia alla cieca dipendere da chi scrive per lei, non si trova in Italia, e non si troverà forse mai. Chi non ha attori di questo carattere, e pensa come deve pensare un uomo di senno, lassi di scrivere per un Teatro, se non vuole sacrificar sul medesimo le fatiche sue, la sua riputazione; e quel che importa più, la sua quiete. Agli Istrioni dell'antico mestiere Italiano bisogna lasciare le loro anticaglie; e non curarsi di trarli dal lezzo di quel pessimo gusto, che succhiaron col latte¹³⁶.

Chiari rivendica il proprio diritto autoriale anche nei confronti del testo recitato, non solo del testo scritto, e sottolinea che la buona riuscita di una commedia non dipende tanto dal genio inventivo dello scrittore, che se venisse rispettato garantirebbe un successo sicuro, ma dalla capacità degli attori di rappresentare il testo con la naturalezza e il brio

¹³⁰ Nei versi degli Accademici Granelleschi è narrata una certa violenza nei confronti del Chiari da parte dei suoi comici: «Del Solitario // [...] *I comici lo scaccian come un cane, / Il Pasinello è un fortuna fessa, / Ei fugge presto, io ci porrei scommessa. Addio creditor cari, addio puttane. / Parmi vederlo con la zucca a lato / Con tignoso cappel tutto sozzure / Con sua valigia, scalzo in qualche villa, / E dir, sedendo all'orlo d'un fossato: / Io feci, io dissi, io fui grand'uomo, e pure / Muoio di fame, e mi convien soffrilla.*» (*Atto degli Accademici Granelleschi contro i cattivi Poeti Seguiti nei dodici mesi dell'anno 1761. Raccolti dal moderno accademico Granellesco (Sebastiano Muletti bergamasco)*, vol. I, Venezia, MDCCLXII, MM 222, Biblioteca Angelo Mai, Bergamo, foglio 11 verso – il corsivo è mio). Ringrazio la Prof.ssa Cristina Cappelletti per questo ed altro materiale inviatomi.

¹³¹ G. HERRY, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata*, III, cit., p. 425. «Gradenigo segnala che quel giorno l'abate è derubato di "tutti i suoi mobili", mentre stava "presente all'una delle sue commedie"».

¹³² *Ibidem*.

¹³³ *Ivi*, II, p.427.

¹³⁴ *Lettera dell'Autore ad un amico suo di Roma*, in CG, II, p. III.

¹³⁵ *L'Autore ai lettori*, in CG, I, pp. VIII-IX.

¹³⁶ *Lettera dell'Autore ad un amico suo di Roma*, in CG, II, p. IV.

consono a ogni scena¹³⁷. L'abate reclama un proprio diritto di primogenitura sul testo: spetta all'autore, perché "padre" della commedia, correggere e rivedere il testo prima della pubblicazione.

Le opere mie sono mie figlie, ne soffre il cuore ad un Padre di affidare le Figlie sue in mano di persone straniere, che ponno maltrattarle, se vogliono: e lo vogliono ordinariamente, perché non sono nulla del loro. Se avrò la vanità di farle vedere in pubblico, le pubblicherò, come dissi sin da principio, per via delle stampe; e lo farò in maniera da non avere ad arrossire d'esserne Padre¹³⁸.

Molte di più ne conservo presso di me¹³⁹ [...]; ma ci vuole un poco di tempo, perché avendone notati i difetti in Teatro, le riduca al Tavolino in istato migliore da far nel mondo una buona comparsa. Io non pubblicherò, che le migliori [...]¹⁴⁰.

Il terzo tomo dell'edizione Pasinelli esce nell'aprile del 1754¹⁴¹; Chiari non solo non lavora più per i teatri Grimani, ma è ora stipendiato dal capocomico Medebach al Sant'Angelo, dalla stagione 1753-54. Rispetto agli altri, questo potrebbe definirsi un "tomo in sordina", ovvero mancante del solito rivestimento paratestuale, infatti l'edizione non si apre con una prefazione dell'autore, ma con *Lo stampatore A chi Legge*, in cui egli, o chi per lui, dichiara:

Ecco il Terzo Tomo delle Commedie rappresentate negli anni scorsi ne' due Teatri Grimani di San Samuele, e di San Giovanni Grisostomo. L'autore non ha intenzione di stamparne altre per compir questa Serie, e quando così fosse, verrebbe questo ad essere il Tomo di questa Edizione¹⁴².

Dunque non è Chiari, ma lo stampatore, che suggella la fine dell'edizione, il che suggerisce un ruolo di "secondo piano" dell'abate. Si potrebbe dire Goldoni-Medebach *docet*; infatti è plausibile che nel momento in cui Chiari rompe i rapporti con la compagnia e si allontana dai teatri Grimani, i testi delle commedie rimasti "tra le mani" del suo impresario, siano, probabilmente in accordo con Pasinelli, dati alle stampe a formare l'ultimo tomo dell'edizione¹⁴³.

¹³⁷ «Se chi scrive Commedie, potesse ancora rappresentarle con quella naturalezza, con quel brio, con quella forza, che domanda ogni Scena, ed ogni carattere; ed egli scrivendole avea presente alla sua fantasia, poche sarebbero le commedie cattive, e farebbero tutte miglior figura in iscena, che non fanno sulla carta, dove sono scritte o stampate». (*Ivi*, p. III).

¹³⁸ *Ivi*, p. V.

¹³⁹ «Oltre più di trenta Commedie di carattere, che mi trovo aver scritte negli anni decorsi [...]». (*Ivi*, p. VI).

¹⁴⁰ *Ivi*, p. II.

¹⁴¹ *Riformatori dello studio di Padova*, filza 340 (1739-58), carta 303 *recto*: «[13 aprile 1754] / Pasinello Angelo Stampatore di Venezia/ Commedie rappresentate ne' Teatri Grimani di / Venezia, cominciando dall'anno 1749 di Egerindo / Criptonide Pastore Arcade della Colonia Par- / mense Tom. 3°. / Fedi al n° 339».

¹⁴² Le pagine della prefazione non sono numerate, le numerazioni romane rispettano l'ordine di successione ed indicano come I, la prima facciata de *Lo Stampatore A chi legge*. CG, III, p. I.

¹⁴³ «Io non renderò conto delle medesime, perocchè sono sorelle dell'altre stampate ne' due Tomi precedenti; e sono le migliori tra tutte l'altre. Chi le vide rappresentate ci troverà qualche differenza: benché l'Autore abbia avuta la mira di non alterarle per modo, che non siano più quelle. Se non ha messa più esattamente la mano nelle Scene delle Maschere; e particolarmente del Truffaldino, ciò fu, perché quelle Scene erano state fatte a bella posta per la persona, che le rappresentava; e non si poteva esprimere in carta tutto ciò che ci metteva egli del suo co' lazzi, co' movimenti, e colle opportune buffonerie. Si sono estese con tutto ciò quanto

A distanza di sei anni dagli antichi dissapori, Chiari tornerà tuttavia a stampare presso Pasinelli un quarto tomo delle sue commedie in prosa. Nel frontespizio del volume si legge: «In Venezia, MDCCLVIII / Presso Angelo Pasinelli / In Merceria alla Scienza. / Con Licenza de' Superiori» e in coda al volume¹⁴⁴ vi è la riproduzione della licenza di stampa, concessa dai Riformatori dello Studio di Padova in data 17 luglio 1758¹⁴⁵, quattro anni dopo il terzo.

Nel 1758 il clima è mutato: Chiari non nutre più quell'ostinato astio nei confronti della compagnia che aveva colorito i primi anni '50. Appare quindi spontaneo chiedersi perché Chiari rimetta mano a un progetto esaurito già da tempo, considerato defunto sia dall'abate (e si è vista la prefazione al secondo tomo), sia dall'editore (vedesi terzo tomo)? E quindi, chi promuove e supporta la realizzazione dell'edizione? Ancora una volta bisogna considerare il panorama teatrale veneziano di quegli anni.

Nell'autunno del 1752 gli accordi tra Chiari e la compagnia Sacchi-Casali si rompono. Da una parte, l'abate abbandona il sodalizio con gli impresari Grimani, inizia a dedicarsi a tempo pieno alla scrittura dei suoi romanzi e, dopo qualche mese, nel 1753 viene ingaggiato da Medebach al Sant'Angelo. Dall'altra parte, Antonio Sacchi, con la sua compagnia, parte per il Portogallo¹⁴⁶, facendo prima tappa a Milano ed a Genova¹⁴⁷. Il terremoto di Lisbona del 1755 deve aver convinto il comico a lasciare la città, infatti la presenza della compagnia è documentata a Milano nella stagione primaverile del 1757, a Torino per quella estiva ed autunnale, infine a Genova per il Carnevale 1757-58. A questo punto si inserisce un nodo cruciale: in data 10 maggio 1758 viene redatto un "preliminare" o "promessa di contratto" tra Sacco e il suo vecchio impresario, Michele Grimani e, con ogni probabilità, i comici ritornano a calcare le scene dei teatri Grimani a partire dall'autunno 1758, in un momento in cui – prima dell'ingresso in campo di Carlo Gozzi – le “gare” tra Goldoni e Chiari sono finite.

A fronte di questo retroterra la pubblicazione del quarto tomo Pasinelli a partire dal 17 luglio 1758 non sembra un episodio casuale, ovvero tra il maggio (scrittura del "preliminare" o “proposta” di contratto Grimani-Sacco) e l'autunno del 1758 (inizio della stagione drammatica). D'altronde è lo stesso commediografo che allude alla presenza di un “potere altro”:

Esce presentemente alla luce il quarto volume delle commedie mie scritte in prosa, che da me si riguarda come un prodigio della fortuna. [...] di queste commedie medesime si poco conto io facea, che *non isperavo di*

basta all'intelligenza della Commedia, ed a far concepire l'idea dell'effetto, che produr doveano sopra la Scena» (*Lo Stampatore A chi legge*, in CG, III, pp. I-II).

¹⁴⁴ *Ivi*, p. 393.

¹⁴⁵ *Riformatori dello studio di Padova*, filza 340 (1739-58): «1758 17 luglio / Pasinelli Angelo Stamp. Di Venezia /Commedie rappresentate nei Teatri Grimani di / Venezia cominciando dall'anno 1749 di Ege - / rindo Criptonide Pastore Arcade Tom. 4°, / in cui si contengono La contadina incivili- / ta dal Caso, La contadina incivilita dal / Matrimonio, La conzateste, e I nemici / del pane, che mangiano. Ms / n° 360».

¹⁴⁶ Partenza documentata nei *Notatori Gradenigo* in data 28 luglio 1753 (II, carta 68 verso).

¹⁴⁷ Sui particolari di questa partenza si stanno occupando con grande produttività gli studi più recenti, i quali sono proficui per la nostra analisi, ma ciò che in questa sede interessa non è entrare nello specifico, semmai poter intravedere controtuce l'emergere del caso Chiari.

*pubblicarle giammai, perocchè non erano in poter mio, e tenevo per certo di non ricuperarle mai più*¹⁴⁸.

E poco oltre l'abate aggiunge:

Avendomele la mia buona fortuna riportate alle mani, *ho giudicato di pubblicarle anch'esse, perché non siano da meno dell'altre*¹⁴⁹. Confesserò senza farmi pregare, che non sono cose eccellenti; ma non dovevano per questo restarsi sepolte, *quando se ne vedono pubblicate tante altre, che sono peggiori d'assai*¹⁵⁰.

Può essere che davvero Chiari non conservasse copia presso sé delle sue vecchie commedie, se si prende alla lettera la sua affermazione, certo è invece che il riferimento al «potere mio» di darle alle stampe faccia riferimento a una “proprietà” delle stesse e, soprattutto, con esse, a un'occasione di riprodurle. Ora al centro del volume si danno due testi di drammaturgia “con gli attori” più che d'autore “per gli attori”.

Nella prefazione, infatti, il tono appare del tutto diverso da quello dei primi due volumi: dalla reticenza del primo e al tomo di polemico del secondo, si passa alla schiettezza di queste righe, dall'astio nei confronti della vecchia compagnia si arriva addirittura alla lode:

Una commedia [*I nimici del pane che mangiano*] era questa di molta azione, a cui gli attori aggiungevano, rappresentandola, molto del suo, e non farà forse in istampa tutta quella brillante comparsa, che fece già sulle scene per più giorni continui, animata dalla viva espressione di chi la recitò con molta bravura¹⁵¹.

E ancora:

L'altra Commedia intitolata la *Conciatete* è tutta d'invenzione, o meglio d'invenzione del Truffaldino, che rappresentarla dovea, ed è senza dubbio il più accreditato del nostro secolo nella sua professione. Per accomodarmi in essa alle di lui idee, ho bene spesso abbandonate le mie; e la Commedia, a giudizio mio, è riuscita piuttosto ridicola, che regolare; ma sempre dovrà dirsi buona, quando ella piaccia al pubblico, che deve ascoltarla¹⁵².

La piena riabilitazione di Antonio Sacco, guarda caso, avviene – accompagnando la stampa de *La Conciatete moglie di Truffaldino marito tre volte buono* e de *I nimici del pane che mangiano* – proprio in un volume che ottiene il permesso di stampa nel luglio del 1758, poco dopo della data in cui ci risulta una proposta di convenzione, a nome di Michele Grimani, per il ritorno di Truffaldino e della sua compagnia presso il San Samuele, ricondotto alla commedia, dopo gli anni che avevano seguito la fase di proprietà dell'opera giocosa per musica. Insieme agli scritti di attesa e “propaganda” per la compagnia Sacco di Carlo Gozzi, anche la tardiva apparizione, per ogni altra

¹⁴⁸ Le pagine della prefazione non sono numerate, le numerazioni romane rispettano l'ordine di successione ed indicano come I, la prima facciata de *L'Autore a chi leggerà*. CG, IV, pp. I-II. Il corsivo è mio.

¹⁴⁹ Supporre che le “commedie di poco conto” e di pessima qualità alle quali Chiari accenna, siano effettivamente quelle contenute nel terzo tomo, potrebbe essere una forzatura e un'ipotesi priva di fondamento. Certamente i due tomi sono accomunati perché contengono le commedie di maggior ispirazione “sacchiana”.

¹⁵⁰ *L'Autore a chi leggerà*, in CG, IV, p. II. Il corsivo è mio.

¹⁵¹ *Ivi*, pp. III-IV.

¹⁵² *Ivi*, pp. IV-V.

considerazione “fuori tempo”, del quarto tomo “Grimani”, appare probabilmente riconducibile alle attese e ai progetti di Michele Grimani¹⁵³.

I.3 UN TENTATIVO DI RICOSTRUZIONE DELLA COMPAGNIA IMER-SACCO-CASALI

Un nodo cruciale, ma altrettanto problematico, è costituito dalla ricostruzione della Compagnia Imer-Sacco-Casali nel triennio 1749-52. È questo un terreno minato, nel quale si aprono nuovi e innumerevoli spiragli ogni qual volta si voglia mettere un punto alla questione; in mancanza di nuove ricerche archivistiche, in questa sede la ricostruzione è effettuata solo a livello congetturale. Lo studio è stato condotto sulla base delle fonti bibliografiche a disposizione¹⁵⁴, alle quali un apporto significativo è offerto dalla recente Tesi di Dottorato di Lorenzo Galletti (*Lo spettacolo senza riforma. La compagnia del San Samuele di Venezia -1726-1749-*).

Nella *Nota della compagnia de' comici di S. Samuele di Venezia*, presentata da Giuseppe Imer nelle trattative con Mantova per la stagione primaverile del 1746¹⁵⁵, si può leggere la composizione della compagnia fino a quella data:

Prima Donna: MARTA FOCARI, detta Aurelia.
 Seconda Donna: MARTA DAVIA, detta Eleonora.
 Terza Donna: ANTONIA SACCO, detta Vittoria.
 Quarta Donna: CECILIA RUSI, detta Diana.
 Quinta Donna: AGNESE RASTRELLI, detta La Veneziana.
 Primo Uomo: GAETANO CASALI, detto Silvio.
 Secondo Uomo: FRANCESCO MAIANI, detto Ottavio.
 Terzo Uomo: FRANCESCO LAPI, detto Fulvio.
 Quarto Uomo: GIUSEPPE SIMONETTI, detto Florindo.
 Quinto Uomo: CARLO DAVIA, detto Leandro.
 Sesto Uomo: GEROLAMO FOCARI, detto Lelio.
 Maschere:
 FRANCESCO COLINETTI – Pantalone

¹⁵³ Concludiamo queste pagine ricordando un ultimo progetto del Chiari per commedie in prosa recitate nei teatri Grimani. Nella celebre bibliografia stilata da Pietro Chiari in un articolo della *Gazzetta Veneta* in data 7 novembre 1761 (*Gazzetta veneta*, num. 78, 7 novembre 1761. Cfr. L. RICCÒ, «*Parrebbe un romanzo*», cit., p. 102 nota 89) si legge: «Qui si rifletta, che da pubblicare mi resta un altro Tomo di Commedie in prosa, e che le Commedie in verso arriveranno col tempo fino a Tomi 20. Del medesimo prezzo». Tuttavia il progetto di un quinto tomo per le commedie in prosa non verrà mai portato a termine e quello per le commedie in versi si arresterà al decimo volume.

¹⁵⁴ C. GOLDONI, *Memorie Italiane. Prefazioni e polemiche III*, a cura di R. TURCHI, Venezia, Marsilio, 2008. C. GOLDONI, *Memorie*, cit.. F. BARTOLI, *Notizie storiche de' comici italiani*, a cura di G. SPARACELLO, introduzione di F. VAZZOLER, trascrizione di M. MELAI, compresi nella collana digitale “Les savoirs des acteurs italiens” dell’Institut de Recherche sur le Patrimoine Musical en France (www.irpmf.cnrs.fr/savoirsitaliens.htm), 2010. L. RASI, *I comici italiani: biografia, bibliografia, iconografia*, vol. III, Firenze, Bocca, 1897. G. HERRY, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata*, III, cit.. Istituto Nazionale per la Ricerca Teatrale (www.istitutointernazionale.perlaricercateatrale.it). L. FERRANTE, *I comici goldoniani (1721-1960)*, Bologna, Cappelli, 1961, pp. 42-50. G. ORTOLANI, *Settecento. Per una lettura dell’Abate Chiari*, cit., pp. 427-428. S. FERRONE, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, Venezia, Marsilio, 2011. L. GALLETTI, *Lo spettacolo senza riforma. La compagnia del San Samuele di Venezia (1726-1749)*, Tesi di Dottorato in Storia dell’arte e Storia dello Spettacolo presso l’Università degli Studi di Firenze (ciclo XXVII).

¹⁵⁵ L. GALLETTI, *Lo spettacolo senza riforma*, cit., p. 90 n. 84. Contenuta in Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga, b. 3170, carta 137 *recto*. Cfr. E. VON LOEHNER, *Carlo Goldoni e le sue memorie. Frammenti*, parte II, «Archivio Veneto», XII, 1882-2, pp. 21-2 (con diversi errori di trascrizione).

LODOVICO LOMBARDI – Dottore
 GIUSEPPE MARILIANI – Brighella
 ANTONIO SACCO – Trufaldino
 GIUSEPPE IMER capo, e direttore¹⁵⁶.

Lorenzo Galletti sostiene che «tranne qualche inevitabile aggiustamento, ad esempio nei ruoli del primo Zanni e degli amorosi “minori”, quella che aveva recitato a Mantova nel 1746 fu la stessa formazione che nel '51 si trasferì nel teatro San Giovanni Grisostomo e che due anni più tardi partì per il Portogallo»¹⁵⁷. Il vero cambiamento è riscontrabile nelle parti delle maschere: il dottore, Rodigo Lombardi, marito di Adriana Sacco, muore nell'estate del 1749, mentre si appresta a recitare con la compagnia a Parma; dopo il carnevale 1748 il Pantalone, Francesco Golinetti (o Colinetti), lascia Venezia, perché chiamato a recitare presso la corte di Augusto III di Sassonia, e il Brighella, Giuseppe Marliani, torna a recitare nella compagnia di Girolamo Medebach. Anche Marta Foccheri (o Focari), detta Aurelia o Bastona figlia, lascia Venezia dopo il carnevale del 1748 e inizia a recitare alla corte di Dresda. Lorenzo Galletti afferma «è probabile, seppur non assodato, che la separazione dal capocomico genovese [Giuseppe Imer] sia avvenuta solo nel 1748, quando l'attrice si trasferì alla corte di Augusto III nella compagnia guidata da Antonio Bertoldi»¹⁵⁸. Con ogni probabilità anche il marito Gerolamo Focari, in arte Lelio, lascia la compagnia nel 1748, per cui è plausibile che il ruolo di prima donna venisse completamente affidato a Marta Davia.

Il paragrafo procede con un'argomentazione inversa rispetto alla prassi: si inizia dalla conclusione, per cui si elencano i componenti della compagnia, dopo di che sono considerate le peculiarità di ogni attore, infine, nell'*Allegato I*, si propone l'abbinamento “attore-personaggio” relativo alle sedici commedie di Pietro Chiari. Dalla lettura delle opere dell'abate bresciano e dei testi bibliografici di riferimento, possiamo concludere che la compagnia Imer-Sacco-Casali, nel triennio 1749-52, potesse essere così composta¹⁵⁹:

ATTORE	RUOLO
Capocomico	[GIUSEPPE IMER]
Primo Innamorato	GAETANO CASALI, detto <u>Silvio</u>
Secondo Innamorato	FRANCESCO GRANDI MAJANI, detto <u>Ottavio</u>
Terzo Innamorato	FRANCESCO LAPI, detto <u>Fulvio</u>
Quarto Innamorato	GIUSEPPE SIMONETTI, detto <u>Florindo</u>
Quinto Uomo	CARLO DAVIA, detto <u>Leandro</u>
Primo zanni o <u>Brighella</u>	ATANASIO ZANNONI
Secondo zanni o <u>Truffaldino</u>	ANTONIO SACCHI
Primo vecchio o <u>Pantalone</u>	BARTOLOMEO TOMASI
Secondo Vecchio o <u>Dottore</u>	

¹⁵⁶ L. GALLETTI, *Lo spettacolo senza riforma*, cit., p. 90.

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 120.

¹⁵⁸ *Ivi*, p. 102.

¹⁵⁹ È scontato ribadire che questa composizione possa aver subito nel corso delle stagioni teatrali, 1749-52, dei cambiamenti in termini di nuove presenze o di riorganizzazione interna. Si tratta di una ricomposizione ipotetica.

ATTRICE	RUOLO
Prima innamorata	MARTA DAVIA, detta <u>Eleonora</u>
Seconda innamorata	ANTONIA SACCO, detta <u>Beatrice</u>
Innamorata	CECILIA RUTTI, detta <u>La Romana o Diana</u>
Innamorata	AGNESE RASTOLLI (o AMURAT), detta <u>La Veneziana</u>
Innamorata	EMILIA RICCI
Servetta	ADRIANA SACCO, detta <u>Smeraldina</u>
	FRANCESCA SACCO, detta <u>Clarice</u> (sorella)
	ANGELA SACCO (figlia)
	ANGELA RICCI
	MARIANNA RICCI
	Anna Caterina Sacco (sorella)
	Giovanna Sacco (figlia)
	Moglie di Francesco Grandi Majani
	Agnese Amurat
Cantanti di intermezzi	Marianna Imer
	Teresa Imer

La seguente trattazione prende avvio dall'attore di maggior successo della compagnia, Antonio Sacchi, e a lui si riserva un discorso piuttosto ampio, in quanto la sua vita è intricata con la vicenda degli attori, dei drammaturghi, degli impresari e dei teatri più significativi nel panorama teatrale veneziano del XVIII sec..

Antonio Sacco¹⁶⁰ nasce a Vienna il 3 luglio 1708, città nella quale i genitori, Gaetano e Libera, si trovavano come comici alla Corte di Giuseppe I d'Asburgo. Le prime notizie relative alla sua esperienza teatrale sono legate alle orme dei genitori: nel carnevale del 1730, mentre la compagnia di Gaetano Sacco recita al Teatro del Cocomero di Firenze, Antonio si esibisce negli intermezzi delle opere nel vicino Teatro della Pergola¹⁶¹. A seguito della compagnia paterna, in veste di secondo Zanni, nel 1733 Antonio lascia l'Italia e si dirige verso la corte di Pietroburgo. Alla fine del 1734 il celebre Truffaldino lascia la Russia ed è probabile che con la morte di Gaetano, il 4 luglio dello stesso anno, Antonio assuma il ruolo di capocomico. Nella quaresima del 1738 Sacco stipula un sodalizio con il teatro San Samuele di Venezia, di proprietà Grimani, iniziando a collaborare con il capocomico Giuseppe Imer e il drammaturgo Carlo Goldoni. È lo stesso avvocato veneziano a informare dell'avvenuta unione: «molto più si rinforzò la Compagnia l'anno seguente, per la venuta in Italia ed in quel Teatro della famiglia Sacchi, che ritornava di Russia»¹⁶². L'arrivo di Antonio Sacco in compagnia modifica subito il repertorio, spostandone il baricentro verso la commedia dell'arte e Goldoni si adopera a scrivere commedie a soggetto. Dopo il carnevale del 1742 l'attore lascia la compagnia del San Samuele, i motivi della rottura non sono chiari e le notizie sull'attività di Sacco tra il 1742 e il 1745 scarseggiano. Nel 1745 l'attore è reintegrato nella compagnia Imer e si rivolge a Goldoni, a Pisa dal 1744, per commissionargli una nuova commedia. È così che Goldoni scrive *Il servitore di due padroni*, messo in scena a Milano nell'estate del 1746; a cui segue

¹⁶⁰ Le notizie relative ad Antonio Sacco sono state tratte da Istituto Nazionale per la Ricerca Teatrale (www.istitutonazionaleperlaricercateatrale.it/veneziana/archivio-attori-veneti/antonio-sacco/biografia/).

¹⁶¹ F. BARTOLI, *Notizie storiche de' comici italiani*, cit., p. 406.

¹⁶² C. GOLDONI, *Memorie italiane*, cit., p. 263.

Il figlio di Truffaldino perduto e ritrovato, recitato per la prima volta al San Samuele nell'autunno del 1746. Le *tournées* in terraferma continuarono anche nella primavera successiva: dall'aprile al giugno 1747 la compagnia recita al Teatro Scroffa di Ferrara, mentre per la stagione estiva si sposta al Teatro del Cocomero di Firenze.

Il 30 settembre del 1747 il teatro San Samuele è distrutto da un incendio e i comici sono costretti a recitare al San Giovanni Grisostomo, teatro destinato fino ad allora all'opera in musica, troppo grande e dispersivo. Un duro colpo per la compagnia Imer nasce dalla concorrenza del teatro Sant'Angelo, infatti il capocomico Girolamo Medebach assolda Carlo Goldoni dall'autunno del 1748. Michele Grimani elabora un suo tentativo di rivincita e punta su Pietro Chiari, proponendogli di scrivere commedie per la loro truppa. In questi testi Antonio Sacchi perde la funzione di protagonista dell'azione scenica e la maschera di Truffaldino, emblema stesso della commedia dell'arte, viene marginalizzata. Tuttavia questa posizione defilata permette al Sacco di mantenere inalterate le proprie qualità recitative, nelle parti a soggetto o nei lazzi; la maschera stempera il *pathos* sentimentale degli altri personaggi e sa smuovere il riso nel pubblico. L'abate Chiari, avendo a sua disposizione il più celebre Truffaldino di tutti i tempi, non perde mai l'occasione per introdurre nelle situazioni più bizzarre un personaggio connotato e di successo: un servo astuto ed affamato, buffo e malizioso, artefice delle più strampalate furberie, portatore di lettere e ambasciatore di false notizie, compagno di disavventure, causa di scompiglio e malintesi. La stagione 1751-52 segna il definitivo abbandono del San Samuele da parte della compagnia, che si trasferisce al San Giovanni Grisostomo. In questo modo la famiglia Grimani intende ricalibrare l'offerta spettacolare e mettere a disposizione di Chiari un teatro più capiente. I rapporti tra il commediografo e la compagnia si guastano, tanto da arrivare alla rottura nell'autunno del 1752.

L'attore lascia Venezia durante la quaresima del 1753 e, «dopo aver passata la Primavera a Milano e a Genova facendo alcune recite per aspettare l'imbarco»¹⁶³, a cavallo tra i mesi di luglio e agosto si imbarca per Lisbona. Proprio a Genova, pochi giorni prima della partenza, Sacco conosce Agostino Fiorilli e lo scrittura come secondo vecchio, riuscendo a coprire il vuoto lasciato in compagnia dalla morte di Rodrigo Lombardi. Il 1 novembre 1755 la città di Lisbona è distrutta dal terremoto: la compagnia si vede impossibilitata a proseguire la propria attività, per cui decide di tornare in Italia. In attesa di riprendere i contatti con gli impresari veneziani, nel carnevale 1756 Antonio Sacco trova impiego come ballerino presso il Teatro Regio di Torino. Il rientro dell'attore in Italia non passa inosservato e nella *Tartana degl'influssi per l'anno 1756*, Carlo Gozzi inserisce, sotto forma di profezia e di finzione letteraria, alcuni versi *Sopra il ritorno del Sacchi, Truffaldino*, nei quali lo scrittore chiede al comico di correre a Venezia per riprendere il suo posto e cacciare la noia delle «opre dette regolate e pure»¹⁶⁴. Il 10 maggio 1758 il celebre Truffaldino stipula un accordo con Michele Grimani, con il quale Sacco, in qualità di capocomico, dispone del San Samuele fino al carnevale 1762, con la libertà di scritturare i propri compagni, ma accollandosi i costi dei salari e della manutenzione delle attrezzature sceniche. Quindi il 2 ottobre 1758, dopo cinque anni di assenza, Sacco e la sua compagnia tornano a esibirsi a Venezia.

¹⁶³ F. BARTOLI, *Notizie storiche*, cit., p. 144.

¹⁶⁴ C. GOZZI, *La tartana degl'influssi per l'anno 1756*, Parigi [Venezia], 1757.

Dopo aver trascorso l'estate tra le piazze di Milano e Bologna, il 20 ottobre 1759 Sacco scrive a Ferdinando IV di Napoli, offrendosi di porre la propria compagnia al servizio della corte borbonica. La trattativa non va in porto, ma testimonia comunque delle difficoltà incontrate sulla piazza veneziana¹⁶⁵. Neanche la nuova proposta di affiancare alle rappresentazioni comiche giochi di fuochi artificiali, affidati all'estro del compagno e cognato Giuseppe Simonetti, riesce a scalfire l'interesse del pubblico, rivolto alla rivalità drammaturgica tra Goldoni e Chiari, a causa della quale gli spettatori «attendevano solo a frequentare i recinti dove le Commedie di essi due Poeti si rappresentavano, ed il Teatro del Sacco rimaneva quasi del tutto abbandonato»¹⁶⁶.

Il 21 gennaio 1761 la compagnia rappresenta *L'amore delle tre melarance* scritta da Carlo Gozzi, si tratta di una favola scenica trasformata in una «caricata parodia buffonesca sull'opere dei Sigg. Chiari, e Goldoni, che correvano in quel tempo, ch'ella comparve»¹⁶⁷. L'accostamento di toni satirici, ambientazione fiabesca, trucchi macchinistici e lazzi comici si rivela vincente, tanto da assicurare allo spettacolo sette repliche consecutive. La rappresentazione dell'*Amore delle tre melarance* costituisce un vero e proprio punto di svolta per Antonio Sacco. Da allora l'attore inizia la collaborazione con Carlo Gozzi, collaborazione che dura circa un ventennio.

Alla fine del carnevale 1762 Goldoni e Chiari lasciano Venezia per non farvi più ritorno. La prima conseguenza di questi cambiamenti è il trasferimento della Compagnia Sacco dal San Samuele al Sant'Angelo. Antonio intuisce che per affermarsi pienamente deve ampliare la gamma dell'offerta spettacolare ed evitare di rimanere imprigionato nello stereotipo di un teatro fatto solo di lazzi, trucchi e parodie. Le fiabe teatrali, «contenitori spettacolari totalizzanti», sono capaci di tenere assieme serio e ridicolo, meraviglie scenotecniche e passioni amorose, e caratterizzano le stagioni comiche del Sant'Angelo (*La donna serpente*, *I pitocchi fortunati*, *Zobeide*, *Il mostro turchino*, *L'Augellino belverde* e *Il Re de' Geni*).

Con la farsa, le *Convulsioni* (1763), Sacco esprime un nuovo progetto spettacolare: allargare il repertorio inglobando nell'offerta del Sant'Angelo anche il genere serio e i drammi senza maschere. Nella mente del capocomico le scelte artistiche procedevano altresì di pari passo alle ragioni economiche, secondo le quali risultava più conveniente alternare i costosi allestimenti delle fiabe a messe in scena meno impegnative. Dal 1767 al 1782, iniziando l'8 ottobre 1767 con *La donna vendicativa disarmata dall'obbligazione*, sono recitate le «favole sceniche dell'informe, e stravagante, Teatro spagnolo» rielaborate da Carlo Gozzi dal grande serbatoio del teatro spagnolo¹⁶⁸.

A partire dall'autunno del 1770 la compagnia si trasferisce al Teatro San Luca, di proprietà Vendramin e negli anni Settanta l'offerta spettacolare si allarga ulteriormente: la truppa di Sacco si dedica anche a rappresentazioni di drammi e tragedie d'origine francese (*I due amici* di Beaumarchais, *Fajal* di d'Arnaud, *Gustavo Wasa* di Piron, *L'indigente* di

¹⁶⁵ La lettera è riportata per intero in B. CROCE, *I teatri di Napoli*, Napoli, Pierro, 1891, pp. 489-91.

¹⁶⁶ F. BARTOLI, *Notizie storiche*, cit., p. 407.

¹⁶⁷ C. GOZZI, *Analisi riflessiva della fiaba L'amore delle tre melarance*, in *Opere*, Venezia, Colombani, 1772, I, p. 75.

¹⁶⁸ C. GOZZI, *Memorie inutili*, a cura di P. BOSISIO, Milano, LED, 2006, p. 542.

Mercier, *La marcia* di Marucchi, *Il prigioniero* di Albergati Capacelli, *Venceslao* di Corneille).

A partire dal 1770 le scelte teatrali ed economiche di Antonio Sacco non furono affatto lungimiranti, al che molti componenti abbandonano la compagnia. Inoltre Sacco aveva ingaggiato, all'inizio del 1777, due nuove comiche per la stagione successiva: Antonia Bernaroli e Regina Gozzi. Il reclutamento di Regina Gozzi è motivato da un'infatuazione dell'ormai anziano capocomico. La giovane attrice, «magra e di bella figura», non possedeva qualità attoriali e il suo arrivo provoca diverse mormorazioni tra le file dei comici. A provocare il malcontento, oltre allo stipendio spropositato dell'attrice, è il comportamento del capocomico, che colto da un'insana passione è indotto dalla Gozzi a commettere «innumerevoli stramberie, stravaganze, sopraffazioni, e ingiustizie» nei confronti dei vecchi compagni¹⁶⁹. Ha inizio nel 1777 il processo di decadimento che nel giro di pochi anni priva Sacco di molti attori, fino a determinare lo scioglimento della compagnia. Parallelamente si allenta anche la collaborazione con Gozzi e il drammaturgo preferisce allontanarsi dall'anziano Truffaldino.

Al termine del carnevale 1783 Vendramin costringe Antonio Sacco ad abbandonare il San Luca e nell'autunno la compagnia si trasferisce al Sant'Angelo, ma le risorse artistiche ed economiche sono tanto scarse da non permettere neppure la messa in scena di alcune opere. La stagione 1784-85 non è migliore e nelle *Memorie inutili* Carlo Gozzi ricorda che al termine del carnevale: «una compagnia comica, che per un lungo corso di anni era stata il terrore di tutte le altre comiche truppe, e la delizia de' nostri teatri, si sciolse miseramente»¹⁷⁰.

Antonio Sacchi muore il 19 marzo 1788 su una nave che lo portava da Genova a Marsiglia, dove doveva raggiungere una delle sue figlie là trasferitasi.

Giuseppe Imer nasce a Genova intorno al 1700 e muore a Venezia nel 1758. Si avvicina all'arte comica da dilettante. Intorno ai primi anni Venti del XVIII secolo, insieme alla moglie Paolina, il comico genovese stipula un contratto con il teatro San Luca, di proprietà Vendramin, ed a partire dal 1727 inizia a collaborare con la famiglia Grimani al San Samuele. A Verona, nel 1734, Giuseppe Imer conosce Carlo Goldoni e ingaggia immediatamente il giovane e promettente commediografo veneziano. Per questo fortunato sodalizio Goldoni descrive sempre il capocomico con stima e riconoscenza:

Era un uomo colto, e polito, il quale non contento della sua sorte in Genova, dov'era nato, si diede all'arte del comico, nella quale potea far spiccare il suo talento, e soddisfare il suo genio, portato ad una vita più comoda, e più brillante¹⁷¹.

Certamente Imer non era un Apollo per prestanza fisica ed è lo stesso Goldoni a descriverlo basso, grasso e con il collo corto: «Riuscì passabilmente nella parte degli Amadori, ma come era grasso, e picciolo, e di collo corto, la sua figura non gli dava alcun vantaggio»¹⁷².

¹⁶⁹ *Ivi*, pp. 612-613.

¹⁷⁰ *Ivi*, p. 917.

¹⁷¹ C. GOLDONI, *Memorie Italiane*, cit., p. 223.

¹⁷² *Ibidem*.

Il successo ottenuto da Imer nell'allestimento degli intermezzi, a dire di Goldoni, non è dovuto alle sue capacità canore e musicali, ma a quelle sceniche (interpretative e di scelta dei costumi). La fama in questo genere teatrale gli permise di guadagnare merito agli occhi dei proprietari Grimani e di diventare Capocomico della Compagnia.

Non sapea di musica; ma cantava passabilmente, ed apprendeva a orecchio la parte, l'intonazione ed il tempo, e supplica al difetto della scienza e della voce coll'abilità personale, colle caricature degli abiti, e colla cognizion dei caratteri, che sapea ben sostenere¹⁷³.

Nelle *Notizie storiche de' comici italiani* Francesco Bartoli ricorda Giuseppe Imer in questo modo:

Fu egli un uomo assai valente nella sua Professione di Comico, recitando con molto sapere nelle improvvisate Commedie, e nelle studiate Rappresentazioni. Sapeva ancora la Musica, e cantò in vari Drammi [...] altre cose egli compose in diversi anni, onde venne ad essere a un tempo istesso bravo Comico, mediocre Musico, e sufficiente Poeta. Avanzato poi in età fu mantenuto decentemente da' suoi Padroni i Nobili Grimani, onde dopo d'aver vissuto alienato dalla Professione tutto il corso della sua vecchiezza, passò all'eterna beatitudine nel 1758¹⁷⁴.

Nel romanzo *La filosofessa italiana*¹⁷⁵ Pietro Chiari tratteggia una descrizione di Giuseppe Imer, sotto il nome di Nimar. Il capocomico appare come un attore incapace e subalterno ad Albevit e Tartar (dietro cui aleggiano Antonio Vitalba e Antonio Sacchi), al punto che «non parla che colle loro parole, e non pensa che co' loro pensieri»¹⁷⁶. Le accuse rivolte al personaggio Nimar, alias Giuseppe Imer, sono subordinate alle ben più gravi responsabilità di Albevit e Tartar, al punto da essere risparmiato dalla sorte cruenta, serbata ai due indegni attori: mentre quelli muoiono miserabili sopra una strada per un'archibugiata, Nimar sposa una cameriera bruttina e superba.

Nelle pagine *Della vera poesia teatrale*, nel 1754, Pietro Chiari ricorda Imer con gratitudine, a differenza del tono astioso riservato agli altri attori della Compagnia Casali-Sacco:

Né a te far torto io voglio, dando sua gloria al vero
Imer mal conosciuto onor del tuo mestiero.
Tu fra sterpi cogliesti le rose, e le viole,
tu fra le fitte tenebre e veder sapesti il Sole.
Tu fissasti alle Scene mio volo errante, e vago,
A gloria mia Tu fosti de l'avvenir presago¹⁷⁷.

Contrariamente a quello che potrebbe apparire dalla descrizione fornita da Pietro Chiari, Giuseppe Imer era un uomo autorevole e altamente rispettato, capace di stipulare dei contratti vantaggiosi per la compagnia e lungimirante nelle scelte organizzative.

Non si sa quando Imer abbandoni le scene, ma è probabile che avvenga nel momento stesso in cui diminuisce l'interesse del pubblico per gli intermezzi, sul finire degli anni quaranta e a quel punto il capocomico si ritira in una posizione direttiva e coordinativa.

¹⁷³ *Ivi*, p. 229.

¹⁷⁴ F. BARTOLI, *Notizie storiche de' comici italiani*, cit., p. 279.

¹⁷⁵ V. TAVAZZI, *Il romanzo in gara*, cit., pp. 53-5.

¹⁷⁶ P. CHIARI, *La Filosofessa italiana*, cit., p. 399.

¹⁷⁷ P. CHIARI, *Della vera poesia teatrale*, cit., p. 31.

Lorenzo Galletti sottolinea come, ancora nel 1747, il nome di Imer compare a capo della compagnia in alcune carte, nelle quali si stipulava un accordo tra i comici del San Samuele e gli accademici del teatro del Cocomero di Firenze, per le recite dell'estate 1747¹⁷⁸.

L'abbandono di Imer del palcoscenico e del ruolo direttivo ha luogo prima della primavera del 1751. Infatti, nella trattativa con il teatro Comico di Mantova, l'attore genovese si firma come «agente di Sua Eccellenza Grimani» e Gaetano Casali compare come capocomico della compagnia Grimani¹⁷⁹. Galletti osserva a proposito:

Ma poiché i primi contatti tra l'Amoroso e i funzionari mantovani datano al 24 febbraio 1751, ed essendosi concluso il carnevale di quell'anni il 23 febbraio, si può almeno pensare che le stesse posizioni fossero occupate dai due uomini anche nell'anno comico presedente¹⁸⁰.

Gaetano Casali, lucchese di nascita, è famoso sulle scene con il nome di Silvio e, a dire di Bartoli, è «ottimo ed eccellente Comico [...] nel suo carattere da Innamorato egualmente nelle Commedie studiate, che in quelle eseguite all'improvviso»¹⁸¹. Inizia l'esperienza comica a Milano, dove entra come Primo Amoroso nella compagnia dell'Anonimo Bonaventura Ignazio Vitali Buonafede, in cui militava anche Francesco Rubini (famoso Pantalone); in questa città, nel 1733, avviene il primo incontro tra Casali e Goldoni. Nel 1734 compare come secondo Amoroso nella compagnia Imer, nella quale il suo peso era già rilevante, data l'eccellente capacità recitativa. Rimane fedele ai Grimani almeno fino a tutta la direzione Imer, il che gli garantisce incarichi di responsabilità sempre maggiore: non si conosce la data esatta del passaggio di consegne da Giuseppe Imer a Casali, ma è probabile che i due si siano affiancati per lungo tempo in una ripartizione direttiva dei compiti (risulta oggi arduo identificarne le diverse mansioni). Sicuramente nell'autunno del 1751, quando la truppa comica inizia a calcare il palco del San Giovanni Grisostomo, Casali ha già assunto la completa direzione della Compagnia, insieme ad Antonio Sacco¹⁸².

Alla partenza di Antonio Sacco per il Portogallo, nel 1753, l'attore lucchese rimane ancora per breve tempo in Italia: è documentata la direzione di Casali della compagnia Grimani a Torino nell'estate del 1754, grazie ai repertori del Teatro di Carignano rinvenuti nell'Archivio Storico della Città di Torino da Giulietta Bazoli¹⁸³. Probabilmente dopo questa tappa, Casali raggiunge Sacco e Vitalba in Portogallo. Al seguito di Truffaldino il comico recita fino al 1762, ritornando anche a calcare le scene veneziane del San Samuele e poi quelle di Sant'Angelo. Nel 1767 si trasferisce a Firenze, dove muore, dopo una breve esperienza nella compagnia di Giovanni Roffi. Goldoni lo descrive in questo modo:

Di bella statura e di buona voce, parlando bene, e con una pronunzia avvantaggi osa e grata, non ha mai avuto buona disposizione per la parte dell'Amoroso. Una certa serietà nel sembiante, una certa durezza nella

¹⁷⁸ L. GALLETTI, *Lo spettacolo senza riforma*, cit., p. 63 e p. 79.

¹⁷⁹ *Ivi*, pp. 79-80.

¹⁸⁰ *Ivi*, p. 80.

¹⁸¹ F. BARTOLI, *Notizie storiche de' comici italiani*, cit., p. 160.

¹⁸² *Ibidem*.

¹⁸³ Ringrazio Giulietta Bazoli per avermi inviato in anteprima le pagine di un suo articolo, che a breve sarà dato alle stampe.

persona, un'inclinazione involontaria del fianco e della spalla verso il personaggio con cui recitava, lo facevano scomparire, malgrado le belle cose ch'egli diceva: all'incontro nelle tragedie riusciva mirabilmente; e soprattutto nelle parti gravi [...]. Del resto poi il più attento, il più zelante comico della compagnia; sempre il primo a teatro, sempre il primo alle prove, vestendosi colla maggiore verità, secondo i caratteri che dovea sostenere [...]¹⁸⁴.

Francesco Grandi Majani nasce a Bologna nel 1718¹⁸⁵, in gioventù esercita l'arte di sarto, ma al tempo stesso recita tra i filodrammatici della sua città¹⁸⁶. Si specializza nel ruolo di Innamorato ed entra a far parte della compagnia Imer nel 1740, spartendosi con Gaetano Casali, “a vicenda”, le prime parti maschili. Tuttavia la giovane età del Grandi (appena ventiduenne nel 1740) e la presenza in compagnia di Giuseppe Simonetti (subentrato nel 1739) fanno supporre piuttosto un suo impegno come terzo amoroso¹⁸⁷. La vicinanza in giovane età con attori del calibro di Simonetti e di Casali devono aver avuto molto peso nella formazione artistica di Majani. Il passaggio da terzo a secondo innamorato è testimoniato da un contratto conservato presso l'Archivio Vendramin, datato 15 marzo 1746, in cui Francesco Grandi Majani, con il nome di Ottavio, si impegnava con i teatri Grimani come Secondo Amoroso per i dieci anni successivi¹⁸⁸. La nobile presenza dell'attore è descritta da Bartoli in questo modo:

Aveva Francesco Majani una bella presenza, e quando compariva in Teatro rappresentando qualche nobile Personaggio, tale appunto egli appariva per la grandezza del suo portamento maestoso insieme, e sostenuto¹⁸⁹.

Nel 1753 si unisce alla compagnia di Girolamo Medebach e conclude la sua carriera come Brighella nella compagnia girovaga di Onofrio Paganini. Francesco Grandi Majani muore a Bologna nel 1778.

Avanzandosi poi in età, alienossi dalla vecchia sua Truppa, già passata nel teatro a Sant'Angelo; e postasi la maschera del Brighella, in alcune vaganti Compagnie gli fu di buona voglia dato impiego in considerazione de' meriti suoi, e con quella di Francesco Paganini terminò di vivere in Bologna il Carnevale dell'anno 1778 in età d'anni 60 lasciando di lui una viva ricordanza di valente e rinomato Commediante¹⁹⁰.

Nel teatro dell'Arte, spesso l'ingaggio di un attore imponeva alla compagnia di scritturare anche la moglie, o viceversa (come nel caso di Imer e la moglie Paolina, o di Antonio Sacco e la moglie Antonia, e ancora di Marta Davia e il marito Carlo). Non sempre queste assunzioni forzate permettevano l'ingaggio di comici talentuosi. Un caso analogo accade alla Compagnia Imer per la moglie di Francesco Majani, scritturata con il marito dal 1740. Di lei non si conosce neppure il nome ed è probabile che in compagnia

¹⁸⁴ C. GOLDONI, *Memorie Italiane*, cit., p. 230.

¹⁸⁵ L. RASI, *I comici italiani: biografia, bibliografia, iconografia*, III, cit., p. 54.

¹⁸⁶ F. BARTOLI, *Notizie storiche de' comici italiani*, cit., p. 301 e L. RASI, *I comici italiani: biografia, bibliografia, iconografia*, III, cit., pp. 54-5.

¹⁸⁷ L. GALLETI, *Lo spettacolo senza riforma*, cit., pp. 113-4.

¹⁸⁸ *Ivi*, p. 114.

¹⁸⁹ F. BARTOLI, *Notizie storiche de' comici italiani*, cit., p. 301.

¹⁹⁰ *Ivi*, p. 301.

mantenesse il ruolo di comparsa. Nelle *Memorie italiane* Carlo Goldoni ne offre una descrizione poco lusinghiera¹⁹¹.

Dell'attore Francesco Lapi, detto Fulvio, non si hanno molte notizie: inizia a recitare con la compagnia del San Samuele nel 1746, con il ruolo di terzo uomo. Forse Francesco Lapi è legato da qualche rapporto di parentela a Giuseppe Lapi, capocomico e Dottore della Compagnia del San Luca dal 1752 al 1770.

Giuseppe Simonetti nasce a Lucca nel 1703 e muore a Venezia il 27 aprile 1773¹⁹². Quando Antonio Vitalba nel 1739 lascia la Compagnia del San Samuele, Imer pensa di sostituire l'attore con Simonetti. Nella *Prefazione* al quindicesimo tomo dell'edizione Pasquali, Carlo Goldoni descrive con tono equilibrato il comico: «Giovane di bella figura e di ottima aspettativa, [...] meno brillante nelle commedie [rispetto al Vitalba] ma più composto e più nobile nelle tragedie»¹⁹³. Giuseppe Simonetti sposa la sorella di Antonio Sacco, Anna Caterina, il 23 gennaio 1741¹⁹⁴ e si reca con la compagnia in Portogallo nel 1753. Il comico lucchese assume con Sacchi la funzione di capocomico, almeno per l'anno 1758, come si evince da un carteggio tra Antonio Vitalba e Francesco Vendramin, in cui, in data 12 dicembre 1758, si menzionano «Antonio Sacchi e Giuseppe Simonetti ambi Capi della Compagnia di Comici del Teatro San Samuele»¹⁹⁵. Francesco Bartoli lo ricorda in questo modo:

Fu Comico d'abilità per le cose dell'arte improvvisa; e si distinse rappresentando l'affettato carattere di Don Gelsomino nella Commedia intitolata: *Il Re dormendo*¹⁹⁶.

Atanasio Zannoni è il nuovo Brighella, che a partire dal 1749 subentra a Giuseppe Marliani. L'attore nasce a Ferrara nel 1720 circa e muore a Venezia il 22 febbraio 1792, a causa di un banalissimo incidente: uscendo dalla casa di un ricco veneziano cade in un canale e, colpito da una polmonite, non si riprende più¹⁹⁷. A dire di Francesco Bartoli, viene educato alle lettere, ma alcuni ignoti disordini scompigliano l'ordine familiare, per cui Zannoni decide di dedicarsi alla professione comica e di allontanarsi da Ferrara¹⁹⁸. L'attore recita inizialmente con Girolamo Medebach, ma dal 1749 collabora con la Compagnia Imer-Casali presso il teatro San Samuele. Nel 1750 sposa Adriana Sacco, vedova di Rodigo Lombardi e sorella di Antonio. Segue la Compagnia in Portogallo e, a dire di Luigi Rasi, sarebbe rimasto con Antonio Sacco sino alla morte, data la docile indole di Zannoni, se il carattere «bestiale e intrattabile» del celebre Truffaldino non lo avessero

¹⁹¹ C. GOLDONI, *Memorie Italiane*, cit., pp. 277-8.

¹⁹² L. RASI, *I comici italiani: biografia, bibliografia, iconografia*, III, cit., p. 540.

¹⁹³ C. GOLDONI, *Prefazioni all'edizione Pasquali XV*, in C. GOLDONI, *Tutte le opere*, a cura di G. ORTOLANI, I, Milano, Mondadori, 1943, p. 738.

¹⁹⁴ F. BARTOLI, *Notizie storiche de' comici italiani*, cit., p. 431 nota 2. Cfr. E. VON LOEHNER, *Carlo Goldoni e le sue memorie. Frammenti*, «Archivio veneto», 1882, p. 55.

¹⁹⁵ Biblioteca Casa Goldoni di Venezia, Archivio Vendramin, coll. 42 F 9 1/36.

¹⁹⁶ F. BARTOLI, *Notizie storiche de' comici italiani*, cit., pp. 430-1.

¹⁹⁷ *Ivi*, p. 466 nota 1 e p. 467 nota 6. L. RASI, *I comici italiani: biografia, bibliografia, iconografia*, III, cit., p. 736.

¹⁹⁸ F. BARTOLI, *Notizie storiche de' comici italiani*, cit., p. 465.

spinto ad allontanarsi dal cognato¹⁹⁹. Francesco Bartoli lo ricorda come «uno de' più egregi Comici de' nostri giorni»²⁰⁰, un attore talentuoso, «non ha certamente chi l'agguagli nella facondia delle parole, ne' lepidi sali, ne' motti arguti, e nelle facezie spiritose, ed allegre»²⁰¹ e un eccellente Brighella:

È notissimo, che il Brighella suol fingersi un uomo Bergamasco d'ordinaria estrazione, di niuna coltura, ma destro, accorto, e ritrovatore di spiritose invenzioni. Atanasio Zanoni per rendersi particolare nell'eseguire la parte di questo personaggio, ha voluto allontanarsi dall'adottato suo trivial costume, e l'ha reso un uomo illuminato, e spiritoso; che parla con eleganza, que [sic] raziocinia con buon criterio, che ha qualche cognizione delle scienze, e ch'è naturalmente per se stesso un poco filosofo. Colla lettura di molti libri Francesi, e Spagnoli, non che Italiani, ha saputo egli ritrovare una fonte di gustosi concetti, di massime dilettevoli, ed istruttive, di sentenze dall'universale approvate²⁰².

A queste doti comiche Bartoli aggiunge l'encomio di uomo onorato e onesto, di padre tenero e amico cordialissimo. Un vero esempio di rettitudine e bontà, religioso e devoto, estremamente colto e curioso:

Alla sua saviezza tanto nemica delle sboccataggini, unisce un parlar elegante, e facondo, che anche fuori della Scena, e nella sua famigliare conversazione sommamente diletta. Egli è dotto, ed erudito; nè v'ha cosa fra la Storia, o moderna, o antica, che nuova arrivar possa alla sua cognizione. Egli è pure amante delle Muse, ed ha talvolta scritta qualche Poesia degna di molta lode²⁰³.

Brighella-Zannoni è presente in cinque commedie di Chiari: ne *I nimici del pane che mangiano* (in undici scene²⁰⁴), ne *Il buon padre di famiglia* (in due scene²⁰⁵), ne *La madre di famiglia* (in nove scene²⁰⁶), ne *La moglie saggia* (in tre scene²⁰⁷) e ne *L'Erede fortunato* (in una scena²⁰⁸).

Alla partenza di Francesco Colinetti, la maschera di Pantalone è interpretata da Bartolomeo Tomasi, da quanto attesta Bartoli. L'attore ferrarese si esercita nella parte di Pantalone recitando nella sua città natale ed è ricordato come un abile e capace professionista, un attore degno di lode, un uomo onesto e morigerato:

Fu per più anni nella Compagnia d'Antonio Sacco, dove fece chiaramente conoscere il valor suo in tutte quelle Commedie, ch'ivi esponevansi allora con tanto grido. Passò con essa in Portogallo, e seco rivedendo di bel nuovo l'Italia, pensò di non voler più calcare i Teatri²⁰⁹.

¹⁹⁹ L. RASI, *I comici italiani: biografia, bibliografia, iconografia*, III, cit., p. 732.

²⁰⁰ F. BARTOLI, *Notizie storiche de' comici italiani*, cit., p. 465.

²⁰¹ *Ivi*, p. 465.

²⁰² *Ivi*, pp. 465-6.

²⁰³ *Ivi*, p. 466.

²⁰⁴ P. CHIARI, *I nimici del pane che mangiano*, in CG, IV, I-1/4, II-3/4/10/21, III-1/2/3/8/scena ultima.

²⁰⁵ P. CHIARI, *Il buon padre di famiglia*, in CG, I, I-1, III-4.

²⁰⁶ P. CHIARI, *La madre di famiglia*, in CG, II, II-5/6/7, IV-1, V-7/8/10/11/12.

²⁰⁷ P. CHIARI, *La moglie saggia*, in CG, II, II-1, II-9, III-1.

²⁰⁸ EG, IV-1 (in cinque battute).

²⁰⁹ F. BARTOLI, *Notizie storiche de' comici italiani*, cit., pp. 437-38.

Al ritorno con la Compagnia Sacco dal Portogallo, Bartolomeo Tomasi si stabilisce a Ferrara dove continua a recitare. Pantalone compare in tre commedie di Chiari ne *Il buon Padre di famiglia* (in cinque scene²¹⁰), ne *La moglie saggia* (in tre scene²¹¹) e ne *L'erede Fortunato* (in una sola scena²¹²).

Non si conosce il nome dell'attore che, dopo la morte di Rodigo Lombardi, deve aver interpretato la maschera di Dottore. Questo ruolo, all'interno delle commedie edite del commediografo bresciano, compare in soli tre testi per un numero esiguo di battute: ne *I nemici del pane che mangiano* (in sole tre scene²¹³), ne *La moglie saggia* (in sole due scene²¹⁴) e ne *L'Erede fortunato* (in una sola scena²¹⁵). Questa situazione fa pensare a una parte subalterna o secondaria: la maschera potrebbe essere stata interpretata da un attore di poco conto o di piccole parti, oppure potrebbe essere stata affidata a un altro personaggio, come seconda parte.

Marta Davia è bolognese di nascita, si avvicina all'arte attoriale per via dilettantistica. A dire di Francesco Bartoli nasce in una famiglia povera e cerca di mantenersi recitando nella compagnia dell'anonimo Ciarlatano Bonafede Vitali, con il quale probabilmente Marta, giovanissima, era a Milano nel 1733, insieme a Gaetano Casali e al Pantalone Rubini²¹⁶.

Le molte lodi dei contemporanei confermano che la Davia era una tra le attrici più dotate del suo tempo. Nell'ottobre del 1742 insieme al marito Carlo Davia stipulava un contratto che la legava alla compagnia Imer per dieci anni²¹⁷. Marta è scritturata come seconda amorosa con la promessa e la clausola che questo ruolo sarebbe appartenuto a lei sola e non avrebbe dovuto dividerlo a "vicenda" con un'altra attrice. Invece il marito Carlo non possedeva le stesse qualità teatrali della moglie, per cui è scritturato come amoroso, con l'obbligo di ballare all'occorrenza.

Nel 1746 Marta e Carlo recitavano ancora al San Samuele, come attesta la *Nota della compagnia de' comici di S. Samuele di Venezia* di inizio paragrafo. Negli anni successivi, la Davia assurge al ruolo di prima donna, accanto a Marta Foccheri, detta la Bastona figlia. Lorenzo Galletti crede errata la notizia di Bartoli per cui la Davia e la Bastona abbiamo recitato insieme al teatro San Luca, ma sospetta che si tratti piuttosto del San Samuele, anzi proprio questa stringente rivalità e alternanza nel ruolo di prima donna deve aver convinto la Foccheri, nel 1748, a lasciare la compagnia e intraprendere il viaggio alla corte di Sassonia.

²¹⁰ P. CHIARI, *Il buon padre di famiglia*, in CG, I, , II-8 (sei battute), II-9 (cinque battute), II-10 (otto battute), III-4 (tre battute), III-scena ultima (una battuta).

²¹¹ P. CHIARI, *La moglie saggia*, in CG, II, II-2 (tre battute), II-3 (una battuta), II-8 (due battute).

²¹² EG, II-6 (ventuno battute).

²¹³ P. CHIARI, *I nemici del pane che mangiano*, in CG, IV, III-3 (quattordici battute), III-5 (due battute), III-6 (due battute).

²¹⁴ P. CHIARI, *La moglie saggia*, in CG, II, III-5 (sette battute), III-6 (una battuta).

²¹⁵ EG, IV-2 (otto battute).

²¹⁶ F. BARTOLI, *Notizie storiche de' comici italiani*, cit., p. 203 e L. RASI, *I comici italiani: biografia, bibliografia, iconografia*, II, cit. 740.

²¹⁷ L. GALLETTI, *Lo spettacolo senza riforma*, cit., p. 116. Cfr. G. ORTOLANI, *Pettegolezzi di teatro nel Settecento veneziano*, in ID., *La riforma del teatro nel Settecento e altri scritti*, a cura di G. DAMERINI, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1962, p. 402 e A. SCANNAPIECO, *Noterelle gozziane*, cit., p. 108.

Te sola a la lor rabbia maledica, e tiranna
 scaltramente io sottrassi, diletta mia *Marianna*,
 perché ti rispettassero quell'alme invide, e ladre,
 oh mio rossor! Fu d'uopo celar, ch'ero tuo Padre.
 Ma diasi lode al vero, sapendo ch'era mia,
 tu l'alzasti a le stelle, o celebre *Davia*²¹⁸.

In questo modo nel 1754 Pietro Chiari ricorda Marta Davia e certamente la figura della prima donna deve aver ispirato molte rappresentazioni dell'abate, nelle quali si conferma attrice estremamente versatile: a volte prototipo di eroina lacrimosa (come nella *Trilogia dell'Orfano*), altre di moglie saggia e avveduta (come ne *La moglie saggia*) o "donna prudente e di spirito" (ne *Il buon padre di famiglia*).

A dire di Lorenzo Galletti²¹⁹ nell'autunno del 1751, quando la compagnia Imer-Casali si trasferisce al San Giovanni Grisostomo, Marta Davia rimane come cantante al San Samuele, dove interpreta Dorina nel *Conte Caramella* e Lesbina nelle *Pescatrici* di Carlo Goldoni. Dopo l'esperienza al San Samuele, l'attrice si ritira per qualche tempo dalle pubbliche scene, per ritornare con la Compagnia Sacco a calcare i teatri veneziani in una breve parentesi, tra il 1758 al 1761. Francesco Bartoli testimonia che nel 1782 Marta Davia è ancora in vita.

Delle attitudini recitative di Carlo Davia, detto Leandro, non sono giunte molte notizie. A dire di Lorenzo Galletti la presenza del Davia in compagnia deve essere tornata molto utile negli allestimenti tragici (quando il numero dei personaggi era considerevole) o nei ruoli gregari con parti minori²²⁰.

Antonia Sacco è figlia di Elisabetta Franchi, prima donna al San Luca nella prima metà del XVIII sec., e moglie di Antonio Sacco. È considerata un'artista pregiata per le parti di donna seria, con il nome di Beatrice, sia nelle commedie a soggetto, sia nelle scritte:

Recitò nelle cose dell'arte in qualità di Donna seria, mostrò dell'abilità
 anche nelle studiate Rappresentazioni, e si fece distinguere per Comica di
 non volgare capacità²²¹.

Recita sempre nella compagnia del marito e nel 1782, a dire di Francesco Bartoli, viveva ancora, ormai lontano dalle scene data l'età avanzata.

Cecilia Rutti (o Rusi), in arte Diana, inizia a recitare con la Compagnia Imer al San Samuele a partire dal 1728, di ritorno dall'Inghilterra, dove aveva recitato per qualche tempo insieme a Giovanna Casanova. In un contratto datato 28 marzo 1710 Cecilia Rutti si impegna a recitare insieme al marito, Filippo Colucci, nel teatro di Alvise Vendramin per un anno²²². Il successo dell'attrice deve essere stato considerevole, se l'accordo è

²¹⁸ P. CHIARI, *Della vera poesia teatrale*, cit., p. 31.

²¹⁹ L. GALLETTI, *Lo spettacolo senza riforma*, cit., p. 118.

²²⁰ *Ivi*, p. 233.

²²¹ F. BARTOLI, *Notizie storiche de' comici italiani*, cit., p. 183.

²²² Biblioteca di Casa Goldoni, Venezia, Archivio Vendramin, 42 F 1/7, Scritture attenenti agli accordi con li signori comici per dover recitare nel teatro di S. Salvador, carta 5 *recto*. Citato da L. GALLETTI, *Lo spettacolo senza riforma*, cit., p. 90.

prolungato fino al 1713. Nel teatro San Luca di proprietà Vendramin, Cecilia Rutti recita con il nome di Florinda, come seconda donna, “a vicenda” con Andriana Sambucetti. Nel 1734 Andriana Sambucetti e Cecilia Rutti si spartiscono ancora gli onori, ma nel teatro San Samuele e nel ruolo di prima donna. Nel 1746, non più giovane e quindi retrocessa al ruolo di quarta donna, compare col il nome di Diana nella compagnia che recita a Mantova in quella primavera. Goldoni conosce l’attrice, ormai cinquantenne, quando è stata assunta nella compagnia di Giuseppe Imer, per il Teatro San Samuele nel 1734. Il commediografo veneziano ha tracciato nei *Mémoires* una descrizione fondamentale dell’attrice:

Cecilia Rutti [era] detta Diana ed anche, fra i comici, la Romana, perché il suo marito Filippo Colucci, col quale però non conviveva, era di Roma. Cecilia Rutti era stata a Vienna ne’ primi anni del secolo, con quella compagnia a cui appartenevano Gaetano e Gennaro Sacchi, padre e zio del sommo comico [Antonio Sacchi]. Si dice che la bella Cecilia fosse la favorita dell’imperatore Giuseppe I, il quale morì nel 1711. Suo marito, che probabilmente era più giovane di lei, lasciò il teatro e morì maestro di scuola in campo Santa Margherita a Venezia²²³.

La Rusi recita fino al 1750 al fianco di Imer, quando a dire del Bartoli, l’attrice muore: «Lasciò di vivere dopo il 1750»²²⁴. Verso il 1749-50 l’attrice aveva un’età abbastanza matura, aveva circa sessantacinque anni, è dunque presumibile che nelle commedie di Chiari abbia recitato in alcuni ruoli secondari. Bartoli ricorda le doti di Cecilia Rutti in questo modo:

Questa fu una Commediante di sommo grido, e nelle Commedie all’improvviso, e nelle studiate portavasi con molto valore. Faceva talvolta delle Scene con suo Marito, le quali conduceva con eleganza, con brio, e le spargeva di sali frizzanti, che il Popolo ascoltava con gran piacere, impartendole de’ sinceri encomi. Ella fu di bella presenza, e di graziosa avvenenza fornita, quindi è, che i pregi suoi naturali uniti ai meriti della propria virtù la resero piacevolissimo spettacolo sui Teatri²²⁵.

Luigi Rasi definisce Agnese Amurat-Rastolli (conosciuta con il cognome del marito, l’armeno Pietro Amurat), in arte la Veneziana, «più cantatrice che comica»²²⁶. Infatti nel 1734 Giuseppe Imer si preoccupa di ingaggiare alcune attrici abili nel canto, per recitare negli intermezzi, tra queste figuravano la stessa Amurat e Zanetta Casanova. Come il capocomico, anche Agnese Rastolli si esibisce in mascheramenti ed esercizi linguistici che valevano come veri e propri pezzi di bravura²²⁷. Lorenzo Galletti sostiene che «Imer e Amurat costituivano i punti fermi degli spettacoli di intermezzi, ma all’occorrenza si schieravano al loro fianco altri attori della compagnia, scelti tra i più dotati vocalmente»²²⁸. L’attrice prese parte alla Compagnia Imer per lungo tempo, se è lecito riconoscere in lei

²²³ E. VON LOEHNER, *Note a Carlo Goldoni, Mémoires de M. Goldoni pour servir à l’histoire de sa vie et à celle de son théâtre*, ristampate sull’edizione originale di Parigi, 1787, e corredate con annotazioni da E. VON LOEHNER, Venezia, Visentini, 1883, p. 286 nota 2.

²²⁴ F. BARTOLI, *Notizie storiche de’ comici italiani*, cit., p. 183.

²²⁵ *Ibidem*.

²²⁶ L. RASI, *I comici italiani: biografia, bibliografia, iconografia*, III, cit., p. 38.

²²⁷ L. GALLETTI, *Lo spettacolo senza riforma*, cit., p. 169.

²²⁸ *Ibidem*.

quell'Agnese Rastrelli che figura nella *Nota della compagnia de' comici di S. Samuele di Venezia*, inviata da Giuseppe Imer a Mantova per le recite della primavera 1746.

Adriana Sacco, sorella di Antonio, nasce nel 1706 circa e muore a Venezia il 1 febbraio 1776²²⁹, dopo che un «cronico malore» l'aveva costretta a letto per lungo tempo²³⁰. Compare per la prima volta come attrice al seguito del padre in un contratto quinquennale stipulato con il teatro Ventramin, il 7 luglio 1726²³¹. Adriana recita sempre nella Compagnia del fratello Antonio, e nel 1738 collabora con il teatro San Samuele. Interpreta il ruolo di donna seria con il nome di Beatrice, passa poi al carattere di servetta con il nome di Smeraldina e «riuscì attrice pregiatissima per l'acutezza dello spirito, la grazia del gesto e la vivezza dei lazzi»²³². Durante il sodalizio della Compagnia Imer con Goldoni, Adriana, avvicinandosi alla Pontremoli, sostiene la parte di Smeraldina nel *Momolo Cortesan*, andato in scena al Teatro San Samuele nel 1738, in occasione dell'apertura della stagione di carnevale, e sostituisce la Passalacqua nella parte della Servetta; in seguito, quando Antonio Sacco e famiglia lasciano la Compagnia Imer nel 1742, è a sua volta rimpiazzata da Anna Baccherini²³³. Il 27 gennaio 1738 sposa Rodrigo Lombardi, Pantalone della compagnia, ma rimasta vedova nel 1749, si risposa con Atanasio Zannoni²³⁴. Oltre ad essere un'eccellente attrice, Adriana è ricordata anche come ballerina: in tale veste per l'estate-autunno 1749 e per il carnevale 1750 lavora al Teatro la Pergola di Firenze²³⁵. Sulla carriera non solo attoriale, ma anche da ballerina, parla Lorenzo Galletti nel suo prezioso studio:

Il suo percorso artistico è legato a quello del più celebre fratello, ma la sua attività di comica necessita di essere rivista alla luce del suo impegno come ballerina: il suo nome si legge nella lista delle danzatrici del *Bajazet* per l'autunno 1740, del *Cesare in Egitto* messo in scena a Verona nel carnevale 1740-1741 (e a cui prese parte anche Teresa Imer) e tra quelle dell'*Eumene* rappresentato a Bologna nella primavera del 1742; nella stagione invernale 1742-1743 Adriana prese parte, ancora a Verona, alla recita dei *Fratelli riconosciuti* e un anno più tardi, ancora nel teatro dell'accademia Filarmonica della città scaligera, al *Tigrane* e al *Siroe*. Nello stesso luogo Smeraldina tornava nell'autunno 1748 per un altro allestimento quello dell'*Antigono*, mentre nel 1750 si esibì a Reggio Emilia nel *Farnaspe*. Nell'autunno del 1752 danzò nel dramma musicale goldoniano *I portentosi effetti della madre natura*²³⁶.

Emilia Ricci nasce probabilmente intorno agli anni venti. Francesco Bartoli dice che è pisana e proveniente da una «civilissima famiglia detta de' Gambacciani»²³⁷, ma il padre

²²⁹ F. BARTOLI, *Notizie storiche de' comici italiani*, cit., p. 416 nota 1 e p. 417 nota 5.

²³⁰ *Ivi*, p. 416. Già da qualche anno Adriana era spesso sostituita nell'interpretazione di Smeraldina dalla figlia Teresa Zannoni, secondo un tipico caso di eredità diretta del personaggio scenico.

²³¹ L. GALLETTI, *Lo spettacolo senza riforma*, cit., p. 109. Cfr. Biblioteca di Casa Goldoni, Venezia, Archivio Vendramin, 42 F 1/7, *Scritture attenenti agli accordi con li signori comici per dover recitare nel teatro di S. Salvador*, carte 31 recto-32 recto.

²³² L. RASI, *I comici italiani: biografia, bibliografia, iconografia*, II, cit., p. 495.

²³³ F. BARTOLI, *Notizie storiche de' comici italiani*, cit., p. 417 nota 4.

²³⁴ *Ivi*, p. 417 nota 5 e 6.

²³⁵ *Ivi*, p. 417 nota 2.

²³⁶ L. GALLETTI, *Lo spettacolo senza riforma*, cit., p. 110.

²³⁷ F. BARTOLI, *Notizie storiche de' comici italiani*, cit., p. 375.

muore quando ancora Emilia è fanciulla. Si sposa con Antonio Ricci, ballerino padovano, più vecchio di lei, ma ben presto i due si separano. Da quello che attesta Francesco Bartoli, è lecito ipotizzare che dal 1751 Emilia inizi a recitare nella Compagnia Sacco-Casali, presso il teatro San Giovanni Grisostomo, per poi passare nel 1752-53 nel Teatro San Luca, continuando a interpretare le commedie scritte da Pietro Chiari.

Passata a Venezia con lui [Antonio Ricci], ed insieme a Clarice di lei Madre, si pose a recitare nel Teatro a San Giovanni Grisostomo con la Compagnia detta de' Grimani, allora da Antonio Sacco condotta, e diretta. Un'avvenenza non ordinaria, una buona toscana pronunzia, ed uno spirito sufficiente sostennero questa Attrice con qualche lode sopra le Scene. Passò poi con Girolamo Medebach, ed in occasione che l'Abate Pietro Chiari scriveva per esso le di lui Commedie, alcune parti comiche furono scritte per lei da quel Poeta²³⁸.

Nella *Prefazione* al secondo tomo delle "Commedie in versi", l'abate bresciano ricorda in questo modo Emilia Ricci nel ruolo di Iparchia ne *Diogene nella botte* (Teatro Sant'Angelo gennaio 1755):

Ad onta dell'orrido gelo, che di que' giorni rassodò la laguna, e teneva sequestrata in casa la gente, ella si replicò più, e più sere con tale concorso, che io mi riputai della fatica mia ricompensato abbastanza²³⁹.

Non è dello stesso parere Carlo Gozzi, che nelle *Memorie inutili* lascia di Emilia Ricci un ritratto duro e turpe:

L'Emilia fu bella femmina, e cattiva comica [...]. L'Emilia fece ammaestrare le sue cinque figlie. Quattro furono Ballerine, e una cantatrice. Soprattutto ha fatto loro capire il mestiere di spogliare delle sostanze gli appassionati, l'arte di non curare la vergogna; la massima filosofica di non avere amicizia per nessuno mostrando d'averne moltissima per tutti, e la fermezza di considerare i tradimenti gloriose imprese da donne di spirito²⁴⁰.

Emilia Ricci ha avuto cinque figlie e tutte sono state indirizzate alla professione comica. Da ciò che Francesco Bartoli attesta, è interessante notare che Angela e Marianna (le prime due) probabilmente hanno recitato piccole parti o in alcuni prologhi delle commedie di Chiari:

Ha avuto questa Comica cinque figlie, tutte incamminate per la Teatrale Professione. La prima, ANGIOLA, che recitò da fanciulletta molti Prologhi, e piccole parti nelle Commedie del Chiari, riuscita sufficiente Ballerina, e divenuta Moglie di Gaetano Cesari rinomatissimo Grottesco. La seconda, MARIANNA, che recitò, e ballò anch'essa col Medebach, e col Sacco, e che divenne Moglie di Giovanni Battista Rotti, di cui oggi n'è la Vedova. La terza, Teodora, nota Attrice, di cui si parlerà. La quarta, Caterina, graziosa fanciulla di molta abilità nell'arte del Ballo, e di bellezze non comuni, che morì non avendo compiuto il quarto lustro l'anno 1773 nella Città di Napoli. La quinta, ed ultima, Maddalena,

²³⁸ *Ibidem*.

²³⁹ P. CHIARI, *Commedie in versi dell'Abate Pietro Chiari bresciano, poeta di S. A. Serenissima il Sig. Duca di Modena*, II, Venezia, Angelo Pasinelli, 1757, p. 95.

²⁴⁰ F. SOLDINI, *Rapporto tra Carlo Gozzi e gli attori nella corrispondenza e nelle carte autobiografiche. Un episodio signifi cativo: Teodora Ricci nelle pagine inedite delle Memorie inutili*, «Problemi di critica goldoniana», XIII, 2006, p. 61.

meritevole Cantatrice, divenuta moglie di Vincenzo Conti Bolognese celebre Pittor Teatrale²⁴¹.

Per quello che concerne le altre tre figlie, possiamo escludere la loro collaborazione con la compagnia Casali-Sacco nel teatro Grimani. Teodora Ricci sposa Francesco Bartoli, il quale parla diffusamente della moglie nelle *Notizie storiche de' comici italiani*, ma con ogni probabilità nasce intorno agli anni cinquanta. Caterina Ricci muore nel 1773 non ancora ventenne, per cui nasce intorno al 1753 ed è impossibile che abbia recitato con la madre al San Giovanni Grisostomo. Madallena Ricci, l'ultima figlia, nasce sicuramente più tardi del 1752.

Verso la fine degli anni sessanta Emilia Ricci abbandona la professione d'attrice. Francesco Bartoli testimonia che al 1782 l'attrice è ancora viva e «presso a una doviziosa, ed onorata famiglia ha trovato da passare tranquillamente il resto de' giorni suoi»²⁴².

È possibile intravedere in alcuni ruoli minori anche la partecipazione di altri membri della famiglia Sacco: la figlia Angela o la sorella Francesca.

Angela Sacco è la figlia maggiore di Antonio, moglie di Giovanni Vitalba (figlio del famoso attore). A dire del Bartoli, Angela sostiene per molti anni il ruolo di prima donna nella compagnia del padre (senza chiarire “da quando”) e sul suo conto afferma:

Fu spiritosa parlatrice nelle Commedie all'improvviso, e nelle rappresentazioni studiate mostrò sempre una pari abilità. La parte di Cherestani nella *Donna Serpente* Favola del Nobile Signor Conte Carlo Gozzi fu scritta per lei insieme con molte altre nelle Commedie tratte dallo Spagnolo²⁴³.

Bartoli si rammarica del fatto che al talento non corrispondesse un aspetto fisico tanto eccelso, anzi la descrive bassa e grassa. Perfino Carlo Gozzi nel *Canto ditirambico de' Partigiani del Sacchi Truffaldino* (1761), sottolinea l'aspetto poco attraente dell'attrice: «L'Angelina il monte assaggia / ma s'ingrassi un po' più adagio»²⁴⁴. Nelle *Convulsioni o sia Il Contratempo. Introduzione a due farse*, una pièce gozziana risalente al carnevale 1763-64, si allude all'età di Angela: l'attrice, infatti, deve sopportare di essere sostituita da una donna poco più giovane, nella parte de *L'Orfana riconosciuta* di Pietro Chiari, e si trova a doversi accontentare della parte della Madre²⁴⁵. Nel testo Angela rivela la sua età: «Ang. Mi ho da far da madre d'una mia zermana? Una donna de vinticinque anni ti la lassi ridur a far da madre de una che ghe n'ha disnove. Se co semo in scena paro più novene mi de ella?»²⁴⁶. Vista la datazione dell'opera al carnevale 1763-64, si può desumere che Angela sia nata intorno al 1739.

Tra le carte rinvenute nell'Archivio Storico della Città di Torino da Giulietta Bazoli compare un *Conto dell'opera della state 1750 rappresentatasi all'occasione delle nozze di Sua Altezza Reale il Duca di Savoia*, in cui emerge il pagamento per due ballerini: uno è Antonio Sacco e l'altra una certa «Angiola Sacco». È possibile identificare nella ballerina,

²⁴¹ F. BARTOLI, *Notizie storiche de' comici italiani*, cit., p. 375. Il corsivo è mio.

²⁴² *Ibidem*.

²⁴³ F. BARTOLI, *Notizie storiche de' comici italiani*, cit., p. 415.

²⁴⁴ Cfr. F. BARTOLI, *Notizie storiche de' comici italiani*, cit., p. 415 nota 1.

²⁴⁵ C. GOZZI, *Le convulsioni o sia contrattempo*, cit..

²⁴⁶ *Ivi*, p. 396 scena III.

Angela Sacchi Vitalba che a quella data era poco più che una bambina. Si può dunque concludere che la figlia del celebre Truffaldino inizi a calcare le scene teatrali molto precocemente (come da consuetudine familiare), rimane tuttavia ancora sconosciuto “il quando” e “in che modo”.

Francesca Sacco, sorella di Antonio, compare tra le file della compagnia nell'autunno del 1739 interpretando la Clarice “cantatrice” del Mercante Fallito e con lo stesso nome compare tra gli interpreti dell'Osmano²⁴⁷. Inoltre Lorenzo Galletti aggiunge:

Mi è però utile accennare almeno alla distribuzione delle parti, che Lorenzo Colavecchia congettura affidandosi alle corrispondenze tra i personaggi dello scenario e i nomi d'Arte degli attori che facevano parte della compagnia in quel 1746: oltre ad Antonio Sacco, committente di Goldoni e impegnato nei panni del protagonista Truffaldino, le due coppie di Innamorati erano composte da Francesca Sacco-Clarice e Gaetano Casali-Silvio la prima, Antonia Franchi-Beatrice e Giuseppe Simonetti-Florindo l'altra²⁴⁸.

Un punto sul quale si dovrà ritornare è chiarire il ruolo assunto da Antonio Vitalba. Nella lettura allusiva condotta da Valeria Tavazzi²⁴⁹, sulle pagine de *La Filosofessa italiana*, la studiosa intravede nei personaggi del romanzo comparire Antonio Sacco, Gaetano Casali, Giuseppe Imer ed anche Antonio Vitalba con il nome di «Albevità». Tuttavia Vitalba recita con la Compagnia Imer fino al 1738 circa²⁵⁰, per poi riunirsi agli stessi comici solo durante il viaggio in Portogallo dal 1753 al 1755. Inoltre Francesco Vendramin, in una lettera ad Andrea Tron datata 3 settembre 1746, testimonia come l'attore venisse assoldato dalla Compagnia del San Luca a partire dal carnevale precedente per un contratto della durata di sei anni. Quando Antonio Vitalba si riunisce alla compagnia di Sacco? Durante gli anni al San Giovanni Grisostomo (contravvenendo alle clausole contrattuali stipulate con il teatro San Luca) o poco prima della partenza per il Portogallo nel 1753? Se si unisce poco prima della partenza, non recita con la compagnia Sacco nei teatri Grimani e perciò che motivo avrebbe avuto Chiari, nelle pagine de *La Filosofessa italiana*, di dipingerlo in maniera tanto abietta e con tanto risentimento? Per il momento questi quesiti non trovano risposta e rimangono aperti per nuove ricerche.

²⁴⁷ L. GALLETTI, *Lo spettacolo senza riforma*, cit., p. 205.

²⁴⁸ *Ivi*, p. 236.

²⁴⁹ V. TAVAZZI, *Il romanzo in gara*, cit..

²⁵⁰ Anna Scannapieco dimostra che Vitalba abbandoni la Compagnia dopo il carnevale 1738-39 (A. SCANNAPIECO, *Alla ricerca di un Goldoni perduto: «Osmano Re di Tunisi», «Quaderni veneti», 1994, p. 26 n. 40 e p. 28 n. 46).*

CAPITOLO SECONDO²⁵¹

II.1 LA METATESTUALITÀ NELLE COMMEDIE

Per carattere metatestuale si intende l'apparato critico rivolto al genere teatrale o ad altri generi, come il romanzo, che permette una ricostruzione della prassi letteraria dello scrittore.

La metatestualità di primo livello è la riflessione "a teatro del teatro": essa può essere condotta in due modalità. La prima è il gioco tra realtà e finzione che può essere creato tra gli attori: i comici caratterizzano agli occhi dello spettatore (o lettore) ciò che accade in scena o dialogano su cosa prevede il copione in quel momento. La seconda modalità prevede una riflessione sull'intero aspetto teatrale (copioni, attori, scene, buona riuscita di un'opera) da parte degli attori, dietro ai quali si intravede la teoria artistica dell'autore stesso.

Il primo tipo di metatestualità, "il teatro nel teatro", può essere definita "metatestualità ridicola", perché lo spettacolo svela se stesso in maniera divertente e si rende più vicino agli spettatori. Il caso più esplicito e bizzarro è presente ne *La conciateste moglie di Truffaldino marito tre volte buono*. Checchina – la conciateste – è in scena con il marito Truffaldino, ma annoiata all'idea della solita sfuriata di gelosia che il consorte avrebbe iniziato, vuole procedere in fretta e con premura consulta la maschera per chiarire cosa devono recitare:

Chec. Oh! Mi fai perdere la pazienza. Eccomi a sedere. Adesso cosa abbiamo da fare? *Siedono tutti e due / Truff.* Una scena da Careghe. / *Chec.* Facciamola; ma non ho voglia da ridere. / *Truff.* Gnanca mi. Faremo una scena da pianzer. / *Chec.* Piangi dunque, che io ti terrò compagnia. / *Truff.* Scomenza ti. / *Chec.* Parla e fammi piangere, se ti basta l'animo; ma fa presto, che ho fretta²⁵².

Nella stessa commedia, nell'ultima scena del quarto atto, Ottavio vuole porre freno alle dicerie che lo accusano di aver offerto un regalo indecoroso alla conciateste Checchina e dice: «*Otta.* Per finir questa scena, bisogna scoprire la verità»²⁵³. Anche in questo caso emerge la finzione, l'ossatura del testo teatrale, a scapito della verosimiglianza della trama. Il carattere fittizio è elevato alla potenza dalle ultime parole di Truffaldino, il quale, di natura buono e credulone, si accontenta della "verità" di Ottavio, ma nel distico a chiusura di atto dice: «*Truff.* Per questo de gabbarne la se fida. / El benigno *lettor* pendi, e decida»²⁵⁴. Emerge da questo esempio che il testo non è solo copione per la scena destinato allo spettatore, ma diventa opera per un fantomatico lettore.

²⁵¹ In questo Capitolo si citeranno le commedie in prosa di Chiari, riportando il titolo, l'atto, la scena e la pagina, mentre si rimanda a *I.1 Il materiale di indagine* (p. 25), per conoscere il tomo nel quale il testo è pubblicato. Inoltre non ci addenteremo nel caso specifico delle tre commedie della *Trilogia dell'Ofano*, delle quali ci occuperemo nella *Parte Seconda*.

²⁵² *La conciateste moglie di Truffaldino marito tre volte buono*, II-5, p. 328. Effettivamente la scena prevede che Checchina pianga (II-5, pp. 329-30).

²⁵³ *Ivi*, IV-8, p. 374.

²⁵⁴ *Ivi*, IV-8 p. 375. Il corsivo è mio.

La scena finale de *Gli sposi riuniti* si apre in questo modo: «*Beat.* Che scena è questa, sorella mia, a cui ci volete tutti presenti!»²⁵⁵ e poco oltre il Conte Roberto risponde:

Rob. A qual fine, Signora Clarice, m'avete voi fatto chiamare! Volete voi forse in questo pubblico svergognarmi! Volete forse punirmi della falsità mia, e del mio ardire! Prima che apriate bocca a sentenziarmi, sentite da me medesimo il mio processo, e la mia giusta condanna²⁵⁶.

La realtà scenica, ovvero tutti gli attori che si riuniscono sul palco nell'ultima scena e il pubblico che vuole udire l'epilogo della storia, si mescola alla finzione spettacolare, nella quale si palesa una cornice ideale per la confessione e rilevazione del passato del Conte Roberto e il ricongiungimento con l'amata Clarice.

Anche nel Dittico della *Contadina*, "il teatro a teatro" si fa palese, non si tratta di un gioco di finzioni, ma di descrizione della "scena in scena": «*Gass.* (Aimè! S'egli arriva qui succede una *tragica scena.*)»²⁵⁷ e «*Sent.* Questa *scena* è pur *tenera*»²⁵⁸.

Nella seconda tipologia di metatestualità riferita al teatro, Chiari esprime una caratterizzazione del genere: in che modo si può e si deve giudicare la buona riuscita di uno spettacolo? Che proprietà possiede la commedia chiariana?

Ne *La Contadina incivilita dal matrimonio* si comprende che la commedia nasce da un intreccio articolato, ingarbugliato, che solo nell'ultimo atto giunge a un lieto fine e tutto ciò è reso possibile dalle capacità inventive del poeta.

Sent. Questa volta ho lavorato con invenzione quanto un *poeta*; e ci sono riuscito²⁵⁹.

Sent. Non saprei donde cominciare a sbrigarmene. L'intreccio è da *commedia*. Per scioglierlo con onore ci vorrebbe un *poeta*²⁶⁰.

Nella stessa commedia Chiari sfoggia una critica spietata nei confronti degli assidui frequentatori di teatri per la moda di "scrutare e lasciarsi scrutare in società", a scapito del valore dell'opera, ovvero quello di educare-divertendo. Gianetta, la contadina protagonista della commedia, diventa *alter ego* di Chiari e accusa il carattere civettuolo e superficiale di Madama Geneval.

Gen. Quando non siate portata pel giuoco, divertirvi potete con meno ripugnanza al Teatro. Io però non ci trovo tutto il piacere. Se non mi ricreasse l'Udienza; gli Attori mi farebbero noia. / *Gian.* Voi dunque, Madama, ci andrete di rado? / *Gen.* Anzi ci vado ogni sera. / *Gian.* Scusatemi, voi fate male. / *Gene.* Perché? / *Gian.* Perché non andate al Teatro per vedere, ma per essere veduta. / *Gen.* Posso io chiuder gli occhi alla Gente che guarda? Cosa s'ha da fare colà? / *Gian.* Divertirsi, e imparare. Ho letto che la Commedia Francese è fatta per questo. / *Gen.* La Commedia Francese dà troppo nel sublime, e nel serio. / *Gian.* Andate alla Commedia Italiana. / *Gen.* L'Italiana dà troppo nel ridicolo, o nel

²⁵⁵ *Gli sposi riuniti*, III-4, p. 312.

²⁵⁶ *Ivi*, III-4, p. 312.

²⁵⁷ *La contadina incivilita dal caso*, IV-6, p. 85. Nella scena il Sig. di Gassière si riferisce a un possibile incontro-scontro tra i due rivali in amore, il Marchese di Longavilla e il Cavaliere d'Elbieu.

²⁵⁸ *La contadina incivilita dal caso*, V-scena ultima, p. 213. In questa scena che chiude il dittico il Marchese di Francavilla celebra il matrimonio tra il figlio, il Marchese di Longavilla, e Gianetta, grazie all'onore e alla virtù riscontrata nella giovane fanciulla.

²⁵⁹ *Ivi*, III-4, p. 162.

²⁶⁰ *Ivi*, III-5, p. 167.

Plebeo. / *Gian.* E voi frequentate l'Opera in Musica. / *Gen.* Mi fa rabbia vedere delle persone, che si adirano, ridono, piangono, muoiono, e sempre cantando. / *Gian.* Perché dunque ci andate? Perché vorreste, che andassi io medesima? / *Gen.* Per divertirsi cogli Amici, ciarlano. / *Gian.* Ciarlate a casa vostra, senza disturbar tutto il Mondo. Così avranno gli altri meno motivi di ciarlare di voi. / *Gen.* Per questo solo chi volete che ciarli di me? / *Gian.* Se non altro i Poeti, che pur attenzione domauo [*sic*] per ottenere giustizia²⁶¹.

Da queste righe emerge un ulteriore dato fondamentale, ovvero la critica e il superamento della commedia francese perché troppo seria e sublime, della commedia italiana perché troppo ridicola e dell'opera in musica perché troppo drammatica. La commedia di Chiari è la degna sostituta di queste opere teatrali, dalle quali egli trae spunto per dar vita a una commedia didattica-educativa (la parte seria), divertente e coinvolgente (le parti buffe e quelle romanzesche), con punte melodrammatiche (la parte tragica).

In un recente articolo Valeria Tavazzi²⁶² si è occupata di una lettera di Chiari a un anonimo destinatario, conservata nel Fondo Ferrajoli della Biblioteca Vaticana di Roma²⁶³, nella quale si trova il piano per la commedia *L'amor platonico*. Il testo teatrale risale al 1749 ed è pubblicato in seguito con il titolo *La moglie saggia*. Valeria Tavazzi nota che, rispetto al testo a stampa, *L'amor platonico* prevede una scena che affronti sia il teatro in musica, sia quello in prosa e che definisca le caratteristiche di una buona commedia.

Silvio arriva e dissimula ciò che sa. Anche Eleonora dissimula. Siedono in conversazione: discorrono dell'Opera, della Comedia, e si dà un dialogo delle [canc.: particolarità] proprietà che aver deve una buona comedia secondo le regole²⁶⁴.

Ne *La moglie saggia* non si ritrova nulla di tutto questo, al che Tavazzi conclude «questo deve far riflettere su come, probabilmente, le polemiche teatrali fossero presenti all'epoca, sulle scene, molto più di quanto noi stessi oggi possiamo immaginare in base alle dichiarazioni d'autore e alle testimonianze esterne»²⁶⁵. Tuttavia questo progetto di parte metatestuale sembra essere confluito ne *Il buon padre di famiglia*, I-6, in cui Leandro, un personaggio superficiale e libertino, critica l'opera andata in scena la sera precedente, limitandosi a rispondere che tutto è stato «cattivo». Ottavio non tollera questi giudizi ignoranti ed elementari, per cui espone i parametri necessari a giudicare la buona riuscita di uno spettacolo.

Ott. Che volete dire? Non siete stato all'opera ieri a sera? / *Leand.* Sì, ci sono stato. / *Ott.* Come la trovate? / *Leand.* Così, e così. / *Ott.* La Musica da chi se ne intende è lodata. / *Leand.* Passabile, passabile. / *Ott.* Il Libretto poi... / *Leand.* Cattivo, cattivo. / *Ott.* L'Autore è un Letterato di credito. / *Leand.* Cattivo, cattivo. / *Ott.* La favola è sceneggiata a meraviglia. / *Leand.* Cattivo, cattivo. / *Ott.* L'intreccio è cavato da una delle più belle Tragedie di Sofocle. Vedetene qua l'originale, che l'ho fortunatamente in saccoccia. / *Leand.* Cattivo, cattivo. / *Ott.* Ma cattivo,

²⁶¹ *Ivi*, III-1, pp. 157-8.

²⁶² V. TAVAZZI, *Per un'interpretazione del ruolo di Chiari nelle gare teatrali: nuovi apporti documentari*, «Misure critiche», nuova serie, XII, 2013, n. 1, pp. 54-68.

²⁶³ Biblioteca Vaticana, Autografi Ferrajoli – Raccolta Ferrajoli carte 3191 *recto* – 3195 *verso*.

²⁶⁴ V. TAVAZZI, *Per un'interpretazione del ruolo di Chiari nelle gare teatrali*, cit., p. 58. Cfr. Biblioteca Vaticana, Autografi Ferrajoli – Raccolta Ferrajoli carta 3194 *verso*.

²⁶⁵ V. TAVAZZI, *Per un'interpretazione del ruolo di Chiari nelle gare teatrali*, cit., p. 58.

cattivo; non basta, caro Leando, decider così. Ci vuole un tantin di perché.
 / *Leand.* Se non ve ne basta uno dei perché, ve ne renderò cento. Oh bella!
 Cattivo, ... perchè non è buono: ... in una parola cattivo, perché cattivo. /
Ott. Ma date un'occhiata a questa Tragedia di Sofocle; e non direte così. /
Leand. Cos'è? Scritta in arabico? / *Ott.* No. Tradotta dal Greco in Latino.
 / *Leand.* Scusatemi: col Latino non ho gran confidenza. *Prende il libro.* /
Ott. Non sapete di Latino, e decidete di francamente di Tragedie, di
 Commedie, e di Drammi? / *Leand.* Oh bella! Non può dire ognuno il suo
 sentimento? Alla porta de' Teatri spendo i miei denari per questo. / *Ott.*
 Voi li spendete dunque assai male. / *Leand.* Perché? / *Ott.* Perché li
 spendete, per farvi ridicolo²⁶⁶.

Sulla base della «sesta parte del Libro di Quintiliano [...]]. Il suo titolo è *del Giudizio*; cioè, le regole per decidere dal [*sic*] cattivo, e del buono»²⁶⁷, Ottavio decreta quali siano le regole per sancire la buona riuscita di un'opera teatrale: l'intelletto deve guidare il gusto, è necessario conoscere l'arte e la natura umana e non bisogna lasciarsi influenzare dai giudizi della moltitudine.

Ott. L'intelletto, o sia la ragione deve essere la regola del gusto nostro, o sia del nostro appetito. Voi per lo contrario volete, che l'appetito sia regola della ragione Cavatene la conseguenza²⁶⁸.

Ott. Mi capirebbe un fanciullo. Buona può essere riguardo all'appetito di molti; e riguardo alla ragione cattiva. Sarebbe buona, se dasse gusto al palato; saria cattiva se recasse danno alla salute, o alla borsa²⁶⁹.

Ott. Che per giudicare della Cioccolata, basta aver il palato; per giudicare d'un Drama, non basta avere la testa. / *Leand.* E che ci vuole di più? / *Ott.* Aver una testa ben lavorata sul torno dell'arte, e della natura. / *Leand.* In una parola, volete dire una testa, ch'abbia studiato le materie, delle quali decide. / *Ott.* Non basta averle studiate. Bisogna averle capite. / *Leand.* Per non errare, so cosa farò quindi in poi. / *Ott.* Cosa farete? / *Leand.* Regolerò le mie decisioni sul giudizio degli altri. / *Ott.* Vi bisognerà distinguere quali siano i più saggi. / *Leand.* Cento teste diverse sono obbligate saperne più d'una sola. / *Ott.* Il giudizio della moltitudine, essendo sempre sedotto dalla prevenzione, non è sempre il migliore. / *Leand.* Basta bene che né pur sia il peggiore. / *Ott.* Corre gran pericolo d'esserlo. / *Ott.* Perché chi trasportar si lascia a seconda della corrente, urta in tanti scogli, che in qualcuno finalmente rompe, si sconnette, ed affonda²⁷⁰.

L'argomentazione metatestuale può riferirsi non solo al teatro, ma anche ad un altro genere letterario e spesso Chiari menziona il romanzo. Il genere narrativo può penetrare nella commedia o direttamente o indirettamente: direttamente quando stralci di un determinato romanzo diventano protagonisti di un testo teatrale o gli episodi narrati diventano in commedia termine di paragone, indirettamente quando gli "ingredienti" tipici del nuovo genere penetrano nella trama del testo teatrale.

In due commedie di Chiari il romanzo *Gil Blas* di Alan Rene Le Sage viene citato apertamente. Ne *Il buon padre di famiglia* la lite tra il gatto di Beatrice, moglie di Silvio, e

²⁶⁶ *Il buon padre di famiglia*, I-6, pp. 118-9.

²⁶⁷ *Ivi*, I-6, p. 119.

²⁶⁸ *Ivi*, I-6, p. 120.

²⁶⁹ *Ibidem*.

²⁷⁰ *Ivi*, I-6, pp. 121-2.

il cane di Eleonora, giovane nuora di Beatrice, fa nascere tra le due donne un acceso fuoco e uno scontro furibondo. Da questo strepito, nato da poca cosa, Silvio risponde:

Sil. Mi sarei creduto qualche cosa di più. Legendo [*sic*] un accidente consimile nel settimo tomo del *Gil Blas*, al capitolo decimo, l'ho sempre riputata [*sic*] una favola; ma queste nostre, donne hanno voluto farcela vedere verificata in casa nostra. Bene, bene. Qui, figliuolo, bisogna metter fine a queste discordie, e mettercelo senza tardanza²⁷¹.

In questo caso, il citare un determinato episodio tratto dal *Gil Blas* serve per calcare il carattere spropositato e inverosimile dell'atteggiamento delle due donne. Ciò che letto nel romanzo può apparire impossibile, Silvio lo prova nella realtà: è questo un tentativo di garantire la verosimiglianza della vicenda teatrale.

Ne *I nemici del pane che mangiano*, I-6, Truffaldino e Florante chiedono a Giulia se c'era qualcuno nella stanza prima del loro arrivo, ma la ragazza nega, pur di mantenere segreto l'incontro furtivo con l'amante Valerio. Florante non è soddisfatto dalla risposta, perché è sicuro di aver udito delle voci: «*Flo. Se ho sentito espressamente dire Obbligatissima: avete ragione di divertirvi, dopo esservi qui per tanto tempo annoiato*»²⁷². Al che Giulia inventa lo stratagemma della lettura ad alta voce di un passo dal *Gil Blas*:

Giul. Era io, che leggevo ad alta voce quel libro, che stà sul tavolino; e guarda, se sai leggere, se sia la verità. / Truf. Per mi no la se incomoda, che non ho mai studià. / Giul. Sentite, balordi, cosa sia scritto in questo libro, che per divertirvi io leggeva. Si professò Donna Mencia a Gilblas per queste sue parole obbligatissima: soggiungendo avete ragione di divertirvi dopo esservi qui per tanto tempo annoiato. Non m'oppongo a' vostri voleri; ma siate certo, che mi portate via il core, e questa vostra sollecita partenza m'uccide. Queste ultime parole l'hai sentite^{273?}

È questo un episodio in cui il gioco tra realtà e finzione è doppiamente concatenato. Infatti le parole del *Gil Blas* sono le stesse con le quali nella scena precedente Giulia discorreva con Valerio:

*Giul. Andarete m'imagino alla serenata. Vi compatisco. Avete ragione di divertirvi un poco, dopo esservi qui per tanto tempo annoiato. / [...] Giul. M'acheto a vostri voleri; ma siate certo, che mi portate via il cuore. / [...] Giul. Obbligatissima*²⁷⁴.

L'esempio tratto da *Il buon padre di famiglia*, sfruttava il testo di Le Sage come termine di paragone, in questo caso, invece, il romanzo stesso diventa commedia: il romanzo non è più solo un modello, ma diventa la materia stessa del teatro.

Nelle commedie di Chiari la parola "romanzo/romanzesco" compare innumerevoli volte, con la valenza di avventuroso, esagerato, quasi di "accettazione, ma con presa di distanza": le vicende o i personaggi possono apparire romanzeschi, qualora vi sia una sproporzione, un eccesso dei sentimenti e dei gesti, al limite del verosimile. Si propongono alcuni esempi:

²⁷¹ *Ivi*, III-3, p. 169. Il corsivo è mio.

²⁷² *I nemici del pane che mangiano*, I-6, p. 236.

²⁷³ *Ivi*, I-6, p. 236. La sottolineatura è mia.

²⁷⁴ *Ivi*, I-5 p. 234. La sottolineatura è mia.

Arl. Che spoglio è questo? E chi l' (guardando le camicie che sono per terra, trova la lettera) ha qui lasciato? .. *questa e' una lettera ... l'avventura ha del romanzesco*; .. e l'esser curioso de' fatti altrui qualche volta è prudenza²⁷⁵.

Val. e in sta maniera me son messo a viazzar *sperando pur de far qualla vita felice, che desideravo e ghavevo letto in un libro*, che la gera stada fatta da un altro²⁷⁶.

Elb. Povera sciocca! Le finezze d'un mio pari vi onorano. Non le merita chi non le conosce. / *Gia.* Perché le conosco mi contento di non meritale; e non le merito mai, finchè, grazie al Cielo, potrò gloriarmi d'essere onesta / *Elb.* *Queste vostre sono massime romanzesche da corte* e non da contado. Dove le avete imparate? / *Gia.* Qui in casa vostra²⁷⁷.

Dub. Anche io ho le mie gran pretensioni; ma *non basta al dì d'oggi aver del merito: ci vuol qualche avventura romanzesca*, che lo faccia conoscere²⁷⁸.

Forz. Fu sempre cieco l'Amore ed alterando gli oggetti trova bello tutto ciò, che gli piace. / *Fran.* *La massima è Romanzesca e bugiarda*²⁷⁹.

Infine consideriamo come gli ingredienti del *plot* romanzo confluiscono nelle commedie di Chiari. Elencare tutte le situazioni romanzesche che compaiono nelle sedici commedie sarebbe impossibile, di seguito proponiamo una serie di elementi avventurosi presenti nei testi:

- TRAVESTIMENTI:

La Contadina incivilita dal matrimonio (III-7, p. 170): «*Lind.* Madama Geneval ha buon tempo, e sel gode ancora per noi. L'ho veduta calare da basso. M'ha detto, che andava a mascherarsi in abito da Uomo, per uscire di casa ...».

L'Orfano ramingo (III-8, p. 257): Sofia ed Enrichetta si travestono con abiti maschili.

- SCAMBI DI PERSONA:

L'Erede fortunato (III-11, pp. 55-9): nel buio della notte la Marchesa de Crequi non riconosce il Conte d'Ecart e lo confonde per il Cavaliere di Bissi.

La Contadina incivilita dal matrimonio (IV-2/3, pp. 176-83): Gianetta, sotto falso nome, viene scambiata per la moglie del Conte di Rocches.

L'Orfano ramingo (II-4, pp. 231-7): Jones, fuggito dalla casa paterna, decide di celare la sua vera identità dopo una serie di disavventure.

L'Orfano riconosciuto (I-2, pp. 312-5): a Londra Jones per prudenza cambia identità e finge di chiamarsi Bridge.

L'Orfano riconosciuto (III-6, pp. 362-63): Truffaldino si traveste e si finge Jones.

- DUELLI:

La Contadina incivilita dal caso (II-3, pp. 32-3): duello tra il Cavaliere d'Elbieu e il Marchese di Longavilla, rivali in amore.

L'Orfano perseguitato (III-9, 155-6): duello tra Bigot e Jones.

L'Orfano ramingo (I-V, p. 238): Jones sfida a duello Norberto, il quale scappa.

²⁷⁵ *La forza dell'amicizia*, IV-4, p. 60. Il corsivo è mio.

²⁷⁶ *I nemici del pane che mangiano*, III-3, pp. 285-6. Il corsivo è mio.

²⁷⁷ *La Contadina incivilita dal caso*, I-1, pp. 3-4. Il corsivo è mio.

²⁷⁸ *Ivi*, IV-4, p. 80. Il corsivo è mio.

²⁷⁹ *La Contadina incivilita dal matrimonio*, I-5, p. 130. Il corsivo è mio.

- MORTI IN SCENA:

La Contadina incivilita dal caso (IV-10, pp. 90-1): un colpo di pistola del Marchese di Longavilla colpisce al ventre il Cavaliere d'Elbieu, il quale cade a terra morto («*Elb. Aimè, son morto*»).

L'Orfano riconosciuto (III-10, p. 368): Jones si batte Patrizio, il quale muore («*Patr. Ahimè! ... Son morto*»).

- RITROVO DI TESORI PERDUTI:

L'Erede fortunato (IV-10, pp. 80-3): il Marchese d'Estival cerca di estrarre una spada da una parete, ma tirando si apre uno scrigno pieno di soldi.

- PEREGRINAZIONI IN LUOGHI SOLITARI E REMOTI / PROVE PERICOLOSE CHE DEVONO AFFRONTARE I PROTAGONISTI:

La Contadina incivilita dal caso (II-4, pp. 33-4): la protagonista Gianette si trova sola e in pericolo, non sa dove rifugiarsi e nel tentativo di ripararsi in una grotta rimane intrappolata in una buca fonda.

L'Orfano ramingo (II-4, pp. 231-2): Somer seguito da due assassini viene salvato da Jones. *L'Orfano ramingo* (IV-4/5/6, pp. 272-8): Jones incontra alcuni zingari e, a causa di alcuni malintesi, nasce uno scontro, ma solo l'intervento di Sofia ed Enrichetta può mettere in salve il protagonista e Truffaldino.

- ARRESTI/RAPIMENTI/RAPINE:

La Contadina incivilita dal caso (I-2, pp. 29-32): alcuni uomini in maschera rapiscono Gianetta.

La Contadina incivilita dal matrimonio (I-2, pp. 115-20): mandato d'arresto per Gianetta.

La Contadina incivilita dal matrimonio (IV-8, pp. 191-2): il gazzettiere Ladron tenta di rapinare Gianetta.

L'Orfano riconosciuto (III-11, pp. 368-71): Jones è incarcerato perché colpevole di omicidio.

L'Orfano riconosciuto (II-1, pp. 332-4): Lord Fellaman e Madama Clarissa progettano un rapimento di Sofia, per indurla a un matrimonio forzato.

- AMORI IMPOSSIBILI:

Sono il motore propulsore di tutte le commedie romanzesche (c'è sempre un amore impossibile, irrealizzabile). In tutte le commedie c'è un lieto fine e l'amore può finalmente trionfare, solo ne *L'amica rivale* non si giunge all'unione dei due amanti.

- SCENE MELODRAMMATICHE:

Affrante da una sorte avversa, le protagoniste delle commedie romanzesche sono estremamente lacrimevoli. Si vedrà il caso di Sofia nella Trilogia dell'*Orfano* nel prossimo capitolo. Marianna piange innumerevoli volte durante la dilogia, in *La Marianna o sia l'orfana* (II-2, p. 216; III-7, p. 240; V-2, p. 269) e in *La Marianna o sia l'orfana riconosciuta* (I-1, p. 289; II-2, p. 310; II-8, p. 326). Anche Gianetta scoppia spesso in un piano sconsolante, ne *La Contadina incivilita dal caso* (V-2 p. 94; V-6, p. 105) e ne *La Contadina incivilita dal matrimonio* (III-4, pp. 163-4; IV-5, p. 185; IV-6, pp. 186-9; V-3, p. 199). Non solo le protagoniste, ma anche altri personaggi versano innumerevoli lacrime, come Lindamina ne *La Contadina incivilita dal matrimonio* (II-6, p. 149) o Madama Miran ne *La Marianna o sia l'orfana riconosciuta* (V-scena ultima, p. 376).

Spesso le eroine (/eroi) piuttosto di affrontare ciò che il destino ostile e avverso, ambiscono la morte, come Gianetta ne *La contadina incivilita dal matrimonio* (I-2, pp. 117-9).

L'incontro furtivo tra gli amanti, o il monologo di un protagonista disperato, o l'ira di un padre, sono scritturati da Chiari in stile al limite del tragico: come ne *La contadina incivilita dal caso* (I-5, p. 17 o IV-7, p. 87), o ne *La contadina incivilita dal matrimonio* (III-4, pp. 162-5; IV-6, pp. 186-8; IV-9/10, pp. 192-4; V-3/4, pp. 198-203), o ne *I nemici del pane che mangiano* (II-2, pp. 246-7, II-12, pp. 260-2), o ne *L'Orfano perseguitato* (IV-8, pp. 175-8), o ne *L'Orfano ramingo* (IV-6, pp. 277-8; V-4, p. 293; V-6, p. 297).

- MALINTESI:

L'Orfano perseguitato (IV-1, pp. 158-60): Clarisse confonde la melanconia di Sofia come amore per Bigot.

L'Orfano perseguitato (V-5, p. 188-9): Morin scambia per sbaglio delle lettere, producendo uno sciagurato malinteso, per il quale Jones suppone che Sofia non lo ami più.

L'Orfano ramingo (II-2, p. 226-8): Patrizio pensa che Jones si sia innamorato di Enrichetta e lo bastona.

I nemici del pane che mangiano (II-20, pp. 274-5): Silvio accusa Valerio di furto.

- AGNIZIONI FINALI:

La Marianna riconosciuta (V-scena ultima, pp. 372-7): Marianna conosce le sue origini altolocate e ritrova suo padre.

L'Orfano ramingo (V-6, pp. 298-9): Lord Fol riconosce in Jones suo figlio.

L'Orfano riconosciuto (V-3, pp. 398-9): Jones scopre chi siano i suoi genitori.

L'Erede fortunato (IV-10, pp. 80-3): il Marchese d'Estival rivela a Madamigella la Valliere di essere suo padre.

II.2 ANALISI DELLE COMMEDIE

II.2.1 I temi

Pietro Chiari promuove una *commedia riformata*, in cui l'utile prevalga o si equipari al diletto e rivolta ad un pubblico colto. Il ridicolo deve essere moderato e gli equivoci, i motti arguti, devono essere animati da una viva azione e adatti ai caratteri dei personaggi. Da Carlo Goldoni, Chiari eredita il concetto di *mondo e teatro*, al quale aggiunge il principio dell'*imitatio* classica:

Ho inteso dire mille volte, che due sono i maestri dell'arte comica, cioè il mondo, e il teatro; ma separar non bisogna il mondo, e il teatro vivente, dal mondo, e il teatro già morto; che vale a dire separar non bisogna le osservazioni, che si fanno vivendo, dalle notizie, che si ricavano studiando, le quali sono senza paragone di più. Il mondo, e il teatro vivente non abbracciano al più, che cinquanta, o sessanta anni [...]. Il mondo, e il teatro già morto si estendono a tre mille anni almeno [...]. Per godere di una scuola sì lunga, e di tanti accreditati maestri [...], io li leggo, io li studio, io li imito, né mi vergogno di confessarlo: perché vogliono essi che si faccia così; e trovo presso di loro, ch'eglino pure hanno fatto lo stesso²⁸⁰.

Le commedie di Chiari non solo pongono sotto una minuziosa lente di ingrandimento la società veneziana, ma introducono anche l'elemento avventuroso e romanzesco a teatro, creando un *mix* di assoluta novità e di sicuro successo. L'autore bresciano è un attento esploratore e sperimentatore letterario, scruta e prevede i gusti dei suoi spettatori e prontamente adegua le sue commedie ai veloci mutamenti della moda. Il risultato non è da poco: teatri sempre pieni, successo di pubblico - e quindi anche economico - assicurato, magari a discapito di una vera forza artistica²⁸¹. Il suo pubblico «curioso ed irrequieto, sempre in cerca di nuovi attori e nuove compagnie, esige spettacoli meravigliosi con trame romanzesche e sentimentali»²⁸². Il teatro chiariano riporta sulla scena dei *topoi* ricorrenti, presenti anche nel romanzo moderno, quali la sua preferenza per vicende intricate che hanno solitamente, come motore propulsivo, un matrimonio imposto dalla famiglia, un intreccio gremito di equivoci e malintesi, personaggi psicologicamente appena caratterizzati. L'autore si compiace di mettere in scena situazioni lacrimevoli, che sfociano poi in improbabili *happy ending*, favoriti da incredibili ritrovamenti, agnizioni o

²⁸⁰ P. CHIARI, *Osservazioni critiche sopra La vendetta amorosa*, in *Commedie in versi dell'Abate Pietro Chiari bresciano*, I, cit., p. 306. Cfr. G. NICASTRO, *Nel giudizio di Goldoni e di Carlo Gozzi*, in *Pietro Chiari e il teatro europeo del Settecento*, cit., p. 145.

²⁸¹ L. NYERGES, *L'autore teatrale di moda e il pubblico*, in *Pietro Chiari e il teatro europeo del Settecento*, cit., p. 116.

²⁸² *Ibidem*.

improvvisi colpi di scena. L'attenzione si focalizza su temi e motivi della vita sociale dell'epoca, soprattutto veneziana, quali la condizione femminile, l'educazione dei figli o i matrimoni forzati. Si registra un particolare interesse per il mutare dei tempi: la nascita dei caffè come luoghi di ritrovo, delle gazzette come mezzo divulgativo, l'incremento tra le donne dell'alfabetizzazione e la loro partecipazione alla lettura, il cicisbeismo come nuovo tipo di rapporto tra uomo e donna, oltre a quello matrimoniale. Si può concludere che i temi e le situazioni nel teatro di Chiari sono imposti da «un immaginario collettivo», in quanto non si tratta «di fare la moda, ma di seguirla»²⁸³. Il lettore e lo spettatore si riconoscono pienamente in quello che Chiari mette in scena. L'opera teatrale ha perciò origine “dal basso”, dal suo destinatario, infatti Chiari non crea nulla di nuovo, si limita ad essere “spettatore” del suo stesso pubblico, così che l'opera diventi una sorta di “laboratorio sociale”²⁸⁴.

L'evoluzione della condizione femminile, influenzata dalle nuove idee illuministiche, deve aver sicuramente colpito l'occhio attento e indagatore di Chiari. Nelle commedie si trovano molte donne aperte ad un nuovo stile di vita, grazie al quale si sentono più libere (escono la sera fino tardi per frequentare salotti o teatri) e integrate con il mondo che le circonda (grazie alla lettura di libri e giornali): sono queste, chiamate da Chiari, le “donne di spirito o di garbo”.

Nella Trilogia dell'*Orfano*, Madama Clarisse è criticata dal fratello Lord Fol perché troppo occupata a “fare politica”, leggere gazzette e frequentare i salotti più rinomati, ma l'arretratezza, l'ignoranza e il conformismo dell'uomo di fronte a un nuovo ruolo della donna nella società, rendono il personaggio maschile bigotto e ridicolo al mutare dei tempi.

Ne *Il padre di famiglia* si avverte l'incomprensione dettata dalla distanza generazionale e Beatrice, moglie di Silvio, non riesce ad accettare le “maniere moderne” di Eleonora, giovane moglie di Ottavio:

Beat. Da che è venuta i casa quella dottorina di Eleonora con i suoi fumi di grandezza, di civiltà, e di moda per la testa, tutte le cose in questa casa vanno alla malora; e pare propriamente che ci sia venuto il gran diavolo²⁸⁵.

Silvio corregge la moglie e la invita ad esprimere i propri giudizi in maniera più obbiettiva e conforme al mutare dei tempi:

Sil. [...] Se pretendete che due Sposi novelli vivano colle vostre massime, siete indiscreta; perché da loro esigete ciò, che voi non vorreste, se foste negli anni loro che si esigesse da voi medesima. Il ricrearsi onestamente è permesso a tutti; ed alla gioventù è necessario. Lo facciamo di giorno, o di notte, che importa a voi, se non mangiano con la vostra bocca, né dormono cogli occhi vostri? Con l'andare degli anni, cangeranno anche essi sentimenti, ed idee. Lasciate la cura al tempo di correggerli in que' difetti che vi pajono insopportabili; perché voi medesima ne siete stata corretta dal tempo. Finiamola una volta per tutte, Beatrice, finiamola: Se volete per voi la pace, lasciate che gli altri la godano²⁸⁶.

²⁸³ A. MARCHI, *Il mercato dell'immaginario*, cit., p. 82.

²⁸⁴ *Ivi*, pp. 92-93.

²⁸⁵ *Il buon padre di famiglia*, I-3, p. 108.

²⁸⁶ *Ivi*, I-3, p. 112.

Le donne di spirito leggono le gazzette e si tengono aggiornate, al punto che il richiedere un giornale diventa un gesto di riconoscimento tra “donne di spirito”. Ne *La contadina incivilita dal matrimonio*, Madama Geneval identifica, come tale, Gianetta, solo perché la fanciulla ha richiesto che un gazzettiere gli porti gli Avvisi di Fiandra:

Gian. Fatelo pur entrare, Madama, quel Gazzettiere, che comprar voglio gli Avvisi di Fiandra. / *Gene.* Siete anche voi dilettante di novelle? Diamoci la mano. Così fanno tutte le donne di spirito. / *Gian.* È meglio leggere, che star sfaccendate²⁸⁷.

Gli uomini non sono dello stesso parere e vedono nelle gazzette un mezzo informativo fonte di menzogne e destinato alle sole donne: «*Sent.* Queste son le Gazette di Fiandra. E voi credete a dicerie somiglianti? Ah, cara Madamigella, voi siete in errore»²⁸⁸.

Lo spirito della donna moderna deve essere educato dalla lettura, che sola può istruire la dama per come comparire nel “Gran Mondo” e dilettarla nelle ore di ozio; è per questo che ne *La madre di famiglia* il modello di Emilia, assidua lettrice, è vincente e propositivo, anche se criticato dalla conformista Beatrice (la madre di famiglia):

Emil. Io non perdo il tempo; anzi l’impiego bene, leggendo come m’ha costumata mia Zia e come m’ha insegnato mio Padre. Sudino al lavoriero quelle, che nacquero per guadagnarsi lavorando del pane. Chi non ha da far figura nel mondo, abilitar deve colla lettura il suo spirito a ben sostenere una conversazione, ad iscriver bene una lettera, a gustar d’un buon libro, che la diverta nell’ore noiose, che ne abbellisca il carattere, e ne perfezioni il costume. [...] perché il merito d’una mia pari consistere deve più nello spirito, che nelle mani²⁸⁹.

Il modello di Emilia trova il suo contrapposto in Angela: la sorellastra preferisce alla lettura il lavoro manuale. Angela, educata secondo le più bigotte regole della madre Beatrice, non sa leggere («*Ang.* Mi no ghe ne ho letto nessun [...] / *Emil.* La Signora Madre ne avrà letti pochi; letti avrà i più cattivi. / *Ang.* Oh! Pochi sicuramente, perché la sa lezer poco, e mi ghe ne so manco de ella»²⁹⁰) e il suo volere è completamente assoggettato a quello dei genitori. Il punto di vista di Angela, dietro cui si intravede l’arretratezza di Beatrice, che consiedra il lavoro manuale l’educazione ideale per diventare “donna di garbo”, è sarcasticamente ridicolizzato da Emilia, che nella prima scena del secondo atto sostiene l’utilità dei libri, ottimi maestri di vita:

Ang. Perché le donne ze fatte non per el studio ma per el lavorier; e chi sa far de più diventa più presto una donna de garbo. / *Emil.* Pregiudizio ridicolo di una educazione triviale. Sapete voi, Sorella, quale sia veramente una donna di garbo? / *Ang.* Quella, che se marida più presto. / *Emil.* E per maritarsi presto, sapete voi cosa ci voglia? / *Ang.* Lo so sicuro. Esser una donna de casa, e saver far de tutto colle sue man. / *Emil.* Chi ve l’ha detto? / *Ang.* La Siora Madre no gha in bocca altro che questo. / *Emil.* Chi credete che ne sappia di più, la Signora Madre o questo Libretto? / *Ang.* La Siora Madre senza altro [...] perché la [...] ze granda e grossa, e quel vostro libro ze piccolo assae; perché la Siora Madre è un pezzo che la cognosso, e quel libro no l’ho visto mai più. / *Emil.* Ragioni

²⁸⁷ *La contadina incivilita dal matrimonio*, IV-4, p. 183.

²⁸⁸ *Ivi*, IV-6, p. 186.

²⁸⁹ *La madre di famiglia*, II-2, pp. 23-4.

²⁹⁰ *Ivi*, II-1, p. 21.

tutte fuor di proposito. Più della Signora Madre ne sa questo libro [...] perché questo libro è più vecchio di lei, e chi ha più anni ne deve sapere di più²⁹¹.

Addirittura Emilia avanza l'utopica idea che per diventare una "donna di garbo" bisognerebbe sposarsi con un libro. Di fronte ad una massima tanto astrusa, Angela è incredula e meravigliata, per cui chiede alla sorella in cosa consista l'amore per dei fogli, al che Emilia risponde: «*Emil.* [...] Credergli, stimarlo, volergli bene, eseguire quanto ci dice, e lasciarci regolare da lui»²⁹². Dunque i libri istruiscono le donne nelle questioni di cuore; in amore le fanciulle non dovrebbero lasciarsi regolare dalla sola natura, ma con la lettura dovrebbero imparare una nuova arte di corteggiamento:

Ang. [...] Le putte savie e dabben, con insegnarghe a lezer e scriver se ghe insegna a far del mal. [...] / *Emil.* [...] Se dallo studio e da' libri imparano gli uomini a ben operare, dallo studio, e da' libri cosa può imparare di male una donna? / *Ang.* Se no fosse altro, se impara a far l'amor, e le putte savie no le ha da saver tanto. / *Emil.* Peggio che mai. Una Giovine onesta non deve far all'amore: o deve al meno saperlo far come va. In questa indispensabile alternativa quella si regola meglio, che leggendo ha imparato di più. [...] Io che ho letto qualche cosa mi lascierei nell'amor mio regolare dall'arte; e voi vi lasciereste regolare dalla sola natura²⁹³.

La modernità non è espressa solo dalla nuova condizione femminile o dalla lettura delle donne, ma anche da certe usanze mondane, come il consumo sfrenato di cioccolata e caffè, l'usanza-vizio di giocare a carte, l'esistenza di casini per i giovani e il cicisbeismo. Ne *Gli sposi riuniti*, ne *La moglie saggia* o ne *La madre di famiglia* il consumo di cioccolata nelle occasioni più disparate diventa un tipico clichè, di sapore pre-pariniano²⁹⁴. È però il caffè la bevanda più servita nel corso delle sedici commedie: o è bevuto nei Caffè o il caffettiere lo porta direttamente a casa²⁹⁵. Chiari sfrutta questa nuova moda e il Caffè diventa luogo di ritrovo, scambi di notizie²⁹⁶, o addirittura luogo intorno al quale si snoda la vicenda, come ne *La conciateste moglie di Truffaldino marito tre volte buono*.

Giocare a carte è la forma ricreativa principale nei salotti settecenteschi e Chiari non esita a ricreare alcune scene alquanto esilaranti. Il gioco diventa l'occasione per l'abate per dar vita a "doppi sensi", ovvero l'intreccio tra l'imprevedibilità e la dissimulazione delle carte e la malizia e l'ambiguità d'amore. Ne *L'eredità fortunata* la scena delle carte genera degli intricati rapporti d'amore: la coppia degli innamorati, l'amante gelosa, i rivali che corteggiano la giovane e bella Marchesa d'Elmont, la cui madre, la Contessa di Crequi,

²⁹¹ *Ivi*, II-1, pp. 19-22

²⁹² *Ivi*, p. 21.

²⁹³ *Ivi*, pp. 21-2.

²⁹⁴ Come ne *Il buon padre di famiglia*, I-6, p. 117: «*Ott.* Non credo che sia per anco levata. Da sedere. Finchè si alzi, beberemo insieme la Cioccolata».

²⁹⁵ Come ne *La madre di famiglia* (II-6, pp. 33-5) o ne *La conciateste moglie di Truffaldino marito tre volte buono*, II-2, p. 321: «*Chec.* Ma... Ragazze, fatte portare il Caffè. / *Rag.* Quanti, Signora Maestra? / *Chec.* Per tutti. Voglio, che lo beviat anche voi».

²⁹⁶ *La conciateste moglie di Truffaldino marito tre volte buono*, I-3, p. 313: «*Truf.* Ti ze una mala lingua; e basta, che ti sii un Caffettier per pensar sempre mal / *Tib.* Mi pensar mal! Ohe, Paesan, nu altri Caffettieri, disemo quel, che sentimo a dir in bottega da chi va e da chi vien». *La moglie saggia*, I-6, p. 202: «*Leand.* L'ho saputo adesso al Caffè. Già v'è noto, che in queste botteghe tutto si sa, e nulla si tace».

non esita a mostrare le sue *avances* al Cavagliere di Bissi, innamorato però della figlia²⁹⁷. Ne *La conciateste moglie di Truffaldino marito tre volte buono*, il gioco dell'*ombre* diventa una occasione di forte malizia e allusività, nella quale i segni delle carte danno vita a dei triviali doppi sensi:

Chec. Entro a cuori. / *Otta.* Non ne ho. / *Chec.* Dove hanno da essere? / *Otta.* In vostra mano. [...] / *Chec.* Vediamo se quel vostro basto resisterà alla mia maniglia. / *Otta.* Ve lo do con piacere. / *Dian.* Guardate che con la spadiglia, io non vi tagli la vostra maniglia, e vi facci perdere vergognosamente il giuoco. *Con ironia* / *Chec.* Mi do, Signor Ottavio. / *Otta.* Ed io vi prendo ben volentieri. / *Dian.* Vi date troppo presto al Signor Ottavio, può darsi ch'egli non vi prenda²⁹⁸.

Ne *La Madre di famiglia* Lucindo è un figlio spendaccione e Brighella, personaggio ambiguo e approfittatore, cerca di fare i conti in tasca al giovane: neppure la “mesata”, la rendita mensile, basta per appagare tutti gli sfizi di Lucindo, ovvero per mantenere il casino, pagare i trasporti e giocare a carte:

Brigh. El Casin è superfluo quando l'ha casa sua; e quell'affitto è una spesa de più. / *Luc.* El Casin ghe vol per sorar qualche ora de libertà. / *Brigh.* Tanti soldi che la spende a tener barca senza necessità. / *Luc.* Ghe ne spenderave de più in scarpe, se andasse per terra. / *Brigh.* El gioco è la rovina dei fioli de fameggia della sua condizion. / *Luc.* Anzi i fioli de fameggia della mia condizion, senza un po' de zioigo i sarave sempre in rovina. / *Brigh.* Perché? / *Luc.* Perché a cavarse tutti i suoi capricci la mesata no basta²⁹⁹.

Ne *La moglie saggia* il gioco diventa per Ottavio una mania, in virtù della quale ha sperperato ogni bene, ma la moglie Eleonora si dimostra una vera donna d'onore, sa dirigere le redini della casa e aiutare il marito. Chiari non esita a stigmatizzare questa versione estrema e dipendente dal gioco, al che Leandro dice: «*Leand.* [...] ma vedete, cara Contessa, queste sono scosse, che battono a terra le case. Le sue circostanze, per quanto m'ha detto egli stesso, sono piuttosto ristrette»³⁰⁰. Solo una buona moglie sa aiutare un marito in difficoltà: grazie alla costanza, all'amore, alla prudenza e alla pazienza di Eleonora, Ottavio, dopo tante vicissitudini, riesce a correggere il suo vizio e a dimostrarsi un uomo onorato.

Anche la moda francese è presente in scena, ne *La Contadina incivilita dal caso* (III-3, p. 50) Gianetta entra in scena vestita alla francese, dopo che il Signor di Gassiè e Madama Giassiè la soccorrono e l'accolgono in casa. Quando ne *La conciateste moglie di Truffaldino marito tre volte buono*, Checchina, solo perché «*Checc.* Tutte le cose alla francese mi piacciono»³⁰¹, si atteggia da Gran Dama, viene immediatamente ridicolizzata e derisa:

Isab. [...] Quella smorfia / *Smer.* [...] Quella pettegola. / *Isab.* Chi l'ha invitata? / *Smer.* Essa va alla francese. Invitata si sarà da sua posta. / *Isab.* È capacissima. Non ho mai veduto una Pettegola più franca di lei. / *Smer.*

²⁹⁷ *L'Erede fortunato*, II-3 pp. 25-8.

²⁹⁸ *La conciateste moglie di Truffaldino marito tre volte buono*, III-6, pp. 353-4.

²⁹⁹ *La Madre di famiglia*, II-3, p. 31.

³⁰⁰ *La moglie saggia*, I-6, p. 203.

³⁰¹ *La conciateste moglie di Truffaldino marito tre volte buono*, III-5, p. 353.

[...] vuol fare la graziosa. / [...] *Smer.* [...] ha gl'occhi da gatta soriana /
 [...] *Smer.* camina a zich e zac come le bisce. / *Isab.* E pure la pretende da
 ballerina francese³⁰².

Gli eventi storici diventano parte integrante della commedia *La forza dell'amicizia*, il cui sfondo è una guerra lunghissima tra Inghilterra e Spagna³⁰³. Il testo, ambientato a Bruxelles, ripropone il momento finale dello scontro: «*Vic.* Avete inteso, Signori, che abbiamo la pace ... Respireranno le Fiandre dagli incomodi delle armate; e i sudditi fedeli della Corona premio avranno delle loro fatiche»³⁰⁴, nel momento in cui si pianificano le trattative di pace, da tenersi all'Aja: «*Selv.* Amici, rallegriamoci tutti, che dopo tanti anni è finita la guerra. Alla conclusione della pace coll'Inghilterra non manca che di segnarne gli articoli; e sapremo con qualche espresso a momenti chi sia destinato di portarsi all'Haja in qualità di ministro Plenipotenziario della Corona a soscriverli»³⁰⁵.

La moda del Cavalier servente nasce negli ambienti nobiliari italiani a partire dal 1690-1715 ed è una relazione del tutto platonica tra un uomo e una donna, fa appello all'estetica e praticarla non è un diretto attacco al matrimonio. Il problema creato dal cicisbeismo è più sottile. I cicisbei assumono un ruolo pesante nei confronti dei rapporti famigliari. La dama si sveglia tardi la mattina e il suo cavaliere è pronto a servirla, l'assiste mentre si lava, si trucca e si veste, le fa compagnia mentre pranza, le taglia la carne e le versa il vino, l'accompagna a passeggio e nella visita ad altri nobili, l'aiuta nel gioco e la porta a teatro. In questa relazione la donna vive un'esperienza nuova: come figlia o moglie il suo destino è completamente determinato dalla volontà degli uomini, dei padri o dei mariti; ma come dama servita, tutto è rovesciato. È la dama che sceglie il suo cavaliere, è lei che ordina ed è l'uomo che subisce ed obbedisce. Gli elementi problematici che il cicisbeismo introduce nella cultura familiare tradizionale sono dunque due: la quotidiana lontananza del marito e della moglie; l'inversione del rapporto di autorità tra uomo e donna.

Chiari scrive un'intera commedia, *La moglie saggia*, con l'obiettivo di regolare i rapporti moglie-marito e dama-cavalier servente, e stabilisce le regole dell'amor coniugale e dell'amor platonico. Eleonora è il prototipo di moglie saggia («Son vostra moglie, vi amo qual deve una moglie, che vale a dire più di me stessa»³⁰⁶) e chiede al marito Ottavio il motivo del suo stato disperato, non approva il vizio del gioco dell'uomo, ma non lo abbandona, anzi decide di vendere alcuni beni per aiutarlo. Tuttavia la fiducia nel marito non è ben riposta, tanto che per Ottavio «la passione del giuoco a tutti prevale i riflessi

³⁰² *Ivi*, III-1, pp. 338-40.

³⁰³ *La forza dell'amicizia*, I-1, pp. 1-6: si parla «di una guerra lunghissima» tra Inghilterra e Spagna, e di un re inglese tiranno.

³⁰⁴ *Ivi*, III-3 p. 39.

³⁰⁵ *Ivi*, III-2 p. 38. Si tratta della guerra della Quadruplice Alleanza, scoppiata nel 1717 per volere di Filippo V re di Spagna, dietro suggerimento del cardinale Giulio Alberoni, suo astuto consigliere. Quando la Spagna dichiara guerra agli Asburgo e posiziona una squadra navale presso la Sardegna nel 1717, e l'anno dopo in Sicilia, la reazione delle potenze europee non tarda a giungere: Gran Bretagna, Francia, impero asburgico e Paesi bassi si uniscono contro la Spagna. La guerra è conclusa dalla pace dell'Aia (1720), con cui i Savoia cedono la Sicilia all'Austria in cambio della Sardegna con titolo regio e la Spagna rinuncia a ogni pretesa in Italia.

³⁰⁶ *La moglie saggia*, I-5, p. 194.

della prudenza, della puntualità, e dell'onore»³⁰⁷ e chiede a Eleonora di intercedere con il suo Cavalier servente Silvio per un prestito, al che la donna si indigna:

Eleo. Ottavio avete perso al giuco ancora il Cervello? Che io domandi al Marchese Silvio denari ad imprestito? Sapete pure che per bontà sua fa egli meco la figura di Cavagliar servente. Sapete pure che sono perciò agli occhi della Città tutta un oggetto d'osservazione di maldicenza e d'invidia. Se un ombra sola di proprio interesse ad avvilar si frappone la nobile illibatezza della nostra amicizia, vi pare egli che ci stia l'onor vostro, l'onor suo, l'onor mio³⁰⁸?

Da questa battuta emergono due dati. Il primo è la discussione, viva nella società settecentesca, sulla controversa onestà del rapporto tra cicisbeo e dama. Il secondo è la natura del legame: del tutto disinteressato e libero, frutto di un amore platonico. Anche Leandro, amico di famiglia, dichiara il suo amore a Eleonora, ma la donna è impossibilitata a ricambiare e non esita a distinguere tra amore coniugale e amicizia:

Leand. Potreste donarmi assai, donandomi il cuore. / *Eleo.* Guai! Sarebbe la nostra un'amicizia da ladri. / *Leand.* Come da ladri? / *Eleo.* Vi donerei ciò, che mio non è, e voi del pari usurpereste ingiustamente l'altrui. / *Leand.* Vi capisco. Il cuore vostro è riserbato al Marito. Ve ne lodo; ma il cuor d'una moglie può dividersi in sue. / *Eleo.* Se volete anche in cento; ma questo non è amore, è sola amicizia. / *Leand.* E ci mettete voi differenza tra l'amicizia, e l'amore. / *Eleo.* Non ci mettete voi differenza tra la radice d'un albero, e i rami? [...] Amor di moglie, amor d'amicizia, amor di se stesso son tutti rami più, o meno vigorosi, e robusti di questo grand'albero. Amore poi così in generale di quanto giova, e diletta ne viene ad essere la radice³⁰⁹.

Un dialogo tra Eleonora e Beatrice, della quale Ottavio è cavalier servente, istruisce sull'infondatezza della gelosia tra coniugi nei confronti del cicisbeo o della dama. Coloro che vivono un rapporto di servitù, possiedono per definizione delle alte qualità morali, per cui colui che dubita di questo vincolo, a sua volta disonora se stesso:

Eleo. Gelosa! M'offendete Beatrice, e al tempo medesimo fate torto a mio marito e a voi stessa. L'amicizia d'una vostra pari non può far gelosa una moglie, perché non deve in altrui sospettare que' disordini de' quali non è ella capace. Amore e onestà ponno darsi la mano, e la servitù più fedele a una Dama combinarsi può ottimamente colla fedeltà più amorosa alla moglie. Il carattere di Cavagliere sovente non esclude quel di Marito, perché il carattere di Dama quello include di Donna virtuosa ed onesta. Se l'assiduità di mio Marito presso di voi giungesse ad inquietarmi. Non avrei di voi quel concetto che vi meritate, e se di voi non avessi un sì buon concetto, verrei tacitamente a condannare me stessa. Sappiate pure farvi amare e servire come a voi si conviene, che una moglie discreta e prudente, invece d'esserne gelosa, ed offendersene, aver deve motivo di restarvi obbligata. [...] L'amore d'una Dama aver dee per oggetto la reputazione di chi la serve, l'utilità di lui, l'onor, la virtù³¹⁰.

³⁰⁷ *Ivi*, I-3, p. 198.

³⁰⁸ *Ivi*, I-3, pp. 198-9.

³⁰⁹ *Ivi*, I-6 pp. 204-5.

³¹⁰ *Ivi*, I-11, pp. 214-5.

Qualsiasi gesto del cavaliere che possa minare la natura virtuosa del legame con la dama deve essere respinto e rifiutato, perché indecoroso agli occhi della società. È per questo che Eleonora giudica i benefici di Silvio inadeguati e offensivi:

Eleo. [...] Co' Benefici vostri mi togliete assai più di quello che potete voi darmi, perché sovenendo a' bisogni di mia Famiglia, impoverite la mia gloria, e fate andar mendico la mia stessa virtù, mettendola al duro cimento d'amar più che voi la vostra fortuna³¹¹.

La decima scena del secondo atto è importantissima perché determina l'esistenza e la natura dell'amor platonico. Si tratta di un dialogo filosofico, nel quale Leandro insiste sull'inesistenza dell'amore platonico e Silvio espone un'apologia sulla sua natura. L'uomo per natura è un animale razionale, sa discendere il bene dal male, per questo al vizio può preferire la virtù. Dunque se predilige la virtù, l'uomo deve odiare tutto ciò che a lei si oppone, in *primis* le passioni. L'amore tra cavaliere e dama non deve essere guidato dalla cieca passione, ma dal raziocinio, di conseguenza non può che definirsi "amore platonico".

Silv. Se v'è ragione nell'uomo, deve distinguere il bene dal male. [...] se distinguer può il bene dal male, può preferir l'uno all'altro. [...] Se può preferir l'uno all'altro, deve come ragionevole al vizio preferire la virtù. [...] Chi dee preferir la virtù, deve amarla in se stesso, e negli altri. Chi l'ama, odiar deve quanto opponesi a lei. A lei si oppongono le nostre passioni. Le passioni posson essere superate dall'umana ragione. La ragione, ch'è il distintivo dell'uomo, ha per oggetto la sola virtù. La virtù è il distintivo dell'Amor Platonico. Per negare dunque l'amor Platonico, bisogna che neghiate d'esser uomo. [...] [L'Amor Platonico] non si dà, dove opera la passione: si dà dove opera la virtù. [...] Chi non ama virtuosamente, non cerca il suo bene, ne' quello degli altri: e chi non cerca ne' l'altrui bene, ne' il suo, odia gli altri per troppo amor di se stesso³¹².

Nel finale della commedia Silvio, cavalier servente di Eleonora, interviene in favore di Ottavio, il quale si ravvede e si stupisce del tanto affetto dimostratogli dall'uomo:

Ottav. [...] dove imparaste mai ad amarmi così? / *Silv.* Da vostra moglie medesima. Se v'è nel mio procedere raggio alcuno di virtù, non è che una coppia di quel perfettissimo originale. Avendomi il suo virtuoso carattere obbligato a stimarla quanto era degna, m'ha insegnata anche l'arte di mostrarle l'ossequiosa mia stima in una maniera non indegna di lei. Non ama una donna d'onore, chi non cerca ad ogni costo il suo bene, e non cerca il suo bene, chi non la rende nello stato suo felice, e contenta. La virtù del marito fa la felicità d'una moglie, e non ama però virtuosamente una moglie, chi nel di lei marito non promove, e non premia a tutto poter la virtù.

Amar non si divieta. Alma ben nata,
nata è sol per amar; ma degno oggetto.
Platone il disse, e fu da lui segnata
la bella via d'un virtuoso affetto.
Così vuol la virtude esser amata.
Ma chi fa alla virtude onta, e dispetto,
e de' sensi al piacer corre dappresso,
Odia amor, odia altri, odia se stesso³¹³.

³¹¹ *Ivi*, II-7, p. 232.

³¹² *Ivi*, II-10, pp. 240-2.

³¹³ *Ivi*, III-scena ultima, pp. 263-4.

Chiari ne *La moglie saggia* ristabilisce l'onestà del rapporto tra dama e cavalier servente. L'amore tra coniugi è sommo e insuperabile, ma nulla vieta che la moglie o il marito possano coltivare un altro tipo d'amore, disinteressato e virtuoso, per il cavalier servente o la dama. Per Chiari non è il cicisbeismo in sé un rapporto nefando, ma la modalità con il quale si regola questo vincolo: spetta a una «buona moglie», come Eleonora, e a un «uomo d'onore³¹⁴ e di spirito³¹⁵», come Silvio, vivere un amore sublimato, il cui unico obbiettivo è la felicità dell'amato.

Le commedie del Chiari riescono a unire elementi patetici e sentimentali con il gusto per il romanzesco³¹⁶. Nella moda lacrimosa del teatro moderno, la cosiddetta *comédie larmoyante*, il valore della rappresentazione consiste nel costringere lo spettatore a ricevere le impressioni della virtù per mezzo della commozione³¹⁷. Per Chiari lo spettacolo serve per impressionare l'animo dello spettatore allo scopo di condurlo a un comportamento morale positivo. Il teatro ha un preciso obiettivo, quello di associare il divertente al socialmente utile ed educativo: «L'unico fine della Commedia si è di ammaestrare con diletto mercé una continua imitazione, artificiosa insieme [...] delle umane vicende»³¹⁸.

L'abate non si rifà al romanzo - nelle sue commedie - solo per esigenze pratiche o commerciali e non si configura solamente come proiezione di un genere all'interno di un altro. Il romanzo inglese e francese, in particolare, offrono al lettore un intreccio articolato tra azione e commento, un'unione tra avventura e riflessione che è aspirazione di tutta l'attività del Chiari³¹⁹. Il poligrafo bresciano desidera proporsi come nuovo paladino dell'osservanza dei valori morali.

Questi sono i vizi e le virtù ricorrenti nelle sue commedie³²⁰:

1. L'elogio di una morale positiva, presuppone l'esaltazione:

- della virtù e dell'innocenza femminili
- della prudenza e del buon senso
- di un'onesta astuzia
- dell'amicizia

2. La condanna di una morale negativa, presuppone la riprovazione:

- dell'avarizia e dell'avidità

³¹⁴ *Ivi*, I-5, p. 197.

³¹⁵ *Ivi*, III-3, p. 250.

³¹⁶ Sono questi gli elementi fondamentali della commedia lacrimosa, genere gradito e diffuso in Francia e in Inghilterra (cfr. L. NYERGES, *L'autore teatrale di moda e il pubblico*, in *Pietro Chiari e il teatro europeo del Settecento*, cit., p. 117).

³¹⁷ Si propongono alcuni esempi di lacrime versate in scena e molti altri se ne trovano nel corso dello studio: *La forza dell'amicizia* (I-3, p. 10; II-3, p. 29; V-3, p. 80), *La conosciute moglie di Truffaldino marito tre volte buono* (I-1, p. 307; II-5, p. 330), *La madre di famiglia* (IV-8, p. 73), *I nimici del pane che mangiano* (I-8, p. 243; II-12, p. 261; II-16, p. 266).

Si propongono alcuni esempi di tono melodrammatico e molti altri se ne trovano nel corso della tesi: *La forza dell'amicizia* (I-3, pp. 9-12; II-3, pp. 28-9; II-7, p. 36; IV-10, pp. 68-9; IV-12, pp. 71), *I nimici del pane che mangiano* (II-2, pp. 246-7; II-12, p. 261; III-7, pp. 294-5), *L'amica rivale* (I-2, p. 104; I-3, p. 108 e 111; I-4, pp. 111-6; III-5, pp. 149-52; III-7, pp. 155-7; IV-3, pp. 163-7; IV-5, pp. 170-1; V-1, pp. 180-1; V-3, pp. 184-5), *L'Erede fortunato* (IV-3, pp. 67-8; IV-4, pp. 68-9; IV-5, pp. 70-1).

³¹⁸ L. NYERGES, *L'autore teatrale di moda e il pubblico*, cit., p. 119.

³¹⁹ C. VARESE, *Per un'imparziale rilettura*, in *Pietro Chiari e il teatro europeo del Settecento*, cit., p. 52.

³²⁰ A. MARCHI, *Il mercato dell'immaginario*, cit., pp. 94-95.

- dell'ambizione
- delle convenzioni sociali
- del dissipatore
- della gelosia

Le parole d'ordine sono: opere, virtù, onore, fede coniugale e disprezzo per le umane grandezze. All'interno di questo quadro ognuno occupa il suo determinato posto sociale e non può contare su un facile avanzamento, a meno che non scopra nel finale della commedia di essere di nobili natali. Il conformismo impone le sue regole: la riforma di Chiari, come quella di Goldoni, è una riforma del teatro, non del sociale. L'eroe del Chiari è schiavo della propria reputazione e della classe sociale a cui appartiene. Un matrimonio tra due amanti, l'uno povero e l'altro ricco, sulla base esclusiva dell'amore e della virtù è visto dalla società veneta come un legame ridicolo o empio. Tuttavia, se Pamela, nell'omonima commedia di Goldoni, può sposare il suo padrone solo dopo aver scoperto i suoi nobili natali (venendo anche meno alla fedeltà con il testo originale)³²¹, ne *La Contadina incivilita dal matrimonio* di Chiari, Gianetta, umile contadinella, diventa moglie del Marchese di Longavilla, in virtù dell'amore vicendevole e delle qualità morali della ragazza.

Due sono i nuclei tematici sui quali Chiari intende esprimere un proprio codice comportamentale e d'onore. Nel primo l'abate si occupa del ruolo femminile (di buona moglie e di donna di spirito) e delle scelte matrimoniali (imposte, clandestine o per amore). Nel secondo il commediografo determina quali debbano essere le qualità di un buon padre di famiglia e quale l'atteggiamento più consono da mantenere nell'educazione dei figli.

Sil. Non sapete come sono fatte le donne? Il loro cuore è come il Mare. Non c'è stabilità: un'ora in calma, un'altra in burrasca. [...] Son donne, che vale a dire, son fatte come i mulini. Vanno col vento, coll'acqua, a seconda, a contraria, purchè girino, e stiano in moto dalla mattina alla sera³²².

Si è proposta questa battuta di Silvio, tratta da *La conciateste moglie di Truffaldino marito tre volte buono*, perché propone due similitudini comiche dell'atteggiamento femminile, ma da un punto di vista maschile, cinico e limitato, che non rende grazia alla complessità e all'evoluzione del ruolo sociale del gentil sesso.

Spesso nelle commedie di Chiari le donne più anziane, con più esperienza, offrono una vera e propria "Scuola d'amore" ai più giovani: ne *L'Orfano perseguitato* Miladi Enrichetta istruisce Jones, o ne *La moglie saggia* Eleonora offre alla fanciulla Angela degli insegnamenti importanti:

Eleo. [...] Non disdice ad una fanciulla l'amare, quando il faccia co' dovuti riguardi alla sua condizione, e al suo stato. Anche voi una volta, o l'altra dovete esser moglie, ne' sarete mai buona moglie, se non trovate un marito, che vi sforzi per genio ad esserne amante. Amore in chicchesia, non è vizio, se tale nol rendono le circostanze, e gli effetti. Procurate nell'Amor vostro, che ne sia nobile, e virtuoso l'oggetto, che una cieca passione non vi levi di mano la briglia, che alla ragione non

³²¹ È questo il modello sociale proposto nella maggior parte delle commedie romanzesche del Chiari, in quelle cioè in cui un dislivello sociale non permetterebbe un matrimonio per amore (come nel Dittico della *Marianna* o nella Trilogia dell'*Orfano*).

³²² *La conciateste moglie di Truffaldino marito tre volte buono*, V-1, p. 377.

prevalgano i sensi, che in ogni vostro amoroso trasporto l'onestà vi sia scorta, compagna la gloria, stimolo la virtù, e consiglio l'onore. Amate con queste precauzioni, e invece di temer de' rimproveri, vi renderete più amabile, perché più degna d'imitazione, e di lode³²³.

Chiari elabora il modello di «moglie di garbo e di spirito», si tratta dell'esempio di una donna virtuosa, onorata e prudente, in linea con le tendenze più illuminate del pensiero europeo: è questa la vera eroina delle commedie dell'abate. Ne *Il buon padre di famiglia*, II-11 (pp. 154-60), Eleonora definisce le qualità di una donna di spirito: è bella ed amabile, istruita dalla lettura di qualche buon libro, dalla conversazione e dall'esperienza, è savia, priva di pregiudizi e giudica ognuno in base ai meriti. Al che Eleonora elenca i difetti di tre donne che sono repute dai più donne di spirito: la Signora Virginia parla troppo e a sproposito, la Signora Clarice ama circondarsi da cinque o sei serventi e la Signora Rosaura «sa essere amante senza compromettersi con un amante», ma è troppo altezzosa. Dunque conclude che lo spirito si raffina con l'esperienza e l'esperienza si fa con l'età.

Ne *La madre di famiglia* Silvio ricorda a Beatrice che «*Silv.* Moglie mia una donna di garbo non deve vedere solamente gli altrui [difetti]; ma deve dare qualche occhiata ancor a' propri difetti» e ne elenca alcuni della consorte: siete «troppo interessata, per essere una madre di famiglia siete ingiusta e parziale, per essere una padrona di casa, colla servitù siete troppo indiscreta»³²⁴. Nonostante queste carenze Beatrice è riconosciuta come donna di merito perché capace di gestire a perfezione le finanze della casa: «*Leand.* Questa veramente è una donna di merito, attenta al governo della sua casa, applicatissima all'economia. Bella virtù, ma poco conosciuta dalle donne del nostro tempo»³²⁵.

Una buona moglie dona al marito il suo amore più sincero e l'ubbidienza incondizionata:

Ang. Ve piaseravelo a vu quel Nono, se l'avessi da sposar? / *Emil.* Chi può saperlo. / *Ang.* Ma se l'è vecchio e brutto che el fa stomego... / *Emil.* Con tutto questo esser può un buon marito; e basta che sia un buon marito, perché siamo obbligate ad amarlo / *Ang.* Marido brutto, vecchio e bon nol se pol dar; e se el se dà, tenevelo che ve lo lasso³²⁶.

Sil. [...] Amate per sempre la moglie, per far che vi ami; ma per farvi amare, non tralasciate mai di farvi temere. L'interesse della famiglia vuole che stiano uniti, e molto più lo vuole il nostro decoro nel buon concetto del pubblico³²⁷.

L'ubbidienza e la sottomissione al marito non sono accolte senza qualche punta di malcontento da parte delle donne e le più indisciplinate vogliono ribellarsi a questa regola imposta dagli uomini, ma la moglie saggia accetta con pazienza ed amore. È questo il punto di vista di Diana moglie di Ottavio ne *La conciateste moglie di Truffaldino tre volte buono*:

Dian. Con i Mariti di questi tempi torna conto d'esser così. [esser buona tre volte] so ancor io, che chi pensa male l'indovina; ma strepitate quanto

³²³ *La moglie saggia*, II-4, p. 222.

³²⁴ *La madre di famiglia*, I-3, pp. 13-4.

³²⁵ *Ivi*, III-4, p. 45.

³²⁶ *Ivi*, IV-4, p. 63.

³²⁷ *Il buon padre di famiglia*, III-3, pp. 169-70.

volete gl'umini vogliono fare a modo loro, ed una povera Moglie coll'inquietarsi non castiga il Marito, ma castiga se stessa. / *Isab.* La regola è buona, ma non fa per me. Se avrò mai marito, o sarà tutto mio, o si contenterà d'aver la moglie a metà. *Parte / Dian.* Povere Mogli, se pensassero tutte così! La legge è ingiusta; ma l'han fatta gli Uomini; e ci vuole pazienza. Prima d'esser Mogli siamo le Padrone: Diventando Mogli, diventiamo le Schiave³²⁸.

Checchina, la conciateste, ha sposato in tenera età un uomo buono a nulla, Truffaldino, ma da donna di spirito non si dà per vinta e ama civettare con altri amanti che la servono e la riveriscono³²⁹; gli uomini la riconoscono come donna di spirito:

Truf. Checchina ze una donna onorata; e basta dir che la ze mia muggier. Se qualcun ghe va in Casa, ighe anderà per farse far delle scuffie." / "*Tib.* I dise [coloro che frequentano la bottega del caffè], che la ze una bella zovene; che l'è una donna de spirito; che la sa far de tutto colle sue man; e che a sposarla ti è sta de bon gusto³³⁰.

Truf. Mia Muggier ghe piase star allegra; ma infin la ze una donna da ben³³¹.

Tib. Visite, Lettere, Spassetti, Regali per le donne de spirito le ze bagattelle. Adesso se constuma così. Se ti volevi che to Muggier abdasse all'antiga, no bisognava metterla in tant'aria e darghe tanta libertà³³².

Otta. Eh via, Checchina, che una donna di spirito non si perde per così poco³³³.

Chiari offre nelle commedie romanzesche il massimo esempio di fanciulla virtuosa. Per Marianna, nel Dittico di *Marianna*, e per Gianetta, nel Dittico della *Contadina*, l'onore è da salvaguardare a costo della propria vita:

Gia. Non curo la vita medesima, purchè si salvi l'onore³³⁴.

³²⁸ *La conciateste moglie di Truffaldino tre volte buono*, III-2, p. 346.

³²⁹ *Ivi*, I-1 p. 308: « *Chec.* Gran disgrazia per una povera donna, alla quale sia toccato un Marito, che non ha niente di buon gusto e di civiltà? Il vedermi al fianco quell'asino vestito da uomo, è proprio la mia morte. son giovine, non sono il diavolo, ho dello spirito... Oh figuratevi, se voglio durarla così».

³³⁰ *Ivi*, I-3, pp. 312-3.

³³¹ *Ivi*, I-5, p. 318.

³³² *Ivi*, I-6, p. 319.

³³³ *Ivi*, II-2, p. 323.

³³⁴ *La Contadina incivilita dal caso*, II-2, p. 31. Cfr. anche I-4, pp. 11-12: «*Long.* La modestia vostra vi rende sempre più amabile. Se non vi distinguesse il vestito; le vostre obbliganti maniere vi fariano credere una delle più colte Dame di Francia. Questo veramente fa torto allo spirito vostro, benché dia più risalto alla vostra virtù». I-5, p. 18: «*Long.* Si vede bene, che in voi il talento è superiore alla condizione e all'età». III-4, p. 55: «*M. Gas.* Vi esibisco di mantenervi a spese mie in una Casa di educazione a Parigi. / *Gian.* Dovunque volete, Madama, purché l'onestà mia sia sicura dalle insidie de' Libertini"; «*Gian.* Come può in questo gran Mondo l'onestà esser sicura, se sin nelle più oneste espressioni si nasconde maliziosamente l'inganno». III-7, p. 67: «*Gas.* Alzatevi, Figliuola, e tra le braccia venite, non più d'un amante insidiatore; ma d'un amorosissimo padre. Ho piacere d'aver messa a tal pruova la vostra virtù, per trovarla superiore di molto alla mia aspettazione medesima». V-scena ultima, pp. 109-10: «*Gian.* Piaccia al Cielo, che questa dilazione d'un giorno svanir non le facesse per sempre. Essendo io condotta a Marito dal Caso, non posso temer, che del caso le stravaganti vicende. Qualunque cosa sovrasti, sarò sempre qual sono; e di buon grado all'onestà e alla virtù sacrificherò tutto il Mondo. Chi si compiacerà veder l'esito delle mie avventure, mi troverà di parola...».

Gian. Le persone d'onore qualificate non vengono dalla nascita, ma dalla onestà. Taluno nascendo grande porta seco dalla natura un core plebeo; e dal fango più vile della campagna s'alza sovente qualche vapore a balenar tra le Stelle. Voi, Signore, presumete troppo di voi medesimi, perché vi conosce assai poco. Conoscete un po' meglio quella contadinella infelice, e forse, forse non ne parlerete così³³⁵.

Mar. [...] più mi preme di comparire onesta, che d'essere fortunata³³⁶.

Mar. La mia vita è l'onore³³⁷.

«In nome dell'amore della patria, della cura dei suoi interessi e della sua gloria, tutto è sacrificato» è un'espressione spesso ripetuta ai giovani nell'ambiente patrizio veneziano. Il patriziato è una "famiglia di famiglie". C'è infatti una sorta di parallelismo tra l'organizzazione del patriziato nel suo complesso e quella della singola famiglia: a Venezia macrocosmo e microcosmo si specchiano. La prima preoccupazione è quella di salvaguardare il prestigio del ceto aristocratico che a sua volta dipende dall'onorabilità di ogni componente. A questo fine è richiesto impegno quotidiano ai membri del patriziato, non soltanto nei luoghi preposti all'attività pubblica, ma anche in ogni avvenimento della vita quotidiana. In un sistema come questo, le storie individuali dipendono molto più dalle strutture famigliari e comunitarie, che dalle caratteristiche personali. I singoli devono accettare il sistema o vengono esclusi. La tenuta di questa società dipende dal consenso dei suoi valori e per aderire a questi valori non basta la ragione, occorre un sentimento di partecipazione della comunità. Se la "Ragione di Stato" è l'insieme di logiche che conducono al calcolo dell'interesse pubblico, l' "Amore di Stato" è il sentimento che serve a cementare i destini individuali al sistema collettivo. Se la prima è territorio dei ricchi e dei potenti, il secondo è il campo d'azione del ristretto gruppo dei capofamiglia. Per funzionare il "matrimonio di famiglia" (viene così detto il matrimonio combinato dai capofamiglia) ha bisogno dell'adesione dei futuri sposi, quindi la completa accettazione da parte dei giovani del ruolo cui la famiglia li destina. Il bisogno di identità personale deve essere soddisfatto con la valorizzazione dell'identità del gruppo. Questo può funzionare solo se l'appartenenza al patriziato è un obiettivo in sé, ma se il sistema di valori che sostiene questo sistema viene messo in discussione, allora il modello famigliare elaborato dalla Repubblica inizia a sfaldarsi.

Anche nelle commedie di Chiari il matrimonio forzato sembra esaurire il senso e la legittimità, anzi il commediografo sottolinea lo struggersi dei giovani all'idea di un matrimonio imposto e privo d'amore: «*Olb.* Se donna Isabella mi deve esser moglie, non

³³⁵ *La contadina incivilita dal matrimonio*, I-5, p. 133. Cfr. anche I-1, p. 114: «*M. Gas.* Il Marchese di Longavilla, per cui sospirate, è lontano. Sa il Cielo quando ritornerà dall'Armata di Fiandra. / *Gian.* Posso amarlo, senza vederlo. / *M. Gas.* Il Marchese di Francavilla suo genitore non gli permetterà mai di esservi Sposo. / *Gian.* Ma non può divietargli d'essermi amante. / *M. Gas.* Amare senza speranza è un tormento. / *Gian.* Ogni tormento sofferto di buona voglia è virtù. / *M. Gas.* Alla virtù non è sempre favorevole la Fortuna». IV-1, p. 174: «*Gene.* Starò in Casa, quando per la vecchiezza mi verrà la podagra. Finché le gambe mi servono, voglio tenerle in esercizio, per mantenermele sane. / *Gian.* Se tutte facessero così, il Mondo andrebbe al rovescio. / *Gene.* Se tutte parlassero come voi, il Mondo a quest'ora sarebbe finito. / *Gian.* E per questo, Madama, in ogni cosa tener bisogna una strada di mezzo. Gi estremi sono sempre viziosi egualmente. / *Gene.* La strada di mezzo, Madama, è quella di badare ogn'uno a' fatti suoi».

³³⁶ *La Marianna o sia l'orfana*, III-9, p. 246.

³³⁷ *La Marianna o sia l'orfana riconosciuta*, II-2, p. 309. Cfr. II-8, p. 327: «*Mar.* Signore, rispettate l'onore mio; perché m'è più caro della vita».

sarò mai marito; perché ben ella farmi grande, ma non può farmi contento»³³⁸. L'imposizione di unioni vantaggiose, da parte dei capofamiglia, appare come un comportamento tiranno e dispotico. Così ne *L'amica rivale* Clarice è stupita che la sua volontà non conti nulla e nell'arco di poche ore le si prescrive un marito da lei disprezzato: «*Cla.* Che foglio è questo? / *Cont.* Non cercate di più ... Sottoscrivete. / *Cla.* Così alla cieca? / *Cont.* Non è mai cieco chi ubbidisce suo padre»³³⁹. Ne *I nimici del pane che mangiano* (I-2, pp. 219-22) Silvio stabilisce delle unioni redditizie per i suoi figli e non mette in dubbio il suo volere: «*Sil.* Mia figliuola è stata sempre allevata in maniera da non avere altra volontà, che la mia. La corutella del secolo, che trascina insensibilmente le figlie a volersi maritare a suo modo, non ha trovato per anche l'adito di penetrare in casa mia»³⁴⁰.

Il matrimonio tra patrizi non contempla l'amore: «*Chec.* Si vede bene che siete uscito di collegio due mesi fa. / *Cel.* Perché? / *Chec.* Non avete ancora imparato, che la maggior parte degli uomini si maritano senza voler bene alla moglie»³⁴¹. Il rispetto e la stima tra i coniugi può nascere solo con il tempo:

Leand. So ottimamente che un amore di moglie non nasce in un momento [...] *Giul.* Il Signor Leandro ha tutto il merito; ma perché io possa acconsentire di buona voglia ad essere sua sposa, ci vuole qualche cosa di più. / *Val.* Ma sta cossa de più la ghe sarà po col tempo³⁴².

Intorno alla metà del XVIII secolo i giovani iniziano a ribellarsi a questo sistema e ad aspirare utopisticamente al matrimonio per amore o, per lo meno, per propria volontà:

Beat. Una Principessa di Catelnuovo non deve avvilirsi ad isposare un Cadetto. [...] *Isab.* Piace a me e basta così. / *Bea.* Non basta. Deve piacere anche al Parentado e sopra tutto a vostra Zia³⁴³.

La Font. Quanto all'ammogliarmi, non riconosco altri comandi, che quelli della mia volontà³⁴⁴.

Anche il corteggiamento è influenzato dalla modernità dei tempi, così come ne *La madre di famiglia*, dove il vecchio e vedovo Leandro cerca di convincere Colombina ad aiutarlo nel corteo della giovane e bella Emilia: «*Leand.* Metter colla Signora Emilia qualche buona parola. Far che si trovi al balcone ogni sera verso l'ora medesima [...]. Portarle qualche mia letterina»³⁴⁵. Tuttavia il metodo proposto dall'uomo è, a dire della servetta, troppo «antigo»:

Col.[...] Questa sua maniera da far l'amor l'è troppo all'antiga; e a nu altre adesso ze licito tutto; purchè el se faccia alla moda. Questo star al balcon, sto passar per strada ad un ora precisa nol se usa più, perché no se fa altro che storzerse el collo, e tirarse adosso qualche sfredor. Le lettere, e le ambassade via via le ze anca permesse, ma le vol scritte senza tante

³³⁸ *La forza dell'amicizia*, I-2, p. 8.

³³⁹ *L'amica rivale*, I-2, p. 103.

³⁴⁰ *I nimici del pane che mangiano*, I-2, p. 220.

³⁴¹ *La conciateste moglie di Truffaldino marito tre volte buono*, I-2, pp. 309-10.

³⁴² *I nimici del pane che mangiano*, II-17, pp. 267-8.

³⁴³ *L'amica rivale*, I-6, pp. 119-20.

³⁴⁴ *Marianna o sia l'Orfana*, I-3, p. 201.

³⁴⁵ *La madre di famiglia*, III-3, p. 42.

cirimonie, e mai la veda, regola general, mai le ha da esser franche de porto. Se in sta maniera ghe comoda lo servirò; altrimenti per una freuddura alla vecchia mi no me sporco le man³⁴⁶.

Qualora i genitori non acconsentano alle unioni proposte dai figli, per i giovani l'unica soluzione rimane il matrimonio clandestino³⁴⁷. Chiari non vede questa come la soluzione auspicabile, anzi ne *Il buon padre di famiglia* Silvio è furibondo alla scoperta del matrimonio segreto tra il figlio Lucindo e la figlia di Brighella e non esita a prendere delle risoluzioni estreme:

Sil. Non osate aprir bocca ad iscolparvi, che maggiori sono d'ogni discolpa i vostri delitti. Voi coronate avete mille azioni indegne di voi con un matrimonio furtivo, che per tutti i conti disonora me stesso. In poche parole, questo è tutto il vostro processo; [...]. Voi conoscete da voi medesimo cosa vi meritate, senza che io mi scaldi di più, per farvelo concepire. Se avete in petto sentimento alcuno da figliuolo, credo di punirvi abbastanza col dirvi soltanto: Guardatemi ancora una volta, che forse forse non mi vedrete mai più. Sorgete, portatevi a casa di quella moglie che scielta vi avete a mio dispetto e rossore. Passate in essa la prossima notte con quella quiete che può lasciarvi godere il perduto amor mio. Domattina verrà da voi persona, che vi spiegherà il mio volere; e vi somministrerà i mezzi necessari per eseguirlo³⁴⁸.

A queste parole, il pentimento di Lucindo giunge troppo tardivo e al ragazzo non resta altro che rivolgersi al pubblico per esortare i fanciulli all'ubbidienza dei padri: «*Luc.* Imparate, figliuoli, quanto meglio saria ubbidire un Padre amoroso, che soffrirlo divenuto giustamente crudele»³⁴⁹.

Il superamento del matrimonio forzato e del matrimonio clandestino, sembra essere la soluzione intermedia (sempre per rimanere nella massima chiariana che *in medio stat virtus*): il matrimonio per amore, in cui la scelta dello sposo spetta ai giovani e ai genitori non rimane che acconsentire o rifiutare. È questa la risoluzione proposta da il Dottore a Silvio ne *I nemici del pane che mangiano*:

Dott. La divulgata corrispondenza di vostra figliuola con Valerio, domanda in faccia del mondo qualche legittima giustificazione. Se persiste ella ad amarlo, cosa volete che Leandro faccia d'una moglie presa per forza? Tutto quello che si può fare per retrocedere con decoro e salvar le apparenze, sarebbe di rimetterne ad essa la scelta; e che ella decidesse chi vuole di loro due per marito³⁵⁰.

Se i figli devono ubbidienza ai padri, a loro volta i padri devono essere istruiti alla scuola della concordia, dell'amore e della prudenza³⁵¹. Ne *Il buon padre di famiglia* Silvio è il prototipo di capofamiglia: si occupa dell'economia della famiglia, cerca di mantenere la pace domestica, non è accecato da un'insensibile severità nei confronti dei figli, ma sa essere, qualora sia necessario, un padre inflessibile.

³⁴⁶ *Ivi*, III-3, p. 43.

³⁴⁷ *I nemici del pane che mangiano*, II-5, pp. 249-54. *La Contadina incivilita dal caso*, V-3, pp. 97-8.

³⁴⁸ *Il buon padre di famiglia*, III-7 pp. 178-9.

³⁴⁹ *Ivi*, III-7, p. 179.

³⁵⁰ *I nemici del pane che mangiano*, III-6, pp. 292-3.

³⁵¹ *Il buon padre di famiglia*, I-4, p. 115: «*Sil.* Amo troppo la concordia, e la pace».

Sil. [...] Chi ha prudenza, non corre ne' suoi giudizi, per non precipitar in qualche mal fondato sospetto. [...] La vostra età [di Beatrice], e il vostro grado vi obbligano a coprire i difetti della vostra famiglia, non ad ingrandirli per modo, che feriscano agli occhi del pubblico³⁵².

Sil. [...] Misera condizione di un Padre di famiglia, che voglia fare veramente il suo debito. Per tenere dritta la bilancia tra una Moglie, e una Nuora, non basta l'amor di marito, e quello di Padre, se regolati sono sulla più fina prudenza. Qui bisogna risolvere, e mettere da dovero la mano all'impresa, per sopire queste discordie, e stabilire per sempre nella mia famiglia la pace³⁵³.

Nelle ultime battute della commedia³⁵⁴ Silvio elenca quali siano i doveri di un capofamiglia: un buon padre si lascia regolare dall'amore e dalla prudenza («il suo cuore dovrebbe sempre tenersi in bilancia tra prudenza, e l'amore»). L'amore deve essere prudente, perché non si venga dalla troppa parzialità accecati, e la prudenza deve essere amorosa, perché i rimedi non siano troppo violenti:

Sil. Pace non regna, ove non regna amore.
E dell'amore la prudenza è Madre.
Chi in sua casa la vuole, a tutte l'ore
sia della Casa sua Giudice, e Padre³⁵⁵.

Nell'educazione dei figli un buon padre deve lasciarsi regolare dall'amore finché i fanciulli sono piccoli, e dalla prudenza quando questi sono cresciuti³⁵⁶. I genitori devono essere rispettati e ubbiditi³⁵⁷, devono dare consigli³⁵⁸ e devono essere inflessibili nei confronti dei figli scapestrati e dissoluti³⁵⁹.

II.2.3 Unità di tempo, di luogo, d'azione e di carattere

Abbiamo cento e più Scrittori antichi, e moderni, che trattano della comica poesia. Abbiamo in essi, sto per dire cento mille precetti differentissimi, per fare una buona commedia; ma, toltine quattro de' principali, tutti gli altri sono soverchi, se adattati non sono al carattere, ed alle inclinazioni del popolo, che si vuol soddisfatto. [...] Ecco il primo fondamentale precetto dell'arte comica: senza cui tutti gli altri non vagliono a nulla; cioè, che il carattere della Commedia sia universale, di modo che possa egli adattarsi alle inclinazioni diverse d'una intera nazione; e noi diremo di tutta almeno l'Italia. [...] al grande importantissimo oggetto di rendere universale il carattere d'una buona commedia stabilite furono da Aristotele quelle quattro *unità* alla

³⁵² *Ivi*, II-5, pp. 143-4.

³⁵³ *Ivi*, III-1, p. 168.

³⁵⁴ *Ivi*, III-scena ultima, p. 188.

³⁵⁵ *Ibidem*.

³⁵⁶ *Il buon padre di famiglia*, I-3, p. 111.

³⁵⁷ Vedi la battuta di Giulia ne *I nemici del pane che mangiano*, III-scena ultima, p. 298.

³⁵⁸ *L'Erede fortunato*, III-3, p. 46: «*Est*. Arrivar volendo figliuolo alla meta de' vostri desideri, e de' miei, ogni estremo è pericoloso egualmente; e la via più sicura è quella del mezzo. [...] quando vincer sappiate un cuore di donna nobile a forza di fedeltà, e di virtù, ridete pure d'ogni rivale: perché non può egli che dar un lustro maggiore alle vostre vittorie».

³⁵⁹ Cfr. la parte di Lucindo ne *La madre di famiglia*.

medesima necessarie, cioè l'unità del tempo, l'unità del luogo, l'unità d'azione, e l'unità de' caratteri³⁶⁰.

Chiari rispetta la norma dell'unità di tempo con una certa elasticità. Se la vicenda si estendesse anche oltre le ventiquattro ore, a suo avviso ciò favorirebbe la verosimiglianza dell'azione:

Tra questi due viziosissimi estremi di non estender troppo, e di precipitare l'azione, la più sicura, e la più verisimile si è la strasa di mezzo insegnataci da Aristotele, e praticata ordinariamente da' Greci; che vale a dire di tenersi dentro il giro d'un giorno poco, o poco meno; ma quando anche si eccedesse di qualche ora questo confine, il precetto è sì malagevole da mettersi in pratica, che poco, o molto trasgredito si vede da quasi tutti gli antichi poeti; e se i moderni ancora lo trasgredissero leggermente, sariano degni di scusa³⁶¹.

In tutte le sedici commedie la durata è di ventiquattro ore³⁶². L'azione inizia la mattina, di buon'ora, e si conclude la sera dello stesso giorno: è questo il caso de *La moglie saggia*, de *La madre di famiglia*, de *Gli sposi riuniti*, de *Il buon padre di famiglia* e de *La conciateste moglie di Truffaldino marito tre volte buono*. In altri casi prende avvio la sera e si conclude il pomeriggio/sera del giorno seguente, come ne *I nemici del pane che mangiano*, ne *L'amica rivale*, ne *La contadina incivilita dal caso* e *La contadina incivilita dal matrimonio*. Altre volte l'azione dura propriamente ventiquattro ore: inizia la mattina del primo giorno, la vicenda si snoda durante l'intera giornata, anche di notte, e si conclude solo la mattina del giorno dopo, come nel caso de *La Marianna o sia l'Orfana* e *La Marianna o sia l'Orfana riconosciuta*. In altri testi la suddivisione temporale non è precisata in ogni atto, ma si deduce che la commedia dura all'incirca un giorno, come ne *L'Erede fortunato* o ne *La forza dell'amicizia*.

Sull'unità di luogo Chiari sembra essere più intransigente e sostiene la validità e la rispettabilità della regola aristotelica, per garantire la comprensione della commedia: «Non v'ha cosa inverisimile, e più fastidiosa agli spettatori, che quella di fargli passare da un luogo all'altro col solo mutare di scena»³⁶³. Nella trattazione dell'abate si comprende che il concetto di unità è alquanto soggettivo ed estendibile a un'intera casa o un'intera città:

Io non intendo già, che le parole d'Aristotele circa l'unità del luogo nella commedia debbano interpretarsi sofisticamente; di modo che s'abbiano a restringere gli Attori dentro il confine di quattro sole muraglie; [...] so, che l'unità del luogo suddetta estendersi può anche ad una intera città; e molto più ad una casa intera, senza limitarsi barbaramente ad una medesima stanza³⁶⁴.

Nelle prime commedie lo studio delle ambientazioni non è un dato per nulla scontato. Si passa da indicazioni di ambientazioni nulle (come ne *La moglie saggia*) o del tutto spoglie (come ne *Il buon padre di famiglia*, ne *La madre di famiglia* o ne *Gli sposi*

³⁶⁰ P. CHIARI, *Dissertazione storica, e critica sopra il Teatro Antico, e Moderno*, in *Commedie in versi dell'Abate Pietro Chiari bresciano*, I, cit., pp. 20-1.

³⁶¹ *Ivi*, p. 22.

³⁶² L'unica eccezione è costituita da *L'Orfano ramingo*, come vedremo nella *Parte Seconda* – Paragrafo II.4 *Due generi a confronto* (pp. 149-3).

³⁶³ *Ivi*, p. 22.

³⁶⁴ *Ivi*, p. 23.

riuniti), ad una scenografia più ricca e dettagliata (come ne *La forza dell'amicizia* o ne *La Conciatoste moglie di Truffaldino marito tre volte buono*), per giungere alla spettacolarità delle commedie romanzesche. L'introduzione dell'elemento avventuroso o il trasferimento al più grande teatro San Giovanni Grisostomo, permettono un allestimento più spettacolare e articolato, come nel caso del Dittico della *Contadina*, de *L'eredità fortunata*, de *I nemici del pane che mangiano*, della Trilogia dell'*Orfano*, de la Dilogia della *Marianna* e dell'*Amica rivale*.

Chiari predilige gli interni (camere di sontuosi palazzi con tavolini per il gioco o con il necessario per scrivere, sale da pranzo, gabinetti, anticamere, pinacoteche, osterie, locande, botteghe del caffè), ma sperimenta anche la meraviglia degli esterni (piazze con case attorno, logge di palazzi, giardini con fontane o con ruscelli e ponticelli, bosco alle pendici della montagna, con caverne o con trappole, strada di campagna affiancata da alberi, ruscelli e ponti o strada di città con la bottega del caffè nel fondale). Generalmente il cambio scena avviene nel passaggio tra un atto e il successivo:

La divisione degli Atti è stata a bella posta introdotta nelle commedie, per distraere chi sta ad ascoltarle, e profittare della di lui distrazione, per sorprenderlo più facilmente, e ridurlo a quel passo, che più si desidera. Quello è il tempo opportuno di cangiar scena, se ne ha bisogno la favola; e trasportare l'udienza da un luogo all'altro poco distante; perocchè non troverà allora inverisimile un somigliante trasporto, di cui non s'era appena avveduta³⁶⁵.

In soli tre casi questa massima non è rispettata. Un caso è proposto da *L'amica rivale* in cui, all'interno del quarto atto, si passa da una scena ambientata nella camera di Clarice a una scena d'esterni (Loggia terrena nel palazzo di Isabella), mantenendo una consequenzialità e una comprensione logica. La consequenzialità è rispettata anche ne *La Marianna o sia l'Orfana*, in cui nel quarto atto dalla camera del Signor di Climal, si passa, nella nona scena, ad una notte oscura nel bosco. Il terzo caso è più complesso ed è presente ne *I nemici del pane che mangiano*. Come si nota in *Allegato II (Parte Prima)*, in un medesimo atto, ci sono uno o più cambi di scena, creando anche delle situazioni incongruenti. Ad esempio nel secondo atto l'indicazione scenica riporta semplicemente «camera con armadio», nella terza scena si trova l'indicazione che quella camera è in casa di Livia, ma dalla sesta scena l'azione deve necessariamente svolgersi nel palazzo di Silvio, tuttavia non è riportata la specificazione: in questo modo si perde la logica spaziale della commedia.

L'unità d'azione è sempre rispettata e a dire di Chiari questa norma è «la bilancia, su cui deve esaminarsene il merito [di una commedia]». La vicenda comica muove su un unico filo conduttore: nelle prime scene avviene una sorta di resoconto degli antefatti, dopo di che vi è l'esposizione della situazione presente, l'introduzione di un disguido, l'avvicinarsi di alcune peripezie, un momento di massima tensione (la *spannung*), l'arrivo di un aiutante (una situazione/evento o una persona), lo scioglimento e il lieto fine inaspettato. Le commedie di Chiari ripetono con una certa serialità schemi fissi, che riassumo nel seguente schema³⁶⁶:

³⁶⁵ P. CHIARI, *Dissertazione storica, e critica sopra il Teatro Antico, e Moderno*, cit., pp. 23-4.

³⁶⁶ Schema tratto da A. MARCHI, *Il mercato dell'immaginario*, cit., pp. 90-1.

-
- a. Antefatti
-
- b. Presentazione (movente dell'azione):
1. Amore
 2. Politica (ambizione o sete di potere)
 3. Denaro (avidità)
 4. Gelosia
 5. Accidente
-
- c. Impedimento (forza antagonista):
1. Proibizione del matrimonio per motivi di:
 - disparità economica o sociale
 - consanguineità
 - risentimento
 2. Terzo incomodo (il rivale)
 3. Imposizione di un matrimonio (che può essere indesiderato da parte di uno o da entrambi gli interessati) per:
 - motivi economici o sociali
 - decisione arbitraria del capo famiglia
 - motivi politici
 4. Contrasto tra famigliari per motivi:
 - caratteriali
 - economici o sociali
 5. Amore non corrisposto
 6. Separazione di:
 - coniugi
 - amanti
 7. Tradimento, usurpazione
 8. Impossibilità di far fronte ad un impegno economico
-
- d. Conflitto
-
- e. Agente modificatore
1. Agnizione
 2. Ricomposizione del contrasto grazie a:
 - astuzia ed «onesti» inganni
 - prevalere del buon senso
 3. L'antagonista (il rivale)
 - si ravvede
 - è smascherato
 - è allontanato o eliminato
 4. *Deus ex machina* economico (eredità, tesoro)
-
- f. Epilogo
1. Matrimonio
 2. Ristabilimento della situazione affettiva o economica iniziale
 3. Punizione del cattivo

Chiari rispetta con un certo rigore anche l'unità dei caratteri, per cui i personaggi devono mantenere una propria coerenza dall'inizio alla fine della commedia.

Escludere ogni vizioso carattere del Protagonista delle Commedie; ma ritenerlo negli altri Attori, quando sia egli moderatamente vizioso, quando se ne faccia vedere o il castigo, o l'ameda; e quando finalmente non sia troppo triviale, e plebeo. La ragione è chiarissima; perocchè l'utile delle favole deve prevaler al diletto³⁶⁷.

I protagonisti sono sempre propulsori di una morale positiva ed egregia, la loro virtù è bilanciata ed esaltata dalla presenza di personaggi detentori di etica opposta ed

³⁶⁷ P. CHIARI, *Dissertazione storica, e critica sopra il Teatro Antico, e Moderno*, cit., p. 25.

antagonista (per cui se il protagonista è un figlio ubbidiente e morigerato, un fratello è dilapidatore e libertino; se la protagonista è una fanciulla onesta ed virtuosa, una rivale è mondana e superficiale). L'elemento morale e drammatico dei personaggi è sempre ponderato dalla presenza del comico: Truffaldino, presente in tutte le commedie, è il perfetto contraltare alle parti melodrammatiche con i suoi lazzi, i buffi malintesi, i giochi di parole e le battute a soggetto.

Generalmente nelle commedie i personaggi rispettano un certo schema dei ruoli. C'è il capofamiglia (Silvio-Gaetano Casali) che è il prototipo del padre amoroso e prudente. Il capofamiglia è affiancato dalla moglie – o parente – (Beatrice-Antonia Sacco) meno avveduta, donna gelosa, la quale non riesce ad accettare la modernità dei tempi, ma grazie all'aiuto del marito cambia idea e diventa finalmente una “donna di garbo”. La protagonista femminile (Eleonora-Marta Davia) assurge al compito di eroina, bella e giovane, insidiata dalle forze avverse, ma che non esita ad affrontare mille angustie in nome della libertà, dell'onore e dell'amore. La protagonista femminile è sempre affiancata da un innamorato (Ottavio-Francesco Grandi Majani), prototipo di uomo virtuoso, che per cause superiori (il ceto diverso da quello della protagonista, il fatto che non è il marito designato) non può aspirare alle nozze con la sua amata. Le qualità dei protagonisti sono esaltate dalla presenza di antagonisti superficiali e libertini (figli dissoluti, cavalieri serventi più per l'utile che per l'amore, cortigiane di poco valore, locandiere approfittatrici, figlie assoggettate a una morale gretta ed antiquata). Inoltre possono esserci “aiutanti”: maestri della “scuola d'amore”, cicisbei mossi dal più nobile senso della servitù d'amore e vere e proprie “donne di spirito” emancipate e aperte alle novità. L'elemento comico è affidato ai servitori sempre presenti nelle commedie, Smeraldina (presente anche con altri nomi) e Truffaldino, più raramente compare Brighella. A questi è affidata la parte dei lazzi, delle scene a soggetto, essi sono il vero motore comico perché artefici di disguidi e malintesi, sono personaggi mossi dal proprio interesse (servi affamati o maliziosi, servette gelose e dalla lingua tagliente).

Quasi sempre le commedie mettono in scena la metamorfosi di un protagonista negativo (o parzialmente vizioso), che diventa inaspettatamente virtuoso: come Milord Fellaman ne *L'Orfano riconosciuto*, Ottavio ne *La moglie saggia*, Beatrice e Eleonora ne *Il buon padre di famiglia*, il Signor La Fontaine ne *La Marianna o sia l'orfana* o Lucindo ne *La madre di famiglia*.

II.2.3 Lo stile

Per ciò che concerne lo stile, nelle commedie si passa da una forma drammatica, tendente al tragico e al melodrammatico, a una modalità comica. Per Chiari la commedia deve essere specchio della quotidianità, per cui il registro linguistico e stilistico di ogni personaggio dovrà essere conforme al ceto sociale d'appartenenza, in questo modo si rispetta la verosimiglianza:

Dalla sostanza della Commedia decader non ne deve lo stile; [...] che debba esser *facile*, e *piano*; ma non mai trascurato, vizioso, e plebeo. Se la Commedia è una imagine della vita, o sia una rappresentazione continua de' costumi correnti; è certo certissimo, che denno farsi parlare gli uomini

in Teatro, come parlano altrove. [...] È forza dunque di confessare, che sul Teatro eziandio altro stile deve tenersi, quando si produce in iscena un buffone; e quando vi si produce un uomo ben nato. [...] lo stile comico in molti casi può, e deve essere *facile*; ma sempre poetico: può e deve esser *piano*; ma non triviale, e plebeo³⁶⁸.

Lo stile deve essere *facile*, ma pur sempre *poetico*. L'elemento poetico può essere tradotto sia esplicitamente in versi, sia in forma indiretta, così che lo stile comico si innalzi e generi una prosa fortemente retorica ed aulica (ripetizioni, *tricolon*, elencazioni, assonanze, allitterazioni).

Chiari conclude le commedie con alcuni versi: si tratta di distici a rima baciata, quartine a rima alterna, in un solo caso compare un'ottava, o addirittura sonetti. Generalmente i versi finali sono recitati dal capofamiglia, a cui spetta la sintesi morale dell'intera opera, ma l'ultima battuta è recitata anche da Truffaldino, ne *La conciateste moglie di Truffaldino marito tre volte buono* e ne *I nimici del pane che mangiano*, da Clarice, ne *L'amica rivale* e ne *Gli sposi riuniti*, da Gianette, ne *La Contadina incivilita dal caso*, e da Marianna, nel *Dittico della Marianna*. La maschera non esita a creare alle parti poetiche un contraltare comico: se ne *L'eredità fortunata* il Marchese d'Estival apre l'intera commedia con un Prologo in versi, a fine del primo atto Truffaldino risponde con un sonetto in onore di Venezia e alla domanda di Madama la Valliere sul come abbia creato questa composizione, egli risponde:

Truff. Come che ho fatto questo, che te dirò. Son andà una sera in letto, che avevo bevù do dei più del mio bisogno; dormendo ho fatto i più bei insogni del Mondo. La mattina ho trovà per sorte in piazza un Poeta, e ghè li ho contadi, così per discorrer; e questo s'è messo subito a criar un Sonetto³⁶⁹.

Truffaldino ritorna in più occasioni sulle proprie abilità di poeta, si diverte a dar vita a un gioco di parole tra “un sonetto” e “un sonetto [piccola dormita]” e ne *L'Eredità fortunata* e ne *La Marianna o sia l'orfana* dice:

Truff. [...] M'aspetto che me toccherà sta notte de far la sentinella; onde fazzo conto de metterme intanto in avantazo, e andar a far un sonetto de quattro righe ...³⁷⁰

Brig. Questo mio compagno è diletante di Poesia, che suol essere sorella della musica; non è vero? / *Sme.* Diletante di Poesia! Cosa fa? Sonetti, Canzoni? Me ne legga qualcuno. / *Truf.* Se ghe fosse qua el letto, la servirave. / *Sme.* Sonetti sul letto? / *Truf.* E dove s'halli da far? Abbiamo veduto del Mondo assai e tutti fanno li sonetti sul letto³⁷¹.

Distici rimati si riscontrano anche all'interno del testo delle commedie, a conclusione di un atto o di una scena. Si sintetizzano nella seguente tabella gli esempi riscontrati, ponendo nella colonna “A chiusura” il genere di componimento che si trova in conclusione alla commedia e nella colonna “Nel testo” esempi di versi presenti nel corso dell'opera:

³⁶⁸ P. CHIARI, *Dissertazione storica, e critica sopra il Teatro Antico, e Moderno*, cit., p. 27.

³⁶⁹ *L'Eredità fortunata*, I-3, p. 22.

³⁷⁰ *Marianna o sia l'orfana*, I-7, p. 209.

³⁷¹ *I nimici del pane che mangiano*, II-3, p. 248.

EDIZIONE	TITOLO	A chiusura	Nel testo
I (1752)	<i>L'Erede fortunato</i>	Sonetto (pp. 95-6)	Fine I sonetto di Truffaldino (p. 22). Fine II distico a rima baciata (p. 41). Fine III distico a rima baciata (p. 59).
	<i>Il buon padre di famiglia</i>	Quartina a rima alternata (ABAB) – p. 188	/
	<i>La Marianna, ossia l'Orfana</i>	Distico a rima baciata – p. 282	Fine IV distico a rima baciata (p. 265).
	<i>La Marianna, ossia l'Orfana riconosciuta</i>	Sonetto – p. 377	/
II (1753)	<i>La forza dell'amicizia</i>	Distico a rima baciata p. 86	Fine I distico a rima baciata (p. 18). II-6 (p. 25): distico a rima baciata. Fine II distico a rima baciata (p. 36). III-6 (p. 49): distico in rima baciata. Fine III le battute finali sono in rima (p. 54). Fine IV le battute finali sono in rima o assonanza (p. 72).
	<i>L'Orfano Perseguitato</i>	Sonetto – p. 198	III-8 (pp. 154-5) due componimenti di versi sciolti. Fine III battute finali in rima (p. 157). Fine IV distico a rima baciata (p. 178).
	<i>L'Orfano ramingo</i>	Sonetto – pp. 303-4	Fine I distico rima baciata (p. 218). III-9 (p. 260) fine scena: distico rima baciata. Fine III distico rima baciata (p. 265). II-4 (p. 237) distico a rima baciata. Fine IV battute finali in rima baciata (p. 284).
	<i>L'Orfano riconosciuto</i>	Quartina a rima alternata (ABAB) – p. 408	Fine I distico a rima baciata (p. 329). Fine III distico a rima baciata (p. 371). Fine IV distico a rima baciata (p. 395).
	<i>La Madre di Famiglia</i>	/	Fine II distico a rima baciata (p. 28).
III (1754)	<i>L'amica rivale</i>	Quartina a rima alternata (ABAB) – p. 188	Fine II distico a rima baciata (p. 140). Fine III battute finali a rima baciata (p. 159). Fine IV distico a rima baciata (p. 178).
	<i>La moglie saggia</i>	Ottava a rima alternata (ABABAB) e distico finale a rima baciata (CC) – p. 264	/
	<i>Gli sposi riuniti</i>	/	Fine II in rima: distico a rima baciata – p. 304
IV (1758)	<i>La contadina incivilita dal caso</i>	Quartina a rima alternata (ABAB) – p. 110	/
	<i>La contadina incivilita dal matrimonio</i>	Sonetto – p. 214	/
	<i>I nemici del pane che mangiano</i>	Sonetto recitato da Truffaldino – p. 300	/
	<i>La concia teste moglie di Truffaldino marito tre volte buono</i>	Sonetto recitato da Truffaldino – p. 392	Fine III distico a rima baciata (p. 358). Fine IV distico a rima baciata (p. 375).

Qualora Chiari voglia caricare la scena di *pathos* e drammaticità, la prosa assume uno stile poetico particolarmente elevato³⁷². Questa valenza può essere manifestata anche da forme retoriche, quali la ripetizione, l'elencazione, l'allitterazione, scelte lessicali mirate a ricreare un'atmosfera, *tricolon*.

1. RIPETIZIONE:

- *L'amica rivale*:
I-3 (pp. 110-1) «Nav. Sposate ... sposatelo / contenta..contenta».
III-5 (pp. 149) «morte ... morte / notte ... notte».
IV-3 (p. 166-7) «Lasciatemi ... lasciatemi / Vivete ... vivete».

2. ELENCAZIONE:

- *L'amica rivale*:
III-5 (pp. 149) «di soggezione.. di rabbia.. di onestà.. di decoro.. d'amore.. di gelosia».

3. ALLITTERAZIONE:

- *I nemici del pane che mangiano*:
II-5 (p. 253) «io temo-io tremo».

4. SCELTE LESSICALI:

- *L'amica rivale*:
III-5 (pp. 149-52) «morte, spasimo, morire di dolore, estirpare, passione funesta, condanna a morire».
IV-3 (p. 164-6) «ombre, funesti pensieri, estremi più lacrimevoli e più disperati, mi costa la vita, affanno, morire, furiosa voglia, tenebre, orrore, delitto, doloroso destino».

5. TRICOLON:

Lo stile di Chiari si basa sulla ripetizione tripartita di termini (verbi, aggettivi, sostantivi), di complementi o, addirittura, di frasi.

- *L'amica rivale*:
I-2 (pp. 103-7) «Cont. Questi è il Cavaglier di Navarra amico suo, amico mio, amico vostro / v'ammiro, vi lodo, vi amo / adempite [...], adempite [...], adempite [...]».
I-3 (p. 108) «Cla. T'obbliga il padre, l'amicizia e l'onore».
I-3 (p. 111) «Cla. Devo [...], devo [...], devo [...]».
I-6 (p. 119) «Isab. Sarei ingiusta con lui, con me, con voi stessa».
III-3 (p. 146) «Tend. Oltraggio fatto alla persona sua, alla mia casa e a me stesso».
III-6 (p. 154) «di gratitudine, di compassione, d'affetto».
III-5 (pp. 149-52) «io tradire / io screditare / io precipitare», «de' raconri miei, della mia inquietudine e della furiosa mia gelosia», «per l'amore del Cielo, per l'amor mio, per l'amor vostro».
III-7 (pp. 155-9) «avvilisco [...], sacrifico [...], perdo [...] / confuso, pensieroso, svogliato / trascuratezza, crudeltà, ingratitudine / son tradita, sono assassinata, sono infelice».
IV-3 (p. 163) «Cla. La passione che mi agita, mi tormenta e m'uccide / la compagnia m'annoia: m'opprime la solitudine: la luce m'affanna e l'oscurità mi spaventa».
IV-4 (p. 170) «Tend. Né da lei, né da me , né da mia figliuola».

³⁷² Ci limitiamo a proporre gli esempi tratti da tre commedie: *L'amica rivale*, *La moglie saggia* e *I nemici del pane che mangiano*. La ricerca è stata condotta su tutti e sedici i testi, ma a chi scrive appare inutile elencare tutti i casi riscontrati.

IV-5 (p. 170) «*Isab.* Lo sposo mio confuso, inquieto, agitato va, torna, si nasconde, mi fugge».

IV-5 (p. 173) «*Isab.* Inorridisco, palpito, tremo / che penso, che risolvo, che fo?».

IV-6 (p. 175) «*Isa.* L'ingrato, il disumano, l'indegno / non mi cura, mi tradisce, mi sprezza ed ha cuore di veder pianger sempre», «*Nav.* Se mancar nin vi lascia il vostro bisogno, se vi rispetta e vi onora ...».

IV-6 (pp. 176-7) «*Isab.* Sappia..sappia..sappia” “*Nav.* Son reo lo confesso, son reo di infedeltà, d'ingratitude, di tradimento».

- *I nemici del pane che mangiano:*

I-1 (p. 217) «magnar, beber e andar a spasso».

I-3 (p. 224) «*Ott.* Il gusto di Valerio è forse cattivo? Cosa dice la piazza? Per chi si crede fatto questo grandioso apparecchio?».

I-5 (pp. 232-3) «eccome in stato de muar idee, de muar pensieri, de muar vita».

II-12 (p. 260) «vedervi vorrei più disinvolta, giuliva e ridente».

II-19 (p. 273) «Ah figiuola indegna! Ah perfida servitù! Ah Silvio infelice!».

III-3 (p. 283) «de magnar, de beber e d'andar a spasso».

III-7 (pp. 294-5) «onorato, sincero e leale / tradita dall'amante, venuta in ira al padre, mostrata a dito al mondo».

III-scena ultima (p. 297) «La sua, la mia e la vostra condotta».

- *La moglie saggia:*

I-5 (p. 200) «*Ott.* lo veggio, lo capisco, lo so / vi odo, vi ammiro, vi do ragione».

I-8 (p. 208) «*Ott.* D'un giudice clementissimo, d'un padre amoroso, e d'un amico fedele. / di giudice, d'amico, e di padre».

I-8 (p.210) «*Sil.* Con un Giudice inesorabile, con un amico tradito, con un padre crudele».

I-13 (p. 216) «*Bea.* Vi ho amato, vi amo, e vi amerò».

I-14 (p. 217) «*Ott.* Mie inclinazioni perverse, vituperose, esecrande /ho disubbidito il mio giudice, ho vilipeso l'amico, ho maltrattato il mio Padre / Non mi vedo attorno che oggetti di pietà, di disperazione, di orrore».

II-4 (p. 224) «*Eleo.* Corri, precipita, vola».

II-7 (p. 232) «*Sil.* Il colpevole, il reo, l'offensore».

III-10 (p. 257) «*Sil.* Lo spergiuro, il traditore, il colpevole».

III- scena ultima (pp. 259-60) «*Silv.* D'un Giudice, d'un amico, d'un Padre / né il Padre, né l'amico, né il Giudice».

III- scena ultima (p. 260) «*Ottav.* I miei passati disordini, i benefizi vostri, la mia ingratitude».

III-scena ultima (p. 261) «*Sil.* Toccherà a vostra Moglie, toccherà a me e al vostro principe di pensare al restante».

Lo stile è anche studiato nei minimi particolari ed è riccamente dotato di citazioni, toni sentenziosi o proverbiali, i quali favoriscono la memorizzazione al fine della funzione didattica del teatro:

1. PROVERBI (derivanti sia dalla tradizione popolare che da quella colta):

- *I nemici del pane che mangiano:*

II-11 (p. 259) «*Sil.* dice il proverbio, che chi non cena non dorme».

- *La moglie saggia:*

I-6 (p. 202) «*Eleon.* Chi va al mulino o poco, o molto infarinato ne torna. Quello non perde, che non gioca».

I-13 (p. 216) «*Bea.* Pati chiari, e buona amicizia».

- *La concia teste moglie di Truffaldino marito tre volte buono:*

I-1 (p. 305) «*Truf.* Ma no vorrave, che per far i passi più grandi delle gambe andessimo col naso per terra».

- *La Contadina incivilita dal caso:*

- II-5 (p. 36) «*Col.* Ha pagato già il fio d'avermi voluto levare il boccone giù dal tagliere».
- II-6 (p. 38) «*Col.* Questo non è pane pe' vostri denti».
- III-2 (p. 48) «*Gaf.* Ogni condizione ha i suoi pesi; e non è sempre oro tutto ciò, che riluce».
- IV-8 (p. 88) «*Elb.* Chi nulla spera, non dee temer nulla».
- *La Contadina incivilita dal matrimonio:*
 III-3 (p. 161) «*Forz.* Proverbio antico, Madama: Guarda con chi parlo e saprai cosa dico / Oh chi la dura la vince».
- III-4 (p. 167) «*Fran.* A trovarmi come facesti? / *Truf.* Come che se fa a andar a Roma; Sala el proverbio? / *Fran.* De' Proverbi ce ne sono a migliaia. / *Truf.* Me basta ghe ne sappiè uno, che domandando se va a Roma».
- IV-7 (p. 189) «*Truf.* No dise el Proverbio, che le disgrazie vien per la Posta?».
- *L'Erede fortunato:*
 I-2 (p. 18) «*Biss.* Anche le Farfalle scherzano per passatempo intorno alla fiamma/ *Elm.* E per questo? / *Biss.* Il passatempo finisce con restarsi abbruciate».
- I-2 (p. 20) «*Biss.* Il Proverbio è antichissimo, che per aver la figlia ci bisogna accarezzare la Madre».
- II-2 (p. 25) «*Bel.* Il buon Soldato non va alla guerra senza armi».
- *Gli sposi riuniti:*
 I-8 (p. 284) «*Rob.* Donna che fugge vuol che le si corra dietro».
- *La madre di famiglia:*
 I-3 (p. 14) «*Bea.* Chi no la misura no la dura; e chi ghe ne spende non ghe n'ha».
- II-3 (p. 26) «*Beat.* Aspetta cavallo che l'erba cressa».
- III-4 (p. 44) «*Leand.* Voglio provare se vero sia il proverbio antico, che per avere la figlia bisogna accarezzare la madre».
- *Il buon padre di famiglia:*
 I-4 (p. 115) «*Sil.* Tutte le teste non son fatte sulla medesima stampa» / «*Sil.* Un incendio sul nascere con quattro gocce d'acqua».
- I-12 (p. 132) «*Eleo.* Mi fate mo, Signora Beatrice, venire la mosca al naso».
- II-12 (p. 162) «*Eleo.* [...] ma non mi fate saltare la mosca al naso, perché ve ne pentirete».
- *L'Orfano perseguitato:*
 II-4 (p. 129) «*Squar.* [...] Perché deve essere vero il proverbio, che chi pensa il male rare volte si inganna».
- II-5 (p. 133) «*Jon.* Chi troppo vuole, nulla ha; "Perché i voli troppo alti, e repentini, sogliono i precipizi aver vicini"».
- II-8 (p. 137) «*Alb.* [...] Nelle amicizie tra persone differenti di sesso, è facile che succeda del male: ma chi non pensa, se non al male, se ne dichiara capace, e corre il rischio che gli si dica il Proverbio: Signor medico curate voi stesso».
- III-3 (p. 145) «La mangiatoia piena fa dilicati di bocca anche gli asini».
- IV-1 (p. 160) «*Fol.* Chi va per la lunga, consuma il tempo».
- *L'Orfano ramingo:*
 I-2 (p. 208) «*Mad.* Voce d'asino non arriva alle stelle. / *Fol.* Voce di Donna è sempre di buon augurio a una stalla».
- I-8 (p. 218) «Il rimedio è peggior spesso del male».
- II-2 (pp. 224-5) «*Pat.* Chi al destino si affida, poco cura se stesso / [...] *Norb.* La disperazione è l'estremo di tutti i mali. C'è sempre speranza, finché c'è vita».
- II-4 (p. 237) «*Som.* [...] Perché il cuore dell'Uomo non sia mai pago, Il ciel lo fa de' mali suoi presago».
- IV-9 (p. 282) «*Mad.* Tutto bene: ma lunge dal fuoco vivo ognun sa fare il soldato».
- *L'Orfano riconosciuto:*
 IV-2 (p. 378) «*Mill.* [...] Quando le volpi sono a consiglio, abbiate l'occhio alla colombaia, e al Pollaio».
- IV-3 (p. 381) «*Mill.* Proverbio antico, ma vero, che il Diavolo aiuta i suoi».

- *La marianna o sia l'Orfana:*
V-3 (p. 273) «*Mir.* Dice il proverbio, che chi non dorme, non mangia».
- *La marianna o sia l'Orfana riconosciuta:*
IV-3 (p. 351) «*Truf.* Ddise el proverbio, che carta dorme, e Vilan canta».

2. CITAZIONI:

- *La conciateste moglie di Truffaldino marito tre volte buono:*
II-5 (p. 333) Citazione dalla *Didone Abbandonata* (II-8), libretto di Pietro Metastasio.
- *La Contadina incivilita dal caso:*
IV-4 (p. 80) confronto tra Elena di Troia e Gianetta.
- *La Contadina incivilita dal matrimonio:*
I-6 (p. 134) Proverbio tratto da Pitagora: «*Forz.* Massima di Pitagora. A chi vuol sapere tutto, tutto si taccia».
- *La madre di famiglia:*
IV-2 (pp. 58-9) Si parla della statua del Gobbo di Rialto e del Colosso di Rodi.
- *Il buon padre di famiglia*
II- 11 (p.159) Citazione dal *Demetrio* (II-3), libretto di Pietro Metastasio.
III-3 (p. 169) Citazione dal romanzo *Gil Blas*: «*Sil.* [...] Legendo [*sic*] un accidente consimile nel settimo tomo del GILBLAS, al capitolo decimo, l'ho sempre riputatta [*sic*] una favola; ma queste nostre, donne hanno voluto farcela vedere verificata in casa nostra».
- *L'Orfano perseguitato:*
III-1 (p. 141) Sono citati il pittore Apelle e lo scrittore Plinio il Vecchio.
III-3 (p. 145) Viene citata una massima di Lucrezio tratta da *De Rerum Natura* (I).
V-I (pp. 180-1) Sono citati i filosofi Diogene ed Epicuro.
- *L'Orfano ramingo:*
III-4 (p. 252) Menzione di un personaggio de *L'Orlando furioso* di Ludovico Ariosto.
V-4 (p. 293) Citazione dei miti greci in cui vi è un rapporto incestuoso tra madre e figlio.
- *L'Orfano riconosciuto:*
I-1 (p. 309) «Fiume dell'oblio» = Lete (Mitologia greca e romana).
III-4 (p. 357) Mito di Atteone.
- *La marianna o sia l'Orfana:*
III-7 (p. 239) «*Font.* Oh, oh, sentite una ballerina che parla come farebbe Lucrezia Romana».

3. SENTENZE:

- *La moglie saggia*
I-5 (p. 198) «*Eleo.* Il prestar denari oggidì, lo stesso si è, che perder gli amici. / Ogni male ha rimedio; ma non dee volersi rimedio che sia peggiore del male».
I-6 (p. 203) «*Eleo.* Chi sa vivere, s'accostuma egualmente al bene, ed al male».
II-7 (p. 235) «*Silv.* [...] Approva la colpa chi non castiga i colpevoli».
- *L'amica rivale:*
III-3 (p. 145) «*Beat.* Ognun può fallare; ma ogni fallo ha rimedio. / *Tend.* E il rimedio vuol esser pronto, acciocchè non sia peggiore del male».
- *La conciateste moglie di Truffaldino marito tre volte buono:*
III-2 (p. 344) «*Isab.* Tutto è bello quando non costa niente».
- *La Contadina incivilita dal caso:*

- II-1 (pp. 28-9) «*Gian*. Qunado le cose si tengon nascoste è segno, che v'è del male; e se ne risente vergogna».
- II-10 (p. 45) «*Elb*. Il primo passo non s'ha da far mai; ma fatto che sia, piuttosto ce dar addietro si vada in rovina».
- *La Contadina incivilita dal matrimonio*:
I-5 (p. 127) «*Gian*. La costanza in Amore è virtù; ma quanto mai costa una virtù, che mi obbliga ad odiare me stessa».
I-5 (p. 129) «*Gian*. La Natura fa gli Uomini vecchi, ma li fa saggi l'età».
III-1 (p. 155) «*Gene*. Nella nostra età non ha quiete, se non chi dorme; e chi dorme non vive».
IV-6 (p. 187) «*Sent*. Ogni male ha riparo, fuorchè la Morte».
 - *La forza dell'amicizia*:
II-1 (pp. 19-20) «*Eleon*. Chi non si fa temere, non si distingue / *Selv*. Ogni anima vile è capace di farsi temere; ma non sono capaci di farsi amare che le anime grandi».
III-5 (p. 45) «*Selv*. Amore è cieco / non conosce nessuno».
 - *Il buon padre di famiglia*:
I-6 (p. 122) «*Ott*. Perché chi trasportar si lascia a seconda della corrente, urta».
II-8 (p. 149) «*Sil*. [...] Navigar bisogna a tenor del vento e della corrente».
 - *L'Orfano perseguitato*:
I-2 (p. 99) «*Alb*. [...] Ognuno ha il suo debole; ma nessun se ne emenda, perché agli occhi nostri acciecati dall'amor proprio anche le debolezze sembrano virtù».
I-3 (p. 99) «*Alb*. Non merita rispetto alcuno chi non lo porta a suo padre».
IV-2 (p. 162) «*Alb*. Ammogliatevi Giovinotti. Sospirate di scuoter il giogo di chi vi comanda, per giungere a comandare voi stessi».
 - *L'Orfano ramingo*:
I-1 (p. 204) «Chi non profitta della fortuna, quando la trova, non merita di trovarla mai più...».
IV-8 (pp. 279-80) «La costanza è virtù; ma l'ostinazione nell'impossibile è sempre follia».
 - *L'Orfano riconosciuto*:
I-4 (p. 318) «*Jon*. Chi nulla ha in questo mondo, può aver bisogno di tutti; né mai si castiga meglio un nimico, che col rossore di essere obbligato ad amarci» (ripreso da *L'Orfano ramingo* IV-6 «dell'infedeltà vostra io mi vendico così co' miei benefizi»)
I-6 (p. 323) «*Jon*. [...] i grandi incendi non si estinguono in un momento».
IV-8 (p. 395) «Agli iniqui il destin non porge aiuto».
 - *La marianna o sia l'Orfana*:
II-2 (p. 214) «*Mar*. Tutto quello, che alletta, non è sempre giovevole ... ».
III-7 (p. 242) «*Clim*. Con chi finge finger conviene».
 - *La marianna o sia l'Orfana riconosciuta*:
II-3 (p. 331) «*Clim*. Nipote, la parola è l'anima delle persone d'onore»
III-8 (p. 341) «*Valv*. Le teste più canute non sono sempre le più giudiziose».

Nella prosa del Chiari si trovano spesso delle frasi ricorrenti come: «Sogno o son desta?»³⁷³, «A bell'agio, a bell'agio»³⁷⁴. Certamente la ripetizione più interessante è quella che abbiamo già citato nell'*Introduzione*, ovvero della costruzione “fra/tra ... e ... [+ verbo] [+ aggettivo] differenza”. Questa locuzione si ritrova spesso anche in Carlo

³⁷³ *La forza dell'amicizia* (III-9, p. 54), *La madre di famiglia* (IV-6, p. 65), *La moglie saggia* (I-9, p. 65), *Gli sposi riuniti* (II-7, p. 299), *L'erede fortunato* (III-11, p. 57; IV-4, p. 69).

³⁷⁴ *L'Erede fortunato* (II-8, p. 39; V-1, p. 86), *La conciateste moglie di Truffaldino marito tre volte buono* (IV-7, p. 373), *L'Orfano ramingo* (I-4, p. 209; III-4, p. 252).

Goldoni, è quindi parso opportuno ampliare l'indagine tra l'intera produzione goldoniana e i sedici testi di Chiari.

Per sostenere che Goldoni nella locuzione “fra/tra ... e ... [+ verbo] [+ aggettivo] differenza”, imiti lo stile di Chiari, bisogna dimostrare che la frase sia propria dell'abate bresciano e non sia frequente nella produzione goldoniana. Si sono considerate più commedie: nel caso Goldoni siamo riusciti a prendere in esame l'intera produzione comica, grazie all'ausilio della Biblioteca digitale LIZ (*Letteratura Italiana Zanichelli*), per Chiari non disponiamo di tale supporto, per cui ci siamo limitati alle sedici commedie del triennio 1749-'52. È dunque emerso che nei testi dell'abate la struttura “fra/tra ... e ... [verbo] [aggettivo] differenza” compare in ventuno casi, più nove che si possono considerare affini.

LOCUZIONI	FREQUENZA
Fra/tra ... e ... [VERBO: c'è/mi no ghe fazzo] una gran differenza	9 casi ³⁷⁵
Fra/tra.. e ... [NEGAZIONE: non] [VERBO: c'è/ci ha da essere/ci mettete/passi] [AGGETTIVO: qualche/tanta/poca] differenza	12 casi ³⁷⁶
C'è una gran differenza	3 casi ³⁷⁷
Fra/tra non c'è paragone	1 caso ³⁷⁸
Fra/tra ... e ... c'è troppa disuguaglianza / diversità	4 casi ³⁷⁹
Fra/tra ... e ... v'è gran somiglianza	1 caso ³⁸⁰

Nell'intera produzione di Carlo Goldoni la ricerca ha permesso di trovare la parola “differenza”, come termine di paragone, in solo trentasei commedie (numero limitato se si pensa che la produzione comica goldoniana supera i centodieci testi), per un totale di quarantatré casi. È emerso altresì che prima del 1749 (anno di inizio dell'attività teatrale di Pietro Chiari) l'espressione compare in Goldoni in solo sei casi; tra il 1749 e il 1752 la frequenza aumenta (undici volte), ma il termine di paragone è principalmente espresso dalle preposizioni “da ... a ...” (otto volte) rispetto a “tra/fra ... e ...” (due volte); tra il 1753 e il 1762 il rapporto si inverte e il termine di paragone “tra/fra ... e ...” compare in più casi (undici) rispetto a “da ... a ...” (otto).

³⁷⁵ Prefazione al I tomo Pasinelli (p. VIII), *L'erede fortunato* (V-1, p. 85), *La Marianna o sia l'Orfana riconosciuta* (IV-4, p. 353), *L'Orfano ramingo* (III-12, p. 264; IV-4 p. 274), *L'Orfano riconosciuto* (IV-6, p. 391), *La madre di famiglia* (I-1, p. 4), *La contadina incivilita dal caso* (III-6, p. 62), *La contadina incivilita dal matrimonio* (IV-7, p. 190).

³⁷⁶ *La Marianna o sia l'Orfana riconosciuta* (V-1, p. 364), *Il buon padre di famiglia* (I-3, p. 110; II-11, p. 157), *L'Orfano perseguitato* (III-7, p. 150), *L'Orfano riconosciuto* (II-5, p. 347; IV-3, pp. 380-1), *La madre di famiglia* (III-3, p. 43), *La moglie saggia* (I-6, p. 205), *La contadina incivilita dal caso* (I-1, pp. 5-6; I-5, p. 16, II-1, p. 29, V-scena ultima, p. 108)

³⁷⁷ *L'Orfano ramingo* (III-2, p. 247; V-3, p. 288), *La Contadina incivilita dal matrimonio* (I-5, p. 131).

³⁷⁸ *L'Orfano riconosciuto* (II-1 p. 332)

³⁷⁹ *L'Orfano perseguitato* (II-5, p. 131), *La contadina incivilita dal matrimonio* (I-5, p. 131), *Il buon padre di famiglia* (I-6, p. 121), *La Marianna o sia l'Orfana riconosciuta* (I-1, p. 287).

³⁸⁰ *La Marianna o sia l'Orfana riconosciuta* (V-4, p. 371).

LOCUZIONI	FREQUENZA			
	PRIMA DEL 1749	1749- '52	1753- '62	
... [NEGAZIONE: non] [VERBO: c'è/conosco] [AGGETTIVO: tanta/grandissima/poca/qualche/gran/altra] differenza	10 Casi ³⁸¹	2 casi	1 caso	7 casi
Da ... a ... [NEGAZIONE: non] [VERBO: c'è/vi è/ci fosse/fo] [AGGETTIVO: gran/poca/bella/qualche] differenza	18 Casi ³⁸²	2 casi	8 casi	8 casi
Tra/fra ... e ... [NEGAZIONE: non] [VERBO: pol passar/che passa/vi fosse/vi è/vi faccio/c'è] [AGGETTIVO: gran/poca/qualche] differenza	15 Casi ³⁸³	2 casi	2 casi	11 casi

Si può concludere che la frase “fra/tra ... e ... [+ verbo] [+ aggettivo] differenza” sia una forma tipica dello stile di Chiari, perché compare con un’alta frequenza in un campione limitato di testi. Carlo Goldoni sfrutta questa locuzione soprattutto a partire dagli anni cinquanta del XVIII secolo, con due modalità espressive, per cui è spontaneo pensare che la formula più affine a quella del commediografo bresciano non sia del tutto casuale. Anzi, l’utilizzo della frase, in posizione rilevante in un testo (come nel caso de *La Locandiera* a inizio commedia), in realtà rimanda a un modello o a uno stile compositivo ben evidente, quello di Pietro Chiari. Potrebbe anche essere un rimando non volontario, ma frutto della sedimentazione e rielaborazione di formule frequentemente sentite e ormai assimilate.

³⁸¹ *L'uomo di mondo*-1738 (III-2), *L'eredità fortunata*-1748 (II-5), *La dama prudente*-1751 (II-20), *La madre amorosa*-1754 (I-12), *I malcontenti*-1755 (I-5, II-2, III-10), *La villeggiatura*-1756 (I-1, III-3), *Le donne di buon umore*-1758 (I-1).

³⁸² *Il servitore di due padroni*-1747 (II-17), *L'uomo prudente*-1748 (II-10), *La buona moglie*-1749 (I-12), *L'avventuriere onorato*-1750 (I-12), *Il cavalier di buon gusto*-1750 (II-7), *La famiglia dell'antiquario*-1750 (I-8), *Il giocatore*-1750 (III-15), *Il padre di famiglia*-1750 (I-2), *La donna volubile*-1751 (II-5), *Le donne gelose*-1752 (III-12), *Il geloso avaro*-1753 (I-14), *Le massere*-1755 (III-8), *La cameriera brillante*-1756 (I-1, I-9), *Ircana in Ispaña*-1756 (I-5), *La pupilla*-1757 (I-5), *Il ritorno della villeggiatura*-1761 (III-5), *Le smanie per la villeggiatura*-1761 (III-10).

³⁸³ *L'uomo di mondo*-1738 (III-13), *La putta onorata*-1748 (II-7), *Il Moliere*-1751 (III-3), *La serva amorosa*-1752 (I-1), *La donna di testa debole*-1753 (II-1), *La locandiera*-1753 (I-1, I-2), *L'impostore*-1754 (I-13, II-3), *Il vecchio bizzarro*-1754 (I-16), *La vedova spiritosa*-1756 (III-1), *Il cavaliere di spirito*-1757 (III-4), *Zoroastro*-1759 (I-5), *Un curioso accidente*-1760 (II-7), *L'impresario di Smirne*-1760 (V-7).

ALLEGATO I – “PERSONAGGIO VS ATTORE”³⁸⁴

LA MOGLIE SAGGIA

Marchese SILVIO Governatore di Pavia e servente di Eleonora	GAETANO CASALI, detto Silvio
Contessa ELEONORA Moglie di Ottavio	MARTA DAVIA, detta Eleonora
Conte OTTAVIO	FRANCESCO GRANDI MAJANI, detto Ottavio
BEATRICE Moglie del Dottore	ANTONIA SACCO, detta Beatrice
DOTTORE	
LEANDRO	CARLO DAVIA, detto Leandro
LUCINDO Amante di Angela e figliuolo di Silvio	GIUSEPPE SIMONETTI [?] ³⁸⁵
ANGELA Sorella di Ottavio	ANGELA SACCO [?] ³⁸⁶
PANTALONE Mercante	BARTOLOMEO TOMASI
TRUFFALDINO Servitore di Ottavio	ANTONIO SACCO
SMERALDINA Cameriera d’Eleonora	ADRIANA SACCO
BRIGHELLA Servitore di Silvio	ATANASIO ZANNONI

IL BUON PADRE DI FAMIGLIA

SILVIO Ricco Mercante, Capo di numerosa famiglia	GAETANO CASALI, detto Silvio
BEATRICE Moglie di Silvio	ANTONIA SACCO, detta Beatrice
OTTAVIO Figliuolo primogenito di Silvio e di Beatrice	FRANCESCO GRANDI MAJANI, detto Ottavio
LUCINDO Figliuolo cadetto de’ medesimi, innamorato d’una figliuola di Brighella	GIUSEPPE SIMONETTI, detto Florindo
ANGELA Sorella d’Ottavio	ANGELA SACCO ³⁸⁷
ELEONORA Sposa novella di Ottavio	MARTA DAVIA, detta Eleonora
PANTALONE Padre di Eleonora	BARTOLOMEO TOMASI
LEANDRO Servente d’Eleonora ed innamorato di Angela	CARLO DAVIA detto Leandro
SMERALDINA	ADRIANA SACCO, detta Smeraldina
BRIGHELLA	ATANASIO ZANNONI
TRUFFALDINO Servo di Silvio e confidente di Lucindo	ANTONIO SACCO
Tre servitori in livrea	

³⁸⁴ Si precisa che la ricostruzione è ipotetica. Nel caso in cui il nome d’arte dell’attore collimi con quello del personaggio la determinazione è più sicura. Si pone il simbolo [?] in mancanza di riscontri certi.

³⁸⁵ Giuseppe Simonetti in arte è detto Florindo, ma questo nome non compare mai nelle commedie di Chiari, nelle quali si trova spesso Lucindo, il cui nome ha una certa assonanza con Florindo (tra l’altro Simonetti aveva sostituito Vitalba ne *Il Momolo Cortesan* nel ruolo di Lucindo).

³⁸⁶ Si tratta di Angela Sacchi? Nel 1749 è poco più di una bambina, ha infatti undici anni. Tuttavia nella stessa commedia è salutata come una «fanciulla» (II-4, p. 222). Inoltre compare in poche scene (II-4: 9 battute, II-6: 6 battute, III-7: 4 battute, III-8: una battuta).

³⁸⁷ II-1: Tre battute, II-2: una battuta, III-8: tre battute, III-scena finale: una battuta.

LA MADRE DI FAMIGLIA

Conte SILVIO	Toscano	GAETANO CASALI, detto Silvio
BEATRICE Moglie di Silvio	Dialetto	ANTONIA SACCO, detta Beatrice ³⁸⁸
EMILIA Figliuola di Silvio; ma d'altro letto.	Toscano	MARTA DAVIA, detta Eleonora
LUCINDO Figlio di Beatrice e Silvio	Dialetto	GIUSEPPE SIMONETTI, detto Florindo
ANGELA Figlia di Beatrice e Silvio	Dialetto	ANGELA SACCO [?] ³⁸⁹
OTTAVIO Marchese	Toscano	FRANCESCO GRANDI MAJANI, detto Ottavio
LEANDRO Conte	Toscano	CARLO DAVIA, detto Leandro ³⁹⁰
ISABELLA Ballerina	Toscano	Parte secondaria: compare in una sola scena (V-2: due battute).
COLOMBINA Serva di Silvio	Dialetto	ADRIANA SACCO, Smeraldina
TRUFFALDINO Servo di Silvio	Dialetto	ANTONIO SACCO
TOFFOLO Servo di Silvio	Dialetto	Parte secondaria: compare in una scena (I-5: una battuta).
BRIGHELLA	Dialetto	ATANASIO ZANNONI

GLI SPOSI RIUNITI

BEATRICE	Sorelle orfane di padre e di madre	ANTONIA SACCO, detta Beatrice
CLARICE		FRANCESCA SACCO, detta Clarice [?] ³⁹¹
VITTORIA		
Il Marchese SILVIO Marito di Beatrice		GAETANO CASALI, detto Silvio
Il Conte OTTAVIO Creduto il conte Roberto		FRANCESCO GRANDI MAJANI, detto Ottavio ³⁹²
Il Conte CELIO Amante di Vittoria		
COLOMBINA Cameriera di Beatrice		ADRIANA SACCO, Smeraldina
TRUFFALDINO Servitore di Ottavio		ANTONIO SACCO

³⁸⁸ «Ang. Perché la Siora Madre ze granda e grossa» (II-1 p. 20).

³⁸⁹ «Col. La Siora Anzoletta..» (I-1, p. 5) / in III-5 (p. 48) Beatrice dice che Angela è troppo «putella», invece Emilia ha «qualche annetto de più».

³⁹⁰ «Ottav. Ma pure questo mio rivale chi è? / Beat. El Sior Conte Leandro. / Ottav. Non può essere. La contessina Emilia non è di sì cattivo gusto, che si attacchi ad una anticaglia. [...] Ottav. A duna giovinetta sì amabile un vecchio di sessanta anni?» (III-7 pp. 52-3) / «Ang. Siora Madre, la se ricorda, che mi el Conte Leandro no lo voggio, perché l'è troppo vecchio» (IV-3 p. 62) / «Leand. Non sono poi un Giovinastro insolente; son un Uomo posato» (IV-5, p. 64) / «Ottav. [...] ma cosa può farsi d'un amante di sessant'anni! / [...] domandatene a quell'amabile giovinotto di sessant'anni, che desiderate in isposo» (IV-6, p. 67) / «Ang. Mi no so de tanti libri, so che no voggio per marito un vecchio, che pol esser mio nono» (V-5 p. 88).

³⁹¹ Clarice nella commedia ha ventidue anni (I-1, p. 269).

³⁹² Ottavio nella commedia ha ventidue anni (III-1, p. 307).

L'ORFANO PERSEGUITATO	L'ORFANO RAMINGO	L'ORFANO RICONOSCIUTO	
LORD ALBERICH Conte di Sommerset		LORD ALBERICH	GAETANO CASALI
	LORD SOMMER		
LORD FOL	LORD FOL	LORD FOL	FRANCESCO LAPI [?] ³⁹³
MILADÌ CLARISSE Sua sorella	MADAMA CLARISSE	MADAMA CLARISSE	ANTONIA SACCO o FRANCESCA SACCO, detta Clarice [?]
MADAMA ENRICHETTA Figliuola di Miladì	MADAMA ENRICHETTA	MADAMA ENRICHETTA	ANGELA SACCO o FRANCESCA SACCO [?]
LADÌ SOFIA figuola di Lord Fol	LADÌ SOFIA	LADÌ SOFIA	MARTA DAVIA
BIGOT Nipote d'Alberich		BIGOT	
JONES Figliuolo adottivo d'Alberich	JONES	JONES	FRANCESCO GRANDI MAJANI
SQUER FILOSOFO Ajo di Jones, e di Bigot			CARLO DAVIA [?]
	LADÌ BELLAMIN	LADÌ BELLAMIN	CECILIA RUTTI O AGNESE RASTOLLI [?]
		LORD FILLAMAN	GIUSEPPE SIMONETTI [?]
	PATRIZIO	PATRIZIO	CARLO DAVIA [?]
	NORBERTO	NORBERTO	
		MADAMA MILLER	
MORINA Sorella di Sangiot	MORINA		ADRIANA SACCO
SANGIOT Capocaccia d'Alberich	SANGIOT	SANGIOT	
DOLIS Procuratore		DOLIS	
TRUFFALDINO Barbiere	TRUFFALDINO	TRUFFALDINO	ANTONIO SACCO
	Denis, povero cittadino di Londra (in IV compare in tre scene)		
	Fanina, ostessa d'Upton (in III compare in cinque scene)		
	Valestano (in IV compare in una scena), capo degli ziangari / zingari		Parti minori
	Soldati/servitori/lacchè	Soldati /Servitori/ Lacchè	
	Petit, lacchè di Enrichetta e Sofia (in III compare in due scene)		
	Gabrina (in II compare in una scena)		

³⁹³ Francesco Lapi è detto Fulvio (FULvio > FOL).

LA MARIANNA O SIA L'ORFANA	LA MARIANNA O SIA L'ORFANA RICONOSCIUTA	
MARIANNA ³⁹⁴	MARIANNA	MARTA DAVIA
Il SIG. DI CLIMAL Presidente del Parlamento	Il SIG. DI CLIMAL Presidente del Parlamento	GAETANO CASALI
Il SIG. LA FONTAINE Ufficiale, figliuolo del Sig. di Climal	Il SIG. LA FONTAINE Ufficiale, figliuolo del Sig. di Climal	GIUSEPPE SIMONETTI [?]
Madama MIRAN Sorella del Sig. di Climal	Madama MIRAN Sorella del Sig. di Climal	ANTONIA SACCO
Il SIG. DI VALVILLE figliuolo di Madama Miran	Il SIG. DI VALVILLE figliuolo di Madama Miran	FRANCESCO GRANDI MAJANI
Il SIG. DELLA ROQUE Ufficiale delle Guardie		FRANCESCO LAPI [?] CARLO DAVIA [?]
	Il MARCHESE DI CHILNARE Ministro di Scozia a Parigi	
	MADAMA DI FARE Zia paterna del Sig. di Valvielle e Cognata di M. Miran	CECILIA RUTTI o AGNESE AMURAT
	Il SIG. VILLOT ³⁹⁵ Figliuolo della Cameriera di Madama di Fare	FRANCESCO LAPI [?] CARLO DAVIA [?]
	MADAMA PETITE Cameriera di Madama di Fare	ADRIANA SACCO [?]
MADAMA DUTOUR locandiera		
ANTONIETTA figliuola di Madame Dutuor		ANGELA SACCO o FRANCESCA SACCO [?]
	MADAMIGELLA VARTON Nobile Scozzese	
TRUFFALDINO Servitore del Presidente	TRUFFALDINO Servitore del Presidente	ANTONIO SACCO
Tibot vecchio colono di Mad. Miran		
Il Maggiordono del Sig. di Climal, che non parla		Parti minori
Dodici Granatieri	Soldati	
	Servitori da Livrea	

LA FORZA DELL'AMICIZIA

MILORD WIL	GAETANO CASALI
Il CONTE D'OLBAN figlio di Wil	FRANCESCO GRANDI MAJANI
Il CONTE D'ARLEI figlio di Wil	GIUSEPPE SIMONETTI
CARLOTTA figliuola del medesimo	MARTA DAVIA
Il MARCHESE DELLA SELVA	CARLO DAVIA
La Marchesa ELEONORA sua Madre	ANTONIA SACCO [?]
Il Vicerè delle Fiandre	FRANCESCO LAPI
Donna ISABELLA sua sorella	
DON LOPEZ ufficiale del vicerè	
DON GARZIA ufficiale del vicerè	
BERTI Cameriera di Milord Wil	ADRIANA SACCO
TRUFFALDINO Servitore della Marchesa Eleonora	ANTONIO SACCO

³⁹⁴ In *La Marianna o sia l'Orfana*, I-1 (p. 192) si deduce che ha ventidue anni: «*Mar.* Vent'anni fa [...] io sola in età d'anni due».

³⁹⁵ Villot è un nome parlante: *La Marianna o sia l'Orfana riconosciuta*, III-7, p. 336: «*Mar.* Uomo scimunito, indiscreto, villano».

L'AMICA RIVALE

Il CONTE DI TENDE	GAETANO CASALI
DONNA CLARICE sua figlia	MARTA DAVIA o FRANCESCA SACCO [?]
Il MARCHESE D'ALBA destinato ad essa in isposo	CARLO DAVIA [?] o FRANCESCO LAPI [?]
Donna ISABELLA Marchesa di Castel nuovo	
Donna BEATRICE sua Zia	ANTONIA SACCO
Il CAVAGLIER DI NAVARRA destinato ad essa in isposo	FRANCESCO GRANDI MAJANI
COLOMBINA Cameriera di Donna Clarice	ADRIANA SACCO
TRUFFALDINO Servitore del Conte di Tende	ANTONIO SACCO

L'EREDE FORTUNATO

Il MARCHESE D'ESTIVAL Signore del Castello di questo nome	GAETANO CASALI
Il CAVALIERE DI BISSI suo figliuolo	FRANCESCO GRANDI MAJANI
MADAMIGELLA LA VALLIERE sua figlia, ma non conosciuta per tale, che da lui solo	EMILIA RICCI [?]
La MARCHESA DI CREQUI	ANTONIA SACCO
La CONTESSA D'ELMONT sua figlia	MARTA DAVIA [?]
Il CONTE D'ECART marito in segreto di Madamigella la Valliere	GIUSEPPE SIMONETTI [?]
BELZAI	
DE GAZAB	Amici di casa
ARGENSON	
MADAMIGELLA LA ROSE Cameriera della Marchesa	ADRIANA SACCO
TRUFFALDINO Servitore della medesima	ANTONIO SACCO
PANTALONE Mercante Veneziano condotto dal Marchese a Parigi	BARTOLOMEO TOMASI
DOTTORE Avvocato del Marchese	
BRIGHELLA Servitore della Marchesa	ATANASIO ZANNONI
Soldati	

LA CONTADINA INCIVILITA DAL CASO	LA CONTADINA INCIVILITA DAL MATRIMONIO	
GIANNETTA Giovane contadina	GIANETTA ³⁹⁶	MARTA DAVIA
Il SIGNOR DI GASSIÈ	Il MARCHESE DI FRANCAVILLA ³⁹⁷	GAETANO CASALI
MADAMA DI GASSIÈ sua Moglie	Madama di GASSIÈ'	ANTONIA SACCO
Il MARCHESE DI LONGAVILLA	Il MARCHESE DI LONGAVILLA suo figliuolo	FRANCESCO GRANDI MAJANI
Il CAVAGLIERE D'ELBIEU		GIUSEPPE SIMONETTI [?]
TRUFFALDINO Servitore del Marchese di Longavilla	Il CONTE DI SENTFAL suo Nipote TRUFFALDINO Servitore del Marchese di Francavilla	ANTONIO SACCHI

³⁹⁶ Ne *La Contadina incivilita dal matrimonio*, II-7, (p. 152) Gianetta viene descritta come una fanciulla di «fresca età».

³⁹⁷ Ne *La Contadina incivilita dal matrimonio*, I-5, (pp. 128-9): «*Franc.* Un Uomo dell'età mia merita egli da Giovanette di questa sorte una tale accoglienza? / Bisognerebbe, Madamigella, che avessi qualche anno di meno, per farvi diventare superba», riferendosi a Gianetta.

		MADAMA GENEVAL	EMILIA RICCI [?]
MADAMA DU PARC Governatrice nella Famiglia d'Elbieu			
MADAMIGELLA DUBOIS Cameriera di Madama Gaiffè			ADRIANA SACCO [?] ³⁹⁸
Il SIGNOR DI GRIPART ricco Appaltatore			CARLO DAVIA [?]
		FORZAN Segretario del Marchese di Francavilla	
		LINDAMINA ³⁹⁹	
MADAMA PAGODE Sarta (III-6)		Il SIGNOR DI ROCCHES Ufficiale Cieco (IV-2/3) ⁴⁰⁰	
COLLINO Figliuolo d'un Mercante Villano (II-5/6)		SENLÌ fanciullo suo figliuolo (IV- 2/3)	
Servitori armati del Cav. D'Elbieu (II-2, IV-8)		ARRICOT Ostiero (I-1/6, II-1)	
Servitori armati e senz'armi del Sig. Gaiffè (IV-6)	Personaggi che non parlano in scena	LARDON ⁴⁰¹ Venditore di Gazzette pubbliche (IV-5/8)	Parti minori
Un giovane Villano Camerata di Collino (II-5/6)		Due Lacchè del Marchese di Francavilla	
Un Giardiniere		Sei Staffieri del medesimo	
Due Lacchè		Soldati del Signor di Sentfal	

I NIMICI DEL PANE CHE MANGIANO

SILVIO Cavaliere Fiorentino	GAETANO CASALI, detto Silvio
GIULIA sua figliuola	MARTA DAVIA, detta Eleonora [?]
OTTAVIO fratello di Giulia	FRANCESCO GRANDI MAJANI, detto Ottavio
VALERIO Forastiere Veneziano amato da Giulia	
LEANDRO promesso marito di Giulia	CARLO DAVIA, detto Leandro
LIVIA Cantatrice	
DOTTORE Fiscale della Giustizia	
SMERALDINA Cameriera di Livia	ADRIANA SACCO
BRIGHELLA Servitore di Valerio	ATANASIO ZANNONI
TRUFFALDINO Servitore di Silvio	ANTONIO SACCHI
FLORANTE Staffiere di Silvio	
TRESPOLO Lacchè di Leandro	Parti minori
Un fabbro	
Un ebreo	

³⁹⁸ Credo che queste due protagoniste siano interpretate dalla medesima attrice per due motivi. Il primo è il nome speculare: in francese "parc" vuol dire "parco" e "bois" significa "bosco". Il secondo è la loro comparsa simmetrica e complementare: Madama du Parc è in scena nel I (2/3/4/6) e II (1/2), mentre Madamigella Dubois compare per la prima volta in III (1/5/6), poi in IV (4/5) e in V (scena ultima).

³⁹⁹ *La Contadina incivilita dal matrimonio*, II-2, p. 141: «me par, che quella Zovene sia longhetta, e sottiletta come un fuso». II-5, p. 147: «una giovinetta».

⁴⁰⁰ *La Contadina incivilita dal matrimonio*, IV-1, p. 175: «un uomo di 40 anni in circa. All'abito mi sembra Ufficiale; ed è guidato a mano da un Fanciullo, come se fosse cieco». IV-2, p. 177: «io era grande, e grosso, quale sono al presente».

⁴⁰¹ Lardon è un "nome parlante", infatti tenta di rubare i soldi di Gianetta (Lardon > Ladrone).

LA CONCIATESTE MOGLIE DI TRUFFALDINO MARITO TRE VOLTE BUONO	
Il Marchese SILVIO	GAETANO CASALI, detto Silvio
CELIO suo figliuolo	
Il Conte OTTAVIO	FRANCESCO GRANDI MAJANI, detto Ottavio
DIANA sua Moglie	CECILIA RUTTI, detta Diana [?]
ISABELLA sorella d'Ottavio	
LEANDRO	CARLO DAVIA, detto Leandro
TRUFFALDINO	ANTONIO SACCO
CHECCHINA sua moglie	MARTA DAVIA o FRANCESCA SACCO [?]
SMERALDINA Cameriera in casa d'Ottavio	ADRIANA SACCO
TOFOLO Servitore d'Ottavio	
TIBURZIO Caffettiere	

ALLEGATO II – SENSO DELLA COMMEDIA / ATTI / SCENOGRAFIE E DURATA

LA MOGLIE SAGGIA		
SENSO DELLA COMMEDIA	« <i>Beat.</i> [...] Se ho credute fin qui le sue stravaganze puri effetti d'una fina politica, le confesso al presente massime fondamentali d'una soda virtù. L'ho sempre amata, e ne' trasporti suoi l'ho ancor compatita, ma l'amerò quindi in poi per ammirarla, e imitarla». In questa battuta Beatrice si riferisce alle qualità e alle virtù di Eleonora, <i>la moglie saggia</i> , i cui modi sono d'esempio per ogni moglie.	
ATTI	3 atti	I - 14 scene II - 11 scene III - 11 scene
AMBIENTAZIONE	La scena è in Pavia.	<i>Non viene specificata nessuna ambientazione.</i>
DURATA	La commedia si svolge nell'arco di un giorno. Si evince che nel primo atto è mattina presto.	<p>I-2 (p. 191) E' mattina presto: «<i>Smer.</i> Cosa vuol dire che sei levato da letto così a buon ora?» / I-3 p. 192 «<i>Truf.</i> A rason de candella doverave esser zorno».</p> <p>I-11 (p. 213) «<i>Bea.</i> [Il Sig. Dottore] E' fuori in campagna, ma ritornerà verso sera».</p> <p>I-12 p. (216) «<i>Bea.</i> No' Contessa, riserberò al dopo pranzo il piacere di rivederla».</p> <p>II-6 p. 228 «<i>Bea.</i> Per la nuova perdita di quel dinaro fatta da suo marito questa mattina [in riferimento a fatti accaduti nel I]».</p> <p>II-7 p. 230 «<i>Eleo.</i> .. che avea questa mattina trovati.. [in riferimento a I]».</p> <p>III-2 p. 247 «<i>Bea.</i> Questa è la terza volta dentro il giorno d'oggi, che vengo a trovarvi» [si riferisce a fatti avvenuti in I e II].</p> <p>III-10 p. 257 «<i>Ottav.</i> [...] Non è un giorno appena che credete morto un marito cui dicevate d'amare tanto teneramente, e cuore avete di pensare ommai a nuovi sponsali».</p>

IL BUON PADRE DI FAMIGLIA		
SENSO DELLA COMMEDIA	I-5 (p. 116) « <i>Ott.</i> Per essere col tempo un buon capo di Famiglia, non ho bisogno di studiare altri libri, che l'esempio di mio Padre medesimo». Ottavio parla del padre che è un esempio di padre di famiglia saggio e prudente.	
ATTI	3 atti	I - 14 scene. II - 12 scene. III - 9 scene.
AMBIENTAZIONE	La scena si svolge nella casa di Silvio a Lucca	I - Sala con tavolini e sedie. II - Camera con tavola apparecchiata. III - <i>Nessuna indicazione d'ambientazione.</i>
DURATA	La commedia ha la durata di un giorno solare: dalla mattina alla sera. Il primo atto inizia la mattina presto e finisce all'ora di pranzo. Il secondo atto si snoda durante il pranzo e il dopo pranzo. Nel terzo atto si presume sia pomeriggio/sera.	<p>I-1 (p. 99) «<i>Brigh.</i> [...] Appena ho visto spontar el zorno, e son sbalzado dal letto, per venir qua a casa del sior Lucindo / <i>Luc.</i> [...] Mio Padre, e mia Madre sono ancora a letto».</p> <p>I-13 (p. 134) «<i>Beat.</i> [...] apparecchia la tavola; che l'ora del desinare è vicina».</p> <p>I-14 (134-5) «<i>Eleo.</i> Apparecchia il pranzo, che io t'ubbidisco così».</p> <p>II-2 (p. 137) «<i>Sil.</i> Bene, che facciamo? È all'ordine il pranzo?» / «<i>Beat.</i> Il mezzogiorno è passato».</p> <p>II-3 (p. 138) «<i>Eleo.</i> Le venti ore son sonate in questo momento».</p> <p>II-4 (pp. 139-41) Scena del pranzo.</p> <p>III-5 (p. 176) «<i>Sil.</i> Raccogli i tuoi cenci, che domattina insieme a Lucindo partirai per Moscovia».</p> <p>III-8 (p. 179) «<i>Beatr.</i> Quante non ne ha fatte dentro questa sola giornata!».</p> <p>III-8 (p. 182) «<i>Sil.</i> Angela è destinata sposa a Leandro; e avanti sera si sottoscriverà il contratto di queste nozze».</p>

		III-scena ultima (p. 187) « <i>Sil.</i> Nel giro brevissimo di questo giorno ...».
--	--	--

LA MADRE DI FAMIGLIA		
SENSO DELLA COMMEDIA		V-12 (p. 97) « <i>Silv.</i> Ripigliatevi il governo della famiglia. Lasciatemi trenta ducati al mese da mandar in fumo soffiando: perché ad un uomo abituato in questa professione ci vuole qualche trattenimento. Del resto fate voi, che siete fatta apposta, per essere <i>una buona madre di famiglia</i> e ben governare una casa».
ATTI	5 atti	I - 5 scene II - 7 scene III - 7 scene IV - 9 scene V - 12 scene
AMBIENTAZIONE	La scena è nella casa di Silvio in Venezia	I - Camera con Tavolino da scrivere e Campanello. Sedie e porte d'altre Stanze corrispondenti II - Camera dove Angela siede ad un Telaio da ricamo ed Emilia ad un tavolino leggendo. III - <i>Nessuna indicazione di ambientazione scenica.</i> IV - <i>Nessuna indicazione di ambientazione scenica.</i> V- <i>Nessuna indicazione di ambientazione scenica.</i>
DURATA	La commedia dura meno di un giorno. In I è mattina presto, in IV è l'ora del pranzo, nel V atto non si comprende che momento sia della giornata (potrebbe essere subito dopo pranzo o più tardi)	I-1 (p. 3) « <i>Bea.</i> Cossa ze sto fumo per casa così a bon ora? / <i>Col.</i> El Patron ze giusto do ore, che el suppia». I-2 (p. 10) « <i>Truff.</i> Se la vol disnar stamattina ghe vol dei bezzi». I-3 (p. 12) « <i>Silv.</i> C'è pericolo che non ci sia da comprar da pranzo per questa mattina?». I-4 (p. 17) « <i>Truff.</i> <i>Gli dice esser ivi per ricever da lui gli ordini per il pranzo. Sil. Gli domanda cosa mangiar si possa quella mattina.</i> II-5 (p. 28) « <i>Luc.</i> Che ora pol essere Brighella? / <i>Brigh.</i> Mezzo giorno in punto». IV-2 (p. 56) « <i>Silv.</i> Gli ho veduti [Ottavio e Leandro] questa mattina, anzi gli ho pregati a restar a pranzo con noi». IV-2 (p. 60) « <i>Beat.</i> Ecco qua le putte, che le vien, bisogna dir, che sia ora de disnar». IV-3 (p. 62) « <i>Bea.</i> E i anderò a veder, se i ne dà mai da disnar. Sta mattina che mi no comando e no metto le man da per tutto, la me par longa assai». IV-8 (pp. 68-9) « <i>Truff.</i> <i>Seguita a disperarsi: intanto i servitori apparecchiavano la tavola, badando egli che le cose siano fatte con pulizia, essendoci a pranzo dei forestieri.</i> IV-9 (pp. 69-73) Scena del pranzo. V-12 (p. 97) « <i>Beat.</i> [...] In una zornada solà ...».

GLI SPOSI RIUNITI		
SENSO DELLA COMMEDIA	III-4 (p. 315) « <i>Cla.</i> [...] Chi la dura costante nel suo dovere, supera i rigori medesimi del suo destino, e non è mai lontana dallo sposo suo quella moglie che lo porta continuamente nel cuore».	
ATTI	3 atti: commedia molto breve.	I - 8 scene II - 9 scene III - 4 scene
AMBIENTAZIONE	La scena è in Venezia. I-1 (p. 267) « <i>Cla.</i> Vittoria nostra sorella, se non vuol tornar meco a Firenze, resti a Venezia con voi». I-1 (p. 268) « <i>Cla.</i> Venezia è bella; e non si trova	I - Camera del Marchese Silvio. II - <i>Nessuna indicazione di scena.</i> III - <i>Nessuna indicazione di</i>

	<p>forse una città più bella in tutta l'Europa; ma non è paese per me».</p> <p>II-3 (pp. 289-90) «<i>Vit.</i> [...] Clarice m'ha detto in questo momento così di passaggio, che non partiremo più domani per ritornare a Firenze. Sarete stata voi, che l'avete persuasa a fermarsi a Venezia, e ve ne sono obbligata. / <i>Bea.</i> In Venezia ci sarà qualche cosa, che vi piace. / <i>Vit.</i> In Venezia mi piace tutto, e a chi non piacerebbe una Città, che è l'amore di tutti?»</p>	<i>scena.</i>
DURATA	<p>La commedia dura una giornata, anche se non emergono precise indicazioni temporali.</p>	<p>I-2 (p. 270) Si deduce sia mattina: «<i>Col.</i> Signora Clarice, serva sua. Mi saprebbe dire, se la Signora Vittoria sua sorella sia ancora alzata».</p> <p>I-4 (p. 273) «<i>Cel.</i> Oh, Conte Roberto! Chi v'ha detto, che io fossi qui sì di buon'ora?».</p> <p>I-5 (p. 276) «<i>Vitt.</i> Oh! Signor Celio siete ben sollecito la mattina per favorirmi».</p> <p>II-5 (p. 293) «<i>Rob.</i> Io non ho scritto in tutt'oggi altro, che quelle due righe mandate a voi per Truffaldino questa mattina».</p> <p>III-4 (p. 314) «<i>Cla.</i> [...] Due volte [Roberto] m'avete veduta in quest'oggi [I-8, II-9]».</p>

LA MARIANNA O SIA L'ORFANA		
SENSO DELLA COMMEDIA		<p>I-1 (p. 197) «<i>Mar.</i> [...] Questa nobile ripugnanza dell'animo mio mi fa chiaramente conoscere che nata io non sono vile, o plebea. Ah, giusto Cielo! Perché non darmi un altro cuore; o fare almeno che a' sentimenti del cuore mio corrispondessero le mie fortune».</p> <p>III-9 (p. 246) «<i>Mar.</i> Son miserabile; ma l'innocenza è un patrimonio che le sue ricchezze deriva da' tesori del Cielo. Non ho genitori, non ho amici, o parenti; ma l'esser orfana non mi toglie l'esser onesta. Il nascer grande è fortuna propria di molti; ma il farsi tale co' suoi sudori è di pochi; ed è propriamente pregio della sola virtù».</p>
ATTI	5 atti	<p>I - 7 scene II - 5 scene III - 9 scene IV - 11 scene V - 8 scene</p>
AMBIENTAZIONE	La scena è a Parigi	<p>I - Gabinetto del Signor Climal II - Camera interna di un Caffè III - Locanda di M. Dutour, Camera con Tavolino IV - Camera del Sig. di Climal <u>IV-9</u> Notte oscura nel bosco V-1 Camera in un Casino di Compagna</p>
DURATA	La commedia ha la durata di ventiquattro ore dalla mattina del primo giorno (I e II), alla mattina del giorno successivo (è notte in IV e mattina in V).	<p>I-1 (p. 191) «<i>Clim.</i> Quanto è, che siete giunta a Parigi? / <i>Mar.</i> Poco più di due ore. / <i>Clim.</i> E da Bordeaux quando siete partita? / <i>Mar.</i> Sei giorni fa».</p> <p>II-1 (p. 210) «<i>Font.</i> È da un'ora che ti cerco per tutto Parigi»: dal I al II passa un'ora perché La Fontaine esce di casa in I-6.</p> <p>II-1 (p. 210) «<i>Val.</i> Ho veduta questa mattina di buon'ora una giovine più bella di lei». Si riferisce all'arrivo di Marianna da Bordeaux.</p> <p>II-2 (p. 215) «<i>Val.</i> Voi siete giunta da Bordeaux questa mattina».</p> <p>II-4 (p. 220) «<i>Clim.</i> Se questa mattina io non era opportunamente avvisato»: in riferimento a I-2, pp. 198-9.</p> <p>III-8 (p. 242) «<i>Mar.</i> Non è un giorno appena, ch'io dimoro in Parigi, e non conosco persona».</p> <p>IV-1 (p. 249) «<i>Mir.</i> La sua spada non l'ha; che l'ha prestata appunto questa mattina a vostro figliuolo»: in riferimento a II-1,</p>

		<p>pp. 210-2.</p> <p>IV-2 (p. 250) «<i>La Roq.</i> Signor Presidente, l'aria è già scura / [...] <i>Clim.</i> Questa sera io non ceno».</p> <p>IV-3 (p. 253) «<i>Clim.</i> È un giorno solo che conosco vostro Zio [...] / [...] Non mi occorre altro questa sera dalla servitù».</p> <p>IV-9 (p. 261) «<i>Tib.</i> Ma perché, figliuola mia, partir così sola da Parigi, e di notte? / [...] <i>Mar.</i> Non posso conoscerla, perché questa mattina sono arrivata a Parigi, e ne son partita la sera».</p> <p>V-2 (p. 269) «<i>Mir.</i> Mio Figlio ieri, contro il suo solito, non fu a casa a pranzo. Ho saputo che cercava di quella Giovine per tutto Parigi; che ieri sera ne ha ricevuto un biglietto [...]».</p> <p>V-3 (p. 273) «<i>Truf.</i> La lo dixé, perché gli tocca a ella stamattina da darne da magnar [...]».</p>
--	--	--

LA MARIANNA O SIA L'ORFANA RICONOSCIUTA		
SENSO DELLA COMMEDIA		<p>V-scena ultima p. 376 «<i>Mar.</i> In questo giorno io rinasco, se nel Marchese di Chilnare io ritrovo un Avolo, quale il desideravano i nobili sentimenti dell'animo mio, per essere degna Sposa del Valville, e Figliuola non indegna di tutti voi. <i>Marianna riconosciuta</i>, Figlia del Marchese di Flacour, non sarà mai diversa dell'<i>Orfana Marianna</i> [...]. Della mia presente fortuna non darò più tutto il merito alla virtù mia; perché la Natura medesima ha contribuito a farmi essere virtuosa, facendomi nascer grande».</p>
ATTI	5 atti	<p>I - 9 scene II - 8 scene III - 8 scene IV - 9 scene V - 5 scene</p>
AMBIENTAZIONE	La scena è a Parigi	<p>I - Loggia a pian terreno con una Porta in faccia, per cui si entra nella Casa di educazione, dove abita Marianna; ed altre due Porte laterali, che mettono in strada.</p> <p>II - Piazza interna della Bastiglia. In prospetto le muraglie della Fortezza, che siano praticabili, con un soldato in sentinella. Nel mezzo la Porta serrata da un Cancellò, che possa aprirsi, con due soldati di sentinella, e più altri di guardia.</p> <p>III - Sala del Presidente</p> <p>IV - Giardino nella Casa di Madama Miran con una tavola di marmo nel mezzo attornata da una corona d'Alberi isolati.</p> <p>V - Sala di Madama Miran con due Porte a portiere calate.</p>
DURATA	La durata della commedia è di ventiquattro ore complete.	<p>I-1 p. 285 «<i>Clim.</i> [...] Quanto sarà, figliuola mia, che non ci siamo veduti? / <i>Mar.</i> Quattro settimane, e non più».</p> <p>I-7 p. 303 «<i>Pet.</i> Tanto meglio. Madama Miran, mia Padrona, e Madre vostra, mi manda espressamente colla Carrozza, perché veniate a pranzo con lei».</p> <p>II-3 p. 314 «<i>Pless.</i> [...] <i>Partito appena questa mattina da voi [...]</i>». In riferimento a I-1.</p> <p>II-4/5/6/7 Tempo del pranzo</p> <p>II-8 p. 326 «<i>Pless.</i> Ora, Madamigella, che siete contenta, sbrighiamoci, e andiamo a pranzo».</p> <p>IV-1 p. 348 «<i>Clim.</i> La notte è vicina».</p> <p>IV-5 p. 356 «<i>Valv.</i> La notte è inoltrata».</p> <p>IV-6 p. 357 Notte illuminata dalla Luna.</p> <p>V-2 p. 368 «<i>Chil.</i> (Oh Cielo!) Vive alcuno di quegli Ufficiali? Uno so che ne vive, perché ieri appunto ho parlato seco». In riferimento al dialogo a II-4</p>

LA FORZA DELL'AMICIZIA		
SENSO DELLA COMMEDIA	V-scena ultima (p. 86) « <i>Wil.</i> [...] Un vero amico più vale d'una Moglie, d'un Fratello, d'un Padre; perché la forza del sangue indebolita viene dalle vicende umane, e dalle inclinazioni perverse della Natura: ma la forza dell'amicizia, riconoscendo per madre la virtù, si fortifica tra le vicende; cresce ne' disastri; non languisce cogli anni».	
ATTI	5 atti	I - 6 scene II - 7 scene III - 9 scene IV - 12 scene V - 6 scene
AMBIENTAZIONE	La commedia si svolge a Bruxelles.	I - Camera con Tavolino, sopra cui sono le spade de' due Personaggi che siedono uno in faccia dell'altro. II - Gabinetto con tavolino e il bisognevole da scrivere. III - Anticamera con Tavolino sulla dritta e porta in mezzo a portiera calata. Due guardie a lato della medesima con spada nuda alla mano e un Paggio che alza la portiera a chunque entra ed esce. IV - Loggia terrena nel Palazzo del Viceré. V - Camera del Marchese di Selva.
DURATA	La commedia non fornisce specificazioni se è giorno o pomeriggio o sera. Si evince che gli eventi si svolgono durante un solo giorno.	I-3 (p. 9) « <i>Carl.</i> Avanti notte vi sarò forse lontana». II-1 p. 22 « <i>Selv.</i> Quante stravaganze mai s'hanno a combinare in un giorno, per tormentarmi?». IV-13 (p. 72) « <i>Wil.</i> Corriamo, o figli, dove il Ciel ci invita; ch'oggi un fedele Amico è la mia vita ...». V-3 (p. 81) « <i>Carl.</i> Oh Dio! ... qual luttuosa tragedia m'appresta in questo giorno il destino!». V-scena ultima (p. 83) « <i>Selv.</i> Lasciate l'onore a me di fargli in questo giorno il maestro / <i>Mar.</i> Quante novità, figlio mio, ha da produrre questa memoranda giornata?».

L'EREDE FORTUNATO		
SENSO DELLA COMMEDIA	V-6 (p. 95) « <i>Est.</i> [...] se il capriccio di due donne mi condusse quasi agli estremi della disperazione contro me stesso, mi salvò in quegli estremi la mia buona fortuna; tanto è vero mai sempre, che il miglior sollievo nelle afflizioni è la nostra speranza: e che tal volta la sorte si prende il piacere di opprimerci, e di farci infelici, per far che sorga più bella, delle nostre disgrazie, la felicità nostra».	
ATTI	5 ATTI	I - 3 scene II - 9 scene III - 11 scene IV - 10 scene V - 6 scene
AMBIENTAZIONE	La scena è ambientata nella casa del Marchese d'Estival, che si trova poco fuori Parigi.	I - <i>Nel Prologo: la scena avviene nel giardino del Marchese d'Estival, nel I atto non c'è indicazione di cambio scena: si presume sia la medesima del Prologo.</i> II - Stanze illuminate con tavolini da giuoco. III - Giardino con fontana nel mezzo circondata da Alberi. Notte illuminata dalla luna, che sta sul tramontare. IV - Loggia terrena con porta in mezzo per cui s'entra in casa. IV-10 (p. 80) - Gabinetto nella cui facciata sta appesa una spada, tirando la quale s'apre uno scrigno, che non si distingue dal resto della muraglia; e ne casca fuori gran quantità di denaro. V - Anticamera
DURATA	La commedia non	III-1 (p. 42) [...] <i>Notte illuminata dalla luna, che sta sul</i>

	<p>eccede una giornata. Si presume che in I e in II sia tardo pomeriggio/sera. In III è notte e sono passate 4 ore da II. In IV è giorno. In V è passata un'ora da IV.</p>	<p><i>tramontare.</i></p> <p>III-5 (p. 48) «la luna è chiara assai».</p> <p>III-8 (p. 52) «<i>Eca.</i> [...] la sera non leggo mai lettere amoroze, né ricevo ambasciate».</p> <p>III-10 (p. 54) Ros. La Luna è già tramontata. La notte oltrepassa la sua metà.</p> <p>III-11 (p. 56) «<i>Elm.</i> [...] E soprattutto quattro ore fa, se non vel siete scordato» [in riferimento a ciò che accade in II-5].</p> <p>IV-5 (pp. 70-1) «<i>Elm.</i> [...] Coraggio avrai di negarmi d'esser stato la scorsa notte invitato con un mio biglietto in giardino» [con riferimento a III-10].</p> <p>IV-5 (p. 71) «<i>Elm.</i> [...] nega con egual sfacciatezza, che in Cielo adesso risplende il sole».</p> <p>IV-6 (p. 72) «<i>Gaz.</i> Dov'è la lettera, che ieri a sera avesti dalla Marchesa?» [In riferimento a III-7 -pp. 50-1-].</p> <p>IV-9 (p. 79) «<i>Biss.</i> Era meglio far alla bella prima così, e non mettermi a cimento con due donne pazze, che in un giorno solo m'hanno fatto perdere il senno».</p> <p>V-2 (p. 88) «<i>Ros.</i> [...] Sento da un'ora in qua, che da tutte le bande si spendano scudi, doppie e Luiggi a migliaia. [...] Insomma Madamigella, in questa casa da poco in qua, tutto spira abbondanza, boria, grandezza, come se avessero dissotterrato un Tesoro [dal IV al V passa un'ora]».</p>
--	--	---

LA CONTADINA INCIVILITA DAL CASO		
SENSO DELLA COMMEDIA	IV-3 (pp. 78-9) « <i>M.Gas.</i> è pronto ad isposarvi domani. / <i>Gian.</i> Domani! (Aime! Che duro passo è mai questo.) e non teme avvilirsi sposando una Contadinella vilissima? / <i>Gass.</i> Il Marchese di Longavilla vi ha incivilita abbastanza. / <i>Gian.</i> Ma sarò sempre <i>incivilita dal caso</i> / [...] <i>Gass.</i> Gli basta il gran capitale della vostra virtù».	
ATTI	5 atti	<p>I - 7 scene</p> <p>II - 10 scene</p> <p>III - 8 scene</p> <p>IV - 10 scene</p> <p>V - 8 scene</p>
AMBIENTAZIONE	La scena è nelle vicinanze di Versailles.	<p>I - Camera di Gianetta.</p> <p>II - Notte illuminata dalla Luna. Boscareccia alle falde della Montagna. Sul pendio della medesima una Grotta; e per la strada praticabile, che a lei conduce un trabocchetto coperto da rami, entro cui cadendo una persona vi resti sepolta fino a mezza vita.</p> <p>III - Camera con due porte. Nel mezzo d'esse un Burrò e sopra questo uno specchio. Da un lato della Scena alcune Sedie; e dall'altro un Tavolino col bisognevole per iscrivere.</p> <p>IV - Strada con Alberi da una parte e dall'altra, dietro i quali possano nascondersi più persone. In prospetto, il recinto d'un Giardino con Porta nel mezzo serrata da Cancelli di ferro e sopra di essa un Terrazzo o sia Poggiuolo praticabile e capace di tre o quattro persone. In lontananza un Palazzo.</p> <p>V - Sala del Signor di Gassie.</p>
DURATA	La commedia dura ventiquattro ore. In I è sera, in II è notte, in III è mattina, in IV è pomeriggio (il pranzo è raccontato) e in V è sera.	<p>I-1 (p. 4) «<i>Elb.</i> Come! Se non sono appena otto giorni, che ci dimorate [nella casa del Cavaliere d'Elbieu] / <i>Gia.</i> Mia madre ci dimorò più di ott'anni».</p> <p>I-5 (p. 14) «<i>Long.</i> In quindici giorni, che vi conosco [Gianette]; in otto, che in questa casa vi veggio continuamente».</p> <p>I-7 (p. 22) «<i>Truf.</i> Son partio da Versaglies stamattina. Ve par poco? / <i>Long.</i> Sai tu che ora sia al presente? / <i>Truf.</i> Vintitrè ore circoncirca. / <i>Long.</i> Una giornata intera! Dalle dodici alle ventitrè a far cinque miglia di strada...»;</p>

		<p>(p. 23) «la notte è vicina»;</p> <p>(p. 24) «<i>Long.</i> Se la tua cavalcatura tornar non può questa notte a Versaglies, ci tornerà domani a sera; e basta, che tu pure ci torni domani a sera con lei».</p> <p>II-1 (pp. 26-7) «<i>Gian.</i> Anche in notti men serene di questa e in ora più tarda assai»; «<i>Du Pa.</i> Sapete, che il Marchese di Longavilla prima delle due della notte partir dovea per Versaglies».</p> <p>II-4 (pp. 33-4) «<i>Gian.</i> In questo luogo son troppo esposta all'interperie dell'Aria notturna / Vi sono altre disgrazie per me in questa funesta notte».</p> <p>III-2 (p. 48) «<i>Gri.</i> È stato ferito la scorsa notte il giovane marchese di Longavilla».</p> <p>III-5 (p. 57) «<i>Dub.</i> Se l'è trovata la scorsa notte [in rifermento al ritrovamento di Gianetta nel bosco -II-]».</p> <p>IV-1(pp. 71-2) «<i>Gas.</i> Tornando egli [il re] dalla Foresta di Fontanablò, dove si trova oggi pure alla Caccia, ordinariamente suol passare di qua»; «<i>Gian.</i> Da quando in qua? Questa è la seconda volta, che ho l'onor di conoscervi. / <i>Grip.</i> Da questa mattina appunto, Che abbiamo pranzato insieme in casa del Signor di Gassiè, che vale a dire ... saranno tre ore, un quarto, sei minuti e dieci secondi; niente più niente meno».</p> <p>IV-2 (p. 75) «<i>M. Gas.</i> Non si tosto vi vide a Tavola questa mattina, che gli siete piaciuta. Informato dopo il Pranzo da noi delle vostre vicende; ne senti compassione ...».</p> <p>V-4 (p. 99) «<i>Long.</i> Dove vuoi, ch'io sia? / <i>Truf.</i> In viazo per tornar a casa. Voleu, che se ridusemo a caminar de Notte, acciochè ve succeda, come la notte passada?».</p> <p>V-scena ultima (p. 109) «<i>Gas.</i> Rimetteremo a domani le vostre nozze».</p>
--	--	--

LA CONTADINA INCIVILITA DAL MATRIMONIO		
SENSO DELLA COMMEDIA	V – scena ultima (pp. 213-4) « <i>Fran.</i> [...] D'una Contadinella incivilita dal caso, io fo con queste nozze una Dama; né potrà biasimare il mondo la mia condotta presente; perché nel mondo v'ha del buon senno; e chi la virtù non onora, si confessa pubblicamente o vizioso, o ignorante. Ogni stato vuol che si salvino le sue convenzioni; ma se qualcun si solleva colle azioni sue sopra il suo stato, esigge la convenienza, e il dovere, che si dimentichi qual fu, per rammentare solamente qual sia. Alla fine, se il nascer stasse in man nostra, ogn'un di noi nascer vorrebbe un Monarca. Sta in mano di tutti il distinguersi colla virtù».	
ATTI	5 atti	<p>I - 5 scene</p> <p>II - 7 scene</p> <p>III - 9 scene</p> <p>IV - 11 scene</p> <p>V - 10 scene</p>
AMBIENTAZIONE	La scena è a Versailles e nelle vicinanze.	<p>I - Tempo di notte. Stanza illuminata d'un'osteria sulla strada di Parigi. Tavola apparecchiata, cui siedono Madama di Gassiè e Gianetta. Arcot l'Ostiero, che stà in piedi servendole. La cena si suppone, che sia sul finire.</p> <p>II - Tempo sul far del giorno. Campagna con alberi. Da un lato della Scena una Capanna di Pastori. In prospetto un fiumicello con Ponte praticabile, che lo attraversa dall'una all'altra riva.</p> <p>III - Anticamera con porta in mezzo, la quale possa aprirsi ed abbia il suo catenaccio. Si suppone, che introduca in un picciol Gabinetto. Altre due porte laterali, per le quali si comunica col resto della casa. Queste due Porte avranno la sua portiera e tutti entrar devono per le medesime. Oltre ciò vi sia una sedia da riposo, un tavolino con qualche libro, il bisogno da scrivere e il</p>

		<p>campanello sul calamaio.</p> <p>IV - <i>Non ci sono indicazioni di ambientazione.</i></p> <p>V - Magnifico appartamento in casa del Marchese di Francavilla, con due Porte in prospetto e tutto illuminato.</p>
DURATA	<p>La commedia dista dalla precedente di dieci giorni e si svolge nell'arco di una giornata.</p>	<p>I-1 (p. 113) «<i>Tempo di notte. [...] La cena si suppone, che sia sul finire.</i>».</p> <p>I-1 (p. 114) «<i>M. Gas. Gripart vostro sposo impazientemente v'aspetta a Parigi. Dieci giorni da lui perduti, onde onoratamente disimpegnarsi dalle Nozze a Lindamina promesse ...</i>».</p> <p>I-5 (p. 127) «<i>Gian. Mezz'ora è già scorsa [in riferimento a I-3 p. 123]... né torna ancora quell'Ufficiale, che m'arrestò.</i>».</p> <p>I-5 (p. 130) «<i>Fran. Veramente ne son partito questa mattina per una commissione della Corte; e mi bisogna restituirmi colà prima di mezza notte colla risposta.</i>».</p> <p>II-1 (p. 135) «<i>Tempo sul far del giorno.</i>».</p> <p>II-1 (p. 135) «<i>Aric. La troveremo, la troveremo, non può essere troppo lontana; essendo partita un'ora fa con quella Pellegrina, che arrivò all'Osteria ieri sera sul tardi.</i>».</p> <p>II-5 (p. 144) «<i>Sent. La vostra parola d'onore ieri sera mel diede / Gian. Ve l'ha tolto tre ore fa la vostra tardanza.</i>».</p> <p>III-6 (p. 169) «<i>Fran. Questa lettera è scritta tre giorni fa.</i>».</p> <p>IV-2 (p. 180) «<i>Gian. Dove s'intese mai, che contro una figliuola da bene s'intrecciasse in un giorno solo tante e così dolorose vicende?</i>».</p> <p>IV-5 (pp. 184-5) La gazzetta che Gianetta legge in scena è di tre giorni prima ed è datata «Dal campo sotto Mastrich, 3 del corrente» e in IV-9 (p. 193) «<i>Gian. E non restaste voi morto nell'Azione de' 3 del corrente?</i>».</p> <p>IV-7 (p. 191) «<i>Sent. Questa è una giornata per me tanto critica; che ogni ombra mi dà delle curiosità e mi fa insieme paura.</i>».</p>

I NIMICI DEL PANE CHE MANGIANO		
SCOPO COMMEDIA	<p>II- 19 (p. 273) «<i>Sil. Ah servitori, servitori, capitali nemici del pane che mangiano! Qualcuno di costoro m'ha sicuramente tradito.</i>».</p> <p>III-scena ultima (pp. 299-300) «<i>Giul. Servitori maldicenti e infedeli sono capitali nemici del pane che mangiano, né in casa vostra, né in casa di mio Marito è dovere, che ne mangino più [...] Sil. Anche Truffaldino non è innocente. Chi ben esamina tutti gli accidenti di questo giorno, il male è derivato principalmente da lui. La sua goffagine lo rende in parte scusabile; ma sempre sarà vero però, che o per malizia, o per stolidezza, i servidori nostri sono i nostri nemici.</i>».</p>	
ATTI	3 atti	<p>I - 9 scene</p> <p>II - 22 scene</p> <p>III - 10 scene</p>
AMBIENTAZIONE	<p>La commedia si svolge a Firenze.</p> <p>I-2 (p. 219) «<i>Tutta Firenze lo sa.</i>».</p> <p>II-2 (p. 247) «<i>Firenze addio</i>»</p> <p>II-5 (p. 251) «<i>Io vado alla posta a far allestire un calesse, per partire insieme da Firenze.</i>».</p>	<p>I - Camera d'Osteria con tavola e il bisognevole da bere</p> <p>I-2 (p. 219) - Bottega da caffè</p> <p>I-5 (p. 228) - Camera terrena della Casa di Silvio</p> <p>II - Camera con un Armaio</p> <p>II-3 (p. 247) - Camera di Livia</p> <p>II- da 6 a 9 INCONGRUENZA: la scena si suppone in casa di Silvio come in II-1 , ma non è indicato per iscritto questo cambiamento, per cui la scena è ancora come II-3.</p> <p>II-10 (p. 258) - Strada con porta della casa di Valerio.</p> <p>II-11 (p. 259) - Camera di Silvio con l'Armaio</p> <p>III - Camera di Valerio con porta serrata, che mette in istrada, una seconda porta che mette in una camera, dove dorme ed una terza porta nascosta sotto una tapezzaria, che mette in un gabinetto noto a lui solo.</p>

		III-4 (p. 287) INCONGRUENZA: il terzo atto si svolge in casa di Valerio, ma dalla quarta scena l'azione cambia ambientazione (deve avvenire in casa di Silvio) senza nessun avviso.
DURATA	La commedia dura esattamente un giorno dalla sera del I, alla notte/ prima mattina del II, al pomeriggio del III.	<p>I-2 p. 221 «<i>Sil.</i> Mi rincresce, che la notte è oscura, né si vede ancora Truffaldino mio servitore colla lanterna ... Se poi non gli avessi ordinato di venir qui dopo un'ora di notte a vedere se mi occorre nulla ... Che mai ne abbia da far una a mio modo!»;</p> <p>«<i>Leand.</i> .. io non m'aspettava questa sera d'essere sì felice ...».</p> <p>I-3 (p. 224) «<i>Ott.</i> A casa sua v'è questa sera, un concorso di tutta la nobiltà del paese»;</p> <p>(p. 225) «<i>Ott.</i> Se l'avessi saputo questa sera ... ».</p> <p>I-5 (p. 229) «<i>Val.</i> Ho fatto far sta sera quella serenada che diseva, per tirar là tutta la Zente ...».</p> <p>I-5 (p. 233) «<i>Val.</i> Le ze quatt'ore sonae».</p> <p>I-7 (p. 237) «<i>Ott.</i> Perché non è venuto alcuno questa sera a prendermi alla conversazione colla lanterna».</p> <p>I-9 (p. 243) «<i>Sil.</i> Via andiamo a cena».</p> <p>II-1 (p. 245) È notte: «<i>Truffaldino esce fuori in punta di piedi, con un mocolo di candela accesa. Guarda e spia alle porte delle camere vicine, se tutti i Padroni dormono</i>».</p> <p>II-4 (p. 249) «<i>Otta.</i> È questa la maniera di servire come si deve e custodire di notte la casa».</p> <p>II-5 (p. 249) «<i>Liv.</i> Voi qui Signor Ottavio a quest'ora! [...] <i>Otta.</i> Da che vi ho lasciata ieri sera, ci sono delle grandissime novità».</p> <p>II-5 (p. 253) «<i>Liv.</i> Venite domani per tempo da me»;</p> <p>(p. 254) «<i>Liv.</i> Ricordatevi che il Notaio sarà qui di buon ora».</p> <p>II-6 (p. 255) «<i>Truf.</i> Se so Padre sapesse che 'l va fora de casa la notte e pratica da quella cantatrice gramo lu».</p> <p>II-8 (p. 256) «<i>Giulia</i> Sono pur lunghe le notti, per chi non trova riposo. Nasce appena il sole e nell'estrema confusione in cui mi ritrovo, non vedo l'ora che s'alzino i servitori di casa».</p> <p>II-9 (p. 257) «<i>Truf.</i> Oh quante cosse gho mai da far stamattina».</p> <p>II-10 (p. 258) «<i>Val.</i> Vienme ad aspettar dopo mezzodi avanti la porta de casa».</p> <p>II-11 (p. 259) «<i>Sil.</i> Ma voi, figliuolo, avete ben dormito questa notte i vostri sonni, se vi siete alzato sì tardi».</p> <p>II-14 (p. 263) «<i>Sil.</i> Avendo anche io alla serenata di ieri sera godute delle sue grazie [...] <i>Val.</i> l'è sta un accidente, che abbia trovà stamattina el Sior Leandro al Caffè».</p> <p>III-scena ultima (p. 300) «<i>Sil.</i> Anche Truffaldino non è innocente. Chi ben esamina tutti gli accidenti di questo giorno, il male è derivato principalmente da lui».</p>

LA CONCIATESTE MOGLIE DI TRUFFALDINO MARITO TRE VOLTE BUONO		
SCOPO COMMEDIA		<p>I-3 (pp. 313-4) «<i>Truf.</i> Mo, qua ghè del mal; e quel che è pezo mel son fatto mi col darghe a mia Muggier troppa libertà. All'erta Truffaldin, che to Muggier Conzateste anca a ti no te metta la scuffia. Oh voggio tegnir i ochhi averti; e se no la ghaverà giudizio, la vederà ...».</p> <p>III-4 (p. 350) «<i>Sme.</i> Se tua moglie fosse una donna d'onore, non verrebbe già tutto il dì a far la graziosa sotto gli occhi della Padrona; non riceverebbe degl' Abiti in regalo dal mio Padrone; e non farebbe mormorare tutta la Casa. Sei sordo che non intendi questo linguaggio? Sei cieco che tu non vedi le tue vergogne? Oppure sei uno di que' Mariti buoni tre volte, che vedono, e tacciono?».</p>
ATTI	5 atti	<p>I - 6 scene</p> <p>II - 7 scene</p> <p>III - 6 scene</p> <p>IV - 8 scene</p> <p>V - 11 scene</p>

AMBIENTAZIONE	La scena è in Venezia	I - Strada con bottega da caffè. II - Camera di Truffaldino, con Porta alla parte. III - Camera con Tavolino da giuoco e sedie. IV - Strada con bottega da caffè. V - Camerino sopra la Bottega da Caffè.
DURATA	La commedia si svolge dalla mattina alla sera. In I è mattina, in II mezzogiorno, in III ora del pranzo, in IV pomeriggio e in V sera.	I-1 (p. 303) « <i>Chec.</i> Guai a te se gli dici dove sono stata tutta questa mattina [...] <i>Truff.</i> Dove d'intende, che ti sii stata così a bon ora». (p. 306) « <i>Truf.</i> Anemo, a casa a parecchiar da disnar [...] <i>Chec.</i> Io non pranzo a casa». II-1 (pp. 320-1) « <i>Chec.</i> Viene a tempo per farvi far Colazione. Io l'ho già fatta; ma mi accomoderò facilmente a farla un'altra volta per Compagnia». II-2 (p. 322) « <i>Ott.</i> Saranno due ore grosse, che ve l'ho spedito» [Riferito alla lettera che Ottavio spedisce a Checchina in I-5]. II-5 (p. 327) « <i>Truff.</i> El Sior infallibile, che ora fallo? / <i>Lean.</i> Mezzo giorno in punto. / <i>Truf.</i> [...] l'è ora d'andar a disnar». III-1 (p. 338) « <i>Smer.</i> Dacchè sono uscita dal letto, e potevan esser dodici ore, non ho ancora avuto un momento di quiete. Che sia maledetto quando in questa casa vien a desinare qualcuno» / « <i>Isab.</i> Chi viene a pranzo questa mattina?». III-5 (p. 352) « <i>Otta.</i> Animo, che quelle Pernici siano allestite per Pranzo. / <i>Sme.</i> Ci vorrà un'ora di tempo. / <i>Otta.</i> Non importa. Ci divertiremo all'Ombre un'oretta [...] / <i>Sme.</i> (Per quella pettegola maledetta, mi toccherà pranzare a due ore di notte)». IV-2 (p. 364) « <i>Ottav.</i> Se mi sbrigo di mia sorella non avrò fatto poco in questo giorno». V-1 (p. 377) « <i>Sil.</i> Checchina ha invitato non so dove le vostre Signore a cena questa sera con lei»; (p. 378) « <i>Sil.</i> Questa sera ve lo [Leandro] godrete. [...] Checchina l'ha invitato a cena anche lui». V-2 (pp. 378-9) « <i>Cel.</i> Vorrei dare una cena in queste tue Camere» [...] « <i>Tib.</i> A che ora comandela cenar? <i>Cel.</i> Quando ti torna comodo. Verso la mezza notte al più tardi». V-3 (p. 383) « <i>Smer.</i> Che ora è. / <i>Cel.</i> Mezz'ora di notte incirca». V-4 (p. 384) « <i>Smer.</i> (Maledetta colei; ma se questa mattina l'ho fatta star senza pranzo, anche questa sera resterà senza cena». V-11 (p. 391) « <i>Chec.</i> Tante me ne sono accadute in questo giorno, che avrò imparato a mie spese».

L'AMICA RIVALE		
SENSO DELLA COMMEDIA	V-ultima scena (pp. 187-8) « <i>Cla.</i> [...] Dall'insidie d'una passione amorosa nessuno è sicuro, ma ogni passione è scusabile, se presto o tardi dà luogo all'onestà e alla virtù. Allo Sposo infedele: ad una Amica La cieca mia passion mi fè rivale Mi corresse il mio rischio: onde si dica, Che il ben nasce talvolta anche dal male».	
ATTI	5 atti	I - 7 scene II - 7 scene III - 7 scene IV - 6 scene V - 4 scene
AMBIENTAZIONE	La scena è in Toledo (Spagna).	I - Galleria di pitture nel Palazzo del Conte di Tende. Da due lati della Scena due quadri di altezza d'un uomo, in uno de' quali ci sia il ritratto del marchese d'Alba, nell'altro quello del Cavaglier [<i>sic</i>] di Navarra, tutti due posti in terra, ed appoggiati alla scena di modo che vi possa di dietro

		<p>nascondere una persona. In mezzo alla Scena tavolino col bisogno da scrivere.</p> <p>II - La medesima galleria.</p> <p>III - Camere di donna Clarice.</p> <p>IV - Camera di D. Clarice con due porte laterali e una in mezzo tutte e tre da potersi serrare ed aprire. Quella a destra e quella di mezzo siano serrate; l'altra aperta. Sia notte ed oscurata affatto la scena; ma ci siano due candele sopra d'un tavolino, il quale si metta all quinta più vicina all'udienza, sulla dritta una sedia appresso il medesimo.</p> <p>IV-5 (p. 170) - <u>Cambio scena</u>: Loggia terrena nel Palazzo di D. Isabella con qualche fanale seguitando la notte.</p> <p>V - Stanze di Donna Clarice con tavolino in prospetto.</p>
DURATA	<p>La commedia potrebbe benissimo durare ventiquattro ore (comprendendo anche la notte). Il primo e il secondo atto si svolgono di giorno, ma la collocazione temporale è imprecisa; il terzo e il quarto si svolgono di notte, mentre il quinto si collocherebbe la mattina del giorno seguente.</p>	<p>I-2 (p. 103) «<i>Cont.</i> Sottoscrivete quel foglio; e domattina saranno ancor consumate [le nozze]».</p> <p>III-2 (p. 143) «<i>Beat.</i> La notte è avanzata e le nozze di Donna Isabella mia nipote col Cavaglier di Navarra non han più rimedio, sol che si tardi un momento».</p> <p>III-5 (pp. 149-52) «<i>Clar.</i> Queste ombre notturne si confanno assalissimo coll'orrore funesto de' miei dolorosi pensieri / Ah! Notte, funestissima notte!».</p> <p>III-7 (pp. 155-6) «<i>Isab.</i> He può volere Donna Isabella da me? In questa ora sì impropria e nella notte medesima delle sue Nozze! / La sera medesima delle mie nozze farsi aspettare tre ore e poi venirmi davanti confuso, pensieroso, svogliato?» / «<i>Cla.</i> Che domattina saprete chi sia questa rivale e lo saprete da me».</p> <p>IV-1 (p. 160) <i>Sia notte ed oscurata affatto la scena.</i></p> <p>IV-1 (p. 160) «<i>Tend.</i> Avete abbandonato assai per tempo il festino. Non è che mezza notte ... / Ora vo a mettermi a tavola. Dopo cena vedrò come se la passa mia figlia; e allora risolverò».</p> <p>IV-5 (p. 170) <i>Seguitando la notte</i></p> <p>IV-5 (p. 170) «<i>Isab.</i> Nelle stanze di sopra tutta per le mie nozze sta in allegria la città ed io la notte medesima delle mie nozze non fo triegua con i miei sospiri ... son già due ore che non so dove sia [il cavaliere]».</p> <p>V-2 (p. 182) «<i>Tend.</i> Eccola alzata [...] Si vede bene, figlia mia, che avete travagliato tutta la notte. / <i>Cla.</i> Non ho preso un momento di sonno. / <i>Alb.</i> Bisognava restar a letto. Quant'è che ne siete levata? / <i>Cla.</i> Mezz'ora fa».</p> <p>V-3 (pp. 182-3) «<i>Isab.</i> Avete veduto il biglietto speditovi questa mattina?».</p>

PARTE SECONDA

«NON FACENDO ALTRO DA MANE A SERA CHE IL MESTIERE DEL SARTO,
CIOÈ, TAGLIARE, E CUCIRE, SCRIVERE E CANCELLARE».

IL TEATRO ROMANZESCO

Troverete in esso una Commedia dell'altro mondo, della cui vita ho disperato più volte, avendovela già data qualche settimana addietro per ispedita da Esculapio medesimo. Ora, non saprei come, s'è rimessa in salute; e misurandola a peso carta, come si costuma oggidì, valer dovrebbe qualche cosa, perché l'ho fatta e rifatta ben quattro volte: non facendo altro da mane a sera che il mestiere del Sarto, cioè tagliare, e cucire, scrivere e cancellare, prima di poterla ridurre a segno di chiamarmene soddisfatto⁴⁰².

I nomi di Giovanni Tevernin e di Pietro Chiari verso la metà del Settecento emergono a più riprese e si associano al nascente fervore per il genere romanzo. Da un lato, infatti, il primo, piccolo editore veneziano, che aveva iniziato la sua attività tipografica con la produzione di opere d'argomento religioso, verso gli anni cinquanta si indirizza alle traduzioni di romanzi⁴⁰³, principalmente dalla lingua francese, un genere che sicuramente stava cominciando ad avere grande successo presso il pubblico veneziano ed italiano. Dall'altro, il secondo compone tra il 1749 ed il 1752 commedie per i teatri Grimani di San Samuele e San Giovanni Grisostomo (le così dette *Commedie in prosa* dell'abate). Delle sedici commedie edite in quattro tomi presso Angelo Pasinelli (1752, 1753, 1754, 1758) nove sono tratte da romanzi (*La Marianna, o sia l'orfana; La Marianna, o sia l'orfana riconosciuta; L'orfano perseguitato; L'orfano ramingo; L'orfano*

⁴⁰² P. CHIARI, *Degli abusi de' teatri antichi e moderni*, in *Lettere scelte di varie materie, piacevoli, critiche, ed erudite, scritte ad una dama di qualità dall'Abate Pietro Chiari*, III, Venezia, Pasinelli, 1752, p. 219.

⁴⁰³ Prendendo in esame i *Mandati per le licenze di stampa* (filza 340) nei Registri dei Riformatori per lo Studio di Padova in Archivio di Stato a Venezia, per gli anni centrali del '700 (1749-52) si nota che il numero di romanzi tradotti e pubblicati da Tevernin è elevato, se ne citano alcuni: 14 febbraio 1745 m.v. licenza per *La Vita di Marrianna L'avventura della Contessa...* fede n° 153 (carta 134 verso). / 2 agosto 1748 licenza per *Viaggi del capitano Lemuel Gulliver in diversi Paesi lontani* traduzione dal francese fede n° 239 (carta 179 verso). / 24 luglio 1749 licenza per *Segreti ovvero rimedi di Madama Forsette* stampato più volte in Venezia fede n° 78 (carta 206 verso). / 4 agosto 1749 licenza per *La contadina ingentilita o sia le memorie della Marchesa di N.N del Cavaliere di Mouhy* traduzione dal francese fede n° 88 (carta 206 recto). / 23 agosto 1750 licenza di stampa per *Il contadino incivilito di Mariveaux* fede n° 313 (carta 216 verso). / 3 settembre 1750 licenza per *Il contadino gentiluomo ovvero avventure del Sig. Ransau col suo viaggio alle Isole Gemelle* fede n° 327 (carta 217 recto). / 17 aprile 1751 licenza per *L'Orfano fortunato, o sia Le avventure del Sig. N.N traduzione dal francese* fede n° 40 (carta 243 verso). / 1 maggio 1752 licenza per *Memorie d'una figlia di qualità tradotte dal francese* fede n° 251 (carta 253 recto) e per *La nuova contadina ingentilita o sia Memoria della Marchesa Di N.N* fede n° 252 (carta 253 recto). / 10 maggio 1752 licenza per *La spettatrice opera scritta in inglese e tradotta dal francese* fede n° 256 (carta 253 verso). / 2 febbraio 1752 m.v. licenza per *Memorie et avventure di una dama di qualità, che si è ritirata dal Mondo* fede n° 416 (carta 265 verso). / 29 maggio 1756 licenza per *Il soldato ingentilito ovvero memorie del Sig. di Verval* fede n° 322 (carta 339 verso). / 22 dicembre 1758 licenza per *Il Filosofo militare, ovvero Storia del Sig. di Montcal* fede n° 452 (carta 388 recto). / 20 febbraio 1758 m.v. licenza per *Memorie del Cavalier d'Erban* fede n° 493 (carta 340 verso).

riconosciuto; *La contadina incivilita dal caso*; *La contadina incivilita dal matrimonio*; *L'amica rivale*; *I nemici del pane che mangiano*). Se si considerano le commedie che costituiscono dei blocchi bi- o tri-partiti (*La "dilogia" della Marianna*, *La "dilogia" della contadina* e *La trilogia dell'Orfano*), si scopre che i rispettivi romanzi di riferimento (rispettivamente *La Vie de Marianne ou les aventures de la comtesse de **** di Pierre de Marivaux, *La Paysanne Parvenue* di De Mouhy e *La nouvelle paysanne parvenue* di Pierre-Alexandre Gaillard de la Bataille, il *Tom Jones* di Henry Fielding) vengono tradotti e pubblicati dall'editore Tevernin intorno alla metà del secolo (*La vita di Marianna, ovvero l'avventure della contessa di.. opera del signor di Marivaux dalla lingua francese trasportata nell'italiana*, 1746-8; *La contadina ingentilita o sia le memorie della signora marchesa di L.V. del Signor Cavaliere di Mouhy traduzione dal francese*, 1750 e *La nuova contadina incivilita opera del Sig. G*** de la Bataille, traduzione dal francese*, 1752; *L'Orfano fortunato ovvero le avventure del Sig. N.N., gentiluomo inglese*, 1751). Possono essere banali coincidenze, ma diventano interessanti nel momento in cui si effettua un confronto incrociato tra i testi e si evidenziano operazioni di *taglia e cucì* dal romanzo alle commedie, come nel caso del *Tom Jones*⁴⁰⁴.

Nelle prossime pagine sarà esposto il caso specifico di tre commedie romanzesche di Chiari, *L'Orfano perseguitato*, *L'Orfano ramingo* e *L'Orfano riconosciuto* (denominate anche "*Trilogia de L'Orfano*"), che, *fictio ante litteram*, nascono come blocco tripartito, tratto dal celeberrimo romanzo⁴⁰⁵. La *Parte Seconda* è suddivisa in due capitoli: il primo mira ad individuare il romanzo di riferimento per Chiari nella sua drammaturgia comica; una volta accreditato il modello, il secondo studia in che modalità il testo narrativo confluisca in quello comico.

CAPITOLO PRIMO

I.1 L'EDIZIONE TEVERNIN DE L'ORFANO FORTUNATO

Come in ogni storia che si rispetti bisogna partire da qualche antefatto, ovvero dalle vicende editoriali del *Tom Jones*. Le tre commedie mettono in scena le avventurose peripezie del protagonista del celebre romanzo di Henry Fielding, ma il modello di riferimento per Chiari non è il testo inglese.

Fielding inizia a scrivere il *Tom Jones* nel 1745, i primi due volumi sono pubblicati nel 1748, ma solo nel 1749 uscirà a Londra *The History of Tom Jones, a Foundling*⁴⁰⁶, in sei volumi, presso l'editore Millar. Il successo è straordinario: quattro edizioni in un anno,

⁴⁰⁴ Questo tipo di studio per il momento è stato effettuato solo per il caso de *La trilogia dell'Orfano*, mi riservo in altra sede di analizzare le restanti commedie con i rispettivi romanzi.

⁴⁰⁵ Per quanto concerne la diffusione in Italia del *Tom Jones* e l'intricarsi delle vicende con Chiari cfr. H. AMORY, *Fatum libelli: Tom Jones in Italy*, «Harvard Library Bulletin», XXIX, gennaio 1981, pp. 44-70 e L. GIARI, *Le peripezie delle prime traduzioni del «Tom Jones»*, «Problemi di critica goldoniana», 9, 2002, pp. 229-49.

⁴⁰⁶ Il romanzo è attentamente suddiviso in unità compositive di varie dimensioni: sono circa duecento capitoli, che si raggruppano in diciotto libri, disposti in tre gruppi di sei, che trattano rispettivamente "le vite precedenti", "i viaggi a Londra" e "ciò che vi accade all'arrivo dei personaggi principali".

corrispondenti a 10.000 copie vendute; sin da subito il romanzo inizia ad essere tradotto in varie lingue.

Nel febbraio del 1750⁴⁰⁷, Pierre Antoine de La Place pubblica a Parigi l'*Histoire de Tom Jones, ou l'Enfant trouvé*⁴⁰⁸, che raggiunge una fama tale da risultare il terzo romanzo più diffuso in Francia nel XVIII secolo⁴⁰⁹ e tale da essere stampato in tre diverse edizioni in un anno: la prima a Londra è del 1750, la seconda ad Amsterdam e la terza a Dresda escono entro il gennaio del 1751⁴¹⁰. La prima edizione è stampata con falsa indicazione tipografica, presso Jean Nourse a Londra; in realtà l'opera è pubblicata a Parigi presso il libraio Jacques Rollin⁴¹¹, ma già a fine febbraio l'opera è censurata, in quanto il Consiglio di Stato accusa l'editore di avere pubblicato senza il permesso di stampa della Censura Reale⁴¹². Tuttavia questo provvedimento non arresta la diffusione della traduzione di La Place: lo stesso Rollin ristampa il testo in maniera ufficiale nel 1751⁴¹³. «Il successo a Parigi del romanzo di Fielding è in realtà il successo del La Place»⁴¹⁴, in quanto il traduttore apporta al testo originale delle sostanziali variazioni⁴¹⁵, attuando una sorta di *francesizzazione*, eliminando totalmente le parti metanarrative poste ad introduzione di ogni libro⁴¹⁶ e rimuovendo ogni dialogo diretto tra autore e lettore⁴¹⁷.

⁴⁰⁷ Per la falsa datazione della prima edizione di La Place e sulle successive edizioni cfr. L. GIARI, *Le peripezie delle prime traduzioni del «Tom Jones»*, cit., pp. 229-31.

⁴⁰⁸ L'edizione è composta da due volumi contenenti ognuno due tomi: il primo tomo consta di sette libri (I-VII), il secondo di cinque (VIII-XII), il terzo (XIII-XV) e il quarto (XVI-XVIII) ne comprendono rispettivamente tre, per un totale di diciotto libri.

⁴⁰⁹ H.-W. STREETER, *The Eighteenth century English novel in the French translation. A bibliographical study*, New York, Publications of the Institute of French Studies, 1936, p. 45. F. WEIL, *L'interdiction du romane et la librairie, 1728-1750*, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1986, p. 442.

⁴¹⁰ M. C. BATESTIN, *A Henry Fielding companion*, Westport, Greenwood Press, 2000, p. 88.

⁴¹¹ L. GIARI, *Le peripezie delle prime traduzioni del «Tom Jones»*, cit., pp. 229-230. A partire dal 1736, a causa della forte censura contro il nuovo genere, reputato in molti casi «immorale», un gran numero di romanzi viene pubblicato con falsa indicazione.

⁴¹² *Ivi*, p. 230.

⁴¹³ *Ibidem*.

⁴¹⁴ *Ivi*, p. 231.

⁴¹⁵ Non intendo in questa sede fornire un quadro analitico delle le differenze riscontrabili tra il *Tom Jones* e la traduzione francese. Tuttavia, per fornire un'analisi il più esaustiva possibile, si fornisce una bibliografia di riferimento: S. CHARLES, *Le Tom Jones de La Place ou la fabrique d'un roman français*, «Revue d'Histoire littéraire de la France», Novembre-Dicembre 1994, pp. 931-58; A. DIGEON, *La condamnation du Tom Jones à Paris*, in «Revue Anglo-Américaine», agosto 1927, pp. 529-31; G. MAY, *Le dilemme du roman au XVIII siècle. Etude sur les rapports du roman et de la critique (1751-1761)*, Paris, P.U.F., 1963; H.-W. STREETER, *The Eighteenth century English novel in the French translation. A bibliographical study*, New York, Publications of the Institute of French Studies, 1936.

⁴¹⁶ Il primo capitolo del romanzo di Fielding è intitolato *Introduzione all'opera, ovvero lista del banchetto*, in cui l'autore, con un tocco di alta classe letteraria e strepitosa ironia, paragona il suo lavoro a quello di un padrone di una taverna, costui sa perfettamente che, per avere clienti, deve offrire loro dei piatti gustosi e soddisfacenti. All'interno di questa metafora, Fielding propone ai lettori le "pietanze" contenute nella sua opera e descrive l'ingrediente fondamentale, ovvero *la natura umana*, invitando chiunque non gradisca ad abbandonare la lettura prima che sia troppo tardi. Purtroppo, La Place taglia questo capitolo (come molti altri) e introduce direttamente la figura di Mr Allworthy.

⁴¹⁷ Il testo francese non solo non offre una traduzione pedissequa dell'originale (eliminando brani teorici fondamentali per la nascita del nuovo genere), ma tralascia il sarcasmo di Fielding, che pare quasi giocare con il lettore, tanto da rendere ancora oggi il *Tom Jones* un romanzo moderno e di piacevole lettura (non si potrebbe dire lo stesso delle traduzioni francese ed italiana). Ne è un breve esempio il capitolo IV del I libro dal curioso titolo, *Descrizione che mette in grave pericolo il collo del lettore; come se ne salvi; e straordinaria accondiscendenza di Madamigella Bridget Allworthy*. Dopo la descrizione della natura che

Il *Tom Jones* arriva in Italia attraverso la traduzione di La Place, e non direttamente dall'originale inglese, e dà vita a due edizioni. La prima traduzione appare nell'aprile del 1751 con il titolo *L'Orfano Fortunato, ovvero le avventure del Sig. N.N. Gentiluomo inglese. Traduzione dal francese*, pubblicata dall'editore veneziano Giovanni Tevernin⁴¹⁸; la seconda versione del romanzo è del 1756, edita da Giambattista Regozza, per cessione Remondini, con titolo *la Storia di Tom Jones, opera di M. Fielding scritta in inglese, poi tradotta in francese da M. de La Place, ed ora portata in italiano. Abbellita di rami disegnati da M. Gravelot*⁴¹⁹. Gli editori ottengono licenze di stampa a distanza di poco tempo: Remondini il 1 marzo 1751, Tevernin il 17 aprile 1751⁴²⁰. Presso l'Archivio di Stato di Venezia si conserva la licenza per l'edizione di Tevernin del 1751 de *L'Orfano fortunato* ed anche la nota della sua avvenuta pubblicazione il 26 aprile nel *Catalogo generale dei libri stampati in Venezia e stato suo*; analoga documentazione riguarda l'edizione Regozza della *Storia del Tom Jones*, nel Registro dei Mandati per licenze di stampa (1739-1758) [filza 340], in data 29 dicembre 1756, si legge:

Regozza Giambattista Stampator in Venezia / La storia di Tom Jones,
opera di Mons. Fielding. / n° 556 Ms. per Cessione Remondini

Risalendo a carta 556 delle licenze di stampa si trova la fede originale, datata 1751 ed intestata all'editore Giovan Battista Remondini, con titolo dell'opera *La storia di Tom Jones, ovvero il bambino ritrovato, opera di M. di Fielding*⁴²¹.

Le motivazioni per cui Remondini non dà alle stampe la sua versione del *Tom Jones* nel 1751, ma concede la licenza di stampa a Regozza nel 1756 sono difficili da

circonda la reggia di Lord Allworthy (il cui paesaggio ricorda più un dipinto romantico che un idilliaco quadretto classico: la villa in stile gotico, una torre d'una vecchia abbazia in rovina coperta d'edera, i monti selvaggi la cui sommità è nascosta dalle nubi, il signor Allowrthy perso a contemplare, tra l'azzurro del cielo, il sorgere del sole), ecco che per riprendere la narrazione Fielding con tono ironico, scrive: «Reader, take care: I have unadvisedly led thee to the top of as high a hill as Mr Allworthy's, and how to get thee down without breaking thy neck, I do not well know. However, let us e'en venture to slide down together; for Miss Bridget rings her bell, and Mr Alloworthy is summoned to breakfast, where I must attend, and, if you please, shall be glad of your company» (TJ, libro I, cap. IV, p. 10). Queste righe, come altre parti del capitolo, mancano totalmente nel testo francese, il risultato è una traduzione povera e macchinosa.

⁴¹⁸ La suddivisione dei due volumi dell'edizione è quasi identica a quella di La Place, sono tagliati tre capitoli: il terzo, il quarto del XII libro e il primo del XIII libro (in cui Fielding formula un'invocazione letteraria). Il volume che ho consultato si trova nella Biblioteca del Gabinetto di Lettura d'Este.

⁴¹⁹ Il volume che ho consultato si trova alla Biblioteca del Museo Civico Correr a Venezia (coll. RAVA 003006026-27). Nel frontespizio si trova l'indicazione «Venezia, Regozza, 1757». La traduzione è articolata in due tomi distinti: il primo è costituito da dodici libri (I-XII), il secondo dai restanti sei (XIII-XVIII).

⁴²⁰ Nei Registri dei Riformatori dello studio di Padova (Filza 340) in data 1 marzo 1751 si legge «Remondini Gio. Battista Stamp. di Venezia / *La Storia di Tom Jones ovvero il Bambino ritrovato, opera di M. Fielding*. Tomo primo / Fede al n°: 5» (carta 242 *recto*). Mentre in data 17 aprile 1751 si legge «Tevernin Juanne Stamp. di Venezia / *L'Orfano fortunato, o sia le avventure del Sig. N.N. traduzione dal francese* / Fede al n°: 40».

⁴²¹ Allegata si trova una lettera autografa, datata «Bassano, 22 ottobre 1756», in cui Remondini indirizza a Regozza la cessione dei diritti di stampa del *Tom Jones*. «Sig. Gio. Battista mio carissimo Amico / Rilevo le vostre premure della cessione che desiderate per il mandato del *Tom Jones*; il mandato lo avete presso di voi, che ve l'ho dato qui e con la presente dichiaro di cedervi ben volentieri ogni mia azione e ragione tal sopra facendolo di tutto buon cuore, e senz'altro interesse, che quello della premura che ho per li vostri vantaggi che prego Dio signore vi dia ogni maggior bene. Vi servirà per rinuncia, da presentare occorrendo ove fosse di vostro bisogno. Io sarò costi in queste Feste, e vi prego di venirmi a ritrovare, con che felice sono. / Di Voi G. Gio» cfr. L. GIARI, *Le peripezie delle prime traduzioni del «Tom Jones»*, cit., p. 236.

determinare. Luisa Giari⁴²² ipotizza che l'uscita de *L'Orfano fortunato* esaurisca la richiesta per qualche anno.

La situazione critica che l'editore Remondini affronta appena arrivato a Venezia, nel settembre del 1750, potrebbe aver temporaneamente fermato l'ambiziosa edizione della *Storia del Tom Jones* (un'edizione riccamente decorata da tavole incise nei momenti salienti del romanzo, florilegi, capilettera rilevate che ambiva essere una fedele riproduzione della traduzione francese)⁴²³. La ditta Remondini in laguna colpisce immediatamente gli altri stampatori per lo straordinario attivismo e il repentino aumento di produzione di libri⁴²⁴. Questo causa la reazione dei principali librai veneziani che, non riuscendo a far fronte sul piano della libera concorrenza, cercano a metà degli anni '50 di stipulare dei patti per regolare i rapporti con i Remondini⁴²⁵, i quali a loro volta hanno bisogno di mantenere buoni legami anche con i piccoli stampatori veneziani, come Regozza, legami testimoniati nel tono amichevole della lettera relativa alla licenza di stampa⁴²⁶. Le traduzioni italiane del *Tom Jones* possono essere schematizzare in questo modo:

ANNO	TITOLO	EDIZIONE
1751	<i>L'Orfano fortunato</i>	Venezia, Tevernin
1751	<i>La Storia di Tom Jones</i>	Remondini (solo la licenza di stampa)
1756	<i>La Storia di Tom Jones</i>	Venezia, Regozza (stampa per cessione della licenza Remondini)
1757	<i>La Storia di Tom Jones</i>	Venezia, Regozza (ma in effetti edizione pirata, Napoli, B. Gessari)
1758	<i>La Storia di Tom Jones</i>	Napoli, B. Gessari
1758	<i>La Storia di Tom Jones</i>	Venezia, Pasinelli (edizione menzionata nel Catalogo delle opere Pasinelli, mai ritrovata ⁴²⁷)
1762	<i>La Storia del Tom Jones</i> <i>L'Orfano fortunato</i>	Remondini inserisce i due romanzi nel suo Catalogo ⁴²⁸

⁴²² Ivi, p. 238.

⁴²³ M. INFELISE, *L'editoria veneziana nel 1700*, Milano, Franco Angeli, 1989, p. 281. «Il 17 agosto 1747 i fratelli Giovanni Antonio e Giambattista Remondini avevano presentato richiesta d'immatricolazione all'arte della stampa. Ci vollero tre anni di vertenze giuridiche prima che la corporazione, fiaccata dalle troppe spese che l'opposizione aveva comportato, capitolasse ed accettasse nel suo seno la casa bassanese. Il 4 settembre 1750, mediante il pagamento di 330 ducati, Giambattista Remondini ottenne finalmente la desiderata iscrizione».

⁴²⁴ Ivi, pp. 282-3.

⁴²⁵ Ivi, p. 284. «Il primo a concludere un accordo del genere fu Nicolò Pezzana nel settembre del 1755. [...] Negli anni seguenti patti simili vennero sottoscritti tra il Remondini ed altri grandi librai e stampatori».

⁴²⁶ L. GIARI, *Le peripezie delle prime traduzioni del «Tom Jones»*, cit., p. 238. «Dal 1741-1750 al 1751-1760 le licenze di Remondini passarono dal 4,6% al 14,7% sul totale delle licenze rilasciate dallo Stato veneto, a dimostrazione del fatto che era diventato il maggiore editore a Venezia. Si stavano formando due fronti opposti: quello delle case «moderne», a cui appartenevano i matricolati minori dell'Arte alleati a Remondini, e quello delle case «vecchie», che riuniva i maggiori stampatori di Venezia.»

⁴²⁷ Il catalogo si trova in CG, IV e in P. CHIARI, *Poesie e Prose italiane e latine dell'abate Pietro Chiari poeta si S.A. Serenissima Sig. Duca di Modena*, II-III Venezia, Pasinelli, 1761. Sull'inesistenza di questo volume e sul fatto che probabilmente Pasinelli inserisca nel proprio catalogo opere di Chiari stampate presso altri stampatori cfr. H. AMORY, *Fatum libelli: Tom Jones in Italy*, cit. e L. GIARI, *Le peripezie delle prime traduzioni del «Tom Jones»*, cit. . Inoltre, *La Storia di Tom Jones* è inserita anche nel catalogo di Giuseppe Bettinelli, *Opere da me stampate dell'Abate Pietro Chiari*, a conclusione del quinto e del sesto tomo delle *Commedie in versi*, ma non per questo si ipotizza l'esistenza di un'ulteriore edizione.

⁴²⁸ È plausibile che Remondini, come sua consuetudine, abbia inserito nel suo catalogo due libri stampati da piccoli editori veneziani.

Le sorti de *L'Orfano fortunato* sembrano divergere dai toni ben auguranti del titolo (infatti sono tutt'altro che *fortunate*), dato che l'esistenza del romanzo riemerge solo agli inizi del XX sec.. Il primo cenno critico alla traduzione si deve a Giambattista Marchesi, che nel 1900 dedica un saggio a *I romanzi dell'abate Chiari*. L'opera viene ricordata all'interno di un elenco che riporta le numerose traduzioni di romanzi della metà del Settecento a Venezia. Il fatto curioso è che nella revisione dell'opuscolo, che costituirà parte del volume *Romanzieri e romanzi del Settecento* del 1903, il titolo *L'Orfano fortunato* verrà sostituito con *La Storia di Tom Jones*, assente prima⁴²⁹. Una seconda citazione si trova nella *Bibliographie du roman français en Italie au XVIII siècle: traductions* di Maria Rosa Zambon del 1962⁴³⁰. Infine, notizie de *L'Orfano fortunato* si trovano nell'appendice dell'opera di Rolf-Jurgen Orf, dedicata alla ricezione del lavoro di Henry Fielding in Francia, nel quale non si riscontra alcun accenno alla *Storia di Tom Jones*⁴³¹.

Tevernin, quindi, nel 1751 pubblica *L'Orfano fortunato*, probabilmente anticipando il Remondini, grazie a un'edizione più "povera": quattro tomi in due volumi, per un totale di diciotto capitoli, privi di incisioni, di capilettera fioriti, di qualsiasi altro ornamento e con il materiale cartaceo economico (la carta è ruvida, porosa e scura, la rilegatura in cartone e spago grosso). *L'Orfano fortunato*, dichiaratamente ripreso dalla traduzione del La Place, non riporta il nome del traduttore (come era consuetudine per opere rivolte ad un effimero smercio), il quale forse vedeva l'occasione di guadagnarsi da vivere scrivendo. Tutto ciò testimonia un modesto investimento commerciale, senza pretese culturali.

I.2 UN LAPSUS DESTABILIZZANTE

Chiari offre una testimonianza importantissima: si tratta di una sua bibliografia, contenuta in un articolo del 7 novembre 1761, nel n° 78 della «Gazzetta Veneta»⁴³². Un ammiratore di Chiari (presumibilmente immaginario, secondo convenzione retorica) scrive all'autore perché pubblichi sul giornale: «Il Catalogo di tutte le Opere sue, e con il prezzo ancora delle medesime; poiché son desideroso di provederle tutte, e per leggerle, e per ritrarne profitto». Chiari risponde fingendo di voler disobbedire all'invito per un senso di riservatezza e falsa modestia, ma allo stesso tempo afferma: «Per l'una parte questa rassegna de' libri è quasi necessaria, perocché si spacciano come mie delle cose, che non ho mai sognato nemmeno di pubblicarle». Alla fine, dopo tanta leziosità e ritrosia, l'abate fornisce un Catalogo completo delle sue opere: inizia dalle raccolte di *Lettere*, cita successivamente i tomi di *Commedie in prosa* e *Commedie in versi*, passa alle *Tragedie*, ai

⁴²⁹ G. MARCHESI, *I romanzi dell'Abate Chiari*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1900, p. 12: «[...] E poi, fino al '53, le traduzioni pullularono abbondantissime. *La contadina incivilita*, il *Viaggio all'isola d'amore*, *L'Orfano fortunato*, *La zingarella*, *La nuova Marianna*, le *Memorie di una dama di qualità*, *Mirza e Nadir*, *La nuova contadina*, l'*Istoria di una Greca moderna* sono tutti romanzi tradotti in quegli anni».

⁴³⁰ M. R. ZAMBON, *Bibliographie du roman français en Italie au XVIII siècle: traductions*, Firenze, Sansoni, 1962.

⁴³¹ R. J. ORF, *Die Rezeption Henry Fieldings in Frankreich, 1744-1812*, Baienfurt, 1974, pp. 176-7.

⁴³² Chiari succede a Gasparo Gozzi nella direzione del giornale a partire dal 7 febbraio 1761 fino al 10 marzo 1762.

Drammi seri e giocosi e prima di terminare con la produzione poetica elenca i *Romanzi*. Dopo i titoli dei romanzi originali, aggiunge quelli da lui tradotti:

A questi si aggiungano alcuni Romanzi, ed altri Libricciuoli da me in parte tradotti con delli accrescimenti notabili, ma che propriamente non sono miei, ne voglio usurparmeli come sono

La storia di Luigi Mandrino
Il Genio, ed i costumi del secolo
L'Orfano riconosciuto
La nuova Cittadina Ingentilita
La Grammatica Geografica,

ed altre traduzioni di cui non mi ricordo appena.⁴³³

Lapsus di Chiari o, più probabilmente, errore tipografico (per cattiva lettura del tipografo) riguarda il titolo della *Cittadina*, che allude sicuramente a *La Contadina ingentilita*, ovvero la traduzione della *Paysanne parvenue* di De Mouhy, uscita nel 1750 presso Tevernin, mentre nel 1752, sempre presso il medesimo editore, vede la luce *La nuova Contadina ingentilita*, traduzione della continuazione della *Paysanne parvenue* di De La Bataille.⁴³⁴

Quando Chiari si riferisce a *L'Orfano riconosciuto* probabilmente commette un errore, infatti dalle fonti non si può certificare l'esistenza di una terza traduzione del *Tom Jones*, oltre alla *Storia di Tom Jones* e a *L'Orfano fortunato*. È probabile che l'abate si riferisca a una delle due traduzioni, indicate, però, con un titolo sbagliato. Si può supporre che, a distanza di dieci anni dal suo lavoro, egli si sia semplicemente confuso con il titolo della sua terza commedia tratta dal *Tom Jones*⁴³⁵. Tra l'altro, "*Orfano riconosciuto*" è il titolo che più si avvicina a quello della traduzione francese del La Place. Per essere più precisi si può dire che il titolo integrale, presente solo sul frontespizio dei quattro volumi francesi, è *Tom Jones ou l'Enfant trouvé* e all'interno di ogni libro viene riportato il sottotitolo *L'Enfant trouvé*. Infine "*Orfano riconosciuto*" ha richiami più stretti con "*Orfano fortunato*", che con "*La storia di Tom Jones*". Il romanzo, quindi, potrebbe essere stato progettato con il titolo *L'Orfano riconosciuto*, ma pubblicato con quello di *L'Orfano fortunato*, per sottolineare l'aspetto avventuroso della vicenda e del suo lieto fine e non solo. Infatti "*Orfano fortunato*" è l'innegabile sintesi dei tre titoli delle commedie (*L'Orfano perseguitato*, *L'Orfano ramingo* e *L'Orfano riconosciuto*), come se in esso si riassumessero le tre "puntate" teatrali, sinergia del tutto assente con *La storia del Tom Jones*.

A questo punto è innegabile che Chiari abbia realizzato una traduzione del *Tom Jones*, parallelamente alla drammatizzazione comica, ma non resta che dimostrare la paternità chiariana de *L'Orfano fortunato* sulla base di un confronto diretto tra i testi.

⁴³³ Alcune brevi considerazioni. Anche Peroni, nella sua *Biblioteca bresciana*, attribuisce a Chiari sia *La storia di Luigi Mandrino*, sia *Il genio ed i costumi del secolo*. Non si trova in nessun repertorio bibliografico menzione della *Grammatica Geografica*.

⁴³⁴ L. GIARI, *Le peripezie delle prime traduzioni del «Tom Jones»*, cit., pp. 243.

⁴³⁵ H. AMORY, *Fatum libelli: Tom Jones in Italy*, cit., p. 60.

I.3 L'INESISTENZA DELL'EDIZIONE PASINELLI⁴³⁶

Si intende in questo paragrafo chiarire un equivoco. Gli studi di Vincenzo Peroni⁴³⁷, Gaetano Melzi⁴³⁸, Giambattista Marchesi⁴³⁹ e Giuseppe Ortolani⁴⁴⁰ danno per certa l'esistenza di un'edizione Pasinelli della *Storia di Tom Jones*, la cui traduzione attribuiscono a Pietro Chiari. Questa tesi è basata su due fonti di estrema importanza: una dovuta all'editore Pasinelli e l'altra dello stesso Chiari.

Angelo Pasinelli pubblica a partire dal 1752 la prima raccolta di commedie del Chiari, *Commedie rappresentate ne' teatri Grimani di Venezia cominciando dall'anno 1749. D'Egerindo Criptonide, Pastor Arcade della Colonia Parmense*. Nel catalogo posto alla fine del quarto volume (uscito nel 1758), troviamo una delle due fonti sopra menzionate; si tratta di una lista, fornita dal Pasinelli, delle *Opere composte dall'Abbate Pietro Chiari e da me stampate*⁴⁴¹. Per la prima volta la *Storia di Tom Jones* è attribuita al

⁴³⁶ L. GIARI, *Le peripezie delle prime traduzioni del «Tom Jones»*, cit., pp. 233-36.

⁴³⁷ V. PERONI, *Biblioteca bresciana*, Brescia, Forni, [1818-1823], ristampa anastatica Bologna, Forni, 1968, p. 260. Il primo accenno alla *Storia di Tom Jones* lo ravvisiamo nel 1818, quando Vincenzo Peroni pubblica la *Biblioteca Bresciana*, vol. I, e fornisce, per la prima volta, una bio-bibliografia del Chiari. Alla voce «Chiari Ab. Pietro», dopo un breve riferimento biografico e critico sull'attività del Chiari si può leggere: «XXV *Storia di Tom-Jones*. In Venezia, Pasinelli 1767 to. 2 in 8».

⁴³⁸ G. MELZI, *Dizionario di opere anonime e pseudonime di Scrittori italiani o come che sia aventi relazione all'Italia*, Milano, Luigi di Giacomo Pirola, 1848-1859, vol. I, p. 204. Lo scrittore fornisce una delle bibliografie più estese del Chiari, comprendente 17 romanzi e quattro traduzioni. In fondo alla voce si legge:

[...] A questi lavori si possono aggiungere alcune vere traduzioni fatte dall'abate Chiari d'opere altrui, o senza il suo nome, oppure senza quello dell'autore dell'opera, fra le quali rammenteremo le seguenti:

1° Il Soldato ingentilito, o sia Memorie ed avventure del signor Di Verval, scritte in francese (da monsieur Maurillon), e tradotte in italiano dall'ab. Chiari, *Napoli*, 1758, tom. 2.

2° Storia di Luigi Mambrino, celebre contrabbandiere (tratta dalla vita, che di questo celebre scellerato scrisse in francese Terrier de Cleron). *Venezia*, 1757, 1762 e 1767.

3° La serietà vinta, o sia Gli amori d'Ismene ed Ismenia (romanzo greco attribuito malamente ad Eustazio, vescovo di Tessalonica, perché forse è di certo Eumazio, egiziano; tradotto in francese da Beauchamps, e quindi dall'ab. Chiari in italiano). *Venezia, Pasinelli*.

4° Storia di Tom Jones, opera di Fielding, tradotta in lingua francese da La Place, e da questa resa volgare (dall'ab. Chiari). *Venezia*, 1758, vol. 2, con rami⁴³⁸.

⁴³⁹ G. MARCHESI, *Romanzieri e romanzi del Settecento*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1903 (nella ristampa anastatica Roma, Vecchiarelli, 1991), p. 413. In fondo all'opera nella *Appendice II. Saggio di una bibliografia dei romanzi italiani (originali e tradotti) del XVIII sec.* si può leggere:

Storia del Tom Jones:

opera di Fielding, tradotta in lingua francese da De la Place e da questo resa volgare, *Venezia, Pasinelli*, 1758.

La stessa, *Venezia, Pasinelli*, 1767.

Il romanzo inglese uscì nel 1749, la traduzione francese nel 1750. Il traduttore italiano secondo il Melzi sarebbe l'ab. Chiari.

La stessa, «*Il trovatello*», Versione di Gaetano Barbieri. Milano, Truffi, 1833. T. 8⁴³⁹.

⁴⁴⁰ G. ORTOLANI, *Settecento. Per una lettura dell'Abate Chiari*, cit., p. 437. Riguardo la presunta scrittura da parte del Chiari nella primavera del 1750, delle tre commedie tratte dal romanzo di Fielding, lo studioso in una nota sostiene:

Solo negli anni 1756-57 la *Storia di Tom Jones* uscì in veste italiana (Ven., Pasinelli) e proprio per opera del Chiari, che fra i libri da lui «in parte tradotti, con delli accrescimenti notabili» ricorda *L'orfano riconosciuto* (*Gazzetta Ven.*, 1761, n. 78).

⁴⁴¹ In questo elenco si trovano anche titoli di *Romanzi tradotti da altri autori:*

Il soldato ingentilito 8° vol. 2 £ 4.10

La Serietà vinta, o sia Amori d'Ismene e Ismenia 8° £ 1.5

La Storia di Tom Jones, Opera di Mr. Fielding 8° vol. 2 fig. £ 7

Chiari: su questa fonte si basano Peroni, Melzi e di conseguenza Marchesi ed Ortolani. Inoltre le loro tesi parrebbero ulteriormente perorate da una seconda notizia, fornita questa volta dallo stesso Chiari. Infatti costui pubblica dal 1756 al 1762 una raccolta in dieci volumi delle *Commedie in versi dell'Abate Pietro Chiari Bresciano, Poeta di S.A. Serenissima il Sig. Duca di Modena* presso l'editore Giuseppe Bettinelli. Nel 1758 pubblica il terzo volume, in cui, nelle *Osservazioni critiche sopra il Poeta Comico*, il Chiari loda il Pasinelli come editore che ha pubblicato la quasi totalità delle sue opere, contribuendo indirettamente – e involontariamente – a suggerire l'esistenza di una prima edizione Pasinelli della *Storia di Tom Jones*.

In verità nessuno è mai riuscito a trovare questa presunta prima edizione Pasinelli, citata da vari studiosi, ma assente nelle maggiori biblioteche europee⁴⁴². Luisa Giari attesta che:

[È stato effettuato] un controllo incrociato presso l'Archivio di Stato di Venezia tra le "fedi" originali, rilasciate giorno per giorno (1740-1791) agli editori e conservate in "filza", ed il *Catalogo generale dei libri stampati in Venezia e stato suo* (1725-1789)⁴⁴³.

Se Pasinelli avesse stampato la *Storia di Tom Jones*, avrebbe, in teoria, dovuto richiedere una licenza e sarebbe comparsa sia tra le "fedi" originali, sia nel *Catalogo generale*. In realtà, non vi è traccia di quest'opera in nessuno dei due documenti.

In caso di smarrimento della fede originale, almeno il catalogo generale avrebbe dovuto recare menzione della pubblicazione: difficilmente due fonti così ricche presentano una stessa lacuna⁴⁴⁴.

In conclusione, si può pensare che Pasinelli abbia aggiunto alle proprie edizioni anche la produzione minore dell'abate, ovvero le traduzioni di romanzi francesi, incluse quelle pubblicate presso altri stampatori, in modo da fornire con il proprio catalogo, il panorama più completo possibile delle opere del Chiari⁴⁴⁵. Nonostante l'equivoco

Pasinelli compie un ulteriore errore nella sua compilazione, svista che riduce la già scarsa attendibilità del catalogo. Infatti l'editore annovera tra i romanzi *La storia di Luigi Mandrino*, testo che Chiari stesso (come si vedrà tra breve) cita tra le sue traduzioni.

⁴⁴² H. AMORY, *Fatum libelli: Tom Jones in Italy*, cit., pp. 57-58; L. GIARI, *Le peripezie delle prime traduzioni del «Tom Jones»*, cit., p. 235.

⁴⁴³ L. GIARI, *Le peripezie delle prime traduzioni del «Tom Jones»*, cit., p. 235-6.

⁴⁴⁴ *Ibidem*. Inoltre «un ulteriore dato pone in dubbio l'esistenza di un'edizione Pasinelli della *Storia del Tom Jones*: tra i testi ricordati nell'elenco bibliografico di Pasinelli nel 1758 posto in appendice alle *Commedie rappresentate ne' teatri Grimani di Venezia*, troviamo un'altra traduzione: *Il soldato ingentilito* (traduzione del romanzo francese *Le Soldat parvenu, ou Mémoires et aventures de M. de Verval* di Elazar Mauvillon). Sappiamo invece, dall'archivio veneziano per le traduzioni, che nel maggio del 1756 viene rilasciata al Tevernin la licenza di stampa per questo romanzo. Molte sono le analogie tra le vicende editoriali del *Soldato incivilito* e *La storia di Tom Jones*: due traduzioni dal francese, pubblicate entrambe nel 1756, presso due piccoli editori. Caso curioso, e non banale, è che ambedue compaiano nel catalogo Pasinelli del 1758» (*Ibi*, pp. 240-1).

⁴⁴⁵ *Ibidem*: «Ristampare o inserire nei propri cataloghi opere di altri editori, specie se piccoli, era una pratica comune nel mercato librario settecentesco. A Venezia i libri erano sempre circolati tra i diversi librai, inizialmente secondo la tecnica del baratto, successivamente con il sistema dello "scambio", in modo tale che ogni libraio potesse fornire al suo cliente l'intero assortimento libraio veneziano. È dunque possibile che Pasinelli abbia facilmente inglobato nel suo catalogo opere di altri editori, risparmiando il costo per un'ulteriore ristampa. Questa tesi può essere avvalorata da due fattori: in primo luogo le opere aggiunte appartengono ad editori con uno scarso potere editoriale, Regozza per *La Storia di Tom Jones* e Tevernin per

manifesti una natura fuorviante, esso attesta un dato importante: documenta ulteriormente che l'abate compie una traduzione del *Tom Jones*.

I.4 CONFRONTO TEVERNIN - REGOZZA

Si propone di seguito un confronto tra l'edizione Tevernin e quella Regozza. Assodato che dal romanzo francese hanno vita in Italia due traduzioni contemporanee, una edita a cinque anni di distanza dall'altra, e che *L'Orfano fortunato* (edizione Tevernin) per quanto detto finora e per quel che si dimostrerà nel prossimo paragrafo è il modello per le commedie di Chiari, non resta che dimostrare l'indipendenza tra le due edizioni, escludendo la possibilità che Regozza pubblichi "la bella copia" della traduzione Tevernin. Si riporta qualche esempio per dimostrare l'autonomia tra le versioni e sottolineare come Regozza dia alle stampe una traduzione più fedele al testo di La Place, rispetto all'edizione Tevernin, ma che nonostante la copia sia riccamente ornata da florilegi e incisioni, presenta ricorrenti refusi.

L'HISTOIRE DE TOM JONES ⁴⁴⁶	LA STORIA DI TOM JONES ⁴⁴⁷	L'ORFANO FORTUNATO ⁴⁴⁸	L'ORFANO RAMINGO ⁴⁴⁹
<p>A son arrivée , le déjeuner fut servi dans la belle Salle du Château, et l'on envoya un Laquais pour en avertir Sophie.</p> <p><u>Divin Shakespeare, que n'ai-je ta plume! sublime Hogarth, que n'ai-je ton pinceau! J'espérerois peut-être de peindre avec énergie l'air pâle et triste , les regards égarés, et les frémissements du malheureux Domestique, qui vint annoncer en bégayant... , que l'on ne trouvoit point Sophie.</u>¹</p> <p>On ne la trouve point! s'écria M. Western, en se levant de son fauteuil. Mor! tête! ventre! Sang et furies! Où, quand, comment, quoi? On ne la trouve point! Où donc est-elle?²</p>	<p>Al suo arrivo fu preparato il rinfresco nella bella sala del Castello, e si mandò un Lacchè ad avvertirne Sofia.</p> <p><u>Divino Shakespeare perché non ho la tua penna, sublime Hogarth perché mi manca il tuo pennello! Sperarei [sic] forse di dipingere con energia l'aria pallida e mesta, gli sguardi smarriti, e li fremiti dell'infelice domestico che venne a dire tartagliando ... che non trovavasi Sofia.</u>¹</p> <p>Non si trova Sofia! Gridò M. Western alzandosi dalla sedia. Cospetto! Corpo! Sangue! Dove quando, come, che? ... Non si trova! Dunque dov'è?²</p>	<p>All'arrivo suo recarono in tavola nella sala magnifica del Castello; ed un Lacchè ebbe ordine d'avvisarne la Sposa.</p> <p><u>Come farò io a dipingere al vivo la pallidezza, e la confusione di costui nel riferire tremando, che Sofia non si ritrovava.</u>¹</p> <p>Non si trova, esclamo Western, non si trova? Che? Come? Quando? Non si trova? Dov'è?²</p>	<p><i>Fol.</i> E mia figliuola dov'è? <i>Mor.</i> Vostra figlia, Signore, l'ho cercata invano per tutto il palazzo. Non si ritrova. <i>Fol.</i> Non si trova? ... Che? ... Come? ... Quando? ... Non si trova? ... Oh potere del mondo! ... Dov'è?² ... <i>Smanioso per la scena.</i></p>

Il soldato incivilito. In secondo luogo è documentato che proprio in quegli anni la libreria di Pasinelli stava attraversando un periodo di difficoltà, per cui lo stampatore ridusse la produzione dopo il 1757 e dieci anni dopo chiuse».

⁴⁴⁶ LP, t. II, l. X, c. VI, p. 186.

⁴⁴⁷ *La storia di Tom Jones. Opera di M. Fielding scritta in inglese, poi tradotta in francese da M. De La Place, ed ora portata in italiano. Abbellita di rami disegnati da M. Gravelot, Venezia, Giovanni Battista Regozza, 1757, t. I, l. X, c. VI, p. 158.*

⁴⁴⁸ OF, t. II, l. X, c. VI, p. 119.

⁴⁴⁹ ORA, I-4 p. 209.

¹ Per l'incapacità di dipingere lo stato d'animo del servitore terrorizzato, La Place-Filding invoca le capacità descrittive di Shakespeare e Hogarth, citazione che ritorna ne *La Storia di Tom Jones*, mentre sono del tutto assenti ne *L'Orfano fortunato*. Se l'edizione Regozza dipendesse da quella Tevernin in questo caso dovrebbe essere meno fedele al modello francese.

² Le esclamazioni di Fol nella commedia corrispondono quasi perfettamente al testo de *L'Orfano fortunato*, mentre *La Storia di Tom Jones* è conforme al romanzo di La Place.

L'HISTOIRE DE TOM JONES ⁴⁵⁰	LA STORIA DI TOM JONES ⁴⁵¹	L'ORFANO FORTUNATO ⁴⁵²	L'ORFANO RAMINGO ⁴⁵³
Entendit-on jamais pareil propos? répliqua la sublime soeur. Ah, mon frere! si je n'avois pas le sang froid de cinquante de vos <i>Jobs</i> ensemble, vous me seriez perdre de vuë toute décence. Pourquoi récriminer de mauvaise soi? ne vous ai-je pas prié, ne vous ai-je pas pressé cent fois de vous reposer sur moi du soin de la conduire? il vous a plû de tout gâter en un moment ¹ . Jamais pere sensé sit-il de telles menaces à sa fille ² ? Ne vous ai-je pas répété mille fois? que les Angloises ne veulent pas être menées comme les esclaves de Circasie^{454,3}	Si può sentire di peggio? Replicò la sublime sorella. Ah, fratello, se io non avessi la flamma di cinquanta Giobbi uniti insieme, mi fareste oltrepassare i limiti della decenza! Perché prendermi in mala fede? Non v'ho pregato, non v'ho sollecitato cento volte di voler fidare a me la cura di educarla? V'ha piaciuto [<i>sic</i>] di rovinar tutto in un momento ¹ . Non v'ho ripetuto mille volte, che le <i>Inglesi</i> non vogliono essere trattate, come le schiave di <i>Circassia</i>³.	<u>Sentite che bestia</u> , che bestia! Ripigliò allora Madama; se io non avessi una sofferenza da statua, mi fareste dimenticare chi sono ¹ . Vi pare egli, che quelle fossero minacce da fare a una figlia ² ? <u>Vi ho pur detto le mille volte, che noi donne <i>Inglesi</i> non vogliamo essere confuse con le schiave di <i>Barberia</i>³.</u>	<i>Mad.</i> <u>Sentite che bestia!</u> ... Vi pare egli che s'avessero a fare così villane minacce ad una Dama, a d'una figlia? <u>V'ho pur detto le mille volte, che noi <i>Donne Inglesi</i>, nate al gran mondo, e alla Corte, non vogliamo essere confuse colle <i>Schiave di Barberia</i>³?</u>

¹ Emerge in questo esempio una delle modalità di prassi traduttiva de *L'Orfano fortunato*, ovvero "semplificare ed eliminare" alcune parti di testo; invece è diverso l'approccio del traduttore de *La Storia del Tom Jones*: la sua è una traduzione letterale dal francese.

² La frase della traduzione francese è eliminata nell'edizione Regozza, ma è presente nel testo di Tevernin.

³ I testi in grassetto presentano delle evidenti analogie, differenziandosi da *L'Orfano fortunato* e da *L'Orfano ramingo*. È chiaro che l'edizione Tevernin e quella Regozza traggano entrambe e indipendentemente dal testo francese, ma la prima apporti delle modifiche.

⁴⁵⁰ LP, t. II, l. X, c. VI, pp. 191-3.

⁴⁵¹ *La Storia di Tom Jones*, cit., t. I, l. X, c. VI, p. 158.

⁴⁵² OF, t. II, l. X, c. VI, p. 121.

⁴⁵³ ORA, I-5, pp. 213-4.

⁴⁵⁴ Peut-être vouloit-elle dire *Circassie*.

L'HISTOIRE DE TOM JONES ⁴⁵⁵	LA STORIA DI TOM JONES ⁴⁵⁶	L'ORFANO FORTUNATO ⁴⁵⁷	L'ORFANO RICONOSCIUTO ⁴⁵⁸
Recherche! & de qui? interrompit Sophie, après s'être un peu recueillie. Pouvez-vous être assez cruelle, s'écria Jones, pour me faire une pareille question? ai-je besoin de vous apprendre, que c'est vous seule que je cherchois?.. moi? répondit Sophie : M. Jones a donc apparemment quelque affaire très-importante à me communiquer?	In traccia di chi? Rispose Sofia riavutasi alquanto. Ed avete cuore, disse Jones, di farmi una tale richiesta? V'è bisogno di replicare, che cercavo voi sola? Me sola? Rispose Sofia. Avrà dunque M. Jones qualche importantissimo affare da comunicarmi [sic]?	<u>Cercandomi?</u> Interruppe ella, <u>e perché?</u> <u>Potete voi, replicò egli, esser meco crudele a segno di farmi questa domanda? Dovrò io dirvi che in voi cercava il mio bene?</u> <u>In me?</u> Disse ella, <u>ma come?</u> Tommaso per avventura <u>mi prende in fallo; o ha egli forse qualche cosa da comandarmi.</u>	<u>Sof. Cercandomi? ... E perché?</u> <u>Jon. Potete voi esser crudele a segno di farmi questa domanda? Dovrò io dirvi, che in voi cercava il mio bene?</u> <u>Sof. In me? ... Ma come? ... Mi prendete voi in fallo; oppure avete voi qualche cosa da comandarmi?</u>

Emerge chiaramente da questo ultimo esempio (si sono evidenziate o in grassetto o con sottolineatura le analogie) che il testo francese subisca una traduzione più libera ne *L'Orfano fortunato*, versione che confluisce con poche variazioni nelle commedie, mentre *La Storia di Tom Jones* mantenga una più stretta dipendenza al modello transalpino. Per cui le due traduzioni italiane non hanno nessun legame e solo la prima è il modello di Chiari per la *Trilogia del Tom Jones*.

I.5 RAFFRONTI TESTUALI

Si riscontra, non senza sorpresa, che tra il testo narrativo italiano e quello teatrale, le analogie superano di gran lunga le discordanze e si dividono in due tipologie. Da una lato si possono ravvisare relazioni tematiche, quali la situazione, il tema, gli avvenimenti del romanzo, dall'altro esistono vere e proprie riprese testuali: il Chiari trasporta stralci interi di testo dalla traduzione alla trilogia teatrale. Nella tabella di seguito si riportano in maniera sintetica i due tipi di analogie, divisi per commedia. Nella colonna di sinistra si riscontrano esempi di relazioni tematiche, in quella di destra chiare dimostrazioni di riprese letterali dai dialoghi del romanzo.

	ANALOGIE		RIPRESA DIRETTA DEL TESTO	
	Commedia	Romanzo	Commedia	Romanzo
<i>L'orfano perseguitato</i>	I, 1	III, 3-4	II, 4	III, 7
	I, 1-2-3-4-5	III, 1 e 3	III, 9	V, 6
	I, 6	IV, 1	IV, 2	VI, 1
	II, 2	IV, 2	IV, 4	V, 4
	II, 6	IV, 5	IV, 5	VI, 2
	III, 5-6	V, 5	IV, 8	VI, 6
	IV, 1	VI, 1	V, 3-4	VI, 8
	IV, 7	VI, 3 e 5		

⁴⁵⁵ LP, t. III, l. XIII, c. XI, p. 90.

⁴⁵⁶ *La Storia di Tom Jones*, cit., t. II, l. XIII, c. X, p. 43.

⁴⁵⁷ OF, l. III, l. XIII, c. XI, pp. 52-3.

⁴⁵⁸ ORI, I-5, p. 319.

<i>L'orfano ramingo</i>	II, 2	VII, 6-7	I, 4	X, 6
	II, 1	VIII, 4-5	I, 5	X, 6
	II, 3	VIII, 8-9	IV, 1-2	XI, 2
	II, 4	VIII, 9	IV, 4	XII, 4
	II, 5	IX, 1		
	III, 5	IX, 3		
	III, 8	X, 3		
	III, 10	X, 4		
<i>L'orfano riconosciuto</i>	I, 4	XIII, 10	I, 1	XVII, 2
	I, 6-7	XIV, 1	I, 5	XIII, 11
	III, 1	XVI, 7	I, 7	XIV, 1
	III, 2-3	XVIII, 2	II, 1	XV, 1
	IV, 5	XVIII, 5	II, 3-4	XV, 4
	IV, 6	XVIII, 6	II, 6	XVI, 1
	IV, 5	XVIII, 5	III, 4	XVII, 3
	V, 6	XVIII, 10	III, 10	XVI, 9
	V, scena ultima	XVIII, 11	IV, 1	XVII, 7
			IV, 2-3	XVIII, 4

Gli esempi forniti nelle prossime pagine sono tratti da quattro capitoli del *Tom Jones* e dalle analoghe scene delle commedie (*L'Orfano perseguitato*, *L'Orfano ramingo*, *L'Orfano riconosciuto*), si tratta di dimostrazioni limitate⁴⁵⁹, ma sufficienti per dimostrare quanto segue. Inoltre si affianca ai testi la versione originale del romanzo, il *Tom Jones*, per evidenziare i cambiamenti o le analogie con le traduzioni (francese ed italiana).

PRIMO ESEMPIO: *L'Orfano perseguitato*

TOM JONES ⁴⁶⁰	L'HISTOIRE DE TOM JONES ⁴⁶¹	L'ORFANO FORTUNATO ⁴⁶²	COMMEDIA ⁴⁶³
“Indeed, my dear Sir, I love and honour you more than all the world: I know the great obligations I have to you,	<u>Ah, Monsieur!</u> Qui dans l'Univers vous aime, e vous révère autant que moi? Puis-je ignorer tout ce que je dois <u>au plus généreux de tous les hommes?</u>	<u>Ah mio Signore</u> , chi v'ha nel Mondo, che più di me vi onori, e vi ami? Posso io ignorare <u>di quanto son debitore al più generoso fra tutti gli Uomini?</u>	<i>Jon.</i> <u>Ah! Mio Signore</u> , mio Padre, la grazia vostra m'è più cara della mia vita medesima. Per non curarla, bisognerebbe che io non sapessi <u>di quanto son debitore</u> al più amabile, al più cortese, <u>al più generoso fra gli uomini.</u>
and should detest myself, if I thought my heart was capable of ingratitude ⁴⁶⁴ .	Ne serois-je pas <u>detestable à mes yeux</u> mêmes, <u>si je pouvois me croire ingrat</u> ⁴⁶⁴ ?	Non <u>sarei detestabile</u> io a <u>miei occhi medesimi</u> , <u>se potessi credermi ingrato</u> ⁴⁶⁴ ?	<u>Sarei detestabile agli occhi miei, se potessi credermi ingrato.</u> ⁴⁶⁴

⁴⁵⁹ I confronti da noi effettuati sono stati estesi ad un numero più ampio di campionature: si riporta in allegato un numero più nutrito di esemplificazioni.

⁴⁶⁰ TJ, tomo I, libro III, cap. VIII, p. 103.

⁴⁶¹ LP, tomo I, libro III, cap. VII, pp. 101-3.

⁴⁶² OF, tomo I, libro III, cap. VII, pp. 70-1.

⁴⁶³ OP, II-4, pp. 128-9. In scena ci sono Jones e Lord Alberich.

⁴⁶⁴ La traduzione francese converte in interrogative dirette le affermazioni dell'inglese: il risultato è un'intensificazione nella prolissità delle parole di Jones e la perdita della linearità originale. Il romanzo francese passa nel testo narrativo italiano senza modifiche. Infine, la commedia opta per proposizioni affermative e usufruisce delle medesime parole de *L'Orfano fortunato*, cambiando l'ordine sintattico e rendendolo “più italiano”.

<p>[...] What would you feel, dear Sir, if you thought yourself the occasion of them! – Indeed, Sir, there never was any misery like theirs.” – ⁴⁶⁵</p> <p>“Like whose, child?” says Alloworthy: “What do you mean?”</p> <p>“Oh, Sir,” answered Tom, “your poor gamekeeper, with all his large family, ever since you discarded him, have been perishing with all the miseries of cold and hunger. I could not bear to see these poor wretches naked and starving, and at the same time know myself to be the occasion of all their sufferings. – I could not bear it, Sir, upon my soul, I could not.” (Here the tears run down his cheeks, and he thus proceeded:) “It was to save them from absolute destruction I parted with your dear present, not withstanding all the value I had for it: - I sold the horse for them, and they have every farthing of the money⁴⁶⁶.”</p>	<p>[...] <u>Ah! que n'auroit-il pas senti, mon cher Maître?</u> si en voyant l'état déplorable <u>de ces paure enfans,</u> e s'accusant d'avoir causé leur infortune! ... ⁴⁶⁵</p> <p><u>De quels enfans entendez-vous parler?</u> interrompit M. Alworthy tout ému: quel est donc cet énigme?</p> <p>Hélas , Monsieur! de ceux de votre malheureux Garde-chasse.</p> <p><u>Depuis que George est l'objet de votre courroux,</u> sa nombreuse et triste famille <u>périt de faim, de froid,</u> et de misère! <u>je n'ai pû supporter le spectacle affreux de leurs souffrances!</u> ... c'est pour les soulager que j'ai osé me défaire du cher present que je tenois de vos bontés... c'est pour eux que je l'ai vendu: il ne m'en reste pas un sol⁴⁶⁶.</p>	<p>[...] <u>Ah! Mio caro</u> Padrone, quanto vi avrebbe commosso lo stato deplorabile <u>di què poveri fanciulletti, della cui miseria io solo fui la cagione...</u> ⁴⁶⁵</p> <p><u>Di quali fanciulli parlate voi,</u> ripigliò tutto intenerito il Padrone, Qual'enigma è mai questo?</p> <p>Ah! <u>Signore,</u> rispose l'altro, <u>di quelli io favello del Capocaccia licenziato da voi. Dacchè</u> Giorgio divenne l'oggetto di vostre collere, la sua meschina, e numerosa famiglia <u>muore di freddo, di miseria, e di fame. Non mi resse il cuore a sì funesto spettacolo. Per loro sollievo, ho venduto quel pegno della vostra bontà,</u> e conseguentemente non me ne resta più un soldo⁴⁶⁶.</p>	<p>[...] <u>Ah! Mio caro</u> Benefattore, qual pietà sentita avreste voi stesso <u>di que' poveri figliuoletti,</u> di quella famigliuola infelice, <u>della cui miseria io solo,</u> Padre mio, io solo <u>fui la cagione</u> ⁴⁶⁵.</p> <p><u>Alb. Di quali fanciulli parlate voi,</u> e di quale famiglia? Non vi capisco.</p> <p><u>Jon. Di quella io</u> parlo, <u>Signore, del povero Capocaccia da voi licenziato. Dacchè</u> egli divenne l'oggetto delle vostre giustissime collere, i creditori gli han spogliata la casa; i teneri figliuoletti treman <u>di freddo,</u> piangono per disperazione, <u>e muojono di fame. Non mi resse il cuore a così funesto spettacolo. Per loro sollievo, ho venduto il cavallo, pegno</u> carissimo <u>della vostr' amorosa bontà;</u> ed ho creduto che, impiegando così un vostro dono vi sarei stato più caro, perché in generosità, e in amore gareggiato avrei con voi stesso⁴⁶⁶.</p>
---	--	--	--

SECONDO ESEMPIO: *L'Orfano ramingo*

<p>TOM JONES⁴⁶⁷</p> <p>Early in the morning a messenger was dispatched to summon Mr. Blifil; for though the 'squire imagined that young gentleman had been much less acquainted, than he really was, with the</p>	<p>L'HISTOIRE DE TOM JONES⁴⁶⁸</p> <p>Le lendemain , de grand matin, un Messenger fut dépêché à <i>M. Blifil</i>, pour l'avertir des heureuses dispositions de sa future, afin qu'il vînt les confirmer par sa présence. On peut</p>	<p>L'ORFANO FORTUNATO⁴⁶⁹</p> <p>La mattina per tempo spedito fu un messaggero a Blifil colla felice novella; onde venisse in persona a coglierne i frutti; ed è facile da credere, che non si fece egli punto aspettare.</p>	<p>COMMEDIA⁴⁷⁰</p>
---	---	--	--------------------------------------

⁴⁶⁵ Nel passaggio alla prima traduzione francese il testo viene riadattato e le variazioni subiscono un'ulteriore semplificazione nella successiva evoluzione al romanzo italiano. È da notare che le trasformazioni de *L'Orfano fortunato* confluiscono nella commedia solo con lievi modifiche (quali aggiunte, ripetizioni, cambiamenti lessicali).

⁴⁶⁶ La Place taglia aspetti importanti: si ha l'impressione che la drammaticità delle parole di Jones, presente nell'originale, sia invece appiattita nella traduzione e la caratterizzazione dello stato d'animo del fanciullo viene completamente eliminata. *L'Orfano fortunato* è una traduzione, quasi letterale, del testo di La Place e l'evidente testo di riferimento per il riadattamento teatrale.

⁴⁶⁷ TJ, tomo II, libro X, cap. VIII, pp.32-3.

⁴⁶⁸ LP, tomo II, libro X, cap. VI, pp. 186-8.

⁴⁶⁹ OF, tomo II, libro X, cap. VI, p. 119.

⁴⁷⁰ ORA, I-4, pp. 209-10. In scena sono Lord Fol, Madama Clarisse e Morin.

former aversion of his daughter; as he had not, however, yet received her consent, he longed impatiently to communicate it to him, not doubting but that the intended bride herself would confirm it with her lips. As to the wedding, it had the evening before been fixed, by the male parties, to be celebrated on the next morning save one.

Breakfast was now set forth in the parlour, where Mr. Blifil attended, and where the 'squire and his sister likewise were assembled; and now Sophia was ordered to be called⁴⁷¹.

O, Shakspeare! Had I thy pen! O, Hogarth! Had I thy pencil! Then would I draw the picture of the poor serving-man, who, with pale countenance, staring eyes, chattering teeth, faltering tongue, and trembling limbs,

(Ev'n such a man,
so faint, so
spiritless,
So dull, so dead in
look, so woe-
begone,
Drew Priam's
curtains in the dead
of night,

And would have
told him, half his
Troy was burn'd)

Enteres the room, and declared, - that Madam Sophia was not to be found⁴⁷².

"Not to be found" cries the 'squire, starting from his chair; "Zounds and d-nation! Blood and fury! Where, when, how, what - Not to be found! Where?"

"La! brother," says Mrs. Western, with true political coldness, "you are always throwing yourself into such violent passions for nothing.

juger qu'il ne se sit point attendre.

A son arrivée , le déjeuner fut servi dans la belle Salle du Château, et l'on envoya un Laquais pour en avertir Sophie⁴⁷¹.

Divin *Shakespeare* , que n'ai-je ta plume! sublime *Hogarth*, que n'ai-je ton pinceau! J'espérerois peut-être de peindre avec énergie l'air pâle et triste , les regards égarés, et les frémissemens du malheureux Domestique , qui vint annoncer en bégayant... , que l'on ne trouvoit point Sophie⁴⁷².

On ne la trouve point! s'écria M. *Western*, en se levant de son fauteuil. Mor! tête! ventre! Fang et furies! Où, quand, comment, quoi? On ne la trouve point! Où donc est-elle?

Là, là! mon frère, lui dit Madame *Western*, avec son sang froid politique: vous vous passionnez toujours pour rien, ou sans sçavoir pourquoi. Ma nièce, j'en suis sûre, se promène actuellement dans le jardin; et vous voilà aux champs!

Vous devenez, en vérité, si déraisonnable, qu'il n'est plus possible de vivre avec

All'arrivo suo recarono in tavola nella sala magnifica del Castello; ed un Lacchè ebbe ordine d'avvisarne la Sposa⁴⁷¹.

Come farò io a dipingere al vivo la pallidezza, e la confusione di costui nel riferire tremando, che Sofia non si ritrovava⁴⁷².

Non si trova, esclamo *Western*, non si trova? Che? Come? Quando? Non si trova? Dov'è?

Adagio, adagio fratello mio, soggiunse di sangue freddo Madame *Western*, voi bestemmiate, senza saperne il perché. Mia nipote sarà a

Mor. Ecco, Madama, due lettere a voi dirette.

Mad. Sentiremo qualche gran novità.

Fol. E mia figliuola dov'è?

Mor. Vostra figlia, Signore, l'ho cercata invano per tutto il palazzo. Non si ritrova.

Fol. Non si trova? ... Che? ... Come? ... Quando? ... Non si trova? ... Oh potere del mondo! ... Dov'è? ...

Smanioso per la scena.

Mad. A bell'agio, fratello, a bell'agio. Voi sarete capace di sfoderarmi quì una dozzina di bestemmie da cacciatore alla vostra

⁴⁷¹ In questo caso si propone anche la parte narrativa precedente al dialogo per segnalare che nel passaggio dall'originale alla prima traduzione francese vi sono delle mutazioni e delle eliminazioni, cambiamenti che passano incondizionati nel testo italiano.

⁴⁷² Come notato nella nota precedente, vi è una progressiva "scrematura" dall'originale: se la traduzione francese non riporta la citazione dall'*Enrico IV*, ne *L'Orfano fortunato* la scelta è più drastica, non si menziona nè Shakspeare e nè Hogarth (grandi numi tutelari della cultura inglese).

My niece, I suppose, is only walked out into the garden. I protest you are grown so unreasonable, that it is impossible to live in the house with you⁴⁷³.

vous⁴⁷³.

passaggiar nel giardino. In verità siete tanto bestiale, che non si può viver con voi⁴⁷³.

usanza, senza saperne il perché ... Mia Nipote sarà a passaggiare in giardino ... Ma voi, da donna di onore, voi, a forza di praticare colle bestie, vi siete imbestialito a segno, che più non intendete ragione⁴⁷³.

TOM JONES⁴⁷⁴

“Did ever mortal hear the like?” replied she, “Brother, if I had not the patience of fifty Jobs, you would make me forget all decency and decorum⁴⁸¹ .

Why would you interfere? Did I not beg you, did I not entreat you, to leave the whole conduct to me? You have defeated all operations of the campaign by one false step⁴⁷⁹ .

Would any man in his senses have provoked a daughter by such threats as these?

How often have I told you, that English women are not to be treated like Ciraccian slaves^{478 482} .

L'HISTOIRE DE TOM JONES⁴⁷⁵

Entendit-on jamais pareil propos? répliqua la sublime soeur. Ah, mon frere! si je n'avois pas le sang froid de cinquante de vos *Jobs* ensemble, vous me seriez perdre de vuë toute décence⁴⁸¹ .

Pourquoi récriminer de mauvaise soi? ne vous ai-je pas prié, ne vous ai-je pas pressé cent fois de vous reposer sur moi du soin de la conduire? il vous a plû de tout gâter en un moment⁴⁷⁹ .
Jamais pere sensé sit-il de telles menaces à sa fille?

Ne vous ai-je pas répété mille fois? que les Angloises ne veulent pas être menées comme les esclaves de Ciracsie^{480,482} .

L'ORFANO FORTUNATO⁴⁷⁶

Sentite che bestia, che bestia! Ripigliò allora Madama; se io non avessi una sofferenza da statua, mi fareste dimenticare chi sono⁴⁸¹ .

Vi pare egli, che quelle fossero minacce da fare a una figlia?

Vi ho pur detto le mille volte, che noi donne Inglesi non vogliamo essere confuse con le schiave di Barberia⁴⁸².

COMMEDIA⁴⁷⁷

Mad. Sentite che bestia⁴⁸¹!
...

Vi pare egli che s'avessero a fare così villane minacce ad una Dama, a d'una figlia?

V'ho pur detto le mille volte, che noi Donne Inglesi, nate al gran mondo, e alla Corte, non vogliamo essere confuse colle Schiave di Barberia^{482,7}.

⁴⁷³ In questa battuta, nel testo originale come in quello francese, Madame Western accusa il fratello di irragionevolezza (“you are grown so unreasonable” e “vous devenez si déraisonnable”), mentre nella traduzione italiana la sconsideratezza di Mr Western viene associata al suo carattere rozzo e “bestiale” (aggettivo assente nei testi precedenti).

Nella commedia l'indole grossolana dell'uomo viene motivata dal suo amore per la caccia (“voi sarete capace di sfoderarmi qui una dozzina di bestemmie da cacciatore” e “a forza di praticare colle bestie, vi siete imbestialito a segno”), propensione tanto incondizionata e spropositata da risultare ridicola. Sembrerebbe che Mr Western subisca una raffigurazione nel testo teatrale che è elaborata a partire da *L'Orfano fortunato*.

⁴⁷⁴ TJ, tomo II, libro X, cap. VIII, pp.34-5.

⁴⁷⁵ LP, tomo II, libro X, cap. VI, pp. 191-3.

⁴⁷⁶ OF, tomo II, libro X, cap. VI, p. 121.

⁴⁷⁷ ORA, I-5, pp. 213-4. In scena è Madame Clarisse.

⁴⁷⁸ Nel testo in nota: «Possibly Circassian».

⁴⁷⁹ Questo stralcio viene eliminato nella traduzione italiana ed è un esempio del *modus operandi* del traduttore italiano, il quale, pur essendo saldamente fedele al testo francese, compie costantemente delle semplificazioni e dei tagli.

⁴⁸⁰ Nel testo in nota: «Peut-être vouloit-elle dire *Circassie*».

⁴⁸¹ Le parole di Madame Western subiscono dei cambiamenti nel passaggio dal testo francese a quello italiano.

⁴⁸² Dall'esempio emerge come ogni testo sia fedele al suo modello e nello stesso tempo introduca dei lievi cambiamenti. Infatti il testo francese non traduce letteralmente la prima domanda (“Ne vous ai-je pas répété mille fois?”) e sostituisce “often” con “mille fois”, ma nell'ultima interrogativa mantiene la III persona plurale (“les Angloises ne veulent pas ...”) e conserva l'allusione alle “schiave carcasse”⁴⁸². La traduzione

We have the protection of the world: we are to be won by gentle means only, and not to be hectoring, and bullied, and beat into compliance. I thank Heaven, no Salique law governs here. Brother, you have a roughness in your manner which no woman but myself would bear. I do not wonder my niece was frightened and terrified into talking this measure; and to speak honestly, I think my niece will be justified to the world for what she hath done. I repeat it to you again, brother you must comfort yourself, by remembering that it is all your own fault. How often have I advised-” Here Western rose hastily from his chair, and, venting two or three horrid imprecations, ran out of the room.

Que ce monde-ci protege les femmes? Que la douceur et les bons procédés ont seuls droit de nous gagner? et que la violence et la rusticité ne peuvent rien sur nous? La Loi *Salique*, grace au Ciel, n'est point connuë ici! ... Parlons vrai, mon frere; vous avez une dureté de caractère, une rudesse dans les saçons, que toute autre femme que moi ne pourroit supporter. Il n'est pas étonnant que ma nièce n'ait pû s'y faire, et n'ait été mortellement saisie de votre dernier compliment. L'aveu que vous en faites, suffit meme, puisqu'il saut tout vous dire, pour la justifier devant le monde: traita-t-on jamais ainsi une femme? Je le répète encore, consolez-vous, consolez-vous, mon frere, en n'accusant que vous de vos chagrins. Combien de fois, si vous m'en eussiez voulu croire.... Ici M. *Western* se leva brusquement, et après avoir lâché deux ou trois grosses imprécations, se sauva de la chambre.

Il Mondo d'oggi protegge le Donne; e delle Donne non trionfa, che la dolcezza.

Diciamo, fratello mio, la verità: il vostro carattere è rozzo, e duro a tal segno, che per sopportarvi non ci vuole, che una par mia. Non è da stupire, che mia Nipote si sia spaventata, sentendosi fare un tal complimento.

La vostra confessione serve, picchè ad altro a gratificarla in faccia del Mondo. Vi pare, che con una Donna s'abbia a trattare così? Quante volte, se badato m'aveste, vi fu detto da me.

Qui *Western* s'alzò con dispetto, e vomitando una mezza dozzina d'imprecazioni orrendissime, corse a serrarsi dentro una camera.

Nel mondo d'oggi trionfan le donne; e delle donne non trionfa, che la sola dolcezza.

Diciamo, fratello mio, diciamo la verità. Il vostro carattere è sì rozzo, duro, selvatico, e strambo, che non è da stupire, se mia nipote spaventata si sia, sentendosi far ieri a sera un tal complimento.

Le vostre bestiali minacce l'obbligarono senza dubbio alla fuga, per mettersi in salvo: e mia figliuola a me non farà di queste, perché io non la tratto così.

TERZO ESEMPIO: *L'Orfano riconosciuto*

TOM JONES⁴⁸³

“Indeed,” cries he, “my Sophia – pardon me, madam, for this once calling you so⁴⁸⁸

I am that very wretched Jones, whom fortune, after so many disappointments, hath, at last, kindly conducted to you. O! my

L'HISTOIRE DE TOM JONES⁴⁸⁴

Ah, ma chère Sophie! pardon, Madame, si j'ose encore, pour la dernière fois, vous nommer ainsi⁴⁸⁸:

oui, je suis ce malheureux Jones, que la fortune, après tant de traverses, conduit enfin à vos genoux. O ma Sophie! si la millième partie

L'ORFANO FORTUNATO⁴⁸⁵

Ah! Cara Sofia, ripigliò l'altro, scusate se oso, ancora per l'ultima volta nominarvi così⁴⁸⁸.

Si quell'infelice son io, che la fortuna a piedi vostri conduce dopo tante vicende. Deh! Cara Sofia, se voi de' miei tormenti sapeste la

COMMEDIA⁴⁸⁶

Jon. Ah! Cara Sofia, perdonate, se così ardisco nominarvi per l'ultima volta⁴⁸⁸. Lo so, cara, lo so, che nel vostro cuore Jones è morto; ma voi vivete nel suo;

ed eccolo, dopo tante vicende, qui a' piedi vostri. Eccolo contentissimo d'avervi trovata, per farvi fede di quanti affanni

italiana, invece, trasforma la III persona plurale in II plurale (“noi donne Inglesi non vogliamo ...”) e muta le “schiave Carcasse” in “schiave di Berberia”⁴⁸². L'elemento più significativo è che le modifiche de *L'Orfano fortunato* passano incontrastate nella commedia: si tratta di un'ulteriore conferma che il modello di riferimento per Chiari è la traduzione italiana e non il testo di La Place.

⁴⁸³ TJ, t. III, libro XIII, cap. XI, p. 190.

⁴⁸⁴ LP, t. III, libro XIII, cap. XI, pp. 89-91.

⁴⁸⁵ OF, t. III, libro XIII, cap. XI, pp. 52-3.

⁴⁸⁶ ORI, I-5, pp. 318-9. In scena sono Jones e Sofia.

Sophia, did you know the thousand torments⁴⁸⁷ I have suffered in this long, fruitless pursuit⁴⁸⁹.”

“Pursuit of whom^{490?}” said Sophia, a little recollecting herself, and assuming a reserved air. “Can you be so cruel to ask that question?” cries Jones. “Need I say, of you^{491?}”

“Of me!” answered Sophia: “Hath Mr. Jones then any such important business with me^{492?}” “To somo, masam” cries Jones, “this might seem an important business,” (giving her the pocket-book). “I hope, madame, you will find it of the same value as when it was lost.”

de mes tourmens étoit connue de vous, si vous sçaviez tout ce que⁴⁸⁷ j'ai souffert pendant le cours de cette longue & pénible recherche⁴⁸⁹....

recherche! & de qui^{490?} interrompit Sophie, après s'être un peu recueillie.

Pouvez-vous être assez cruelle, s'écria Jones, pour me faire une pareille question? ai-je besoin de vous apprendre, que c'est vous seule que je cherchois^{491?}..

moi? répondit Sophie : M. Jones a donc apparemment quelque affaire très-importante à me communiquer^{492?}

Celle-ci le feroit peut-être pour d'autres, dit-il, en lui remettant le porte-feuille; j'espere que vous le trouverez en même état, que lorsque vous l'avez perdu.

millesima parte⁴⁸⁷; se voi sapeste quanto ho sofferto cercandovi⁴⁸⁹ ...

Cercandomi? Interruppe ella, e perché^{490?}

Potete voi, replicò egli, esser meco crudele a segno di farmi questa domanda? Dovrò io dirvi che in voi cercava il mio bene^{491?}

In me? Disse ella, ma come? Tommaso per avventura mi prende in fallo; o ha egli forse qualche cosa da comandarmi⁴⁹².

Sì bene, rispose Tommaso, ho da consegnarvi questo portafoglio; e spero che lo troverete nello stato medesimo, in cui l'avete

sofferse egli cercandovi⁴⁸⁹.

Sof. Cercandomi? ... E perché^{490?}

Jon. Potete voi esser crudele a segno di farmi questa domanda? Dovrò io dirvi, che in voi cercava il mio bene^{491?}

Sof. In me? ... Ma come? ... Mi prendete voi in fallo: oppure avete voi qualche cosa da comandarmi^{492?}

Jon. Sì, ho da rimettere nelle vostre mani quella Polizza perduta da voi.

⁴⁸⁸ Dai testi narrativi a quello teatrale muta l'ordine sintattico: riporto il testo della traduzione italiana (corrispondente a quello francese e inglese) e la commedia.

(Ah! Cara Sofia)¹, ripigliò l'altro, (scusate se)² (oso)³, ancora (per l'ultima volta)⁴ (nominarvi)⁵ (così)⁶.

(Ah! Cara Sofia)¹, (perdonate, se)² (così)⁶ (ardisco)³ (nominarvi)⁵ (per l'ultima volta)⁴.

Mentre *L'Orfano fortunato* è un perfetto calco del testo francese, la commedia propone una versione italianizzata dell'ordine sintattico.

⁴⁸⁷ Il romanzo francese assume un tono più retorico rispetto all'originale, attraverso la traduzione di “did you know” in “étoit connue de vous” e il ribadire lo stesso significato con la forma verbale “si vous sçaviez”, aggiunta rispetto all'inglese. La traduzione italiana trasforma la frase da passiva ad attiva, generando un ripetitività enfatica della struttura: “se voi ... sapeste” / “se voi sapeste”, quasi si trattasse di una elencazione, mentre nel testo francese la drammaticità delle parole di Jones è suggerita dalla ripetizione ravvicinata del pronome “vous” riferito a Sofia (lei sola deve venire a conoscenza delle sofferenze del protagonista).

⁴⁸⁹ Il romanzo italiano traduce semplificando il testo francese (traduzione fedele del testo inglese) e modifica il sostantivo “recherche” nel verbo “cercandovi”, che permette, oltre la maggiore linearità della frase, di esprimere l'oggetto della ricerca. Nel testo teatrale, inoltre, il soggetto parla in III persona singolare, con un evidente desiderio di impersonalità: come se Jones stesse descrivendo lo stato d'animo di un altro attore, non il suo.

⁴⁹⁰ I cambiamenti descritti nella nota precedente permettono a Sofia (nel testo teatrale e ne *L'Orfano fortunato*) di chiedere a Jones la motivazione della sua affannata ricerca, invece nei testi inglese e francese la ragazza domanda l'oggetto di tante pene.

⁴⁹¹ Queste due frasi potrebbero definirsi “spie d'evoluzione” dei testi, ovvero rendono palese le modalità di passaggio dal testo narrativo a quello teatrale. È evidente che il romanzo italiano traduca quello francese, ma compie un riadattamento terminologico che passa incontrastato nella commedia. Si può quindi supporre che *L'Orfano fortunato* sia una traduzione, quanto più possibile fedele (ma con risultati mediocri), del testo di La Place, e allo stesso tempo sia il modello per la teatralizzazione di Chiari.

⁴⁹² Questo passaggio mostra chiaramente “la funzione cerniera” del testo narrativo italiano: esso conserva dal francese la terza persona singolare utilizzata da Sofia per rivolgersi a Jones, ma traduce alquanto frettolosamente il verbo “communiquer” con “comandarmi” (perdendo completamente la sfumatura del testo originale “Mr. Jones then any such *important business* with me”). Nel testo teatrale, invece, Chiari introduce la seconda persona plurale, il “voi”, come le consuetudini sociali richiedevano, ma lo slittamento di persona (dal “voi” al “lei”) nei testi narrativi sembra accentuare il tono ironico di Sofia (sarcasmo sottolineato dal “très-importante” francese e dal “comandarmi” italiano), la protagonista vela di scherno uno stato d'animo tutt'altro che freddo e beffardo.

perduto.

TOM JONES⁴⁹³

“I am afraid, Miss Western, I break in upon you abruptly⁴⁹⁹.”

“Indeed, my lord,” says she, “I must own myself a little surprised at this unexpected visit⁵⁰⁰.”

“If this be unexpected, madam,” answered Lord Fellamar, “my eyes must have been very faithless interpreters of my heart⁵⁰¹, when last I had the honour of seeing you; for surely you could not otherwise have hoped to detain my hart in your possession, without receiving a visit from its owner⁵⁰².”

[...]

“I am, indeed, madam, in the situation you suppose,” cries his lordship, “and sure you will pardeu the effects of a phrenzy which you yourself have occasioned; for love hath so totally deprived me of reason, that I am scarce accountable for any of my actions⁵⁰³.”

“Upon my word, my lord,” said Sophia, “I neither understand your words nor your behaviour.” “Suffer me then, madam,” cries he, “at your feet to explain both, by laying open my soul to you, and declaring

L’HISTOIRE DE TOM JONES⁴⁹⁴

Je crains, Madame, dit le Lord, en s’inclinant très-bas, d’être entré chez vous un peu trop brusquement⁴⁹⁹.

Je crois, répondit Sophie, d’un ton un peu altéré, qu’une visite aussi inattendue a quelque droit de me surprendre⁵⁰⁰!...

Mes yeux, en ce cas, dit le Lord, vous ont donc bien mal peint mes sentimens⁵⁰¹.

S’il vous eussent mieux dit tout ce que ressent mon coeur, vous seriez peut-être moins surprise de l’hommage que je viens rendre à celle qui me l’a ravi⁵⁰².

[...]

Vous avez raison, Madame, s’écria le Lord, à son tour: pardonnez donc aux effets d’un mal, dont vous seule êtes la cause; la violence de mes feux trouble tellement ma raison, qu’is feroit injuste de me rendre comptable de mes garemens⁵⁰³...

Mylord, lui dit Sophie, de plus en plus effrayée, je n’entends ni ne conçois rien à tout ceci!... souffrez donc, Madame, que ce soit à vos pieds que je vous dévoile mon coeur, mon ame, & tous mes sentimens;

L’ORFANO FORTUNATO⁴⁹⁵

Io temo, Madama; disse il Milord inchinandola⁴⁹⁷ profondamente, io temo d’essermi inoltrato con troppa franchezza⁴⁹⁹.

Al che rispose Sofia: ed io credo, che una visita tanto importuna abbia ragione di sorprendermi⁵⁰⁰.

Gli occhi miei, soggiunse Milord, non vi hanno dunque spiegati abbastanza i miei sentimenti⁵⁰¹?

Se tutto vi avessero detto quanto si passa in questo cor mio; non stupirete ch’io venga qui a portarlo in tributo a colei che me lo rapì⁵⁰².

[...]

Sì Madama, rispose egli, avete ragione; e perdonate però alle conseguenze d’un male, di cui voi sola foste cagione. La violenza dell’amor mio mi toglie per modo di senno, che non so dove mi sia, né cosa mi faccia⁵⁰³.

Non vi intendo, replicò ella; e l’altro: permettete dunque, che qui a piedi vostri vi disveli il mio cuore; dicendovi, che io muoio per voi. Sofia stimatissima, qual lingua mai può dipingervi al vivo la mia amorosa passione⁴⁹⁸?

COMMEDIA⁴⁹⁶

Fell. Perdonate, Madamigella, se mi son forse avanzato con troppa franchezza⁴⁹⁹.

Sof. E voi, Milord, perdonate, se mi ritiro con poca creanza⁵⁰⁰.

Fell. Non vedo per qual ragione la presenza mia vi sia tanto importuna.

Sof. Vedrete almeno quanto arrivi a sorprendermi.

Fell. Sorprendervi? Gli occhi miei non si sono dunque spiegati abbastanza⁵⁰¹?

Se tutto svelato vi avessero questo cuor mio, non stupirete, che io qui lo porti in tributo a’ piedi di colei che me lo rapì⁵⁰².

[...]

Fell. Sì, Madamigella, avete ragione. La violenza dell’amor mio mi toglie per modo di senno, che non so dove io sia, né cosa mi faccia⁵⁰³. Le vostre parole medesime giustificano la mia condotta; e compatirmi dovete le conseguenze d’un male, di cui voi sola siete cagione.

⁴⁹³ TJ, t. III, l. XV, c. V, pp. 250-1.

⁴⁹⁴ LP, t. III, l. XV, c. IV, pp. 203-5.

⁴⁹⁵ OF, t. III, l. XV, c. IV, pp. 124-5.

⁴⁹⁶ ORI, II-3, pp. 337-8. In scena sono Sofia e Milord Fellaman.

⁴⁹⁷ Il testo riporta questa forma: si tratta o di una traduzione scorretta, o di un errore di stampa.

⁴⁹⁸ Il traduttore italiano compie una semplificazione del testo francese.

⁴⁹⁹ Il romanzo francese rispetto all’originale aggiunge una descrizione (“en s’inclinant très-bas”), che è ripresa anche in quello italiano: quest’ultima, quindi, è traduzione dal testo francese, non da quello inglese. La traduzione de *L’Orfano fortunato* è riportata quasi integralmente nel testo teatrale: altro esempio di “spia d’evoluzione”.

⁵⁰⁰ Emerge una sfasatura tra testo teatrale, giocato su “botta e risposta” per un dialogo veloce e sorprendente, e quello narrativo, in cui affiora tutta la magniloquenza richiesta dalla circostanza.

that I dote on you to the highest degree of distraction. O most adorable, most divine creature! What language can express the sentiments of my heart ^{498?}	que je vous dise tout l'amour dont je brûle pour vous; que je vous peigne des transports, qui vont (je ne le fens que trop!) jusqu'à l'extravagance. Adorable Sophie! quel langage peut exprimer toute ma passion ^{498?}
--	---

Una prima e scontata conclusione è che *L'Orfano fortunato* traduce il testo di La Place, non quello di Fielding. In seconda istanza si può constatare che il rapporto intercorrente tra romanzo italiano e francese può essere o di fedele traduzione, o di una traduzione con mutazioni o riduzioni. I cambiamenti posso essere motivati o per necessità di lingua (ad es. un diverso ordine sintattico), o per una traduzione frettolosa, o per scelta ben precisa (ad es. i tagli di testo). Spesso il traduttore italiano compie un'operazione di semplificazione del testo francese, quasi stesse già effettuando una prima scrematura di ciò che confluirà nel dialogo teatrale, muta lievemente il significato delle parole, senza stravolgere la logica, e mantiene la medesima costruzione sintattica francese, ordine modificato nella trascrizione teatrale.

La commedia, infine, attua o una trascrizione fedele, o un riadattamento, dal testo narrativo italiano. Nel caso in cui la commedia manifesti una chiara ripresa dal testo narrativo, l'analogia può essere presente o assente nel francese, a seconda che *L'Orfano fortunato* sia una traduzione più o meno fedele al testo di La Place (ovvero si rileva che quando *L'Orfano fortunato* compie dei cambiamenti rispetto a *L'Histoire de Tom Jones*, essi confluiscono direttamente nel testo della commedia). Inoltre le scelte del traduttore italiano, di semplificazione o mutazione terminologica rispetto al romanzo francese, vengono mantenute nelle commedie.

Da queste conclusioni emerge che tra la traduzione francese, quella italiana e la scrittura delle commedie vi sia un passaggio netto e svincolato. Ciò comporta che Chiari abbia come modello esclusivo per le commedie *L'Orfano fortunato*.

⁵⁰¹ La traduzione italiana introduce una interrogativa e converte il verbo "peint" in "spiegati", con una palese perdita di valenza poetica del verbo francese. Entrambe le mutazioni sono riprese nella commedia.

⁵⁰² La traduzione francese compie delle variazioni rispetto al *Tom Jones*, cambiamenti riscontrabili ne *L'Orfano fortunato*. Tra le due traduzioni (italiana e francese) e il testo drammatico ci sono due lievi variazioni: il verbo "dit/detto" è mutato in "svelato" e l'ordine sintattico del testo narrativo italiano calca quello francese, mentre la commedia propone una costruzione italianizzata.

⁵⁰³ Chiara analogia tra *L'Orfano fortunato* e commedia.

CAPITOLO SECONDO

II.1 LA METATESTUALITÀ NELLA TRILOGIA

Le citazioni del “genere romanzo” all’interno delle commedie persuadono di una maggiore contiguità tra *L’Orfano fortunato* e il progetto della messa in scena. Non mi riferisco agli apporti paratestuali di Fielding, posti a introduzione di ogni libro del romanzo (considerazioni teoriche fondamentali per l’evoluzione sia del genere romanzo, sia di quello teatrale, che sono completamente o parzialmente tagliate nelle traduzioni, francese ed italiana). Ciò a cui si allude è altro: è la presenza inequivocabile di un disegno che parte dal romanzo e giunge alle commedie, richiamando tale dimensione, che emerge in alcune citazioni effettuate nel corso delle *pièces* teatrali.

TOM JONES ⁵⁰⁴	L’HISTOIRE DE TOM JONES ⁵⁰⁵	L’ORFANO FORTUNATO ⁵⁰⁶	COMMEDIA ⁵⁰⁷
Sophia, confused as she was, answered this bombast (and very properly I think) with a look of inconceivable disdain. Mylord then made another and a longer speech of the same sort. Upon which Sophia, trembling, said [...]	Sophie, quoique troublée, répondit à ces grands mots , & assez bien je crois, par un coup d’oeil plein de mépris. Mylord, fit alors une autre hatangue, & très-longue, sur le meme sujet; jusqu’à ce que Sophie, tremolante & impatientée, lui coupant tout à coup la parole.... [...]	A queste romanzesche parole Sofia rispose con un’occhiata, in cui dipinta vedevasi la rabbia, e il disprezzo. Milord le parlò allora in istile diverso, ma sulla stessa materia, finattanto che Sofia impaziente, e sdegnata, troncandogli le parole in bocca, soggiunse [...]	<i>Sof.</i> Se tutto vedeste il pregio delle vostre espressioni, non le impieghereste meco sì male, quando ne potete abbellire qualche Romanzo . <i>Fell.</i> Romanzo voi chiamate la storia dolorosa, ma vera, dell’amor mio? [...]

“Romanzesche parole” è un’aggiunta de *L’Orfano fortunato* rispetto al testo di La Place, un supplemento significativo per due motivi. In primo luogo perché la parola “romanzo” viene trascritta anche nella commedia (e certifica un passaggio da una all’altra). D’altro canto, non si tratta di una semplice aggiunta, ma della menzione di un genere “alla moda”: il romanzo. Il significato di che cosa si intenda per “parole romanzesche” lo troviamo, non tanto nel testo narrativo, ma nella battuta di Lord Fellaman: «Romanzo voi chiamate la storia dolorosa, ma *vera*, dell’amor mio?». L’innamorato marca la diversità intercorrente tra la sua penosa storia d’amore e quelle raccontate nei romanzi, la diversità sta nella veridicità, il suo è un dolore vero, esistente, mentre quello romanzesco è verosimile, frutto della fantasia dello scrittore. La citazione del genere romanzo nella commedia assume una valenza allusiva “al quadrato” perché rimanda alle *romanzesche parole* già presenti nel modello di riferimento (*L’Orfano fortunato*) e sembra proporre una chiave quasi apologetica della drammaturgia teatrale rispetto al testo narrativo: ciò che avviene sulla scena è *vero*, recitato da persone in carne ed ossa, frutto non solo della parola scritta, ma anche dell’abilità dell’attore, artificio impossibile per il romanzo.

All’interno delle commedie, “romanzesco” ha una duplice accezione. Si fornisce un esempio, tratto da *L’Orfano riconosciuto*, che illumina sulla prima valenza:

⁵⁰⁴ TJ, t. III, l. XV, c. V, pp. 250-1.

⁵⁰⁵ LP, t. III, l. XV, c. IV, pp. 203-5.

⁵⁰⁶ OF, t. III, l. XV, c. IV, pp. 124-5.

⁵⁰⁷ ORI, II-3, pp. 337-8. In scena sono Sofia e Milord Fellaman.

COMMEDIA⁵⁰⁸

Bel. Perché sacrificate ad una passione puerile la vostra fortuna. Perché i benefici miei sacrificate alle chimere fallaci d'una *fedeltà romanzesca*. Perché sacrificate una mia pari ad una fanciulla, il cui miglior capirale [*sic*] è un po' d'apparenza; e su questa ancora ci saria da discorrere.

La battuta è tratta da un esteso dialogo tra Jones e Ladì Bellamin; la donna, innamorata del protagonista, è scossa da una profonda gelosia nei confronti di Sofia, che continua a essere il centro dei pensieri del ragazzo. Ladì Bellamin sottolinea come, agli occhi razionali e opportunistici della società benpensante, l'amore e la fedeltà di Jones per Sofia possano assumere tratti "romanzeschi", ovvero irragionevoli, pazzeschi, irreali. Quindi, in questo caso, come nell'esempio precedente, "romanzesco" assume a significato di illogico, esagerato, verosimile, ma non vero.

Il secondo significato che "romanzo/romanzesco" può assumere nelle commedie è manifestato nel seguente esempio:

COMMEDIA⁵⁰⁹

Jon. [...] Ma... che involto ... che biglietto è mai questo? ... e chi me lo manda? ... In Londra io non conosco persona; né so d'aver altrove alcuna corrispondenza. Vediamo.
Legge

Jones ... Che sento! Anche il vero mio nome si sa?

Quella, che vi scrive, è la Regina delle Fate; perché nessuno sa dove abiti, né chi sia. Se volete che ella faccia la vostra fortuna, venite oggi mascherato al Parco. Il nastro, che qui annesso vi manda, deve servirvi di contrassegno al cappello, acciocchè vi distingua. Ubbiditela; e vivete felice.

Faccia vedere il Nastro, che deve essere particolare, per farsi distinguere.

Questa si mi sorprende ... e un'avventura ella pare ricopiata da qualche Romanzo ... Jones, cosa risolti? ... Di che mai può temersi? ... Si risolva, si ubbidisca, si vada ... Se mai fosse questo un invito della mia cara Sofia, non sia vero che io manchi a me stesso.

L'ardir mi regge il piè, la speme il cuore:

Ragion m'è scorta; e mio compagno è amore.

L'ORFANO
FORTUNATO⁵¹⁰

A M. Jones.

Chi ti manda questa maschera è la Regina di tutte le Fate. Renditi degno della bontà sua non trascurando i suoi ordini.

L'accidente avea un'aspetto troppo bizzarro, perché

Tommaso non s'invogliasse di vederne la fine. Sicurissimo di non esser conosciuto in Londra, che da Madama Fitz Patrich, si lusingò, che un tal invito le venisse appunto da lei; e che la sua cara Sofia vi potesse avere qualche parte.

In questo caso, la citazione del genere sottolinea l'infittirsi delle "spie" romanzesche ed è utilizzato a sinonimo di avventuroso, intrigante e pericoloso. La scena, infatti, presenta tutti gli "ingredienti" del genere romanzo: c'è una missiva⁵¹¹, scritta da un anonimo, nella quale si progetta un misterioso incontro in maschera. A fianco del testo teatrale si è riportato l'analogo stralcio tratto da *L'Orfano fortunato*: si può notare che in esso manca la citazione della commedia e l'evento è connotato semplicemente come «bizzarro». Questa assenza è significativa per due motivi. Da un lato si evince che la commedia non riprende alla lettera il romanzo ed apporta delle aggiunte, ma ciò non giustifica uno svincolamento tra i due testi, anzi. Infatti *L'Orfano riconosciuto* utilizza il participio «ricopiata», che non presuppone la semplice analogia (eventualmente espressa con "tratta/ripresa") e neppure l'imitazione diretta (dichiarata semmai da "copiata"), ma

⁵⁰⁸ ORI, I-6, p. 322.

⁵⁰⁹ *Ivi*, I-7, pp. 328-9.

⁵¹⁰ OF, t. III, l. XIII, c. V, p. 22.

⁵¹¹ Nei romanzi le lettere sono spesso il motore per l'azione avventurosa e nelle tre commedie de *L'Orfano* sono esageratamente presenti, sia come messaggi letti in scena (*L'Orfano perseguitato*: III-6, V-3, V-5; *L'Orfano riconosciuto*: I-3, I-7, V-3), sia che siano buste non lette, ma semplicemente da recapitare o accidentalmente scambiate e perse (*L'Orfano perseguitato*: III-1, IV-6, V-1; *L'Orfano ramingo*: IV-2; *L'Orfano riconosciuto*: II-5, IV-4).

induce a pensare a “una nuova copia o a una bella copia”. L’altro stimolo riflessivo deriva dal sostantivo «Romanzo», che è al singolare e con la lettera maiuscola. È lecito dedurre che il Chiari alluda a un romanzo ben preciso, dal quale opera una “ri-copia”, ovvero *L’Orfano fortunato*.

Non si può negare che una qualità del Chiari sia l’amore per la sperimentazione nei generi letterari, al limite con l’avventuroso (giusto per rimanere in tema), che poi questa spinta sia sollecitata dalla convenienza è un’altra questione. La decisione di dedicarsi alla scrittura di romanzi a partire dal 1753 non è sicuramente casuale, ma nasce da tappe di sperimentazione precedenti: una tra queste è la traduzione di romanzi dal francese. La traduzione inoltre non è casuale, ma è finalizzata al lavoro teatrale, a un nuovo genere di commedia: una sorta di “commedia romanzesca di formazione”. Il passaggio da romanzo straniero, a traduzione italiana, per arrivare alla commedia, come lavoro in continua evoluzione e sperimentazione lo si evince da questo esempio:

TOM JONES ⁵¹²	L’HISTOIRE DE TOM JONES ⁵¹³	L’ORFANO FORTUNATO ⁵¹⁴	COMMEDIA ⁵¹⁵
After a short pause, Jones, with faltering accents, said	<u>Après un moment si théâtral</u> , Jones avec une voix tremblante, Dit....	<u>Dopo uno spettacolo, di cui non fu mai Teatro, che rappresentasse l’eguale;</u> cominciò a dire Tommasso con voce tremante:	<i>Sof.</i> Madama Miller, dove siete? ... Mia zia vi domanda! Ahimè... Che veggio?
-“I see, madam, you are surprised” - “Surprised!” answered she; “Oh heavens! Indeed, I am surprised. I almost doubt whether you are the person you seem”.	j’apperçois, Madame, que vous êtes surprise..... surprise! répondit Sophie : ô Ciel! si je le suis. Je doute presque encore, que vous soyez ce que vous paraissiez être.....	Madama, voi siete sorpresa? Sorpresa? Rispose Sofia, e come non esserlo? Dubito ancora di non ingannarmi; e degli occhi miei non mi fido.	<i>Restano tutti due sorpresi, e in silenzio.</i> <i>Jon.</i> Siete voi, Madamigella, o travedo?.. Come qua vi ritrovo? ... e perché così attonita? <i>Sof.</i> Ad un tale incontro faccia meno chi può.

La Place compie una traduzione infedele rispetto all’originale, infatti Fielding si dichiara incapace di descrivere lo stupore destato in Sofia dalla visione improvvisa di Jones e scrive, appena prima del passo citato:

To paint the looks or thoughts of either of these lovers, is beyond my power. As their sensations, from their mutual silence, may be judged to have been too big for their own utterance, it cannot be supposed that I should be able to express them: and the misfortune is, that few of my readers have been enough in love to feel by their own hearts what past at this time in theirs.⁵¹⁶

La descrizione sospesa del narratore, che si finge incapace di restituire le sfumature sentimentali della situazione, viene risolta da La Place nella descrizione della scena in forma di recita teatrale: solo degli attori possono rendere al meglio tale incredulità e meraviglia. In un episodio tanto carico di *suspense* (Jones rivede inaspettatamente Sofia dopo molto tempo), La Place si serve di poche parole (cinque per l’appunto) per caricare la

⁵¹² TJ, t. III, l. XIII, c. XI, p. 190.

⁵¹³ LP, t. III, l. XIII, c. XI, pp. 89-91.

⁵¹⁴ OF, t. III, l. XIII, c. XI, pp. 52-3.

⁵¹⁵ ORI, I-5, pp. 318-9. In scena sono Jones e Sofia.

⁵¹⁶ *Ivi*, pp. 189-90.

scena di una forte notazione teatrale, il traduttore italiano sfrutta un'articolata perifrasi che nega l'immediatezza dell'istante (tanto da essere costretti a rileggere più volte per comprenderne il senso). Il testo francese, ricalcando quello inglese, riesce a rendere teatrali ed enfatiche le parole di Jones disponendo quel "dit" a fondo del periodo (quasi vedessimo sulla scena un Jones balbuziente che inizia incredulo a parlare), ne *L'Orfano fortunato* questa connotazione viene del tutto persa a causa dell'inversione dei termini.

È significativo che la traduzione italiana decida di tradurre l'aggettivo «théâtral» in una perifrasi carica di valenze: il termine viene tradotto con «spettacolo / Teatro / rappresentasse», come se la traduzione presumesse già il riversamento in un vero e proprio utilizzo per la scena.

Altro situazione, invece, è quando all'interno delle commedie Chiari utilizza una terminologia tratta dal teatro o per descrivere un comportamento («*Alb.* Che carattere da scena, impetuoso, volubile, inconsiderato, intrattabile⁵¹⁷») o per giocare tra collocazione spaziale reale e fittizia («*Alb.* Mi dice Fol, che Jones è in Londra; e che fa su questa gran scena una infelice figura⁵¹⁸!») o per alludere a un ruolo («*Jon.* [...] Per conciliare insieme la curiosità, e la prudenza, ho pensato che tu così in maschera, e con questo nastro al cappello, faccia le veci mie, e rappresenti il mio personaggio⁵¹⁹»).

II.2 PER UNA DATAZIONE DELLA *TRILOGIA DELL'ORFANO*

Dagli studi bibliografici emerge un mancato accordo per quanto riguarda la datazione della trilogia chiariana dell'*Orfano*. A mio avviso, l'origine di questa incertezza nasce da una vaga affermazione, dotata in seguito di salda autorevolezza e veridicità, espressa da Giuseppe Ortolani nel suo studio su Chiari:

Mentre il Goldoni a Mantova e a Milano si sottoponeva alla febbrile fatica [è il 1750 e si allude alle sedici commedie e a quattro drammi giocosi], e inoltre preparava con le stampe del Bettinelli le prime quattro sue commedie per i lettori, che uscirono in un piccolo tomo sulla fine del settembre, **forse l'abate Chiari stava ricavando dal Tom Jones (1749) di Fielding**, giunto appena di Francia nella traduzione di La Place, *l'un dopo l'altro ben tre componimenti teatrali per la nuova stagione d'autunno: come timidamente sospetto*⁵²⁰.

Da queste poche righe si desume che Ortolani non pretende e non è in grado di proporre una datazione esatta, ma solo presumibile. Inoltre la sua supposizione è giustificata in nota: «Da una probabile allusione nell'avvertenza di Goldoni precedente all'*Incognita* (ed. Paperini, t. VIII, p. 11). E invero fra le commedie promesse nel '51 dall'abate nella pref. all'*Orfana riconosciuta* si tace *Tom Jones*»⁵²¹.

⁵¹⁷ OP, IV-2, p. 162.

⁵¹⁸ ORI, III-3, p. 355.

⁵¹⁹ ORI, III-6, p. 363.

⁵²⁰ G. ORTOLANI, *Settecento. Per una lettura dell'Abate Chiari*, cit., p. 437. Il corsivo e il grassetto sono miei.

⁵²¹ *Ivi*, p. 437, nota 4.

Assumendo l'ipotesi di Ortolani come dato sicuro, Laura Riccò in riferimento all'uscita dell'edizione Fenzo della "dilogia" teatrale della *Marianna*⁵²², nei primi mesi del 1751, annota che «A questa data la trilogia dal *Tom Jones* forse è già stata concepita»⁵²³. Nel suo studio critico su Carlo Goldoni⁵²⁴ Ginette Herry alterna spesso l'attività teatrale del commediografo veneziano con la vicenda del Chiari e per ciò che concerne la trilogia scrive:

[Chiari] penserà ad aprirsi una strada originale sfruttando in teatro il nuovo gusto per i romanzi, soprattutto stranieri. *Tom Jones* di Fielding (1749) è stato appena tradotto in francese da Pierre Antoine de La Place con il titolo *Histoire de Tom Jones ou l'Enfant trouvé* (1750) e Chiari legge il francese; legge pure *La Vie de Marianne* di Marivaux (1731-1742) in 10 volumi [...]. Tradurrà l'una e l'altra somma – *Tom Jones* con il titolo *L'orfano fortunato, ovvero l'Avventure del Sig. N.N. Gentiluomo inglese. Traduzione dal francese*, Venezia presso Tevernin, 1751, tomi 4 (Giari 2003, p. 233, 237, 248). Ricaverà dalle proprie traduzioni la trilogia dell'*Orfano* e la "dilogia" dell'*Orfana* che riempiranno l'anno comico 1750-1751 nel teatro di San Samuele: questa risposta di Chiari alla politica del "tutto nuovo" annunciata al Sant'Angelo con la sfida delle sedici commedie.⁵²⁵

E ancora:

Fu dopo questo fiasco [de *La donna di governo*] che l'abate, sull'esempio di Goldoni della dilogia della Bettina, propose al pubblico del San Samuele la trilogia tratta dal *Tom Jones* di Fielding (1749), ha successo e lascia il pubblico «sbalordito» (Ortolani 1905, pp. 438-439).⁵²⁶

Soprattutto da questo secondo passo traspare quale sia l'autorevole testo di riferimento⁵²⁷, sebbene integrato con il ben più recente articolo di Luisa Giari, così da considerare *L'Orfano fortunato* come traduzione chiariana e modello per i testi teatrali.

Dalle testimonianze di Ortolani, quindi di Riccò e Herry, si potrebbe concludere che la trilogia dell'*Orfano* è da collocare in un arco temporale compreso tra *La donna di governo* (per cui dopo il 5 ottobre 1750) e la messa in scena della "dilogia" della *Marianna* (quindi prima del gennaio-febbraio 1751) con la contemporanea uscita presso l'editore Fenzo.

Due sono le fonti che attestano questa datazione: la prima, goldoniana, contenuta nella lettera *A chi legge dell'Incognita*, uscita presso Paperini nel 1755.

Questa Commedia che ora pubblico colle stampe, diversa è forse da tutte le altre mie. Ella è *romanzesca*, fatta per me non per inclinazione ch'io avessi ad un tal genere di teatrale componimento, che anzi ne son nemico, ma per un mero capriccio, in una certa occasione che a farlo mi ha stimolato. *Alcune Commedie di tal carattere esposte furono sulle Scene da un valoroso soggetto ch'io tanto venero, quanto egli me disprezza ed insulta. Fortunate riuscirono tali composizioni, da un noto Romanzo onninamente estratte, e quantunque condannassi io dentro di me*

⁵²² OI e OII.

⁵²³ L. RICCÒ, «Parrebbe un romanzo», cit., p.46.

⁵²⁴ G. HERRY, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata*, cit..

⁵²⁵ *Ivi*, II, p. 333.

⁵²⁶ *Ivi*, III, p. 105.

⁵²⁷ G. ORTOLANI, *Settecento. Per una lettura dell'Abate Chiari*, cit., pp. 437-38. Il corsivo è mio.

*medesimo la massima di nuovamente sulle nostre Scene introdurle, l'esito m'invaghi di darne una io pure al Popolo, che del sorprendente qualche volta s'appaga. Non volli però io, in ciò facendo, perdere soverchio tempo nella lettura di alcun romanzo, ma ideandomi una favola romanzesca, tessei con tale immagine la presente Commedia, la quale è di tanti fatti, di tanti accidenti ripiena, che potrebbe servir di sommario per un romanzetto di quattro tomi almeno. In verità, se ozio avessi, provarmi vorrei a farlo, e intitolarlo vorrei il *Bravo Impertinente*. Era questo il titolo d'una Commedia da me promessa al pubblico, fra le sedici scritte nell'anno 1750, ma venendomi voglia di far l'*Incognita*, in vece sua, per adempire e la mia volontà e l'impegno mio, intitolai la Commedia allora: *L'Incognita perseguitata dal Bravo Impertinente*.⁵²⁸*

Da questa lettura emergono due considerazioni degne di nota. La prima, ovvia, è che Goldoni si riferisce a Chiari (*un valoroso soggetto ch'io tanto venero, quanto egli me disprezza ed insulta*)⁵²⁹, allo stesso tempo il commediografo veneziano non cita nessun titolo del rivale (*Alcune Commedie di tal carattere esposte furono sulle Scene*), quindi è possibile che si alluda tanto alla trilogia dell'*Orfano*, quanto alla dittico della *Marianna*⁵³⁰. La seconda invita a considerare l'anno di scrittura del testo suddetto: la commedia è stampata per la prima volta nel 1755 con l'editore Paperini, a quattro anni di distanza da quanto Goldoni narra. Risulta ragionevole pensare che il punto di vista sia mediato alla luce degli esiti successivi, ovvero il commediografo rilegge i fatti in una sorta di apologia personale. Quanto effettivamente di giustificato e fondato ci sia nelle parole di Goldoni non è consentito saperlo. Sulla base di queste considerazioni, alquanto sommarie, non

⁵²⁸ C. GOLDONI, *L'Autore a chi legge*, in ID., *L'Incognita*, in *Tutte le opere*, a cura di GIUSEPPE ORTOLANI, Milano, Mondadori, 1969², volume III, pp. 795-96. Il corsivo è mio.

⁵²⁹ C. GOLDONI, *L'Autore a chi legge*, in ID., *L'Incognita*, in *Tutte le opere*, p. 796. «Se avessi prima formato o letto un Romanzo, e i fatti sparsi pel medesimo avessi unito in una Commedia, caduto sarei anch'io [l' "anche" sottende che si riferisca all'operato di un altro letterato] per necessità nell'impossibile, o nella confusione almeno, ma la Commedia originalmente tessendo, ho accomodata la favola al bisogno mio, e se gli uditori diranno dopo di averla veduta: *oh quanta roba in una Commedia!* non diranno almeno: *oh quanti spropositi! oh quante bestialità!*». È evidente che Goldoni alluda alle modalità compositive di Pietro Chiari.

⁵³⁰ La lettura de *L'Incognita* può risolvere parzialmente l'enigma e chiarire con quale delle commedie del Chiari sussista un rapporto di paragone. In verità il problema è "risolto solo parzialmente" perché i temi presi in considerazione sono presenti, in diverse misure, in tutte e sei le commedie (*L'Incognita*, *La Marianna*, o sia *l'orfana*, *La Marianna*, o sia *l'orfana riconosciuta*, *L'Orfano perseguitato*, *L'Orfano ramingo*, *L'Orfano riconosciuto*), ma tra le prime tre commedie sussistono legami più stringenti. Innanzitutto sia ne *L'incognita*, sia nella *dilogia della Marianna* le protagoniste sono fanciulle, Rosaura e Marianna, le cui origini sono sconosciute (Rosaura è un'incognita che non conosce il proprio padre e l'altra è un'orfana), mentre nella *trilogia dell'Orfano* la scena ruota intorno a Tommaso, un ragazzo anch'egli orfano. Sia per Rosaura, sia per Marianna la virtù non basta a determinare il proprio onore, solo l'agnizione finale garantisce le loro nobili origini e determina la loro fortuna. Entrambe le ragazze vivono una dicotomia costante tra la loro natura, che le vuole delle miserabili, vili e plebee, e il loro cuore virtuoso; questo sbilanciamento le costringe a sentirsi continuamente inadeguate ed è il motore della vicenda. Inoltre vi è un'analogia nella struttura dei personaggi, sia Marianna sia Rosaura conoscono un ricco signore, che diventa il loro protettore in virtù delle doti e della bellezza delle ragazze, non per la loro nascita. Invito a leggere e confrontare I-1 de *La Marianna*, o sia *l'Orfana* (tra il Sig. di Climal e Marianna) e I-4 de *L'Incognita* (tra il ricco finanziere Ottavio e Rosaura) per rilevare dei richiami nelle battute. Infine in entrambe le commedie uno dei temi fondamentali è l'educazione dei figli. Sono messe in scena diversi tipi di coppie di padri/madri e figli, le più problematiche sono quelle tra il Sig. di Climal e il Sig. La Fontaine, suo figliolo, (ne *La Marianna*) e tra Pantalone e Lelio, suo figlio, (ne *L'Incognita*). I due giovani sono dei mascalzoni, l'esempio più abietto di figli disobbedienti, addirittura non temono di bramare la morte del padre. Mentre per il Sig. La Fontaine l'epilogo porta a una conversione ed una condivisione dei voleri paterni, per Lelio, uomo malvagio di natura, la strada della redenzione è persa e la sua fine è tutt'altro che felice.

dettagliate, è lecito chiedersi a quali fonti Ginette Herry attinse per dichiarare: «Ciò che lo [Goldoni] invoglia a sostituire *L'incognita* al *Bravo* è il successo, durante il medesimo autunno, della trilogia chiariana dell'*Orfano* tratto dal *Tom Jones*⁵³¹». Tale affermazione, se fosse basata su documenti più convincenti, sarebbe alquanto rincuorante e potrebbe mettere ordine ad una serie di notizie incerte.

La seconda fonte è una nota posta a conclusione della prefazione a *L'Orfana riconosciuta* dell'edizione Fenzo: «Già ordite per l'anno venturo alcune commedie cavate dalla *Contadina incivilita*, dalle *Avventure d'un uomo di qualità* e dalle *Avventure di Telemaco*, tre romanzi assai noti ed accreditati»⁵³². Il fatto che non venga citata la trilogia dell'*Orfano*, tra le opere da rappresentare per l'anno comico 1751-52, sembra avvalorare la tesi di Ortolani, secondo la quale le commedie sarebbero allora state recitate nell'autunno del 1750. Ora, se tale ipotesi appare plausibile, altrettanto potrebbe risultarlo la congettura che in data gennaio 1751 (data di uscita dell'edizione Fenzo) Chiari non abbia ancora progettato di trascrivere in commedia il romanzo de *L'Orfano fortunato*.

Nel suo articolo Hugh Amory sostiene che il termine *post quem* per le tre commedie non può essere fissato con certezza, ma se sono tratte dalla traduzione italiana necessariamente devono essere successive al 26 aprile 1751, data in cui il romanzo è stato stampato⁵³³. Da questo presupposto e dalla bizzarra idea della dipendenza dei testi chiariani da analoghe commedie tedesche, Amory conclude, un po' frettolosamente, che la *Trilogia* debba essere posticipata al 1752. Mentre Luisa Giari, non concordando con lo studioso americano, dichiara che «la data di rappresentazione della trilogia, posta da Amory nel 1752, deve essere verosimilmente anticipata di un anno al 1751»⁵³⁴.

Tuttavia è possibile che Chiari si trovasse a lavorare in contemporanea su due fronti, alla traduzione del testo di La Place e alla stesura delle commedie e, ovviamente, se egli stesso è da ritenersi l'autore della traduzione non vi è necessità di postulare con la data della sua andata a stampa un termine *post quem* per la composizione delle commedie. Si può quindi benissimo ipotizzare che la *Trilogia dell'Orfano* sia precedente, composta tra l'autunno del 1750 e il carnevale del 1751, come pensava Ortolani. Sulla scia del successo delle tre commedie, certificato dallo stesso Chiari ne *Lettera dell'Autore a un amico suo di Roma*, si sarebbe data anche la pubblicazione della traduzione de *L'Orfano fortunato*, immediatamente dopo la stagione teatrale 1750-51, nell'aprile del secondo anno. Se questa tesi fosse vera (come si suppone) Giuseppe Ortolani avrebbe ragione ed emergerebbe un ulteriore quesito: se le commedie tratte dal *Tom Jones* sono da anticipare al 1750, che rapporto intercorre tra esse e *La Pamela* di Carlo Goldoni, andata in scena il 28 novembre 1750⁵³⁵? Quale è da considerarsi la “capostipite” delle *commedie romanzesche*?

Da tali prove, si traggono due conclusioni che, in mancanza di ulteriori dati, appaiono entrambe veritiere. Si potrebbe supporre che Chiari traduca il *Tom Jones* dal

⁵³¹ G. HERRY, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata*, cit., III, p. 146.

⁵³² OII, p. 5.

⁵³³ «The *terminus a quo* of Chiari's *Orfani* trilogy cannot be fixed with any certainty: Giuseppe Ortolani “timidly” dated it 1750; but if, as I believe, it borrows from the Italian novel, it must be later than 26 April 1751, the date of the novel's imprimatur» (H. AMORY, *Fatum libelli: Tom Jones in Italy*, cit., p. 55).

⁵³⁴ L. GIARI, *Le peripezie delle prime traduzioni del «Tom Jones»*, cit., p. 245.

⁵³⁵ Nei Notatori Gradenigo (I-carta 92 verso) in data 28 ottobre del 1750 si legge: «Commedia nuova nel teatro di San Angelo, intitolata *La Pamela, o sia la virtù premiata* del Sig. Goldoni».

francese già nella primavera-estate del 1750, ma che termini e pubblici il lavoro solo a un anno di distanza presso Giovanni Tevernin. In questo frangente nulla vieta che l'abate abbia tratto materiale per la scrittura delle commedie e che queste siano state rappresentate nell'autunno del 1750. L'altra ipotesi è che Chiari inizi la traduzione e nel gennaio del 1751 (ed. Fenzo), non abbia ancora progettato le commedie, idea che nascerà solo nella primavera del 1751. Questa ipotesi potrebbe avvalorare la tesi che la rappresentazione teatrale del *Tom Jones* sia da posticipare, a partire dall'autunno del 1751.

Si aggiunge un'ulteriore fonte. In una lettera datata Venezia 22 ottobre 1751 ed indirizzata a Giuseppe Antonio Arconati Visconti, suo potente ammiratore, Carlo Goldoni scrive:

Frattanto trionfa San Gio. Grisostomo con delle novità che fanno bene al teatro, ma non molto all'autore. Romanzi e poi romanzi. Li vedrà anche Milano nella primavera ventura⁵³⁶. Milano sa discernere e criticar con ragione⁵³⁷.

Ginette Herry⁵³⁸ sostiene che Goldoni si riferisca all'adattamento teatrale della *Contadina incivilita* dello Chevalier de Mouhy di Pietro Chiari, ovvero *La contadina incivilita dal caso* e *La contadina incivilita dal matrimonio*. Potrebbe essere vero quanto attesta Herry, ma si tratta di deduzioni ipotetiche, il che dimostra quanto siano urgenti ricerche su più fronti. Infatti reputo necessario uno studio allargato, che consideri non solo le stagioni teatrali a Venezia, ma anche le *tournées* in terraferma e, fin dove possibile, i repertori messi in scena. Questa auspicata impostazione di lavoro impone degli ricerche incrociate tra gli Archivi, i documenti e le fonti a Venezia e quelli dei principali centri di terraferma (Milano, Torino, Verona, Mantova, Bologna, Modena ...).

Per il momento mi limito a considerare la lettera del Goldoni, dalla quale emerge che la Compagnia Imer-Sacco-Casali recita al Teatro Ducale di Milano (teatro destinato all'opera in musica e alla commedia) nella stagione primaverile del 1752. È più arduo determinare quali commedie gli attori propongono al pubblico milanese, a tal fine ho considerato gli studi di Nadia Palazzo⁵³⁹, di Mariagabriella Cambiaghi⁵⁴⁰ e di Paglicci Brozzi⁵⁴¹. L'esito è stato tutt'altro che rincuorante, in quanto non sono emersi titoli relativi al teatro in prosa dell'abate, ma neppure è testimoniata la presenza a Milano del Chiari, o della sua Compagnia, nella primavera del 1752. Bisogna partire da presupposti piuttosto problematici, così esposti da Nadia Palazzo:

Certo, le fonti archivistiche e pubblicistiche sono tutt'altro che prodighe nella diffusione delle notizie utili alla ricostruzione dei repertori, laddove

⁵³⁶ C. GOLDONI, *Tutte le opere*, a cura di G. ORTOLANI, cit., vol. XIV, p. 777 nota 9. "La compagnia Imer-Casali-Sacchi del teatro di San Giovanni Grisostomo, passò a recitare a Milano nella stagione di primavera, dopo la Pasqua (1752)."

⁵³⁷ *Ivi*, pp. 176-7.

⁵³⁸ G. HERRY, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata*, cit., III, pp. 246-7.

⁵³⁹ N. PALAZZO, *Il teatro comico nella Milano del Settecento: un profilo critico*, in *La cultura della rappresentazione nella Milano del Settecento. Discontinuità e permanenze*, a cura di R. CARPANI, A. CASCETTA, D. ZARDIN, Tomo secondo, Roma, Bulzoni, 2010, pp. 627-44.

⁵⁴⁰ M. CAMBIAGHI, *Compagnie comiche a Milano nel XVIII secolo*, «Il Castello di Elsinore», VIII, 23, 1995, pp. 17-33.

⁵⁴¹ A. PAGLICCI BROZZI, *Il Regio Ducal Teatro di Milano nel secolo XVIII*, Milano, Ricordi, 1894.

il trattamento riservato alla stagione musicale è notoriamente più generoso. Tuttavia, a livello indicativo e sulle base dell'attività condotta dalle formazioni girovaghe in altre città, è possibile affermare che ai lavori di autori locali meritevoli, seppure non eccellenti, si affiancano in maniera preponderante “commediacce” di basso profilo e farse improvvisate, accompagnate –almeno fino agli anni Cinquanta- dagli ultimi stralci di Improvvisa; a queste si aggiungono commedie dialettali, traduzioni dal francese e dall'inglese [...] e, naturalmente, da metà secolo innanzi, un vago riverbero della litigiosa triade Goldoni-Chiari-Gozzi.⁵⁴²

Come se non bastasse, Mariagabriella Cambiaghi aggiunge:

Pertanto, la presenza e l'attività di formazioni comiche in Milano risulta scarsamente documentata, in quanto generalmente ignorata dagli atti ufficiali e dalla penna dei memorialisti [...]. Tuttavia, utilizzando le sporadiche e discontinue testimonianze fornite da documenti conservati negli archivi milanesi e le notizie frammentarie ricavate da opere compilative ottocentesche, è possibile delineare un quadro globale della vita spettacolistica milanese sotto il profilo del testo drammatico, ottenendone, [...], l'immagine di una piazza comica primaria⁵⁴³.

La prima presenza di Chiari a Milano è testimoniata dalla Cambiaghi solo a partire dall'estate del 1754:

Stagione vivacissima è quella dell'estate del 1754 nel corso della quale agiscono successivamente sul palcoscenico del Ducale la compagnia del teatro San Luca, accompagnata dal Goldoni [...], e quella del teatro S. Angelo, diretta da Girolamo Medebach, portabandiera delle commedie del Chiari. Il pubblico milanese si trova così a confrontare e a giudicare i due più celebri drammaturghi del momento [...]⁵⁴⁴.

Sull'argomento Brozzi offre qualche notizia in più, nonostante palesi un giudizio sul Chiari ingiustamente “distruttivo”, in coerenza con la critica chiariana ottocentesca:

Ora appunto con il Medebach, l'estate dell'anno 1754, troviamo il Chiari al teatro Ducale di Milano, dove comincia subito le sue fatiche con un prologo di circostanza per l'apertura della stagione [...]. Durante la stagione si recitò anche il Plauto, che fu tra le più applaudite commedie del nostro abate, quantunque ancor essa non valga gran ché. Non ho trovato però che a Milano lo stile del Chiari incontrasse molto, anzi io credo che se ne partisse molto scontento, benché chiudesse la stagione con un ringraziamento [...]. Né fra i letterati milanesi ebbe il Chiari migliore incontro, ché anzi schivarono di parlare di lui e si tennero in un garbato riserbo, quantunque esso cercasse tutti i modi d'insinuarsi presso di loro⁵⁴⁵.

Al termine del suo articolo Mariagabriella Cambiaghi riporta una *Appendice – Compagnie comiche documentate a Milano (1726-1795)*. Nelle stagioni primavera-estate degli anni tra il 1749-1762 (gli anni di attività teatrale del Chiari a Venezia, prima nei teatri

⁵⁴² N. PALAZZO, *Il teatro comico nella Milano del Settecento: un profilo critico*, cit., p. 632.

⁵⁴³ M. CAMBIAGHI, *Compagnie comiche a Milano nel XVIII secolo*, cit., p. 18.

⁵⁴⁴ *Ivi*, pp. 24-5.

⁵⁴⁵ P. BROZZI, *Il Regio Ducal Teatro di Milano nel secolo XVIII*, cit., p. 78. Dopo di che lo studioso spende una pagina e mezza per descrivere la disputa tra Chiari e il conte Pietro Verri.

Grimani e poi al Sant'Angelo) c'è una sorta di “staffetta comica” tra la compagnia di Girolamo Medebach e quella di Antonio Sacchi:

1749
Estate: compagnia del teatro San Luca di Venezia.
 1750
Estate: compagnia di Girolamo Medebach.
 1753
Estate: compagnia di Antonio Sacchi.
 1754
 [...]
Estate: compagnia del teatro San Luca di Venezia. Compagnia di Girolamo Medebach.
 1755
Estate: compagnia di Girolamo Medebach.
 1757
Estate: compagnia di Girolamo Medebach.
 1758
 [...]
 1759
Estate: compagnia di Antonio Sacchi.
 1761
Estate: compagnia di Antonio Sacchi⁵⁴⁶.

Dall'elenco deduciamo che dal 1753, anno in cui Chiari inizia a lavorare per il capocomico Girolamo Medebach, la presenza dell'abate, o meglio la presenza delle sue commedie, è massiccia anche sulle scene milanesi. Inoltre Antonio Sacchi lavora con il Chiari dal 1749 all'autunno del 1752, dopo di che decide di partire con la sua compagnia per il Portogallo. Nel 1753, durante il viaggio, si ferma a Milano, dove dal 1759 è presente per altre tre volte (1761, 1772, 1782). Questa dimestichezza con le scene milanesi induce a supporre che le avesse calcate fin dai primi anni '50 del Settecento, forse a seguito della compagnia Imer-Sacco-Casali. Purtroppo siamo sempre nel pericoloso campo delle ipotesi.

Rimane il dubbio di cosa sia successo tra il 1750 e il 1752, infatti nella lista sopraindicata c'è un'assenza: sorge spontaneo chiedersi il perché di questa mancanza, se sia causata da un vuoto nelle fonti o da un disinteresse per le ricerche.

II.3 L'INFONDATEZZA DEL MODELLO TEDESCO

Hung Amory sostiene una tesi alquanto stravagante, ma non immotivata⁵⁴⁷. Il critico afferma che le tre commedie del Chiari hanno una duplice derivazione: da un lato il romanzo *L'Orfano fortunato*, dall'altro le tre commedie del tedesco Josef Carl Huber, scritte per le scene viennesi e basate sul *Tom Jones* di Fielding, delle quali è giunta fino a noi solo la prima, in un formato spicciolo ed economico, *Der engländische Findling, oder die verfolgte Unschuld*. Amory dichiara che la trilogia dell'*Orfano* è un «pastiche of the German drama and the Italian novel»⁵⁴⁸ e che le tre commedie tedesche sono la prima

⁵⁴⁶ M. CAMBIAGHI, *Compagnie comiche a Milano nel XVIII secolo*, cit., pp. 29-30.

⁵⁴⁷ H. AMORY, *Fatum libelli: Tom Jones in Italy*, cit., pp. 44-70.

⁵⁴⁸ «Un pastiche tra la commedia tedesca e dalla traduzione italiana» (*Ivi*, p. 54).

rappresentazione teatrale del romanzo inglese⁵⁴⁹. In questo studio non sarà approfondita la questione, data la complessità e l'insidiosità dell'argomento (infatti mancano datazioni sicure per la messa in scena sia per le commedie tedesche, sia per quelle italiane), tuttavia mi siano concesse alcune brevi riflessioni.

Fin da un confronto sovrastrutturale (divisione atti, scene, battute dei personaggi) il legame che associa i due testi è innegabile. La commedia tedesca è divisa in tre atti, mentre quella di Chiari in cinque, ma ciò non toglie che la suddivisione interna delle scene e delle battute sia quasi la medesima e a una traduzione del testo tedesco si nota una forte analogia con *L'Orfano perseguitato*.

COMMEDIA TEDESCA			L'ORFANO PERSEQUITATO			
I	1	Lord Albrecht, Bernardon	I	1	Alberich, Squer	
	2	Odoardo, Albrecht		2	Fol, Alberich	
	3	Jones, Albrecht		3	Alberich, Jones	
	4	Bigot, Albrecht, Bernardon, Jones		4	Bigot, Alberich, Squer, Jones	
	5	Madame Henriette, Madame Sophie, Jones, Bigot		5	Bigot, Jones (nella commedia tedesca questa scena è unita alla precedente)	
	6	Scapin, Hannswurst		6	Madame Enrichetta, Madamigella Sofia, Jones, Bigot	
	7	Odoardo, Clarice		7	Sangiot, Truffaldino	
	8	Mademoiselle Sophia, Clarice, Odoardo		1	Madame Clarisse, Fol	
	9	Hannswurst, Odoardo		2	Sofia, Madame Clarisse, Fol	
	10	Bernardon, Jones, Alberecht		3	Truffaldino, Fol	
	11	Jones, Molli		4	Squer, Jones, Alberich	
	12	Bernardon, Molli		5	Jones, Madama Enrichetta	
	13	Scapin, Molli, Bernardon		6	Alberich, Squer, Jones	
II	1	Miladi Clarice, Odoardo	III	1	Madama Clarisse, Lord Fol	
	2	Bernardon, Odoardo, Myladi Clarice		2	Squer, Fol, Clarisse	
	3	Molli, Jones		3	Morin, Jones	
	4	Bernardon, Molli, Jones		4	Squer, Morin, Jones	
	5	Myladi Clarice, Jones, Bernardon, Molli		5	Madama Clarisse, Squer, Jones, Morin	
	6	Bigot, Wester		6	Bigot, Dolis	
	7	Bigot, Hannswurst		7	Bigot, Truffaldino	
	8	Henriette, Sophia, Jones		8	Madama Enrichetta, Madamigella Sofia, Jones	
	9	Bigot, Henriette, Sophia, Jones		9	Bigot, Madama Enrichetta, Madamigella Sofia, Jones	
	10	Albrecht, Jones, Bigot		10	Alberich, Jones, Bigot	
	11	Myladi Clarice, Odoardo		IV	1	Madama Clarisse, Lord Fol
	12	Albrecht, Odoardo			2	Alberich, Fol
	13	Sophia, Jones			3	Madama Enrichetta, Jones
	14	Myladi Clarice, Sophia			4	Madamigella Sofia, Jones, Enrichetta
	15	Molli, Sophia, Hannswurst			5	Madama Clarisse, Madamigella Sofia
	16	Odoardo, Albrecht			6	Morin, Sofia, Truffaldino
	17	Jones, Odoardo, Albrecht			7	Alberich, Fol
III	1	Molli, Bernardon	V		8	Jones, Alberich, Fol
	2	Henriette, Sophia		1	Morin, Squer	
	3	Molli, Sophia		2	Madama Enrichetta, Madamigella Sofia	
	4	Odoardo, Morin, Sophia		3	Morin, Sofia	
	5	Henriette, Molli, Jones		4	Fol, Morin, Sofia	
	6	Morin, Hannswurst		5	Madama Enrichetta, Morin, Jones	
	7	Bernardon, Hannswurst		6	Truffaldino, Molli	
	8	Myladi Clarice		7	Madama Clarisse, Morin	
	9	Madamigella Sophia, Myladi Clarice, Molli		8	Madamigella Sofia, Madama Clarisse, Morin	

⁵⁴⁹ *Ivi*, p. 44.

10	Odoardo, Clarice, Sophia	9	Fol, Madama Clarisse, Sofia
Sc. ult.	Albrecht, Bigot, Sophie, Odoardo, Clarice	Sc. ult.	Alberich, Bigot, Sofia, Fol, Madama Clarisse

Il rilevare l'analogia tra i due testi non giustifica la necessaria dipendenza delle commedie di Chiari da quelle tedesche. Inoltre sussistono dei concreti problemi di datazione per le commedie di Huber. Amory le data al 1751⁵⁵⁰, ma vi aggiunge tra parentesi un punto interrogativo, esibendo una certa insicurezza per la sua stessa affermazione. Il 1751 nasce da una deduzione dello studioso, basata su una vaga dichiarazione di Huber; l'autore tedesco scrive infatti nella prefazione alle commedie:

Vorbericht / Es ist vor einigen Jahren ein Buch in England zum Vorschein gekommen, betitult: *Der Engländische Findling*, die Uebersetzung desselbigen sowol in Franzosischer als Deutscher⁵⁵¹.

Sulla base di questa testimonianza, Amory giustifica la datazione tra il 1751 e il 1752, e, certamente, antecedente rispetto al lavoro di Chiari⁵⁵². È evidente che reggere un'intuizione di dipendenza tra diverse opere su dati tanto opinabili, è un'operazione quantomeno rischiosa. Il riferimento a "pochi anni fa" non implica necessariamente il passaggio di due o tre anni, potrebbe indicare anche un maggior lasso temporale, insomma non c'è nessun tipo di certezza nel datare le commedie di Huber tra il 1751 e il 1752. Tanto più che Amory posticipa la datazione della trilogia dell'*Orfano* al 1752, basandosi esclusivamente sull'anno 1753, anno di stampa del secondo volume delle *Commedie in prosa*⁵⁵³.

In mancanza di una datazione certa, Amory procede al confronto diretto tra le opere. Tuttavia, le tesi proposte non sono sufficienti a giustificare la dipendenza dei testi italiani da quelli tedeschi e non essendo state reperite le copie della seconda e della terza commedia tra le tre scritte da Huber⁵⁵⁴, la comparazione diretta tra le commedie risulta limitata, e quindi qualsiasi ipotesi di dipendenza necessita di una profonda e più ponderata riflessione.

Amory rinforza la sua tesi proponendo una conoscenza del Chiari della lingua tedesca, che l'avrebbe facilitato nel consultare le opere di Huber.

[...] perhaps Chiari picked up a knowledge of German in the army, for his father had planned a military career for him, and he retained interest in martial figures in his novels⁵⁵⁵.

Secondo lo studioso americano, l'abate avrebbe imparato la lingua straniera durante il servizio militare. Luisa Giari invece dubita fortemente che Chiari conoscesse la lingua

⁵⁵⁰ *Ibidem*.

⁵⁵¹ «*Introduzione* / Alcuni anni fa era venuto alla luce in Inghilterra un libro intitolato: *Il Trovatello inglese*, che è stato tradotto sia in francese, sia in tedesco».

⁵⁵² *Ivi*, pp. 54-55.

⁵⁵³ *Ivi*, p. 54.

⁵⁵⁴ *Ivi*, p. 45.

⁵⁵⁵ «[...] probabilmente Chiari sviluppò una conoscenza del tedesco nelle armi, in quanto suo padre aveva pianificato per lui una carriera militare, e conservò un interesse per le figure marziali nelle sue opere» (*Ivi*, p. 51).

tedesca, tanto più che lo scrittore entrò molto presto in un seminario di Gesuiti, dove ricevette un'educazione classica (volta cioè allo studio della lingua latina – l'abate non impara il greco classico – e all'insegnamento delle basi di quella francese)⁵⁵⁶. La Giari sostiene che:

Esistono delle divergenze fondamentali fra l'opera teatrale di Huber e quella di Chiari, a partire dalla struttura drammatica impiegata: mentre Huber mantiene l'originale divisione in tre atti, Chiari sviluppa l'azione in cinque atti, seguendo i canoni classici. Amory stesso fornisce poi una serie di differenze riguardanti sia i contenuti che i personaggi, differenze che possono facilmente essere addotte quali prove dell'indipendenza dei due testi. Di conseguenza si può semplicemente pensare che Chiari e Huber abbiano compiuto due operazioni letterarie parallele e distinte, spinti dal successo che il romanzo stava riscuotendo in tutta Europa⁵⁵⁷.

Il mio lavoro non ha l'obiettivo d'addentrarsi oltre nella questione, ma penso che nel caso sussistesse un'effettiva dipendenza tra i testi, sarebbe più convincente credere che essa proceda in una direzione inversa a quella proposta da Amory, ovvero è più probabile una circolazione delle commedie veneziane verso l'estero (e in questo caso verso Vienna), che dall'estero verso Venezia. In conclusione l'unica punto fermo è che l'ipotesi di Amory necessita un ridimensionamento ed è ininfluenza per il seguente studio.

II.4 DUE GENERI A CONFRONTO

Chiari ordina il materiale, estrapolato da *L'Orfano fortunato*, in maniera razionale e ordinata: all'interno delle tre commedie l'abate suddivide in tre parti il romanzo, composto da diciotto capitoli, così che ogni composizione teatrale si basi su un gruppo di sei, mentre il capitolo primo e secondo, che raccontano gli antefatti, sono riassunti dal racconto di Lord Alberich nella prima scena del primo atto della prima commedia. La ripartizione delle tre commedie si articola quindi in questo modo (offriamo, a lato, anche una considerazione relativa al "tempo della storia", confrontando romanzo a commedia):

COMMEDIE	ROMANZO	DURATA NEL ROMANZO	DURATA NELLA COMMEDIA
Racconto di Lord Alberich ne <i>L'Orfano perseguitato</i> (atto I scena I).	LIBRI I-II	Primi 15 anni di vita di Jones	
<i>L'Orfano perseguitato</i>	LIBRO III	2 anni	UN GIORNO ⁵⁵⁸

⁵⁵⁶ L. GIARI, *Le peripezie delle prime traduzioni del «Tom Jones»*, cit., p. 245.

⁵⁵⁷ *Ivi*, p. 246.

⁵⁵⁸ *L'Orfano perseguitato* ha la durata di un giorno («Fol. [...] che ho perduta, senza andare a caccia, la più bella giornata del mondo», V-9 p. 194 e «Alb. [...] ma perché di suo piacimento lo trovi, non basta il breve giro di un giorno», V- scena ultima p. 196). Infatti, durante il primo atto è mattina («questa mattina», I-4 p. 102, in riferimento all'uccisione delle pernici che da I-2 p. 97 si deduce avvenuta un'ora prima); il secondo atto si svolge prima di pranzo («Egli ci vuol seco a pranzo» dice Lord Fol a sua sorella nella prima scena del II atto, per spronarla ad assumere un atteggiamento più consono all'invito); il terzo atto avviene dopo pranzo («Perché è dopo pranzo», III- 1 p. 140, con questa motivazione Madama Clarisse accusa Lord Fol di essere ubriaco e di non intendere nulla; «Dol. Morì d'un'inflammatione di petto, e morì due giorni fa», III-6, p. 149, Dolis informa Bigot della morte della madre, Madama Brigitta); il quarto si svolge il pomeriggio del medesimo giorno («questo dopo pranzo» IV- 2 p. 161; «Se sapeste quante lacrime è costato a mia Cugina

LIBRO IV	1 anno
LIBRO V	Poco più di sei mesi
LIBRO VI	Azioni di tre settimane.
LIBRO VII (solo primi 2 capitoli)	Il libro intero racconta le azioni di tre giornate, ma solo una parte della prima giornata viene trattata ne <i>L'orfano perseguitato</i> .
Durata totale: all'incirca 3 anni e 7 mesi.	

* * * * *

<i>L'Orfano ramingo</i>	LIBRO VII	3 giornate (in verità una giornata è in comune con <i>L'orfano perseguitato</i>).	DUE GIORNI ⁵⁵⁹
	LIBRO VIII	2 giorni	
	LIBRO IX	12 ore	
	LIBRO X	12 ore	

l'oltraggio che da Bigot riceveste poc'anzi», IV-5 p. 164, in riferimento al duello tra Bigot e Jones avvenuto in III-9 p. 156; «*Mad.* [...]Ma, Cugina carissima, non vogliamo noi ritirarci pria che qui ci sorprenda la notte? *Enr.* Il sole è ancora sull'orizzonte; trattenetevi ancora», IV-4 pp. 165-6); il quinto atto si svolge la sera («avanti notte / Egli sarà da voi questa sera / questa sera» IV-5 p. 168, in questo modo Madama Clarisse preannuncia nel quarto atto l'incontro con Bigot, che avviene nel quinto atto; «due ore fa», V-1 p.179, in riferimento a fatti accaduti in IV-6, p. 173; «*Fol.* [...] Questa sera devi sposare Bigot», V-4 p. 186, in realtà nell'ultima scena, in cui sono presenti tutti i personaggi per celebrare il matrimonio, si decide di rimandare l'unione; «dentro questa notte», V-5 p. 189).

⁵⁵⁹ *L'Orfano ramingo* ha inizio la mattina del giorno successivo a *L'Orfano perseguitato*, V-scena finale. La durata complessiva della commedia è di due giorni, infatti il II e III si svolgono la sera dello stesso giorno, nel IV si presume sia il giorno seguente e il V si conclude la sera del secondo dì. Dunque nel primo atto è mattina («*Sang.* Sorella mia, ti sei ben alzata tardi questa mattina», I-1, p. 202; «*Sang.* Ieri a sera, nel partire che fece da questo Castello, confuso, melanconico, e disperato», I-1, p. 203, in riferimento alla fuga di Jones; «*Mad.* Che vuol dire, Morin? Mia Nipote, e mia figlia, non sono per anco alzate? Per un giorno di nozze dormono assai», I-2, p.205). Il secondo atto si svolge di sera/notte («*Truff.* *La sera precedente*», II-1, p. 220, in riferimento alla fuga di Truffaldino; «*Intanto si sarà fatta notte; e spuntata la Luna.* [...] *Vedendo un lume nella casa sul pendio della montagna, si determineranno di domandar ivi alloggio per quella notte*» II-3, p. 230; «*Som.* Chi m'assali? ... Chi mi salva? Questa notte son pur mal capitato!», II-4, p. 231; «*Jon.* [...] La stanchezza, e la notte m'obbligò a cercare in quella casa là un po' di ricovero», II-4, p. 232; «*Jon.* Nel giro brevissimo d'una notte a quante stravaganze mi condanna il destino!», II-4, p. 237, in riferimento a ciò che accade durante il secondo atto; «*Jon.* Se le avventure mie di questa notte finiscono così, non finiscono male», II-5, p. 240). Il terzo atto si svolge due ore dopo il secondo, quindi di sera/notte, e si prolunga - nella finzione scenica - per più di quattro ore («*Bel.* [...]Finchè l'Ostessa ci metta all'ordine qualche cosa da cena sediamo», III-1, p. 241; «*Bel.* [...] ma non so qual si fosse la sua intenzione, quando questa notte medesima ei ne abusò», III-1, p. 243, in riferimento a II-5; «*Mad.* Ce n'è nessuna altra alloggiata qui questa notte?», «*Fan.* Non ha ordinato da cena, che per due solamente;», «*Mad.* Quando sono arrivati costoro? / *Fan.* Due ore fa», III-2, p. 246-7, in questa scena si indica la collocazione dell'azione di sera, durante la cena, e la distanza temporale dall'atto precedente è di due ore; «*Truff.* Co ghavè tanta pressa, podè andar senza vederlo, perché sta notte no ghe più caso [...] onde ve dago la bona notte, e vago a dormir», «*Sof.* [...] Non sono appena due giorni, che m'ha lasciata, e già m'ha posta in oblio?», III-9, p. 259; «*Truff.* Oh! Ben levato. L'è giusto così quattro ore, che son arrivà, e che v'aspetto», III-10, p. 261, per cui tra III-3 [quando Truffaldino arriva all'osteria] e III-10 passano quattro ore). Nel quarto atto non emergono dichiarazioni che ci permettono di determinare con certezza se sia effettivamente la sera del giorno seguente («*Som.* Quanto più penso a quel giovinetto che la scorsa notte m'ha salvata la vita [...]', IV-3, p. 269; «*Bell.* Il vostro ostinato silenzio, e gli accidenti di questa notte ad Upton me ne han già dato qualche sospetto.», IV-8, 279; «*Bell.* Che veggio? ... Questa è colei che la scorsa notte mi trattò da Venturiera malnata...», IV-8, p. 281). Il quinto atto si conclude la sera del giorno successivo («*Fol.* [...] Una sola figliuola, una fraschetta di quindici anni, guardate quante me ne fa soffrire in un giorno...», V-1, p. 286; «*Som.* [...] ma se la scorsa notte forse stato meco un po' più sincero», «*Jon.* Ci son altre vicende per me nel breve giro di tre funeste giornate?», V-3, pp. 290-1; «*Jon.* Che domanda! Non è stata meco tutta la scorsa notte ad Upton?», «*Jon.* [...] Deh, caro Truffaldino, se mi ami, precedimi a Londra, che ti raggiungerò prima del nuovo giorno.», V-4, pp. 292-3; «*Bell.* Domani sarete mio Sposo.», «*Jon.* Dunque ci tratteremo qui questa notte.», V-scena ultima, p. 302).

	LIBRO XI	3 giornate	
	LIBRO XII	Le medesime 3 giornate del capitolo precedente.	
	Durata totale: 8-9 giorni		
	* * * * *		
	LIBRO XIII	3 giornate	
	LIBRO XIV	2 giornate	
	LIBRO XV	2 giornate	
<i>L'Orfano riconosciuto</i>	LIBRO XVI	5 giornate	UN GIORNO ⁵⁶⁰
	LIBRO XVII	3 giornate	
	LIBRO XVIII	3 giornate	
	Durata totale: 18 giorni		

Quando Chiari scrive *L'Orfano perseguitato* ha sicuramente già in mente le altre due commedie, in quanto la suddivisione del romanzo appare studiata per un disegno unitario e completo. Ogni commedia è strutturata in modo autonomo e coerente nel suo insieme. Infatti la rappresentazione muove da una situazione di tranquillità iniziale, alterata da una serie di disavventure, fino allo scioglimento delle vicende con un lieto fine. Ogni commedia termina con il tipico *cliché* di un matrimonio: ne *L'Orfano perseguitato* e ne *L'Orfano ramingo* si tratta di unioni imposte, non scelte per amore, matrimoni che, però, vengono rimandati. Solo ne *L'Orfano riconosciuto* il matrimonio tra Sofia e Jones avviene finalmente. La celebrazione di un rito nuziale, o almeno il suo annuncio, era un tipico finale da commedia, che lo stesso Chiari non poteva esimersi dal proporre al suo pubblico. Il matrimonio è una sorta di “spia” per lo spettatore e vuole avvisare che la vicenda non poteva concludersi in modo migliore; ma un matrimonio rimandato vuol dire qualcosa di più: la storia non può dirsi pienamente realizzata e quindi si allude implicitamente ad una

⁵⁶⁰ *L'Orfano riconosciuto* si protrae per una giornata, dalla mattina alla sera. Il primo atto si svolge durante la mattinata, prima del pranzo («*Alb.* [...] La morte di mia Sorella, qui seguita otto giorni fa, m'ha obbligato a tal viaggio contro mia voglia», «*Fell.* [...] In questa Locanda deggio oggi servire a Pranzo Madama Clarisse; e ci sono venuto anzi tempo, perché sia ben servita.», «*Fell.* [...] ma intervenir dee a questo pranzo una Dama [Ladì Bellamin]», «*Alb.* [Miladi Clarisse] L'ha dunque raggiunta dopo che, sei giorni fa, le [Sofia] era fuggita di casa? / *Fell.* L'ha raggiunta nella Foresta d'Upton; e ieri l'altro l'ha seco condotta a Londra.» I-1, pp. 308-10; «*Mill.* [...] Anche ieri l'altro è capitato qui ad alloggiare per qualche giorno un Giovinetto [Jones], che non ha veduta Londra mai più», «*Alb.* [...] ma per conoscere un Uomo, non bastan due giorni.» I-2, pp. 312-3; «*Jon.* Non vi lagnerete, Madama, che questa mattina mi faccia aspettare a pranzo. Eccomi due ore prima del tempo.», I-3, p. 315). Nel secondo atto è dopo pranzo, in quanto si deduce da II-1 che la rappacificazione tra Madama Clarissa e Miladi Bellamin è già avvenuta («*Mad.* Son contentissima d'aver accomodata con Milladi Bellamin la mia differenza; [...]», II-1, p. 330, per cui il pranzo organizzato da Milord Fellaman in I-1 si è già svolto; «*Fel.* [...] si farà avanti notte. [...] che vostra Nipote sarà tra poche ore mia Moglie.», II-1, p. 334; «*Sof.* Gli parlerete voi presto? / *Enr.* Avanti notte.», II-2, p. 336; «*Fol.* [...] e dopo avervi cercata per Londra tutta la mattina.», II-4, p. 340). Nel terzo atto è pur sempre pomeriggio («*Alb.* [...] Non sono appena sei giorni che di casa il [Jones] cacciai», III-3, p. 355; «*Fol.* [...] Cosa credete che abbia trovato nell'Appartamento di mia sorella mezz'ora fa?», III-4, p. 356, in riferimento a II-4; «*Alb.* [...] Di quante iniquità non ti saresti macchiato col tempo, se non ti diè l'animo di conservarti otto giorni soli innocente?», III-11, p. 369). Nel quarto e quinto atto non emergono dati che aiutano nella collocazione temporale, ma semmai offrono importanti informazioni sulla durata complessiva delle tre commedie (Quarto atto: «*Truff.* L'è tre giorni, che l'ho vista; [...]», IV-5, p. 386, in riferimento all'incontro tra Truffaldino e Ladì Bellamin in V-4, de *L'Orfano ramingo*; «*Dol.* L'ho saputo da vostra Sorella Otto giorni fa, pria che morisse, [...]», IV-7, pp. 394-5, ovvero Dolis ha saputo che Jones è figlio di Miladi Brigitta. Quinto atto: «*Fol.* Corro a chiamare mia figlia, perché la voglio tua sposa in questo momento; e voglio che questa sera a forza di bottiglie ci giri in capo a tutta la Casa», V-5, p. 404).

continuazione. Alla coerenza interna, manca però un'unità logica tra le tre commedie. Nella scena ultima del quinto atto de *L'Orfano perseguitato* si legge:

Alb. [...] Madamigella io lo vedo negli occhi suoi, Madamigella non avrebbe difficoltà di sposar mio Nipote, se lo trovasse di suo piacimento: ma perché di suo piacimento lo trovi, non basta il breve giro d'un giorno. Per amare le persone, bisogna conoscerle; e per conoscerle, ci vuole più tempo, che ingegno. Voi, mio nipote, farete il possibile per rendervi agli occhi di Madamigella amabile e caro?

Bigot Lo farò fin da questo momento.

Alb. E voi, Madamigella, trovando amabile mio Nipote, lo accetterete in isposo?

Madam. L'accetterò.

Alb. Perché siamo tutti contenti che ci vuole di più?

Fol. Ci vuole tempo⁵⁶¹.

La decisione è quella di rimandare le nozze, così da lasciare tempo ai due giovani di conoscersi e di innamorarsi. Nel primo atto della seconda commedia, *L'Orfano ramingo*, la mattina del giorno seguente, tutti sono pronti ed eccitati per celebrare le nozze tra Sofia e Bigot, ma la ragazza non si trova perché, all'idea di un matrimonio tanto frustrante, ha preferito la fuga. È una chiara mancanza di coerenza nella trama: come è possibile che un matrimonio appena rimandato per ragioni di buon senso, la mattina del giorno successivo sia imposto? La spiegazione ancora una volta è di tipo strutturale. Chiari deve trovare un finale per *L'Orfano perseguitato*, in grado di accontentare il suo pubblico, ma allo stesso tempo trovare un motore d'azione per la trama della seconda rappresentazione. L'abate valuta la riuscita di ogni singola commedia, senza però preoccuparsi dei rapporti di consequenzialità o dipendenza con le commedie successive o precedenti.

Una situazione analoga si nota tra il finale de *L'Orfano ramingo* e il principio de *L'Orfano riconosciuto*. La scena finale della seconda commedia, infatti, è ambientata di notte nella casa di Lord Somer, che invita a celebrare il matrimonio tra Miladi Bellamin e suo figlio Jones la mattina dell'indomani. Tuttavia la terza commedia ha inizio ben tre giorni dopo, direttamente a Londra, nella locanda di Madama Miller e solamente più avanti, in I-3, si trova una parziale spiegazione del motivo per cui le nozze siano state rimandate⁵⁶²:

Jon. [...] Siam pure stravaganti noi Uomini nelle nostre idee, se da mane a sera, sospiriamo d'esser felici; e ci fabbrichiam da noi stessi la nostra miseria. Miladi Bellamin, in ricompensa di averle salvato la vita, pensa di istabilire con le sue nozze la mia fortuna; e io queste nozze abborrisco come la massima tra le umane disgrazie. Le ho promesso accettarle; le ho viste differite con mio piacere, per l'arrivo di questi suoi forestieri; le vorrei del tutto interrotte [...]⁵⁶³.

L'obiettivo è evidente: Chiari vuole tranquillizzare i suoi spettatori presentando ogni sua commedia come compiuta già in se stessa e quindi inserisce delle "spie" tipiche del

⁵⁶¹ OP, V-scena ultima, pp. 196-7.

⁵⁶² Dico "spiegazione parziale", perché nonostante le parole di Jones, la trama non ritrova un suo logico prosieguo. Infatti le nozze nella seconda commedia sono rimandate al giorno seguente, ma nella terza si dice che i protagonisti sono già arrivati a Londra da quattro giorni: perché Jones e Miladi Bellamin non si sono sposati nella casa di Lord Somer, prima della loro partenza?

⁵⁶³ ORI, I-3, pp. 315-16.

lieto fine. Tuttavia l'azione deve trovare un motore per le commedie successive, ragion per cui l'autore non si esime all'occorrenza di introdurre delle incongruenze logiche nella trama. Lo stesso Chiari è conscio di queste possibili contraddizioni riscontrabili dall'occhio di un attento lettore⁵⁶⁴.

II.5 COLLOCAZIONE SPAZIO-TEMPORALE

Nel passaggio dal romanzo alla commedia, Chiari interviene a modificare la struttura della trama su tre livelli diversi: cambiamenti imposti dal genere teatrale a quello narrativo; cambiamenti dovuti a un differente contesto culturale; cambiamenti volti ad ottenere un facile consenso e successo da parte pubblico.

Le variazioni legate al genere sono le più ovvie e scontate. Un romanzo può presentare uno svariato numero di personaggi, di ambientazioni e la durata del racconto può essere molto dilatata. Inoltre il testo narrativo consente un'analisi introspettiva dei protagonisti più profonda di quello teatrale: nel romanzo possono essere descritti gli stati d'animo, i pensieri o le intenzioni dei personaggi, mentre il commediografo deve fare i conti con delle effettive difficoltà. In primo luogo deve valutare gli impedimenti materiali, ossia le dimensioni e la predisposizione scenica del teatro in cui allestisce il suo testo, fattori logistici di cambio scena o mobilità sul palco degli attori, senza contare le restrizioni economiche. In un secondo momento deve tener conto dei problemi strutturali della sua commedia, la trama deve essere esaustiva e chiara nell'arco delle due/tre ore in cui si svolge lo spettacolo, per cui l'autore deve compiere delle scelte spazio-temporali funzionali e verosimili. Infine è necessario tenere presente per chi scrive, sia in riferimento al destinatario, il pubblico, sia in riferimento alla compagnia a disposizione (quindi valutare il numero degli attori e la predisposizione di ogni singolo).

Si cercherà ora di entrare nello specifico. Nelle commedie le scelte spaziali non riescono a rispettare la molteplicità delle ambientazioni de *L'Orfano fortunato*. Nella trilogia teatrale Chiari rimedia all'impossibile varietà spaziale vertendo sulla ripetitività scenica: si alternano molti interni e pochi esterni.

Manca, in certi casi, una vera e propria coerenza spaziale: ne *L'Orfano ramingo*, Jones compie il viaggio dalla casa di Lord Alberich fino a Londra, si presuppone che il cammino da "A" (ovvero dalla contea di Sommerset) a "B" (ovvero fino a Londra) sia lineare (e attraversi dei luoghi intermedi, come il bosco dove abita Lord Somer, Bath ed Upton), invece l'itinerario dell'orfano risulta circolare, perché ritorna in luoghi dove è già passato (nel quinto atto Jones è tornato nel bosco dove abita Lord Somer). Questa circolarità è certo efficace per l'intreccio della storia (solo in questo modo Jones incontra nuovamente Lord Somer e può riconoscerlo come padre), ma non risponde alla realtà dello spazio. Per esemplificare la ripetitività delle ambientazioni riporto questa tabella:

⁵⁶⁴ CG, I, pp. VIII-IX.

	ATTO	LUOGO
	I	Giardino con alcuni colonnati in lontananza, che danno l'ingresso ad un Palazzo. Davanti a' medesimi un ruscello con ponte da passarvi sopra; e dall'una e dall'altra parte del ponte due alberi isolati, sopra uno de' quali possa rampicarsi un uomo, e schiantarne un ramo di mezzana grandezza.
OP	II	Loggia del Palazzo di Lord Alberic.
	III	Camera con camino alla francese nel mezzo serrato da un telaio, che possa cadere. Due sedie, una per parte di detto telaio; e due porte laterali nella stanza.
	IV	Giardino come nell'ATTO PRIMO.
	V	Camera del Palazzo di Fol con porta in mezzo, ed illuminata.
	I	Camera nel castello di Fol, ed una sedia da riposo.
ORA	II	Bosco con una montagna in prospetto. Sul pendio una casa con porta, e finestrino sopra della medesima.
	III	Sala d'un osteria con porte laterali e tavolino in mezzo con tappeto.
	IV	La scena medesima dell'ATTO SECONDO.
	V	Camere della casa grottesca di Sommer.
	I	Sala d'una locanda con due porte laterali praticabili, e nel mezzo un paravento, dietro cui si suppone un camino.
ORI	II	Loggia terrena con porta in mezzo, che mette istrada serrata da cancelli di ferro, che possono aprirsi.
	III	Parco, ovvero piazza con case da una parte almeno o da tutte e due.
	IV	Camera della locanda di Madame Miller con tavolino da scrivere.
	V	Camere nella casa di Clarisse.

Anche la scelta temporale presenta delle difficoltà. *L'Orfano fortunato* racconta le vicende di Jones dalla nascita fino all'età di vent'anni. Nell'episodio del furto delle pernici, il primo della commedia, Jones ha quindici anni, nel romanzo ne ha invece quattordici⁵⁶⁵. Nella tabella del *Paragrafo II.4* (pp. 149-51) si dimostra come gli intrecci della commedia abbiano nel romanzo la durata totale di tre anni, sette mesi e tre settimane. È ovvio che il testo teatrale deve fare delle cesure, che non conservano l'iniziale coerenza temporale. La durata totale delle tre commedie è di sei giorni (Madama Brigitta muore due giorni prima rispetto l'inizio de *L'Orfano perseguitato*): uno per la prima (dalla mattina alla sera), due per la seconda (dalla mattina alla sera del giorno successivo) e l'ultima si svolge, a distanza di due dì, nel sesto giorno (dalla mattina alla sera). Sembra alquanto irrealistico che in sei giorni Jones perda e riconquisti la stima di Lord Alberich, si innamori di Sofia, sia costretto a fuggire, vaghi e superi svariate prove per giungere a Londra, dove conosce i suoi genitori e la sua vera identità, e infine sposi Sofia. Ciò che stupisce maggiormente è una mancanza di coerenza interna a questo ingarbugliarsi di eventi⁵⁶⁶. Infatti nella prima commedia Jones ha quindici anni, mentre nella seconda e nella terza ne ha venti⁵⁶⁷. È un controsenso nel sistema generale delle tre commedie, che hanno la durata di soli sei giorni. Il tutto trova spiegazione nel confronto con *L'Orfano fortunato*: quando nel romanzo viene narrata la vicenda del furto delle pernici, Jones ha circa quindici anni, e quando si innamora di Sofia, ha invece venti anni⁵⁶⁸. L'unica spiegazione possibile è che Chiari non si sia interessato alle coerenze temporali, con la consolazione che un testo teatrale difficilmente può essere sottoposto a un'analisi dettagliata, vagliata invece da uno

⁵⁶⁵ OP, III-7, p. 151. OF, t. I, l. II, c. IV, p. 50.

⁵⁶⁶ Si dice ne *L'Orfano riconosciuto* che Sofia ha quindici anni, ma, sapendo che nella seconda e nella terza commedia Jones ha venti anni, si deduce che i due giovani hanno cinque anni di differenza. Ne *L'Orfano perseguitato* (dove Jones ha quindici anni) Sofia dovrebbe avere dieci anni, ma questa ipotesi è alquanto improbabile.

⁵⁶⁷ ORA, III-3, p. 250.

⁵⁶⁸ OF, t. I, l. IV, c. II, p. 87.

scrupoloso lettore. Lo spettatore non si sarebbe mai accorto di questi disguidi, tanto più che si trovavano in commedie distinte, le cui rappresentazioni avvenivano a distanza di tempo, seppur breve.

II.6 I PROTAGONISTI

Nel passaggio dal romanzo alle tre *pièces*, Chiari riduce il numero dei personaggi della sue commedie rispetto a quelli del romanzo. Questa scelta ha una duplice motivazione: l'abate deve tener conto da un lato della propria compagnia e dei ruoli fissi, dall'altro della gestione dei personaggi sulla scena al fine di rendere comprensibile e chiara la vicenda.

Per necessità Chiari deve assegnare più funzioni a uno stesso personaggio. Così, il pedagogo Squer ricopre le mansioni sia del filosofo Squarre sia del pastore Tuachum; Morina combina in sé sia il ruolo di Onora, la cameriera personale di Madamigella Sofia, sia quello di Molly; Milladì Bellaminee fonde le funzioni di Mrs. Waters con quelle di Lady Bellaston; Lord Fillaman abbina elementi di Lord Fellamar a quelli dell'anziano Mr. Nightingale; Enrichetta svolge certi incarichi di Onora e certi altri di Madama Fitz Patrich; Mrs. Clarissa sintetizza Mrs. Western con delle funzioni proprie di Lady Bellaston; infine Norberto ricopre più o meno sei ruoli de *L'orfano fortunato*: il tenente del libro VII, capitolo VII, Northarton che assale Mrs. Waters, il giovane Mr. Nightingale, il parente impoverito di Mrs. Miller, il soldato che si reca in ambasceria di Lord Fellamar da Mr. Western, e l'ufficiale che dispone la cattura di Jones per costringerlo ad imbarcarsi.

Non sempre il fatto di concentrare più ruoli in uno stesso personaggio appare coerente. Risultano evidenti alcune contraddizioni: nel corso della prima commedia, ad esempio, Mrs. Clarissa ammetterà più volte il suo amore per la nipote Sofia⁵⁶⁹, ma ne *L'Orfano riconosciuto* non esita ad architettare con Milord Fillaman un piano alquanto subdolo nei confronti della ragazza⁵⁷⁰. Questo mutamento di carattere non si può spiegare tanto su un piano logico, ma trova una giustificazione nel confronto con il romanzo. Si tratta della sovrapposizione dei comportamenti di due personaggi diversi: da un lato la zia che prova un sentimento d'affetto per Sofia, dall'altro Lady Bellaston che non esita a tramare contro di lei e a metterla in pericolo pur di conquistare l'attenzione di Jones. In conclusione, nella trasposizione teatrale Chiari è costretto a compiere delle riduzioni nel numero dei personaggi; questo determina la secondarietà della caratterizzazione logica, a favore di una caratterizzazione funzionale dei ruoli.

Truff. Son el Zardinier dell'umana natura. [...] El Zardinier tosa i albori, mi toso i cavei. El Zardinier sega l'erbe, mi sego la barba alla zente. No me par d'aver gnanca dito un sproposito⁵⁷¹.

Così sulle scene de *L'Orfano perseguitato* si presenta nel ruolo di Truffaldino, il celebre Antonio Sacco, la cui *performance* è ricordata a distanza di qualche anno, nel 1755, da Carlo Goldoni nella "commedia parodia" *I Malcontenti*:

⁵⁶⁹ OP, IV-5, pp. 167-68.

⁵⁷⁰ ORI, II-1, pp. 330-35.

⁵⁷¹ OP, II-3, pp. 122-3.

Grisologo Non occorr'altro. Andiamo; si perde il tempo. Dirò come diceva Arlecchino nella mia commedia.
Ridolfo Che c'era Arlecchino in Inghilterra, a tempo di Cronwel?
Grisologo Ci fosse, o non ci fosse, queste sono licenze poetiche. Io ce l'ho messo per far ridere⁵⁷².

Chiari aveva a sua disposizione l'attore che per eccellenza rappresentava al meglio la maschera di Truffaldino e quindi pensa di fargli rappresentare Beniamino/ Patridge de *L'Orfano fortunato*. Poco importa se la verosimiglianza logica non è rispettata: un personaggio che parla dialetto veneziano in Inghilterra potrebbe risultare incongruo (Chiari compie anche altrove tali accostamenti: nel "dittico" della *Marianna* Truffaldino si trova a Parigi); ma certamente l'abate deve aver notato che la figura ne *L'Orfano fortunato* ben si poteva adattare al ruolo di Truffaldino, dal momento che perfino nel romanzo è presentato con tratti comici:

Rammenti il Lettore, che Janni passato aveva qualche anno al servizio d'un Maestro di Scuola, da cui le era stato insegnato il latino fino a farne in esso lei una scolara erudita, e saputa del suo Precettore medesimo. Di fatto questo Uomo, quantunque professasse una vita, cui necessaria suol essere la letteratura, e lo studio, *era al maggior segno ignorante. Era egli uno di quegli Uomini tre volte buoni*⁵⁷³, che non aveva pari in quelle contrade. Un vero *Rogero Buontempo* d'un carattere accostareccio, e d'uno spirito allegro che reputato veniva il *Buffone della Provincia*. Tutti i Nobili del vicinato se lo toglievano dalle mani per averlo a garra [*sic*] alle tavole loro; e siccome non gli andava a genio di farsi pregare, passava con esso loro in continua allegria que' preziosi momenti, che impiegar poteva con più profitto, e decoro nella sua Scuola. Quindi può giudicarsi, che pochi scolari egli avesse, e assai meno denari. Senza la professione di Barbiere, che al tempo medesimo esercitava, senza qualche incerto della Parrocchia, e dieci lire sterline, che ogni anno a Natale gli contribuiva il generoso Alworthy, questo pover Uomo se la saria passata assai male. *Patridge era il nome suo*⁵⁷⁴.

Il barbiere, che venne a servirlo era noto col nome di piccolo Beniamino. *Il suo carattere era singolare, e le sue maniere per modo ridicole [...]. Non farò parola d'altre sue bizzarrissime [*sic*] qualità, per non togliere a chi legge il piacere di avvedersene da se medesimo, qualunque volta in appresso comparirà sulla Scena di questa Storia un tal Personaggio*⁵⁷⁵.

Sacchi-Truffaldino e Patridge-Beniamino sembrano avere altri aspetti in comune, oltre alla comicità, tanto che stupisce leggere ne *L'Orfano fortunato* il racconto del barbiere quando ricorda l'origine delle proprie sventure:

Io? Replicò il Barbiere; siete in errore. Per essere un Furbo, son troppo Filosofo: *hinc ille lacrimae*. Ecco, Signore, l'origine delle mie sventure. Il saperne troppo è stato la mia rovina. [...] Per la mia abilità disereditomi [*sic*] mio Padre. Egli era Maestro di ballo. Perché arrivai a saper leggere, prima che sapessi ballare, mi prese in odio, lasciò a fratelli miei tutto il suo, e me lasciò senza un soldo⁵⁷⁶.

⁵⁷² C. GOLDONI, *I Malcontenti*, in *Commedie di Carlo Goldoni*, XIX, Venezia, Girolamo Tasso, 1824, p. 82.

⁵⁷³ È inevitabile osservare una somiglianza con il titolo di una commedia del Chiari scritta appositamente per la maschera di Truffaldino, *La Conciatoste moglie di Truffaldino, marito tre volte buono*.

⁵⁷⁴ OF, t. I, l. II, c. I, pp. 37-8.

⁵⁷⁵ *Ivi*, t. II, l. VIII, c. III, p. 15.

⁵⁷⁶ *Ivi*, t. II, l. VIII, c. III, p. 16.

Non penso che in queste righe vi sia un richiamo alla vicenda biografica di Antonio Sacco, perché la traduzione italiana ha un riscontro fedele nel testo francese, e non si presenta come un riadattamento di Chiari. Certamente esiste una corrispondenza nella formazione dei personaggi promossa, in ambedue i casi, dal padre: da un lato le abilità di ballerino e dall'altro l'erudizione. Francesco Bartoli, quando scrive la "vita" di Sacco, ricorda la cultura e il precoce studio della danza da parte dell'attore, «Ebbe da lui [dal padre] un'educazione studiosa, e gli fece apprendere l'arte del ballo, in cui si esercitò qualche tempo»⁵⁷⁷.

Il personaggio di Partridge ama, inoltre, dimostrare la sua conoscenza della lingua latina, anche a sproposito e senza risparmiare qualche strafalcione, tanto che nel romanzo si legge: «Questo suo cinguettare latino così fuor di proposito, glielo [a Tommaso] facea veramente trovare ridicolo al sommo; ma al tempo stesso lo persuadea, che l'educazione di costui dovesse esser stata superiore alla di lui condizione»⁵⁷⁸. Questa particolarità viene assunta anche da Truffaldino (seppur in maniera meno marcata) che si vanta di saper parlare latino (*L'Orfano ramingo*, II-1, p. 221) e non manca di storpiarlo a suo piacimento (*L'Orfano perseguitato*, I-7, p. 112 e 114; *L'Orfano ramingo*, V-4, p. 291).

Beniamino non è solo un maestro ignorante e di poca fortuna, ma svolge diversi lavori; i continui cambiamenti di personalità, adatti a conformarsi al ruolo richiesto, aumentano la carica ridicola del personaggio, «quasi che mutando mestiere, cangiata avesse la fisionomia, e la natura»⁵⁷⁹. Così Partridge non è solo maestro e barbiere, ma anche chirurgo (quando Jones necessita delle cure mediche per una ferita alla testa⁵⁸⁰), sarto (in quanto capace di tagliare e cucire i propri abiti⁵⁸¹) ed infine fido compagno di viaggio di Jones. Tuttavia Beniamino non manca anche in questo ultimo incarico di esagerare nel comico e picaresco:

Caminarono [*sic*] lungo tratto senza aggiungere parola. Jones sospirava d'amore: l'altro tremava di freddo, quando egli improvvisamente fermandosi, e prendendolo per la mano: chi sà, gli disse, caro Partridge, che gli occhi della bella Sofia non siano in questo punto medesimo rivolti alla Luna, come lo sono i nostri. Nulla più facile, replicò l'altro, ma se mi vedessi sotto degli occhi un buon pezzo d'Arosto [*sic*] davanti un gran fuoco, mi venga il malanno, se m'importasse punto della luna con tutte le sue corna⁵⁸².

La pluralità di ruoli in un unico personaggio riconduce a un'altra, ben più famosa, commedia, ovvero all'*Avventuriere onorato* di Carlo Goldoni. Il richiamo a questo testo goldoniano non è certo casuale: si tratta di una commedia romanzesca, che non ha un

⁵⁷⁷ F. BARTOLI, *Notizie storiche de' comici italiani*, cit., p. 406. E ancora: «Non è il Sacco solamente un Comico materiale, ma è d'un ingegno non spoglio di cognizioni, specialmente intorno alla Storia Universale, mostrandosi nelle conversazione di dotte persone illuminato, ed erudito; oltre di ciò egli possiede la lingua Francese, e la Spagnola, e nelle occasioni di dover mettere in Scena qualche nuova rappresentazione, o Comica, o Tragica che sia, sa molto bene istruire i suoi Comici, insegnando ad essi il vero modo di eseguirle con puntualità, ed accuratezza» (*Ivi*, p. 408).

⁵⁷⁸ OF, t. II, l. VIII, c. IV, p. 20.

⁵⁷⁹ *Ivi*, t. II, l. VIII, c. V, p. 24.

⁵⁸⁰ *Ivi*, t. II, l. VIII, c. V, pp. 23-9.

⁵⁸¹ *Ivi*, t. II, l. VIII, c. VI, p. 30.

⁵⁸² *Ivi*, t. II, l. VIII, c. VIII, p. 35.

modello narrativo di riferimento, inoltre il legame tra i protagonisti delle commedie è sottile e Tom Jones, al pari di Guglielmo, viene chiamato *avventuriere* all'interno de *L'Orfano ramingo: avventuriere generoso* (III-1, p. 244), *avventuriere alla moda* (III-3, p. 251⁵⁸³).

Truffaldino eredita da Beniamino la poliedricità dei ruoli, ma sicuramente calca la carica comica ed ironica del personaggio. Inoltre ne *L'Orfano perseguitato* la maschera assume il compito di vera e propria "valvola di sfogo comico" in una testo che ha eccessive punte lacrimose, didattiche e, a volte, quasi tragiche. Infatti nella prima commedia Sacco-Truffaldino diventa, tra l'altro, un *alter ego* perfetto e sarcastico a Sofia, l'eroina più lacrimosa mai vista a teatro: in nove scene in cui si versano lacrime, sette riguardano Sofia, due Truffaldino⁵⁸⁴. Allo stesso tempo le sue buffe sentenze sul sesso femminile sdrammatizzano e ironizzano sul carattere, a volte, un po' civettuolo e frivolo delle donne: «*Truff.* Giusto de mi. Saviu che le donne ze come le mosche? / *Big.* Perché? / *Truff.* Perché, più de nessun altro, le se tacca alle carogne, e no le le lassa mai star»⁵⁸⁵.

L'Orfano ramingo è una commedia «scritta per metà» nella parte di Truffaldino, in quanto cinque scene su un totale di undici sono a soggetto; a differenza nelle altre due commedie la parte della maschera è quasi interamente scritta, anche se il personaggio compare in meno scene (quattro nella prima e sette nella terza). Il perché di questa incompletezza potrebbe presumere un lavoro incompiuto e certamente questa frammentarietà interessa una commedia che si distingue dalle altre due. È la commedia d'avventura e di movimento: se la prima si svolge nella conte di Sommerset, l'ultima a Londra, la seconda racconta il viaggio dei protagonisti attraverso il bosco alle pendici dalla montagna, Bath e Upton. *L'Orfano ramingo* non utilizza gli espedienti romanzeschi delle altre due commedie (la lettera in scena oppure la citazione del genere, come termine di paragone, vengono meno) e affida direttamente alle vicende dei personaggi la valenza avventurosa: Jones incontra Truffaldino e i due diventano compagni di viaggio (II-1), seguono scambi di persona (II-4), travestimenti (III-8), duelli (II-2, II-4, II-5, IV-6) ed agnizioni (V-6). Forse proprio in questa commedia, più che nelle altre due, Truffaldino può dimostrare la sua *verve* d'improvvisazione e bravura nei lazzi (III-9). Ne *L'Orfano riconosciuto* Truffaldino è il motore dell'azione comica: crea malintesi e disguidi, assume i panni di Jones, seppur viene subito riconosciuto; ma allo stesso tempo perde la centralità che aveva guadagnato nella seconda commedia.

Sicuramente introdurre una maschera voleva dire sfruttare i suoi stereotipi e quindi esagerare nel ridicolo, buffo, picaresco all'interno della trama per adattarlo al personaggio. Così facendo, però, Chiari rischia di perdere, e a volte perde proprio, quello che è lo spessore psicologico del personaggio del romanzo. A tal proposito, propongo un esempio relativo al colloquio tra Beniamino/Patridge con Lord Alworthy nel romanzo, messo a confronto con il corrispettivo dialogo tra Truffaldino e Lord Alberich nella commedia:

⁵⁸³ Vi è un chiaro riferimento all'*Avventuriere alla moda*, commedia chiariana in parodia di Goldoni: «*Fan.* Oh! Questa non la bevo, che un figliuolo di Milord Alberich vada così ramingo, facendo ad una venturiera il servente ... Questi Avventurieri alla moda pur troppo costumano usurparsi qualche bel nome, per farsi credere nel Mondo qualche cosa di grande».

⁵⁸⁴ Sofia: I-6, II-2, IV-5/6, V-3, V-8/9. Truffaldino: II-3, IV-5.

⁵⁸⁵ OP, III-7, p. 151.

ROMANZO

Forza è, che voi siate un uomo ben stravagante! Non solamente rovinato vi siete per sostenere una menzogna; ma portate tanto oltre la follia, che passar volete servidore del vostro proprio figliuolo. Qual fine ci potete avere, e qual è il vostro pensiero.

Partridge si gettò a piedi suoi: ed io vedo, disse, Signore, che prevenuto mai sempre contro di me, non m'avete alcuna credenza. A che varrebbero dunque le mie novelle proteste? Il Cielo m'è testimonio, che di Tommaso io non sono padre.

Come? Soggiunse Alworthy, potete ancora negarmi una verità, di cui foste convinto con tanta evidenza? Che può volersi di più in pruova d'un fatto verificato già da venti anni, che vedervi oggidì a quella persona accanto, di cui negate d'esser padre? Io vi credeva fuori del regno; morto io vi credeva già da gran tempo. Per qual accidente siete qui, e con Tommaso vivete? Dove incontrati vi siete; come vi siete voi conosciuti, e qual interesse vi accompagnò? Non mi celate nulla, che può tornare contro a vostro figliuolo. Questo sentimento d'amore filiale, che lo stimolò per tanto tempo ad avere cura di voi, me lo rende degno di stima.

Se vi degnate, rispose Partridge, esser abbastanza paziente per ascoltarmi vi dirò, Signore, la verità. Parlate, replicò Alworthy; io vi ascolto, ma siate sincero. [...]

Tommaso non fù mai mio figliuolo, vel giuro, e torno a giurar, con tutta verità: e mi fulmini il Cielo quì a piedi vostri, se v'ho mentito in una sola parola.

Che mi resta dunque da pensare? Ripigliò Alworthi, che deggio concludere da tutto ciò? [...] come Signore? Ripigliò Partridge, ancora ne dubitate? Poiché non son io da tanto per persuadervi, mi conviene venire alle pruove. Piaccia al Cielo che non vi siate ingannato riguardo alla Madre di Tommaso, siccome ingannato vi siete riguardo a suo padre. [...]

Quì Partridge non potè contenersi dal narrargli la storia dell'Orfano con Madama Wetters. Giusto cielo! Sclamò piangendo Alworthi, in qual abisso di mali trascina la sol imprudenza!

Non l'avea detto appena, ed ecco Madama Wetters, che precipitosamente a lui si presenta.⁵⁸⁶

COMMEDIA

Alb. Tu al servizio di Jones? ... Tu servitore di tuo figliuolo medesimo?

Truff. Ah! Lustrissimo Sior, no me stupisso più, che anca qua me corra drio le disgrazie, perché ghe se vu, nato al mondo per esser sempre la mia rovina. Possibile, che no m'abbie mai da creder? Possibile, che me voggie dar per forza un fiol che no gho? ... Chi l'ha mai fatto nascer colù, perché el me faccia morir mi de desperazion, e de rabbia?

Alb. Sfacciato, temerario, bugiardo. Osi ancora negarmi una verità, di cui fosti convinto con tanta evidenza? In pruova d'un fatto certissimo già da tanti anni, che può volersi di più, che vederti oggidì attaccato a quel Jones medesimo di cui neghi esser Padre? Io ti credeva già fuori dell'Inghilterra; io ti credeva già morto; e qui ti ritrovo? E ti ritrovo pur vivo? Ma come sei vivo, come sei qui? Come al servizio di Jones? E da quando in qua ti sei con esso lui accoppiato?

Truff. Troppa roba per mi che me piase el stil laconico, e dir assae in poche parole.

Alb. In poche parole cosa dunque rispondi?

Truff. Che no l'è mio fiol.

Alb. Tua moglie medesima giurò pure che tu n'eri Padre?

Truff. Mia Muggier era matta; e no l'è mio fiol.

Alb. Come suo Padre t'ho pur io castigato?

Truff. Geri poco savio anche vu; ma no l'è me fiol.

Alb. Vive pure al giorno d'oggi l'indegna, da cui avesti questo Bastardo, benché viva in assai diversa fortuna?

Truff. La vive, la cognosso, la ze più matta de tutti vu altri; ma lu no ze me fiol.

Alb. Perché la chiami più pazza di tutti noi?

Truff. Perché la l'ha fatto, e no l'al cognosse. La ze so mare, e la vol tiorlo per marido.

Alb. Per Marito? E tu lo permetti, che non l'avvisi del suo miserabile inganno?

Truff. L'è tre giorni, che l'ho vista; ma ella no m'ha gnancora visto mi; ne gho mai podesto parlar: sebben quando ancora avesse podesto dirghelo, lu me lo gha proibì, né lo disubbidirò mai, se dovesse morir. [...]

Truff. Adasio, che mi no ghe n'ho colpa ... La ze giusto qua ella. Conteghela a vostro modo; che mi prima d'impiccarme ghe voggio dormir su⁵⁸⁷.
Parte.

Nei due testi lo stile è evidentemente diverso: nel romanzo allo stupore di Lord Alworthy segue la comprensione e un'adeguata risposta di Partridge; nel testo teatrale invece, un incontro inaspettato dà adito a una scena propriamente comica e burlesca, sulla falsariga della figura di Truffaldino.

Chiari non viene mai meno al desiderio di soddisfare il suo pubblico e insiste, dove possibile, su un *plot* ridicolo e divertente. Sicuramente il testo ha delle importanti punte drammatiche e didattiche, per cui la sdrammatizzazione è resa possibile con l'introduzione di personaggi stereotipati: da un lato abbiamo visto Truffaldino, dall'altro è da annoverare il ruolo di Lord Fol, padre di Sofia, che potrebbe benissimo definirsi «una maschera senza

⁵⁸⁶ OF, t. IV, l. XVIII, c. V, pp.127-30.

⁵⁸⁷ ORI, IV-5, pp. 385-87.

maschera» e, a detta di Truffaldino, «la ze el Protettor delle bestie⁵⁸⁸». Fol si presenta per la prima volta ne *L'Orfano perseguitato* con queste parole:

Fol. [...] più geloso io sono delle mie caccie, che non è uno Spagnuolo della sua moglie. Che mi saccheggino il Palazzo; che mi mandino a fuoco il Castello: ma che non mi tocchino i cavalli, i cani, la caccia; viva il Cielo⁵⁸⁹! / La mia caccia ha da essere come la Cerva di Giulio Cesare; ed ogni animale delle mie terre porta scritto in Fronte: *non mi Toccate* [...] ⁵⁹⁰ / Mia figlia poi ... Ah che cara figlia ... Che fanciulla amabile ... degna veramente che io le sia Padre ... Vi giuro, amico Alberich, che dopo i miei Cani, dopo i cavalli miei, e la mia caccia, non ho cosa al mondo che più di lei mi sia cara⁵⁹¹.

Per Lord Fol la caccia è l'unica ragione di vita, anteponeandola perfino agli affetti famigliari e al buon costume, tutto ciò rende il personaggio ridicolo, esagerato e comico, tra l'altro il suo nome non manca in ogni scena di essere associato al *tricolon* «caccia, cavalli, cani» e a volte all'altra sua grande passione, quella del bere:

Fol. Opportuna, bellissima, inarrivabile. Non ci volea di meno, che le nozze di mia figliuola, per farmela perdere così inutilmente. Anche questa sarà finita avanti sera; e poi, caschi il Mondo, tutti deggion essere i miei pensieri, Caccia, Cavalli, Cani, e qualche Bottegaia⁵⁹².

Al punto che questo carattere grottesco finisce quasi per guastare la sua stessa natura umana e Madame Clarisse spesso lo scambia per una bestia:

Mad. Si vede bene che non siete allevato alla Corte; e che a forza di caccia, imparaste a vivere dalle bestie⁵⁹³. / *Mad.* Non dico che siate ubbriacco; ma siete bestiale⁵⁹⁴. / *Mad.* E non s'avrà poi da dire, fratello, che siete una bestia?⁵⁹⁵ / *Mad.* [...] Per poco che andiate crescendo di questo passo, avrete più dell'Orso, che del Gentiluomo⁵⁹⁶.

La caccia contamina anche il linguaggio⁵⁹⁷ e diventa persino l'analogia più diretta nel momento in cui Sofia fugge e Fol inizia la sua ricerca:

Fol. Oh, questa valerebbe un milione, che neppure Enrichetta ci fosse; e presa avessero tutte due quelle Frascette una medesima strada ... La mia, senza dubbio, sedotta fu da quell'altra: ma se mi ricadono nelle mai, tutte due s'accorgeranno che sono ... Le troverò. *Si leva, e passeggia.* Queste indegne ... le troverò ... Son Cacciatore .. e basta così, perché, o presto, o tardi, non mi scappi la preda⁵⁹⁸ ... / *Fol.* Oh! ... Ecco il cane [Jones]. La lepre non può esser lontana [Sofia]⁵⁹⁹. / *Fol.* [...] ma son

⁵⁸⁸ OP, II-3, p.123.

⁵⁸⁹ OP, I-2, p. 96.

⁵⁹⁰ *Ivi*, I-2, p. 97.

⁵⁹¹ *Ivi*, I-2, p. 98.

⁵⁹² ORA, I-3, p. 209.

⁵⁹³ OP, II-2, p. 117.

⁵⁹⁴ *Ivi*, III-1, p. 140.

⁵⁹⁵ ORI, II-4, p. 343.

⁵⁹⁶ *Ivi*, III-5, p. 361.

⁵⁹⁷ *Fol.* [...] I nostri cani hanno perdute le poste. Credevamo di dar la caccia ad un sorcio, e ci troviamo tra le zampe del gatto. / *Alb.* Se non lasciate, amico queste metafore da Cacciatore, io non v'intendo. Spiegatevi in istile men sollevato (ORI, III-4, pp. 355-6).

⁵⁹⁸ ORA, I-3, pp. 214-5.

⁵⁹⁹ *Ivi*, III-11, p. 262.

Cacciatore: conosco dov'è la preda all'odore; e la so raggiungere ancora di volo⁶⁰⁰. / *Fol*. Perché m'è fuggita una figlia; e mi trovo adesso qui come un cane che abbia smarrita la traccia⁶⁰¹. / *Fol*. [...] V'ho pur trovato la mia bella fanciulla, dopo esservi corso dietro fino a Londra come un Levriero; [...] ne mi fuggirai più dalle mani, se tu fossi ancora d'una Volpe più scaltra; e più veloce d'un Cervo. Lo sapevi pure che son Cacciatore⁶⁰².

Il carattere ridicolo di *Fol* viene esagerato, quando ne *L'Orfano ramingo*, nonostante la ricerca della figlia, incontra Lord Somer e non esita distrarsi con lui in una battuta di caccia:

Fol. Che vada alla malora; ho altro in capo adesso, che correrle dietro. Ardo di sete, muoio di caldo; e bestemmieri come un Tartaro, di dover perdere lontano dalle mie caccie [*sic*] una sì bella giornata ... Amico, come state a Botteghe^{603?}

II.7 LE PROTAGONISTE FEMMINILI

Nei ruoli femminili delle commedie vi è una profonda revisione dei caratteri rispetto a quelli del romanzo. Le donne - Harriet Fitz Patrich, Mrs. Waters e Lady Bellaston - nel romanzo non risultano mai figure pienamente positive, nel finale della storia mutano in parte il loro atteggiamento, tanto da aiutare i protagonisti, ma pesa pur sempre la colpa di essersi comportate, in talune circostanze, da vere e proprie antagoniste. Questa scelta è funzionale all'esaltazione di alcuni personaggi: solo in questo modo, infatti, può emergere con più risalto la virtù di Sofia. L'obiettivo della commedia è diverso, si intravede un elogio della femminilità nel suo insieme e il tentativo, da parte dello scrittore, di sperimentare diverse tipologie di eroina, prove che confluiranno negli stessi romanzi dell'abate.

Sofia, eroina femminile del romanzo, non incarna pienamente questo ruolo nelle commedie. Mentre ne *L'Orfano fortunato* la ragazza rivela un carattere molto volitivo ed emancipato: progetta per prima la fuga dalla casa paterna⁶⁰⁴, trova in se stessa la forza per superare ogni disavventura, anche nel momento di maggior drammaticità della vicenda, quando si trova sola, senza nessun aiuto⁶⁰⁵; nelle commedie, invece, Sofia è una figura estremamente lacrimosa (piange in ben dodici scene⁶⁰⁶) e non incarna i tratti propri di un'eroina, quali il coraggio, l'intelligenza e l'iniziativa. Sofia rappresenta piuttosto una figura tragica e patetica, pienamente in linea con l'idea di commedia lacrimosa⁶⁰⁷ e, a dire

⁶⁰⁰ *Ivi*, III-11, p. 263.

⁶⁰¹ *Ivi*, IV-3, p. 271.

⁶⁰² ORI, II-4, p. 340.

⁶⁰³ ORA, V-1, p. 285.

⁶⁰⁴ OF, t. I, l. VII, c. III-IV, pp. 178-85.

⁶⁰⁵ *Ivi*, t. III, l. XV, c. IV, pp. 127-33.

⁶⁰⁶ *L'Orfano perseguitato* (I-6, p. 108; II-2, p. 120; IV-5/6, pp. 169-70; V-3, p. 185; V-8, p. 191; V-9, p. 195), *L'Orfano ramingo* (III-9, p. 259; IV-6, p. 277; IV-9, p. 281), *L'Orfano riconosciuto* (II-2, p. 337; II-3, p. 339; II-4, p. 341).

⁶⁰⁷ OP, , V-9, pp. 194-5. Riporto un esempio, tra i tanti possibili: «*Fol*. [...] se la colpa è tua, sarà tua ancora la pena, e con queste mani, con queste mani medesime ... / *Madamig. La minaccia*. Sì, uccidetemi, caro Padre mio, uccidetemi, che ve ne supplico; e così finiranno le collere vostre, e il mio pianto. / *Fol*. La morte tua non sarebbe castigo bastante al tuo fallo. Per tuo castigo, voglia, o non voglia, m'hai da ubbidire, e sposar devi Bigot, o per amore, o per forza».

di Lord Alberich, possiede tutte le qualità degne di una donna ben nata, prima tra tutte la “modesta dolcezza”⁶⁰⁸.

Fol. Mia sorella [...] si lambicca il cervello per far Politica sugli affari del Mondo, e colle Gazzette alla mano dar regola, e norma a’ Gabinetti d’Europa⁶⁰⁹.

In questo modo Lord Fol descrive la sorella, Madama Clarisse, che rappresenta le vesti di una donna “moderna”, nel senso di “alla moda”; infatti si interessa di affari, sa atteggiarsi nelle maniere più consone nei salotti di corte ed è dedita alla lettura delle gazzette per tenersi sempre aggiornata. La modernità è pur sempre limitata dagli stereotipi imposti dalla società, infatti Madama Clarisse non interviene in difesa di Sofia, cioè non giustifica l’amore della ragazza per Jones, essendo percepito come un legame impossibile quello tra un orfano e una dama⁶¹⁰. È sempre Lord Fol ad offrire una esilarante descrizione della sorella e delle sue amiche:

Fol. [...] Cosa credete che abbia trovato nell’Appartamento di mia sorella mezz’ora fa? Una gran Camera piena di donne con que’ loro abiti a padiglione, che mi urtavano, e mi rompevano le gambe; con quelle loro code alla testa, che parevan Comete, con certi ventaglioni in mano capaci da far andar a vela un Sciambecco: col viso dipinto a fresco, per la gran ragione, cred’io, che sono tutte bruttissime⁶¹¹.

Solamente la figura di Enrichetta riuscirà pienamente a incarnare un nuovo prototipo femminile. Enrichetta è colei che si distingue per le qualità di iniziativa e intelligenza, è una donna autonoma che non esita a «maritata[rsi] a suo modo» (I-2, p. 98) e ad abbandonare la troppo violenta autorità del marito. La donna è salutata come «Dama di spirito» da Jones (*L’Orfano perseguitato*, III-8, p. 154) durante il brindisi in onore di Lord Alberich (nei cui versi vi è un tentativo di elogio del gentil sesso), istruisce nei dettami della «Scuola d’amore» Jones (*L’Orfano ramingo*, II-V, pp.130-3, e IV-III, pp. 163-5) e detta le qualità di una «donna di spirito»:

Enr. Una donna di spirito di fronte di tutto il mondo non ha bisogno che di sé stessa ... trattandosi della nostra quiete per sempre, noi ne dobbiamo essere protettrici e custodi; perché ogni altro crede di far assai se ci aiuta con de’ buoni consigli a soffrire e a tacere⁶¹².

Enrichetta incoraggia la “lacrimosa” Sofia a non desistere dall’amore per Jones, ribellarsi di fronte ai soprusi di un padre padrone, a non arrendersi alle difficoltà incontrate, insomma ad intervenire e a non scoraggiarsi. La donna incarna appieno gli ideali di

⁶⁰⁸ «*Alb.* [...] Le amabili sue qualità bastano ad allettare il cuor d’un marito; ma più di tutte ha forza agli occhi d’un Suocero quella sua modesta dolcezza che oggidì così poco è in usanza, e dovrebbe esser l’anima d’una donna ben nata» (ORI, III-4, pp. 357-8).

⁶⁰⁹ OP, I-2, p. 98.

⁶¹⁰ OP, V-8, pp. 193-4. La zia ricorda a Sofia: «*Mad.* [...] Una mal maritata per politica nelle disgrazie sue conserva almeno il decoro; laddove una mal maritata per genio nelle maggiori disgrazie si rende maggiormente ridicola. Ne’ matrimoni delle nostre pari l’ultima cosa, a cui si badi, è l’amore; perché l’amore ha rovinato bensì più famiglie; ma non ne fece mai la fortuna. Le femmine considerar deggiono il marito come dagli uomini considerarsi suole una carica; che si ambisce, e si cerca, perché lo vuol l’interesse; ma pesar deve, e rinrescere, perché costa applicazione e fatica».

⁶¹¹ ORI, III-4, p. 356.

⁶¹² *Ivi*, V-2, p. 182.

un'eroina positiva dal primo all'ultimo atto delle tre commedie, sarà un prototipo perfetto per le successive protagoniste dei romanzi chiariani.

Tra le eroine da romanzo del Chiari si potrebbe inserire anche Milladi Bellamine. La sua storia è lunga ed avventurosa, da vera e propria «donna di spirito»: un breve matrimonio le permise un innalzamento sociale ed una discreta fortuna («...la nobiltà dell'animo mio diventar mi fece Milladi Bellamin, ad onta de' miei natali ...»), III-1, pp. 245-6) e con la morte del vecchio marito rimase una ricca ed indipendente vedova.

Bel. Il carattere di Vedova ha per me delle grandi attrattive, perché nessun bene equivale alla libertà. Se ho trovati de' traditori perfin negli amici, da cui liberarmi io potevo con una semplice occhiata, potrei di peggio trovare in uno sposo, da cui aspettar dovrei che mi liberasse la morte. Voi Uomini dovete esser trattati dalle Donne di senno, come in un serraglio le Fiere. Tenervi per grandezza e per passatempo; ma tenervi soggetti⁶¹³.

Il suo stato e il suo anelito di libertà la spingono a comportarsi a suo modo con il sesso maschile, tanto da non esitare a fare di Jones, «uomo di spirito⁶¹⁴ e avventuriere generoso⁶¹⁵», dapprima una sorta di cavaliere servente⁶¹⁶ e poi un possibile marito⁶¹⁷. Di primo acchito la società benpensante non riesce a valutare virtuosa la sua condizione: Madama Clarisse la confonde per «una Venturiera⁶¹⁸» o «una Avventuriera malnata⁶¹⁹» e, solo dopo la risoluzione di un malinteso, la riconosce come «una Dama di spirito⁶²⁰», ma è Milord Fellaman che, in risposta a questa ultima battuta di Madama, sintetizza perfettamente la condizione di Miladi Bellamin: «Il suo Spirito l'ha fatta appunto una Dama⁶²¹».

Lady Bellamine incarna elementi nel romanzo sia di Mrs. Waters che di Lady Bellaston, sa reagire con profonda dignità di fronte alla scoperta che Jones ama ancora Sofia, nonostante le abbia promesso di sposarla. All'impossibilità di leggere una lettera che Sofia invia a Jones, Lady Bellamine replica non con disprezzo, come avrebbe fatto Lady Bellaston, corrispettivo del suo personaggio ne *L'Orfano fortunato*⁶²², ma con una dignitosa lezione morale, per la quale Tom non può non provare che ammirazione⁶²³:

Bell. Aspettate, Signore, che a questi vostri assiomi di morale Filosofia manca il più bello; e ve lo voglio insegnar coll'esempio. Il possesso d'un cuore, qual è il vostro, per ogni donna è invidiabile; ma sarebbe più degna di compassione, che d'invidia, chi volesse possederlo per forza. Con sentimenti così ragionevoli non posso odiarvi; ma neppur sia vero ch'io v'ami per farvi infelice; poiché son Donna, è vero; ma le donne ancora intendono ragione, e son capaci di tutto.

⁶¹³ ORA, III-1, p. 245.

⁶¹⁴ OP, III-3, p. 143.

⁶¹⁵ ORA, III-1, p. 245.

⁶¹⁶ «*Jon.* [...] se volete pure in qualche modo beneficiarmi, il beneficio sia questo, di mettermi in istato da potervi servire più degnamente, sacrificando alla salvezza vostra la mia vita medesima» (ORA, III-1, p. 245).

⁶¹⁷ «*Bell.* [...] In me se volete vi esibisco una Sposa, che può, e vuole farvi felice» (ORA, IV-8, p. 280).

⁶¹⁸ ORA, III-2, p. 248.

⁶¹⁹ *Ivi*, III-5, p. 254.

⁶²⁰ ORI, II-1, p. 330.

⁶²¹ *Ibidem*.

⁶²² OF, t. III, l. XIV, c. I, pp. 66-75.

⁶²³ T. EMERY, *Tom Jones on the italian stage: The Orfano Trilogy of Pietro Chiari*, cit., p. 317.

Jon. Giusto cielo! Perché non son in istato d'amare una donna così meritevole d'ammirazione e d'amore⁶²⁴?

L'eroicità di Lady Bellamine raggiunge l'apice quando rivela a Lord Alberich il segreto della nascita di Jones. La donna aveva dichiarato falsamente di essere la madre del ragazzo e aveva accettato la responsabilità e le dure punizioni derivanti da tale ammissione, pur di mantenere onorabile la reputazione della sua padrona, Madama Brigitta. Questo senso di solidarietà femminile e di eroica amicizia manca completamente ne *L'Orfano fortunato*, in cui Mrs. Waters sembra obbligata dal legame padrona-serva ad assecondare gli ordini di Madama Brigitta⁶²⁵. Ritornando alle commedie, Lord Alberich non può che rimanere stupito da tanta abnegazione:

Alb. Voi foste dunque da me perseguitata a torto, a torto punita, a torto rilegata in una casa di correzione ad Osford? Dove si intese mai tra due Donne un esempio di amicizia così inarrivabile?
Bell. Anche le Donne sanno cosa è virtù; e dove piegano, dan negli estremi⁶²⁶.

II.8 IL TEATRO E LA SOCIETÀ

Proporre sulla scena nuovi prototipi femminili rientra a pieno titolo in un disegno di *commedia didattica* che vuole divertire, ma al tempo stesso suggerire una rinnovata visione della famiglia, della donna, dei giovani e dell'amore. Luca De Biase in *Amore di Stato*⁶²⁷ analizza le motivazioni della crisi veneziana nel corso del Settecento e intende vedere la ragione di questa crisi al di là della *Ragione di Stato* (l'insieme di logiche che conducono al calcolo dell'interesse pubblico), spingendosi in una dimensione diversa da quella dei meccanismi razionali del sistema politico ed economico. De Biase propone allora di addentrarsi in un territorio che si può chiamare *Amore di stato* (il sentimento che serve a cementare i destini individuali al sistema collettivo). Durante il Settecento, infatti, si assiste a un cambiamento nel vivere e manifestare i sentimenti del ceto patrizio. È un fenomeno importante perché la Repubblica di San Marco è una "famiglia delle famiglie" nobili: il prestigio del governo è quello dell'aristocrazia. Il sistema richiede una dedizione completa da parte dei patrizi, per cui il consenso sentimentale dei giovani e delle donne alle strategie familiari deve essere completo, anche quando i capifamiglia, nel perseguire obiettivi collettivi, non tengono conto delle aspirazioni e ai sentimenti individuali. I singoli devono accettare il sistema o vengono esclusi e la tenuta di questa società dipende dal consenso dei suoi valori. Per aderire a questi valori non basta la ragione, occorre un sentimento di partecipazione alla comunità, a un bene sovra-individuale e sommo. Nel Settecento la famiglia sempre più spesso cessa di funzionare, i valori che da sempre la sostengono non convincono più, l'amore per il ruolo istituzionale del patrizio non è più sufficiente a bilanciare la strumentalizzazione dell'amore matrimoniale: solo allora, secondo lo studioso, la Repubblica di Venezia finisce.

⁶²⁴ ORI, I-7, pp. 326-9.

⁶²⁵ OF, t. IV, l. XVIII, c. VI, pp. 131-38.

⁶²⁶ ORI, IV-6, pp. 392-3.

⁶²⁷ L. DE BIASE, *Amore di Stato: Venezia, Settecento*, Palermo, Sellerio, 1992.

Da questa situazione di mutamento sociale, che inizia a esplodere intorno agli anni trenta del Settecento, nascono alternative comportamentali che riguardano aspetti fondamentali come il ruolo della donna, l'indipendenza personale del sentimento, l'apertura intellettuale e il matrimonio. Uno dei dibattiti più accesi tra gli intellettuali a metà Settecento è concentrato sull'educazione dei giovani. Si pensa che partendo dal ristabilire un sano rapporto tra padri e figli si possa porre freno a una crisi ormai inarrestabile. Da un lato abbiamo la posizione conservatrice di Marco Foscarini, membro di una delle più antiche e ricche famiglie nobiliari, modello additato dai giovani desiderosi di procedere con successo nel sistema e autore nel 1752 *Della letteratura veneziana*. L'obiettivo del nobiluomo è trasmettere ai discendenti il fascino del ruolo cui la nascita nobile li destinava. Per i nobili la felicità personale e l'interesse del patriziato, cioè il bene della Repubblica, coincidono e il male non è altro che l'ambizione individuale. Dall'altro si scruta il modello rinnovato ed equilibrato del teatro di Carlo Goldoni. Le sue composizioni testimoniano ad un tempo le inquietudini che vibrano tra i giovani e tra le donne, le preoccupazioni dei sostenitori del sistema e i limiti culturali che impediscono loro di immaginare soluzioni innovative. Nei testi di Goldoni al racconto si unisce una dichiarata volontà educativa, il cui obiettivo non è cambiare il sistema, ma ridargli vita in quanto nessun altro sistema è possibile. L'autore vuole offrire testimonianza del modo in cui la tradizione più ragionevole tenta di riassorbire i giovani e le donne devianti: innanzitutto manifestare comprensione, non avversione, per le tensioni sentimentali più vere, in secondo luogo proporre un modello di vita sensibile e umano e quindi risolvere la crisi facendo uso del valore più caratteristico della civiltà politica veneziana, la prudenza. Questa è la virtù che consente di mantenersi sul sentiero della saggezza senza sbandate, di scegliere sempre il giusto mezzo senza eccedere né nel vizio, né nel moralismo.

A mio avviso anche il teatro chiariano si inserisce in questa seconda linea intellettuale, il cui scopo è un rinnovamento sociale basato dal buon senso e dalla morigeratezza. Non a caso, penso, a conclusione de *L'Orfano riconosciuto* la parola d'ordine diventa *prudenza*: Lord Alberich istruisce Jones e lo esorta a trarre dalle sue disavventure un senso di *prudenza*, che a dire del nobiluomo nasce solo dall'esperienza.

Alb. Ammirabili sentimenti, i quali creder mi fanno, che se foste per lo passato imprudente, non però foste malvagio. La prudenza, figliuolo, è un indispensabile dovere riguardo a noi stessi, da cui dispensandoci, mettiamo in necessità tutti gli altri di non guardare dovere alcuno con noi. [...] Conciliata avreste l'una cosa coll'altra, se foste meno imprudente; ma la prudenza si acquista con gli anni; e quegli meglio l'adopera, che imparò più tardi a conoscerla⁶²⁸.

Ne *L'Orfano perseguitato* Lord Alberich si rende promotore di una "Scuola" delle famiglie, perché «Ogni Casa è un giardino: son piante i figli, / è Giardiniero il padre; ei n'ha la cura / coll'esempio, coll'opre, e co' consigli»⁶²⁹. Non solo bisogna puntare all'educazione dei giovani, ma promuovere un nuovo modello genitoriale che sappia rispondere nel modo più adeguato alle diverse indoli di ogni figlio e tralasci la severità improduttiva dei vecchi prototipi del capofamiglia.

⁶²⁸ ORI, V-4, pp. 401-3.

⁶²⁹ OP, V-scena ultima, p. 198.

Alb. Qui siamo tre, che hanno figliuoli, o nipoti, dalla cui riuscita render dobbiamo conto al mondo, al Cielo, a noi stessi. Il vostro carattere [di Lord Fol], amico, è impetuoso, caldo, e collerico. Quello di Madama è bizzarro, pontiglioso, e sofisticato. Il mio è facile, benigno, e flemmatico. Da tutti tre insieme ne risulta alle famiglie tutte una Scuola, dove s'impari che co' figliuoli d'indole dolce ci vuol dolcezza; cogli indifferenti politica, e cogli arditi rigore: ma che, ciò non ostante, qualunque strada si tenga, il cattivo riuscimento de' figli deriva da loro stessi in gran parte; e la buona loro riuscita ci viene principalmente dal Cielo⁶³⁰.

Allo stesso tempo Lord Alberich mette in guardia: la cattiva riuscita di un figlio dipende in gran parte da egli stesso, l'educazione può solamente fornire un modello e aiutare a dirigere una predisposizione già presente.

Mad. [...] Una Madre, e un Padre, non saranno mai responsabili della riuscita de' figli loro, ma della maniera soltanto d'averli allevati. L'educar bene i figliuoli tocca noi; ma tocca a' figliuoli di profittare della buona educazione; e quando profittar non ne vogliono, può ben il Mondo compiangerci, ma non mai chiamarci colpevoli. *Parte*

La *Trilogia dell'Orfano* propone principalmente due esempi di rapporto padre-figlio, quello tra Lord Alberich e Jones e quello tra Lord Fol e Sofia. Lord Fol rappresenta un modello genitoriale insufficiente, autoritario, conservativo e tradizionalista, volutamente caricaturato e ridicolizzato. Per il nobiluomo Sofia è di sua proprietà, a lui spetta prendere ogni decisione e il volere della figlia è privo di valore.

Fol. [...] A' Parenti tocca, a' Parenti, e non ai figliuoli, tocca di giudicare qual partito ad essi convenga. Quanto a me, intendo che mia figliuola debba ubbidirmi, e m'ubbidirà⁶³¹. / *Fol.* [...] A tuo padre tocca di darti marito; a modo mio devi amare ... Questa sera sposar devi Bigot ... Io lo dico, e voglio così⁶³².

Questo esempio è ormai inadeguato, al punto che Morin, cameriera personale di Sofia, inveisce in questo modo contro Lord Fol, rivolgendosi direttamente al pubblico:

Mor. Il mio Padrone non è un Padre, no; ma un Carnefice. Se l'avessero da prender essi il marito, e goderselo notte e giorno vicino, crediamo noi che i Padri nel maritare i figliuoli sariano tanto indiscreti? Povere donne! Il marito ha da esser nostro, e ci tocca prenderlo a modo altrui. Quando Egli ci riduce a piangere, bisognerebbe per giustizia, che anche noi facessimo piangere chi ce l'ha dato⁶³³.

Al contrario Lord Alberich incarna un nuovo modello di capofamiglia, capace di mantenere la pace del nucleo, di moderare il suo comportamento, dalla dolcezza alla severità, a seconda dell'occorrenza e i suoi valori sono la prudenza e la giustizia. La posizione di Lord Alberich è chiara: spetta pur sempre al padre acconsentire al matrimonio, ma deve essere lungimirante e rispettoso del volere del figlio.

Alb. Una Zia, un Padre, un Marito, espor non devono una fanciulla, che amano, a questo pericoloso cimento. Madamigella, io lo vedo negli occhi

⁶³⁰ *Ibidem.*

⁶³¹ OP, IV-2, p. 162.

⁶³² *Ivi*, V-4, p. 186.

⁶³³ *Ivi*, V-4, pp. 186-7.

suoi, Madamigella non avrebbe difficoltà di sposar mio Nipote, se lo trovasse di suo piacimento: ma perché di suo piacimento lo trovi, non basta il breve giro d'un giorno. Per amar le persone, bisogna conoscerle; e per conoscerle, ci vuol più tempo, che ingegno⁶³⁴.

Le parole di Lord Alberich assumono anche punte al limite del “sovversivo”, quando incita i giovani presenti in sala in questo modo: «*Alb.* Ammogliatevi Giovanotti. Sospirate di scuoter il giogo di chi vi comanda, per giungere a comandare voi stessi⁶³⁵». Questo non vuol dire che ogni matrimonio sia possibile: il ceto nobile ha dei doveri e degli obblighi, al punto che la temerarietà di Jones nell'innamorarsi di Sofia viene vissuta da Lord Alberich come un tradimento e il nobiluomo non esita a cacciarlo dal castello.

Alb. [...] La temerità d'aspirare ad una giovane Dama, che da voi esigeva venerazione, e rispetto, mi sforza condannar voi, per giustificare me stesso. Se vi fossero stati cari, l'onor mio, e la mia quiete, non li avreste avviliti, per ingrandire le vostre speranze. Chi seduce una giovane affidata all'onoratezza sua, è un traditore; e per un traditore è così dovuto ogni più rigoroso castigo⁶³⁶.

L'altro tema fondamentale esposto nelle tre commedie è quello del matrimonio; tre sono le tipologie proposte ed esaminate: il matrimonio forzato, quello clandestino e infine quello per amore.

Il matrimonio forzato, ovvero quello contratto per volere dei capifamiglia senza tener conto delle volontà degli sposi, non è una soluzione auspicabile⁶³⁷, ma neppure il matrimonio clandestino sembra essere una conclusione consigliabile. Infatti è esemplare il caso di Lord Somer e Madama Brigitta, i genitori di Jones: i due celebrarono un matrimonio segreto perché l'odio tra le famiglie non permetteva altra modalità, ma l'amore dei due sposi novelli fu amareggiato «dalle persecuzioni, dalle gelosie, dagli spasimi» causati dalla lontananza, al punto che Lord Somer decide di abbandonare la moglie, fuggire lontano e spacciarsi per morto.

Som. [...] Sospettando i di lei genitore della corrispondenza nostra, mi volevano morto: morta io voleva lei stessa, sospettando della fedeltà d'una moglie, con cui non poteva io convivere liberamente. Timore della minacciata mia vita, gelosia, sospetto, disperazione, imprudenza mi suggeriscono il peggiore di tutti i consigli; fuggo improvvisamente dalla mia Patria, abbandono la mogli, passo in America; e sparger fo per tutta l'Inghilterra nuove replicate, e certissime della mia morte⁶³⁸.

Sembrirebbe primeggiare il solo matrimonio per amore, quello tra Sofia e Jones, ma questo è reso possibile solo dopo l'agnizione di Jones, che dichiara i suoi nobili natali e consente l'accettazione delle famiglie a questa unione.

⁶³⁴ *Ivi*, V-scena ultima, p. 196.

⁶³⁵ *Ivi*, IV-2, p. 162.

⁶³⁶ *Ivi*, IV-8, p. 176.

⁶³⁷ «*Alb.* Se le leggi del Regno non divietano espressamente i matrimoni sforzati, la probità, e la prudenza de' Genitori supplir deve alla non espressa intenzione de' legislatori; [...] Non sia mai vero che l'autorità vostra di Padre vi faccia l'oggetto delle maledizioni di vostra figlia; né sia vero mai, che delle maledizioni sue funestissime responsabile sia io medesimo dentro il cuor mio in faccia del mondo, e al tribunale del Cielo» (*ORI*, III-4, p. 358).

⁶³⁸ *ORA*, V-6, p. 299.

Altra questione sono i cambiamenti effettuati da Chiari nelle commedie rispetto alla traduzione, imposti da un diverso contesto culturale. Il romanzo originale era rivolto ad un pubblico inglese, a un contesto sociale ben diverso da quello a cui sono indirizzate le commedie, ossia un contesto veneziano. In questo modo si spiegano soprattutto i cambiamenti e le omissioni nel testo⁶³⁹. Ad esempio, gli Esecutori contro la bestemmia⁶⁴⁰ proibirono a Venezia ogni menzione o rappresentazione sul palco scenico della Chiesa. Per questa ragione il personaggio di Tuachum viene bandito dalla trilogia. Altre mutazioni sono invece il risultato di un rigido moralismo del teatro, che proibiva l'allusione di comportamenti sessuali *pre* o *extra* matrimoniali. Morin viene accusata da Lord Alberich, non per il suo rapporto amoroso con Jones, trasformato ad amore platonico ne *L'Orfano perseguitato*, ma per essersi presumibilmente appropriata di un abito non suo⁶⁴¹. Il rapporto intercorso nel romanzo tra la stessa Molly e il filosofo Squirre, nella rappresentazione teatrale viene solo accennato attraverso una scena fortemente comica, nella quale Squer viene trovato nascosto in un camino⁶⁴². E ancora, le relazioni amorose intrattenute nella trama de *L'Orfano fortunato*, che non necessariamente implicano un progetto di nozze (come le coppie Jones-Lady Bellaston e Jones-Mrs. Waters), vengono convertite all'interno delle commedie in onorabili unioni, destinate a concludersi con un matrimonio. Le azioni malvagie commesse da Milord Fellamar nel romanzo vengono di molto ridimensionate nelle commedie⁶⁴³. Nel dialogo che intercorre tra il Lord e Miladi Bellaston, l'uomo più volte dichiara di essere disposto a ogni azione pur di "possedere" Sofia, e per questo dice: «Che s'ha da fare, l'interruppe egli con impazienza, che s'ha da fare? Son pronto a tutto sulla speranza di possederla»⁶⁴⁴. Sempre nel romanzo, Milord Fellamar si macchia di un tentato assalto nei confronti dell'indifesa Sofia. Nella commedia, invece, Milord Fillaman è sempre accecato da una passione travolgente per Sofia, ma ogni sua intenzione è pur sempre nobile, spera in un possibile matrimonio, seppur forzato, con la ragazza.

⁶³⁹ Per un approfondimento della società veneziana tra XVII e XVIII secolo, rimando a POMPEO G. MOLMENTI, *La storia di Venezia nella vita privata*, III, Trieste, LINT, 1973.

⁶⁴⁰ Per una definizione rimando a GAETANO COZZI, *La società veneta e il suo diritto*, Venezia, Marsilio, 2000, p. 66.

⁶⁴¹ OP, atto II, VI-8, pp. 133-138.

⁶⁴² *Ivi*, atto III, scene III-IV, pp. 145-147.

⁶⁴³ ORI, II-1, pp. 330-35.

⁶⁴⁴ OF, t. III, l. XV, c. I, p. 114.

ALLEGATO I – SCHEMA DEI PERSONAGGI

L'Orfano perseguitato	L'Orfano ramingo	L'Orfano riconosciuto
<p>Lord Alberich (I, 1-2-3-4; II, 4-6-7-8; III, 10; IV, 2-7-8; V, scena ultima)</p>		<p>Lord Alberich (I, 1-2; III, 3-4-11; IV, 1-2-3-4-5-6-7; V, 2-3-4-5-6- scena ultima)</p>
<p>Lord Fol (I, 2; II, 1-2-3; III, 1-2; IV, 1-2-7-8; V, 4-9- scena ultima)</p>	<p>Lord Fol (I, 3-4-5-6-7; III, 11-12; IV, 3; V, 1-2-3)</p>	<p>Lord Fol (II, 4-6; III, 4-5; IV, 4; V, 5- scena ultima)</p>
<p>Madama Clarisse (II, 1-2; III, 1-2-5; IV 1-5; V, 7-8-9- scena ultima)</p>	<p>Madama Clarisse (I, 2-3-4-5-7; III, 2-5-6; IV, 9-10)</p>	<p>Madama Clarisse (II, 1; III, 5; IV, 4; V, 1- scena ultima)</p>
<p>Madama Enrichetta (I, 6; II, 5; III, 8-9; IV, 3-4; V, 2-5)</p>	<p>Madama Enrichetta (III, 8-9; IV, 6-7; V, 3- scena ultima)</p>	<p>Madama Enrichetta (II, 2; III, 7-8; V, 1- scena ultima)</p>
<p>Lady Sofia (I, 6; II, 2; III, 8-9; IV, 4-5-6; V, 2-3-4-8-9- scena ultima)</p>	<p>Lady Sofia (III, 8-9; IV, 6-7-9-10)</p>	<p>Lady Sofia (I, 5-6; II, 2-3-4; V scena ultima)</p>
<p>Jones (I, 3-4-5-6; II, 4-5-6-7-8; III, 3-4-5-8-9-10; IV, 3-4-8; V, 5)</p>	<p>Jones (II, 1-2-3-4-5; III, 1-10-11-12; IV, 1-2-4-5-6-7-8-10; V, 2-3-4-6- scena ultima)</p>	<p>Jones (I, 3-4-5-6-7; III, 6-8-10-11; V, 4-5-6- scena ultima)</p>
<p>Truffaldino (I, 7; II, 3; III, 7; IV, 6; V, 6)</p>	<p>Truffaldino (II, 1-3; III, 3-7-(8)-9-10; IV, 1-2-4-5; V, 4)</p>	<p>Truffaldino (I, 7; II, 5; III, 6-7-8-9; IV, 5)</p>
<p>Bigot (I, 4-5-6; III, 6-7-9-10; V, scena ultima)</p>		<p>Bigot (IV, 3 V, 6)</p>
<p>Squer Filosofo (I, 1-4; II, 4-6-7-8; III, 2-4-5; V, 1)</p>		
<p>Sangiot (I, 7)</p>	<p>Sangiot (I, 1-6-7)</p>	<p>Sangiot (II, 4-5; III, 2)</p>

L'Orfano perseguitato	L'Orfano ramingo	L'Orfano riconosciuto
Morina (II, 7-8; III, 3-4-5; IV, 6; V, 1-3-4-5-6-7-8)	Morina (I, 1-2-3-4-5)	
Dolis (III, 6)		Dolis (IV, 7)
	Lord Sommer (II, 4; IV, 3-7; V, 1-2-3-5-6- scena ultima)	
	Patrizio (II, 2; III, 4-5-6-11-12)	Patricio (III, 9-10)
	Norberto (II, 2-5)	Norberto (I, 4; II, 6; III, 1; IV, 2)
	Ladi Bellamine (II, 5; III, 1-6-12; IV, 8-10; V, 5- scena ultima)	Ladi Bellamine (I, 6-7; IV, 6-7; V, 3- scena ultima)
		Lord Fillaman (I, 1; II, 1-3-4; III, 1-2-3; V, 1-2- scena ultima)
	Fanina (III, 2-3-4-7-8)	
	Denis (IV, 2-5-6)	
	Petit (III, 7-8)	
		Madama Miller (I, 2-3-4; IV, 1-2-3-5; V, 4)
	Gabrina (II, 3)	
	Valestano (IV, 4)	
	Zingari (IV, 4-5-6)	
	Soldati (II, 2)	Soldati (III, 11)
	Servitori	Servitori
	Lacchè	Lacchè

ALLEGATO II -TESTI A CONFRONTO

1. CONFRONTO TRA *L'ORFANO FORTUNATO* E *LA STORIA DI TOM JONES*

PRIMO ESEMPIO: *L'ORFANO PERSEGUITATO*

L'Histoire de Tom Jones ⁶⁴⁵	La Storia di Tom Jones ⁶⁴⁶	L'Orfano fortunato ⁶⁴⁷	L'Orfano perseguitato ⁶⁴⁸
<p>Ah, Monsieur! Qui dans l'Univers vous aime, e vous révère autant que moi? Puis-je ignorer tout ce que je dois au plus généreux de tous les hommes?</p> <p>Ne ferois-je pas detestable à mes yeux mêmes, si je pouvois me croire ingrat? j'aimois, je chérissais le présent que j'ai reçu de vous; j'ai gémi mille fois d'être obligé de m'en défaire;</p> <p>rien au monde que le besoin le plus pressant n'auroit pû m'y forcer... vous-même... oui, vous-même eussiez commis ce crime, si fant est que ç'en soit un: je connoti trop la sensibilité de votre coeur.</p> <p>Ah! que n'auroit-il pas senti, mon cher Maître? si en voyant l'état déplorable de ces paure enfans, e s'accusant d'avoir causé leur infortune! ...</p> <p>De quels enfans entendez-vous parler? interrompit M. Alworthy tout ému: quel est donc cet énigme? Hélas, Monsieur! de ceux de votre malheureux Gard-chasse.</p> <p>Depuis que <i>George</i> est l'objet de votre courroux, sa nombreuse et triste famille périt de faim, de froid, et de</p>	<p>Ah! Signore, chi vi ama e vi riverisce in questo mondo più di me? Poss'io mai ignorare ciò, che devo al più generoso di tutti gli uomini?</p> <p>Non sarei abominevole a me stesso, se mi credessi un ingrato? M'era carissimo il dono, che mi faceste; ho pianto mille volte per essere costretto a privarmene;</p> <p>ne cos'alcuna al mondo, fuor che una pressantissima necessità m'avrebbe indotto ad un tal passo ... Voi stesso ... s', voi stesso avreste commesso quest'errore, se pure può dirsi tale; conosco benissimo la sensibilità del vostro cuore.</p> <p>Ah! Che non avreste fatto voi stesso, o mio caro Signore, se nel vedere lo stato deplorabile di quelle povere creature, e nel sentirvi incolpare d'aver causata la loro rovina ...</p> <p>Di quali creature intendete voi parlare? Interruppe M. <i>Alworthy</i> tutto commosso, quale enigma è questo? Ah, Signore, io parlo dell'infelice vostro Guardacaccia.</p> <p>Da che Giorgio è l'oggetto della vostra indignazione la sua numerosa, ed afflitta</p>	<p>Ah mio Signore, chi v'ha nel Mondo, che più di me vi onori, e vi ami? Posso io ignorare di quanto son debitore al più generoso fra tutti gli Uomini?</p> <p>Non sarei detestabile io a miei occhi medesimi, se potessi credermi ingrato? M'era caro il presente ricevuto da voi. Ho pianto mille volte la dura necessità in cui mi trovai di privarmene. Il solo bisogno potea condurmi a tal passo. Voi sì Signore, voi stesso commesso avreste lo stesso delitto, se delitto questo è, quando trovato vi foste nel caso mio. M'è troppo nota la sensibilità del cuor vostro.</p> <p>Ah! Mio caro Padrone, quanto vi avrebbe commosso lo stato deplorabile di què poveri fanciulletti, della cui miseria io solo fui la cagione</p> <p>Di quali fanciulli parlate voi, ripigliò tutto intenerito il Padrone, Qual'enigma è mai questo? Ah! Signore, rispose l'altro, di quelli io favello del Capocaccia licenziato da voi. Dacchè Giorgio divenne l'oggetto di vostre collere, la sua meschina, e</p>	<p><i>Jon.</i> Ah! Mio Signore, mio Padre, la grazia vostra m'è più cara della mia vita medesima. Per non curarla, bisognerebbe che io non sapessi di quanto son debitore al più amabile, al più cortese, al più generoso fra gli uomini. Sarei detestabile agli occhi miei, se potessi credermi ingrato. Il Cavallo, che mi donaste, m'era carissimo, perché appunto mi veniva da voi. Se trovato mi sono in necessità di privarmene ... Ah! Che questa dura necessità mi costò pur molte lagrime. Il solo bisogno trascinarvi potea ad un passo, che non può chiamarsi delitto, perché, sendo voi nel caso mio, avreste fatto lo stesso. Conosco, mio Signore, la sensibilità del cuor vostro; sì, caro Padre mio, la conosco abbastanza.</p> <p>Ah! Mio caro Benefattore, qual pietà sentita avreste voi stesso di què poveri figliuoletti, di quella famigliuola infelice, della cui miseria io solo, Padre mio, io solo fui la cagione.</p> <p><i>Alb.</i> Di quali fanciulli parlate voi, e di quale famiglia? Non vi capisco.</p> <p><i>Jon.</i> Di quella io parlo, Signore, del povero Capocaccia da voi licenziato.</p> <p>Dacchè egli divenne l'oggetto delle vostre giustissime collere, i creditori gli han spogliata la casa; i teneri figliuoletti treman di freddo, piangono</p>

⁶⁴⁵ LP, t. I, l. III, c. VII, pp. 101-3.

⁶⁴⁶ *La storia di Tom Jones*, cit., t. I, l. III, c. VII, p. 52.

⁶⁴⁷ OF, t. I, l. III, c. VII, pp. 70-1..

⁶⁴⁸ OP, II-4, pp. 128-9. In scena Jones e Lord Alberich.

misère! je n'ai pû supporter le spectacle affreux de leurs souffrances! ... c'est pour les soulager que j'ai osé me défaire du cher present que je tenois de vos bontés..., c'est pour eux que je l'ai vendu: il ne m'en reste pas un sol.

famiglia perisce di fame, di freddo, e di miseria; non ho potuto soffrire l'orribile spettacolo delle sue angustie ... appunto per sollevarle ho ardito privarmi del gradito dono fattomi dalla vostra bontà ... a tal fine io l'ho venduto, ne mi resta del prezzo ricavato nemmeno un soldo.

numerosa famiglia muore di freddo, di miseria, e di fame. Non mi resse il cuore a sì funesto spettacolo. Per loro sollievo, ho venduto quel pegno della vostra bontà, e conseguentemente non me ne resta più un soldo.

per disperazione, e muojono di fame. Non mi resse il cuore a così funesto spettacolo. Per loro sollievo, ho venduto il cavallo, pegno carissimo della vostr' amorosa bontà; ed ho creduto che, impiegando così un vostro dono vi sarei stato più caro, perché in generosità, e in amore gareggiato avrei con voi stesso.

SECONDO ESEMPIO: L'ORFANO RAMINGO

L'Histoire de Tom Jones ⁶⁴⁹	La Storia di Tom Jones ⁶⁵⁰	L'Orfano fortunato ⁶⁵¹	L'Orfano ramingo ⁶⁵²
<p>Le lendemain , de grand matin , un Messager fut dépêché à M. Blifil, pour l'avertir des heureuses dispositions de sa future, asin qu'il vînt les confirmer par sa présence. On peut juger qu'il ne se sit point attendre.</p> <p>A son arrivée , le déjeuner fut servi dans la belle Salle du Château, et l'on envoya un Laquais pour en avertir Sophie.</p> <p>Divin <i>Shakespeare</i> , que n'ai-je ta plume! sublime <i>Hogarth</i>, que n'ai-je ton pinceau! J'espérerois peut-être de peindre avec énergie l'air pâle et triste , les regards égarés, et les frémissements du malheureux Domestique , qui vint annoncer en bégayant... , que l'on ne trouvoit point Sophie.</p> <p>On ne la trouve point! s'écria M. <i>Western</i>, en se levant de son fauteuil. Mor! tête! ventre! Fang et furies! Où, quand, comment, quoi? On ne la trouve point! Où donc est-elle?</p> <p>Là, là! mon frere, lui dit Madame <i>Western</i>, avec son</p>	<p>Il giorno dietro fu di buon mattino spedito un Messo a M. <i>Blifil</i> per avvisarlo delle felici disposizioni della futura sua sposa, affinché venisse a confermarle personalmente; onde si può credere che non si facesse egli aspettare molto.</p> <p>Al suo arrivo fu preparato il rinfresco nella bella sala del Castello, e si mandò un Lacchè ad avvertirne <i>Sofia</i>.</p> <p>Divino <i>Shakespeare</i> perché non ho la tua penna, sublime <i>Hogarth</i> perché mi manca il tuo pennello! Sperarei⁶⁵³ forse di dipingere con energia l'aria pallida e mesta, gli sguardi smarriti, e li fremiti dell'infelice domestico che venne a dire tartagliando ... <i>che non trovavasi Sofia</i>.</p> <p>Non si trova <i>Sofia</i>! Gridò M. <i>Western</i> alzandosi dalla sedia. Cospetto! Corpo! Sangue! Dove quando, come, che? ... Non si trova! Dunque dov'è?</p> <p>Adagio, adagio! Fratello, gli disse Mad. <i>Western</i></p>	<p>La mattina per tempo spedito fu un messaggero a Blifil colla felice novella; onde venisse in persona a coglierne i frutti; ed è facile da credere, che non si fece egli punto aspettare.</p> <p>All'arrivo suo recarono in tavola nella sala magnifica del Castello; ed un Lacchè ebbe ordine d'avvisarne la Sposa.</p> <p>Come farò io a dipingere al vivo la pallidezza, e la confusione di costui nel riferire tremando, che <i>Sofia</i> non si ritrovava.</p> <p>Non si trova, esclamo <i>Western</i>, non si trova? Che? Come? Quando? Non si trova? Dov'è?</p> <p>Adagio, adagio fratello mio, soggiunse di sangue</p>	<p><i>Mor.</i> Ecco, Madama, due lettere a voi dirette.</p> <p><i>Mad.</i> Sentiremo qualche gran novità.</p> <p><i>Fol.</i> E mia figliuola dov'è?</p> <p><i>Mor.</i> Vostra figlia, Signore, l'ho cercata invano per tutto il palazzo. Non si ritrova.</p> <p><i>Fol.</i> Non si trova? ... Che? ... Come? ... Quando? ... Non si trova? ... Oh potere del mondo! ... Dov'è? ...</p> <p><i>Smanioso per la scena.</i></p> <p><i>Mad.</i> A bell'agio, fratello, a bell'agio. Voi sarete</p>

⁶⁴⁹ LP, t. II, l. X, c. VI, pp. 186-8.

⁶⁵⁰ *La storia di Tom Jones*, cit., t. I, l. X, c. VI, pp. 156-7.

⁶⁵¹ OF, t. II, l. X, c. VI, p. 119.

⁶⁵² ORA, I-4, pp. 209-10. In scena Lord Fol e Madama Clarisse.

⁶⁵³ È così nel testo.

<p>sang froid politique: vous vous passionnez toujours pour rien, ou sans sçavoir pourquoi. Ma nièce, j'en suis sûre, se promène actuellement dans le jardin; et vous voilà aux champs! Vous devenez, en vérité, si déraisonnable, qu'il n'est plus possible de vivre avec vous.</p>	<p>colla sua flemma politica: voi v'appassionate sempre per niente, o senza sapere il perché. Mia nipote sarà al passeggio nel giardino, e voi subito andate su le furie! In verità, che di giorno in giorno diventate così irragionevole, che non è più possibile di vivere con voi.</p>	<p>freddo Madama Western, voi bestemmiate, senza saperne il perché. Mia nipote sarà a passeggiar nel giardino. In verità siete tanto bestiale, che non si può viver con voi.</p>	<p>capace di sfoderarmi qui una dozzina di bestemmie da cacciatore alla vostra usanza, senza saperne il perché ... Mia Nipote sarà a passeggiare in giardino ... Ma voi, da donna di onore, voi, a forza di praticare colle bestie, vi siete imbestialito a segno, che più non intendete ragione.</p>
<p>Oh!... en ce cas, répondit-il, en rentrant aussî promptement en lui-même qu'il en étoit sorti, si ce n'est que cela, à la bonne heure! mais, sur mon ame, la réponse de ce drôle-là m'avoit d'abord renversé la cervelle.</p>	<p>Oh ... rispose egli rientrando in se stesso con quella medesima prontezza, con cui n'era uscito; quando la cosa stia così, ben bene! Ma in coscienza mia la risposata di quell'asino m'avea fatto voltare il cervello.</p>	<p>Oh! Ripiglio Western tutto placato, se così è, sia alla buon ora; ma da galantuomo, che la risposta di colui m'avea riscaldato il cervello.</p>	<p><i>Siede e legge le gazzette.</i> <i>Fol.</i> Oh! Quando è così, sia alla buon ora; ma da galantuomo, che la risposta di costei m'avea riscaldato il cervello. Si tratta d'una figliuola, che amo tenerissimamente. D'una figliuola, che mi fa scordare qualche mezza oretta d'esser cacciatore. E là ... che si suoni la campanella; e che si faccia avvisata.</p>
<p>Que l'on sonne la cloche, que l'on cherche dans le jardin, qu'on lui dise que nous sommes ici.</p>	<p>Che si suoni la campanella, che si cerchi nel giardino, che si avvisi, che siano qui ad attenderla. Dati questi ordini tornò a sdraiarsi con tutta pace sul suo canapè.</p>	<p>Che si suoni la campanella; e si faccia avvisata nel Giardino che qui l'aspettiamo.</p>	

TERZO ESEMPIO: L'ORFANO RICONOSCIUTO

L'Histoire de Tom Jones ⁶⁵⁴	La Storia di Tom Jones ⁶⁵⁵	L'Orfano fortunato ⁶⁵⁶	L'Orfano riconosciuto ⁶⁵⁷
<p>Après un moment si théâtral, Jones avec une voix tremblante, Dit... j'apperçois, Madame, que vous êtes surprise..... surprise! répondit Sophie : ô Ciel! si je le suis. Je doute presque encore, que vous soyez ce que vous paraissiez être.....</p>	<p>Dopo una tale scena, disse Jones con voce tremante. A quel che veggo⁶⁵⁸, Madama, voi restate sorpresa. Sorpresa! Rispose Sofia: oh Cielo, eh come! Stò quasi in dubbio, se siate quello, che mi sembrate.</p>	<p>Dopo uno spettacolo, di cui non fu mai Teatro, che rappresentasse l'euguale; cominciò a dire Tommasso con voce tremante: Madama, voi siete sorpresa? Sorpresa? Rispose Sofia, e come non esserlo? Dubito ancora di non ingannarmi; e degli occhi miei non mi fido.</p>	<p><i>Sof.</i> Madama Miller, dove siete? ... Mia zia vi domanda! Ahimè... Che veggio? <i>Restano tutti due sorpresi, e in silenzio.</i> <i>Jon.</i> Siete voi, Madamigella, o travedo?.. Come qua vi ritrovo? ... e perché così attonita? <i>Sof.</i> Ad un tale incontro faccia meno chi può. <i>Jon.</i> Non vi ingannate, son io. <i>Sof.</i> Scusatemi, non vi conosco. <i>Jon.</i> Di Jones vi dimenticaste sì tosto? <i>Sof.</i> Jones è morto.</p>

⁶⁵⁴ LP, t. III, l. XIII, c. XI, pp. 89-91.

⁶⁵⁵ *La storia di Tom Jones*, cit., t. II, l. XIII, c. X, p. 43.

⁶⁵⁶ OF, t. III, l. XIII, c. XI, pp. 52-3.

⁶⁵⁷ ORI, I-5, pp. 318-9. In scena Jones e Sofia.

⁶⁵⁸ Così nel testo.

Ah, ma chère Sophie! pardon, Madame, si j'ose encore, pour la dernière fois, vous nommer ainsi:

oui, je suis ce malheureux Jones, que la fortune, après tant de traverses, conduit enfin à vos genoux. O ma Sophie! si la millième partie de mes tourmens étoit connue de vous, si vous sçaviez tout ce que j'ai souffert pendant le cours de cette longue & pénible recherche.... recherche! & de qui? interrompit Sophie, après s'être un peu recueillie.

Pouvez-vous être assez cruelle, s'écria Jones, pour me faire une pareille question? ai-je besoin de vous apprendre, que c'est vous seule que je cherchois?..

moi? répondit Sophie : M. Jones a donc apparemment quelque affaire très-importante à me communiquer?

Celle-ci le feroit peut-être pour d'autres, dit-il, en lui remettant le porte-feuille; j'espère que vous le trouverez en même état, que lorsque vous l'avez perdu.

Sophie prit le porte-feuille, & alloit parler, lorsque Jones l'interrompit ainsi.... Ne perdons pas, je vous en supplie, un seul des précieux momens que la fortune nous envoie....

O ma Sophie! dit-il, en se jettant à ses pieds, laissez-moi d'abord attendre ainsî mon pardon..., votre pardon? s'écria-t'elle, pouvez-vous l'espérer, après tout ce qui s'est passé? après tout ce qui m'est revenu?...

Ah mia cara *Sofia*, ripigliò *Jones*, vi chieggiò⁶⁵⁹ perdono se ardisco chiamarvi così per l'ultima volta.

Sì, io sono quell'infelice *Jones*, che la fortuna dopo tante vicende ha finalmente condotto ai vostri piedi. Oh mia *Sofia*! Se sapeste una millesima parte de miei tormenti, e di quanto ho sofferto andando in traccia di voi ...

In traccia di chi? Rispose *Sofia* riavutasi alquanto.

Ed avete cuore, disse *Jones*, di farmi una tale richiesta? V'è bisogno di replicare, che cercavo voi sola?

Me sola? Rispose *Sofia*. Avrà dunque M. *Jones* qualche importantissimo affare da comunicarmi⁶⁶⁰? Questo sembrarebbe⁶⁶¹ forse tale a tutti gli altri, egli disse, consegnandole il taccuino colla pollizza di Banco, e spero, che lo troverete⁶⁶² quale l'avete perduto.

Prese *Sofia* il taccuino, e dispone vasi a parlare; ma *Jones* l'interuppe dicendo ... Non perdiamo di grazia, un solo di questi preziosi momenti, che ci presenta la sorte ...

Deh mia *Sofia*! Proseguì gettandosi ai di lei piedi, prima di tutto io vi chieggiò un generoso perdono ...

Perdono! Esclamò ella; come potete sperarlo dopo ciò ch'è passato, dopo ciò che m'è toccato a sentire de' fatti vostri?

Ah! Cara *Sofia*, ripigliò l'altro, scusate se oso, ancora per l'ultima volta nominarvi così.

Sì quell'infelice son io, che la fortuna a piedi vostri conduce dopo tante vicende. Deh! Cara *Sofia*, se voi de' miei tormenti sapeste la millesima parte; se voi sapeste quanto ho sofferto cercandovi ...

Cercandomi? Interruppe ella, e perché?

Potete voi, replicò egli, esser meco crudele a segno di farmi questa domanda? Dovrò io dirvi che in voi cercava il mio bene?

In me? Disse ella, ma come? Tommaso per avventura mi prende in fallo; o ha egli forse qualche cosa da comandarmi.

Sì bene, rispose Tommaso, ho da consegnarvi questo portafoglio; e spero che lo troverete nello stato medesimo, in cui l'avete perduto.

Prese ella ciò, che le dava, e voleva dir non sò che; ma l'interuppe il primo aggiungendo: non perdiamo, vi supplico, questi preziosi momenti, che ci accorda la nostra buona fortuna.

Cara *Sofia*, lasciate, che a piedi vostri aspetti da voi un generoso perdono ...

Perdono? Replicò ella, e potete sperarlo? E osate permettervelo dopo quanto passò?

Jon. Ah! Cara *Sofia*, perdonate, se così ardisco nominarvi per l'ultima volta. Lo so, cara, lo so, che nel vostro cuore Jones è morto; ma voi vivete nel suo;

ed eccolo, dopo tante vicende, qui a' piedi vostri. Eccolo contentissimo d'avervi trovata, per farvi fede di quanti affanni soffersse egli cercandovi.

Sof. Cercandomi? ... E perché?

Jon. Potete voi esser crudele a segno di farmi questa domanda? Dovrò io dirvi, che in voi cercava il mio bene?

Sof. In me? ... Ma come? ... Mi prendete voi in fallo; oppure avete voi qualche cosa da comandarmi?

Jon. Sì, ho da rimettere nelle vostre mani quella Polizza perduta da voi.

Sof. L'ho perduta, è vero; ma la donai a chi la trovò. Rendetela a lui.

Jon. Rendete voi la grazia vostra a chi addolorato, e piangente vi domanda perdono, e pietà.

Sof. Perdono, e pietà? ... Potete chiederlo; ma non osate sperarlo.

⁶⁵⁹ Così nel testo.

⁶⁶⁰ Così nel testo.

⁶⁶¹ Così nel testo.

⁶⁶² Così nel testo.

L'Histoire de Tom Jones ⁶⁶³	La Storia di Tom Jones ⁶⁶⁴	L'Orfano fortunato ⁶⁶⁵	L'Orfano riconosciuto ⁶⁶⁶
<p>Je crains, Madame, dit le Lord, en s'inclinant très-bas, d'être entré chez vous un peu trop brusquement.</p> <p>Je crois, répondit Sophie, d'un ton un peu altéré, qu'une visite aussi inattendue a quelque droit de me surprendre!...</p>	<p>Temo, o Madama, disse il <i>Lord</i> inchinandosi profondamente, d'essere entrato in vostra casa un po' troppo temerariamente.</p> <p>Mi pare, rispose <i>Sofia</i> con voce alquanto alterata, che una visita così inaspettata avrebbe sorpreso chiunque ...</p>	<p>Io temo, Madama; disse il Milord inchinandola⁶⁶⁹ profondamente, io temo d'essermi inoltrato con troppa franchezza.</p> <p>Al che rispose Sofia: ed io credo, che una visita tanto importuna abbia ragione di sorprendermi.</p>	<p><i>Fell.</i> Perdonate, Madamigella, se mi son forse avanzato con troppa franchezza.</p> <p><i>Sof.</i> E voi, Milord, perdonate, se mi ritiro con poca creanza.</p> <p><i>Fell.</i> Non vedo per qual ragione la presenza mia vi sia tanto importuna.</p> <p><i>Sof.</i> Vedrete almeno quanto arrivi a sorprendermi.</p>
<p>Mes yeux, en ce cas, dit le Lord, vous ont donc bien mal peint mes sentimens.</p> <p>S'il vous eussent mieux dit tout ce que ressent mon coeur, vous seriez peut-être moins surprise de l'hommage que je viens rendre à celle qui me l'a ravi.</p>	<p>Il motivo, disse il <i>Lord</i>, non lo arguite da⁶⁶⁷ miei occhi?</p> <p>Se vi avessero meglio rappresentata la passione del mio cuore, restareste⁶⁶⁸ meno attonita nel vedermi a render omaggio a chi me l'ha rapito.</p>	<p>Gli occhi miei, soggiunse Milord, non vi hanno dunque spiegati abbastanza i miei sentimenti?</p> <p>Se tutto vi avessero detto quanto si passa in questo cor mio; non stupirete ch'io venga qui a portarlo in tributo a colei che me lo rapì.</p>	<p><i>Fell.</i> Sorprendervi? Gli occhi miei non si sono dunque spiegati abbastanza?</p> <p>Se tutto svelato vi avessero questo cuor mio, non stupirete, che io qui lo porti in tributo a' piedi di colei che me lo rapì.</p>
<p>Sophie, quoique troublée, répondit à ces grands mots, & assez bien je crois, par un coup d'oeil plein de mépris.</p> <p>Mylord, fit alors une autre hatangue, & très-longue, sur le meme sujet; jusqu'à ce que Sophie, tremolante & impatientée, lui coupant tout à coup la parole....</p>	<p><i>Sofia</i>, sebbene confusa, rispose a queste enfatiche parole, e per quanto credo, molto bene con uno sguardo sprezzante.</p> <p>Fece allora il <i>Mylord</i> un altro più lungo, ed assai tedioso discorso sullo stesso proposito sin tanto che <i>Sofia</i> sbigottita, e nauseata, troncandogli le parole;</p>	<p>A queste romanzesche parole Sofia rispose con un'occhiata, in cui dipinta vedevasi la rabbia, e il disprezzo.</p> <p>Milord le parlò allora in istile diverso, ma sulla stessa materia, finattanto che Sofia impaziente, e sdegnata, troncandogli le parole in bocca, soggiunse:</p>	<p><i>Sof.</i> Se tutto vedeste il pregio delle vostre espressioni, non le impieghereste meco sì male, quando ne potete abbellire qualche Romanzo.</p> <p><i>Fell.</i> Romanzo voi chiamate la storia dolorosa, ma vera, dell'amor mio?</p> <p><i>Sof.</i> Perché sia vera, bisogna che dalla medesima voi cancelliate almeno un articolo.</p> <p><i>Fell.</i> Quale, Madamigella?</p> <p><i>Sof.</i> Quello di avermi qui trattenuta.</p> <p><i>Fell.</i> E perché?</p>
<p>je crois en vérité, Mylordy, s'écria-t-elle, que vous extravaguez?... cela seul, du moins, peut excuser un procédé tel que le vôtre.... Vous avez raison, Madame, s'écria le Lord, à son tour: pardonnez donc aux effets d'un mal, dont vous seule êtes la cause; la violence de mes feux trouble tellement ma raison, qu'is feroit</p>	<p>In verità <i>Milord</i>, disse, io credo, che impazzite? ... questa almeno può essere l'unica scusa del vostro procedere ...</p> <p>Avete ragione, Madama, rispose il <i>Lord</i>: perdonate dunque agli affetti d'un male da voi sola cagionatomi; l'impeto del mio amore m'offusca</p>	<p>Io credo, Milord, che voi impazzite. Questo solo scusar può la vostra presente condotta.</p> <p>Sì Madama, rispose egli, avete ragione; e perdonate però alle conseguenze d'un male, di cui voi sola foste cagione. La violenza dell'amor mio mi toglie per</p>	<p><i>Sof.</i> Perché non creda qualcuno che m'abbiate ridotta ad impazzire con voi?</p> <p><i>Fell.</i> Sì, Madamigella, avete ragione. La violenza dell'amor mio mi toglie per modo di senno, che non so dove io sia, né cosa mi faccia. Le vostre parole</p>

⁶⁶³ LP, t. III, l. XV, c. IV, pp. 203-5.

⁶⁶⁴ *La storia di Tom Jones*, cit., t. II, l. XV, c. IV, pp. 100-1.

⁶⁶⁵ OF, t. III, l. XV, c. IV, pp. 124-5.

⁶⁶⁶ ORI, II-3, pp. 337-8. In scena Sofia e Millord Fellaman.

⁶⁶⁷ Così nel testo.

⁶⁶⁸ Così nel testo.

⁶⁶⁹ Il testo riporta questa forma. Due sono le possibilità: o si tratta di una traduzione scorretta, o di un errore di stampa.

<p>injuste de me rendre comptable de mes garemens... Mylord, lui dit Sophie, de plus en plus effrayée, je n'entends ni ne conçois rien à tout ceci!... souffrez donc, Madame, que ce soit à vos pieds que je vous dévoile mon coeur, mon ame, & tous mes sentimens; que je vous dise tout l'amour dont je brûle pour vous; que je vous peigne des transports, qui vont (je ne le fens que trop!) jusqu'à l'extravagance. Adorable Sophie! quel langage peut exprimer toute ma passion? Je vous jure, Mylord, lui dit Sophie, en faisant un mouvement pour sortir, que je n'en entendrai pas davantage.... Non, Madame! s'écria Fellamar, non cruelle, n'espérez pas me quitter ainfi; vous auriez pitié de mes maux, si la moindre partie vous en étoit connuë! ...</p>	<p>talmente la ragione, che non posso render conto de' miei trasporti ... Mylord, gli disse Sofia vieppiù spaventata, non sò capire ciò che vi diciate ... Permettetemi dunque, rispose Milord, che quì a vostri piedi io vi sveli il mio cuore, che vi palesi la violenza del mio amore, da cui mi sento portato pur troppo fino al furore. Adorabile Sofia! Con qual linguaggio potrò mai esprimervi l'eccesso della mia passione!</p> <p>Vi giuro, Mylord, disse Sofia facendo moto di sortire, ch'io non v'ascolterò più ... Nò, Madama, replicò Fellamar, nò crudele, non sperate di lasciarmi così. Se sapeste la metà sola de' miei mali, sono sicuro, che ne concepireste pietà.</p>	<p>modo di senno, che non so dove mi sia, né cosa mi faccia. Non vi intendo, replicò ella; e l'altro: permettete dunque, che quì a piedi vostri vi disveli il mio cuore; dicendovi, che io muoio per voi. Sofia stimatissima, qual lingua mai può dipingervi al vivo la mia amorosa passione?</p> <p>Quì Sofia ripetè: vi dico, Signore, che non vi intendo; e fece cenno d'andarsene; ma la trattenne Milord; soggiungendo: Nò, crudele, non isperate di lasciarmi così.</p>	<p>medesime giustificano la mia condotta; e compatirmi dovete le conseguenze d'un male, di cui voi sola siete cagione.</p> <p>Sof. Milord, a parole, che non intendo, non posso dare altra risposta che questa.</p> <p><i>In atto di ritirarsi Fell.</i> No, crudele, non isperate di lasciarmi così.</p> <p><i>La prende per la mano senza violenza</i></p>
---	--	---	--

2. CONFRONTO TRA L'ORFANO FORTUNATO E LE COMMEDIE

COMMEDIA

Fol. La risposta, Signore, poteva essere più breve, e più giudiziosa, A' Parenti, tocca, A' Parenti, e non ai figliuoli, tocca di giudicare quel partito ad essi convenga. Quanto a me, intendo che mia figliuola debba ubbedirmi, e m'ubbedirà.. Se poi qualcuno fosse di sì cattivo gusto, che, trattandosi d'una tal moglie, esitasse un momento, io gli sono umilissimo servitore, e basta così.

L'Orfano perseguitato (IV-2, pp. 162).

ROMANZO

La risposta sconcertò Western, che si persuadeva di ritrovare in lui maggior impazienza. Il dubbio toccante l'inclinazione scambievolmente degli Sposi gli parve sopra tutto ridicolo. A Parenti, disse egli, tocca di giudicare qual partito più convenga a figliuoli. Quanto a me, intendo che mia figlia debba ubbidirmi; e se vi fosse qualcuno di sì cattivo gusto, che punto esitasse a prendere una moglie, qual è Sofia, io gli sono umilissimo servitore; e non ne parlo d'avvantaggio.

L'Orfano fortunato (tomo I, libro VI, cap. I, p. 139).

Mad. Quanto fortunatamente, Signore, in questo luogo io v'incontro. Rammentandomi egli il rischio che quì corso avete in grazia mia, mi rammenta l'obbligazione in cui sono d'esservi serva.

Jon Ah! Madamigella, perché mai non fu mai questo canale più profondo e più rapido che in esso spenta avrei la mia vita, e saziato il mio crudele destino.

Sofia guardando il Canale rammentò a Tommaso il rischio che in esso passato avea.

Ah! Madama, egli allora esclamò, perché mai questo canale non fu più ratto, e profondo, che in esso saziato avrei il mio crudele destino!

Questo disprezzo della vita, è un eccesso di compiacenza in mio pro: ma se spezzarvi fa una cosa a me cara, questa compiacenza m'offende.

L'Orfano perseguitato (IV-4 p. 165).

Mad. Presto, cara Nipote, presto. Ci vuol altro adesso, che passeggiare al fresco in giardino. Fatevi rassettare il capo; andate a mettervi indosso il più bello de' vostri vestiti ... Oh, grand donna son io! Ho scoperto il cuor vostro, vi ho servita da madre: avanti notte sarete contenta; e confesserete che io v'amo.
Madamig. Come, Madama, che vuol dire questo?
Mad. Oh! Povera semplicetta! Anche con vostra Zia vorreste fare la ritrosa? Se la fate con vostro Padre, pazienza ... ma meco? ... meco? ... Cara la mia Nipote, è troppo che sono al mondo, e fui allevata alla Corte. Il vostro genio m'è noto; e non arrossite, perché ne approvo la scelta. Anche vostro Padre l'approva; l'approva il Castellano medesimo; ed ecco il biglietto con cui ne dà a mio fratello nuova. Affrettatevi, vi dico, affrettatevi. Egli sarà da voi questa sera. Il Castellano, e vostro Padre hanno stabilito così.

L'Orfano perseguitato (IV-5, pp. 167-8).

Alb. Mio Nipote vi diede questi ordini? E perché?
Dol. Per secondare le vostre intenzioni medesime.

Alb. Non parlereste così, se sapeste chi è Jones, e chi son io.
Dol. Io so, Signore, che Jones è vostro Nipote; ma mostrar io non dovea di sapere un segreto da voi sì gelosamente guardato.

Alb. Come? Lo sapevate anche voi?
Dol. L'ho saputo da vostra Sorella. Otto giorni fa, pria che morisse, mel confidò, consegnandomi quella lettera che vi recai in persona al vostro Castello, in cui lo svelava a voi stesso.
Alb. Che lettera? ... Non ne so nulla.
Dol. Quella lettera, che lasciai in mano di Bigot, vostro Nipote, perché quando giunsi, eravate indisposto. Questa mattina al suo arrivo egli m'ha detto che ve l'ha consegnata; ma che voi, per riputazione di vostra Sorella, ne volevate perduta persin la memoria.

L'Orfano riconosciuto (IV-7, pp. 394-5).

Big. Eccomi, Signore, a' vostri comandi.
Alb. Al mio ritorno sia pronta la lettera scrittami da vostra Madre pria di morire, che voglio vederla.

Che mi dite mai? Gli rispose Sofia, Sono queste cose neppur da pensarsi? Questo disprezzo della vita è senza dubbio un eccesso della vostra compiacenza in pro mio.

L'Orfano fortunato (tomo I, libro V, cap. IV p. 125).

Presto, gridò ella avanzando, presto, Nipote. Ci vuol altro adesso, che leggere. Fatevi acconciare la testa, fatevi vestire al più presto, e quel meglio che si può. Oh! Gran donna son io! Ho scoperto tutto. Vi ho servita da madre. Oggi dopo il pranzo sarete contenta. Vedete se v'amo.

E che Madama? Le rispose Sofia confusa e attonita.

Oh! Povera innocentina! Replicò l'altra: anche con vostra Zia vorreste fare la ritrosa? Se lo fate con vostro Padre pazienza! Ma meco? Meco? ... è troppo, che io sono al mondo, cara la mia Nipote; io vi ho letto, e vi leggo nel fondo del cuore. M'è noto il vostro Tiranno, non ne arrossite, figliuola, poiché approvo la vostra scelta, e l'approva vostro Padre altresì, che ne fu istruito da me. Il Castellano è d'accordo con noi, ne si oppone alle vostre fiamme. Che? Ancora arrossite? Non mi rispondete ancora? Coraggio vi dico, affrettatevi. Egli sarà qui, dopo pranzo. Alworthy, e vostro Padre hanno stabilito così.

L'Orfano fortunato (tomo I, libro VI, cap. II, pp. 141-2).

Ah! Signore, ripigliò l'altro, non crediate che abbia perciò voluto indurli a sostenere qualche menzogna. Assicuratevi, che l'ho fatto semplicemente, per secondare le vostre intenzioni.
Non l'avreste fatto, sciamò allora il Gentiluomo alzando da padrone la voce, nò che non l'avreste fatto se noto vi fosse, che Tommaso è mio Nipote. Vedete bene, replicò Dowling, io non dovea mostrar di sapere una cosa, che voi tenevate sì gelosamente celata.
Come? Tornò a dire Alworthy; sapevate voi questo arcano? Se mi comandate, che parli, soggiunse il Procuratore, vi dirò tutto. Sì Signore, sò già da gran tempo, che Tommaso è vostro Nipote. L'ho saputo da Madama vostra Sorella; e fu questa l'ultima cosa che mi disse quando, essendo presso a morire, mi consegnò quella lettera, che in nome suo vi portai.
Che lettera? Replicò il Gentiluomo; Non ne sò nulla. Quella lettera, disse l'altro, che lasciai in mano di Blifil; acciocchè la rimettesse nelle vostre, quando la nuova gli recai che era morta sua madre.

L'Orfano fortunato (tomo IV, libro XVIII, cap. VII, pp. 146-7).

Sentendo Blifil arrivar la Lettica calò in fretta dabbasso per accompagnare il Zio, lo che solea fare ordinariamente. Alworthy per quanto gli dicesse,

- Big.* Ah! Destin maledetto! Io son perduto:
Agli iniqui il destin non porge aiuto.
- Parte.* non gli diè mai risposta; senon quando montò; poichè allora dopo un'occhiata capace d'atterrire un Malandrino: Signore, gli disse, che al mio ritorno sia pronta la lettera scrittami da vostra Madre, pria che morisse.
- L'Orfano riconosciuto* (IV-8, p. 395).
- L'Orfano fortunato* (tomo IV, libro XVIII, cap. VII, p. 150).

- Alb.* Ah! Nipote mio, mio figliuolo amatissimo ... Di qual ingiustizia son reo! ... Di quante disavventure! ... Meschino me! ... vi sono io stata la cagione ... Come, figliuolo mio, vi risarcirò d'un tal danno?
- Jon.* Questo felice momento; quella tenerezza vostra; queste vostre dirottissime lacrime, m'hanno già risarcito abbastanza ... Son io pure a' pie' vostri? ... Voi ancora m'amate? ... Io bacio pur di bel nuovo questa mano benefica.
- Alb.* No, figlio mio, che questa mano vi fu troppo crudele; ed io vi fu più tiranno, che padre. Bigot m'ingannò, mi tradi vostra Madre; ma io solo, io più di loro due sono colpevole.
- Jon.* Deh, tacete, caro Padre mio; che in bocca vostra suonano troppo male le accuse. Milladi Bellamin tutto m'ha detto. Il più saggio fra tutti gli Uomini caduto saria in quelle reti; e ad onta delle collere vostre, ho pur io sperimentate le vostre bontà. Non isvegliate, vi supplico, in così dolci momenti i miei rimorsi amarissimi; perché i castighi vostri non furono che troppo inferiori a' miei mancamenti. Se qualche cosa ho sofferto, benedette pur sieno le mie vicende, che m'hanno reso di voi più degno, facendomi diverso da me medesimo.
- L'Orfano riconosciuto* (V-4, pp. 400-1).
- [...] figlio mio, si pose a sciamare, mio figliuolo amatissimo, di quale ingiustizia son reo: di quante disavventure ne son io stato cagione? Come potrò mai risarcirvi d'un tanto danno?
Questo felice istante, replicò Tommaso, me ne risarcisce abbastanza; e tutto cancella dall'animo mio. Zio diletissimo la tenerezza vostra mi trasporta, e mi opprime. Son io pure a' pie' vostri; voi mi amate pur anco; mi trovo pur ancora ancontra le vostre braccia tra quelle braccia, da cui fui beneficato cotanto.
- Alb.* Soggiunse Alloworthy, che io vi son stato crudele; e più tiranno, che padre. Quì gli narrò fremendo quanto avea fatto Blifil; e s'accusò mille volte d'essere stato troppo credulo a' danni d'un innocente.
- Fermatevi, gli rispose il nipote, che vi accusate senza ragione. Cosa non avete fatto per me? Il più saggio tra tutti gli uomini caduto saria in queste reti; e sarebbe stato meco altrettanto crudele. Ad onta delle collere vostre, ho pur sperimentate le vostre bontà? In sì dolci momenti non isvegliate i miei rimorsi amarissimi; che i miei castighi furono eguali pur troppo a miei mancamenti. Se ho patito; ciò non fù senza frutto, e benedir deggio quelle vicende, che mi hanno messo in cervello, per rendermi più degno di voi.
- L'Orfano fortunato* (tomo IV, libro XVIII, cap. IX, pp. 160-1).

BIBLIOGRAFIA

SAGGI CRITICI E VOCI DI ENCICLOPEDIA:

HUNG AMORY, *Fatum libelli: Tom Jones in Italy*, «Harvard Library Bulletin», XXIX, gennaio 1981, pp. 44-70.

FRANCESCO BARTOLI, *Notizie storiche de' comici italiani*, a cura di G. SPARACELLO, introduzione di F. VAZZOLER, trascrizione di M. MELAI, compresi nella collana digitale "Les savoirs des acteurs italiens" dell'Institut de Recherche sur le Patrimoine Musical en France (www.irpmf.cnrs.fr/savoirsitaliens.htm), 2010.

MARTIN C. BATTESTIN, *A Henry Fielding companion*, Westport, Greenwood Press, 2000.

MARIAGABRIELLA CAMBIAGHI, *Compagnie comiche a Milano nel XVIII secolo*, «Il Castello di Elsinore», VIII, 23, 1995, pp. 17-33.

MARCO CATUCCI, *Il teatro esotico dell'abate Pietro Chiari. Il mondo in scena fra décor e ragione*, Roma, Robin Edizioni, 2007.

GAETANO COZZI, *La società veneta e il suo diritto*, Venezia, Marsilio, 2000.

BENEDETTO CROCE, *I teatri di Napoli*, Napoli, Pierro, 1891, pp. 489-91.

LUCA DE BIASE, *Amore di Stato: Venezia, Settecento*, Palermo, Sellerio, 1992.

LUIGI FERRANTE, *I comici goldoniani (1721-1960)*, Bologna, Cappelli, 1961.

SIRO FERRONE, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, Venezia, Marsilio, 2011.

LORENZO GALLETTI, *Lo spettacolo senza riforma. La compagnia del San Samuele di Venezia (1726-1749)*, Tesi di Dottorato in Storia dell'arte e Storia dello Spettacolo presso l'Università degli Studi di Firenze (ciclo XXVII).

LUISA GIARI, *Le peripezie delle prime traduzioni del «Tom Jones»*, «Problemi di critica goldoniana», 9, 2002, pp. 229-249.

GINETTE HERRY, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata*, I-III, Venezia, Marsilio, 2009.

MARIO INFELISE, *L'editoria veneziana nel 1700*, Milano, Franco Angeli, 1989.

Istituto Nazionale per la Ricerca Teatrale (www.istitutointernazionale.perlaricercateatrale.it).

CARLO ALBERTO MADRIGNANI, *All'origine del romanzo in Italia. Il «Celebre abate Chiari»*, Napoli, Liguori, 2000.

NICOLA MANGINI, *Percorsi bio-bibliografici*, in *Pietro Chiari e il teatro europeo*, atti del convegno *Un rivale di Carlo Goldoni*, a cura di C. ALBERTI, Vicenza, Neri Pozza editore, 1986.

NICOLA MANGINI, *Pietro Chiari*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'enciclopedia italiana Treccani, vol. 24, 1980.

GIAMBATTISTA MARCHESI, *I romanzi dell'Abate Chiari*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1900.

GIAMBATTISTA MARCHESI, *Romanzieri e romanzi del Settecento*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1903 (nella ristampa anastatica Roma, Vecchiarelli, 1991).

ARMANDO MARCHI, *Il mercato dell'immaginario*, in *Pietro Chiari e il teatro europeo*, atti del convegno *Un rivale di Carlo Goldoni*, a cura di C. ALBERTI, Vicenza, Neri Pozza editore, 1986.

GAETANO MELZI, *Dizionario di opere anonime e pseudonime di Scrittori italiani o come che sia aventi relazione all'Italia*, III, Milano, Luigi di Giacomo Pirola, 1848-1859.

POMPEO G. MOLMENTI, *La storia di Venezia nella vita privata*, III, Trieste, LINT, 1973.

GUIDO NICASTRO, *Nel giudizio di Goldoni e di Carlo Gozzi*, in *Pietro Chiari e il teatro europeo del Settecento*, atti del convegno *Un rivale di Carlo Goldoni*, a cura di C. ALBERTI, Vicenza, Neri Pozza editore, 1986.

BIBLIOGRAFIA

LÁSZLÓ NYERGES, *L'autore teatrale di moda e il pubblico*, in *Pietro Chiari e il teatro europeo del Settecento*, atti del convegno *Un rivale di Carlo Goldoni*, a cura di C. ALBERTI, Vicenza, Neri Pozza editore, 1986.

ROLF-JERGEN ORF, *Die Rezeption Henry Fieldings in Frankreich, 1744-1812*, Baienfurt, 1974.

GIUSEPPE ORTOLANI, *Pettegolezzi di teatro nel Settecento veneziano*, in ID., *La riforma del teatro nel Settecento e altri scritti*, a cura di G. DAMERINI, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1962.

GIUSEPPE ORTOLANI, *Settecento. Per una lettura dell'Abate Chiari*, Venezia, Libreria Zanco, 1905.

ANTONIO PAGLICCI BROZZI, *Il Regio Ducal Teatro di Milano nel secolo XVIII*, Milano, Ricordi, 1894.

NADIA PALAZZO, *Il teatro comico nella Milano del Settecento: un profilo critico*, in *La cultura della rappresentazione nella Milano del Settecento. Discontinuità e permanenze*, a cura di R. CARPANI, A. CASCETTA, D. ZARDIN, Tomo secondo, Roma, Bulzoni, 2010.

VINCENZO PERONI, *Biblioteca bresciana*, Brescia, Forni, [1818-1823], ristampa anastatica Bologna, Forni, 1968.

MARZIA PIERI, *La tragedia possibile secondo Goldoni e l'esperimento fallito delle "Nove muse"*, «Studi goldoniani», X, 2, 2013, pp. 99-129.

Pietro Chiari e il teatro europeo, atti del convegno *Un rivale di Carlo Goldoni*, a cura di C. ALBERTI, Vicenza, Neri Pozza editore, 1986.

GILBERTO PIZZAMIGLIO, *Tra «libri di lettere» e teatro*, in *Pietro Chiari e il teatro europeo del Settecento*, atti del convegno *Un rivale di Carlo Goldoni*, a cura di C. ALBERTI, Vicenza, Neri Pozza editore, 1986.

LUIGI RASI, *I comici italiani: biografia, bibliografia, iconografia*, vol. III, Firenze, Bocca, 1897.

LAURA RICCÒ, «Parrebbe un romanzo». *Polemiche editoriali e linguaggi teatrali ai tempi di Goldoni, Chiari, Gozzi*, Roma, Bulzoni, 2000.

ANNA SCANNAPIECO, «Io non soglio scrivere per le stampe...»: *genesì e prima configurazione della prassi editoriale goldoniana*, «Quaderni veneti», 1994, XX, pp. 119-86.

ANNA SCANNAPIECO, *Alla ricerca di un Goldoni perduto: «Osmano Re di Tunisi»*, «Quaderni veneti», 1994.

ANNA SCANNAPIECO, *Noterelle gozziane ("in margine" al teatro di Antonio Sacco e di Carlo Gozzi). Aggiuntavi qualche schermaglia*, «Studi goldoniani», XI, 3, 2014, pp. 101-26.

FABIO SOLDINI, *Rapporto tra Carlo Gozzi e gli attori nella corrispondenza e nelle carte autobiografiche. Un episodio signifi cativo: Teodora Ricci nelle pagine inedite delle Memorie inutili*, «Problemi di critica goldoniana», XIII, 2006.

VALERIA TAVAZZI, *Il romanzo in gara. Echi delle polemiche teatrali nella narrativa di Pietro Chiari e Antonio Piazza*, prefazione di P. VESCOVO, Roma, Bulzoni, 2010.

VALERIA TAVAZZI, *Per un'interpretazione del ruolo di Chiari nelle gare teatrali: nuovi apporti documentari*, «Misure critiche», nuova serie, XII 2013, n. 1, pp. 54-68.

EMERY TED, *Tom Jones on the italian stage: The Orfano Trilogy of Pietro Chiari*, «Studies in Eighteen Century Culture», vol. 18, 1988, pp. 311-22.

CLAUDIO VARESE, *Per un'imparziale rilettura*, in *Pietro Chiari e il teatro europeo del Settecento*, atti del convegno *Un rivale di Carlo Goldoni*, a cura di C. ALBERTI, Vicenza, Neri Pozza editore, 1986.

ERMANNON VON LOEHNER, *Carlo Goldoni e le sue memorie. Frammenti*, parti I-II, «Archivio Veneto», XXIV-XII, 1882.

ERMANNON VON LOEHNER, *Note a Carlo Goldoni, Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*, ristampate sull'edizione originale di Parigi, 1787, e corredate con annotazioni da E. VON LOEHNER, Venezia, Visentini, 1883.

MARIA ROSA ZAMBON, *Bibliographie du roman français en Italie au XVIII siècle: traductions*, Firenze, Sansoni, 1962.

OPERE LETTERARIE:

PIETRO CHIARI, *Commedie in versi dell'Abate Pietro Chiari bresciano, poeta di S. A. Serenissima il Sig. Duca di Modena*, I-X, Venezia, Angelo Pasinelli, 1756-62.

PIETRO CHIARI, *Commedie rappresentate ne' teatri Grimani di Venezia comiciando dall'anno 1749. D'Egerindo Criptonide, Pastor Arcade della Colonia Parmense*, Venezia, Pasinelli, seguito da I (ed. 1752), II (ed. 1753), III (ed. 1754), IV (ed. 1758).

PIETRO CHIARI, *Degli abusi de' teatri antichi e moderni*, in *Lettere scelte di varie materie, piacevoli, critiche, ed erudite, scritte ad una dama di qualità dall'Abate Pietro Chiari*, III, Venezia, Pasinelli, 1752.

PIETRO CHIARI, *Degli spettacoli moderni che succedero a quelli di Roma*, in *I trattamenti dello spirito umano sopra le cose del mondo passate presenti e possibili ad avveire del signor abate Pietro Chiari*, Brescia, Berlendis, 1780-81, 12 voll., IV, 1780.

PIETRO CHIARI, *Della vera poesia teatrale. Epistole poetiche di alcuni letterati modanesi dirette al signor abate Pietro Chiari colle risposte del medesimo*, Modena, Soliani, 1754.

PIETRO CHIARI, *Dissertazione storica, e critica sopra il Teatro Antico, e Moderno*, in *Commedie in versi dell'Abate Pietro Chiari bresciano*, I, Venezia, Angelo Pasinelli, 1756.

PIETRO CHIARI, *L'Erede fortunato*, Venezia, Pasinelli, 1751.

PIETRO CHIARI, *L'Orfana, o sia la forza della virtù*, Venezia, Fenzo, 1751.

PIETRO CHIARI, *L'Orfana riconosciuta, o sia la forza del naturale*, Venezia, Fenzo, 1751.

PIETRO CHIARI, *L'Orfano fortunato ovvero le avventure del Sig. N.N., gentiluomo inglese*, Venezia, Tevernin, 1751.

PIETRO CHIARI, *La filosofessa italiana, o sia Le avventure della Marchesa N.N. scritte in francese da lei medesima*, Livorno, edizione di Francesco Natali, 1753.

PIETRO CHIARI, *Lettere scelte di varie materie piacevoli, critiche, ed erudite, scritte ad una dama di qualità*, Venezia, Angelo Pasinelli, I (1749), II (1750), III (1752).

PIETRO CHIARI, *Poesie e Prose italiane e latine dell'abate Pietro Chiari poeta si S.A. Serenissima Sig. Duca di Modena*, I-III Venezia, Pasinelli, 1761.

PIERRE ANTOINE DE LA PLACE, *L'Histoire de Tom Jones, ou l'Enfant trouvé*, Londra [Parigi], Jacques Rollin, 1750.

HENRY FIELDING, *Tom Jones*, Londra, J.F. Dove, 1825.

CARLO GOLDONI, *I Malcontenti*, in *Commedie di Carlo Goldoni*, XIX, Venezia, Girolamo Tasso, 1824.

CARLO GOLDONI, *Il Monte Parnaso*, in *Commedie e tragedie in versi del Sig. Carlo Goldoni*, X, Venezia, Zatta, 1793, pp. 5-16.

CARLO GOLDONI, *L'Autore a chi legge*, in ID., *L'Incognita*, in *Tutte le opere*, a cura di G. ORTOLANI, III Milano, Mondadori, 1969².

CARLO GOLDONI, *La Locadiera*, a cura di S. MAMONE e T. MEGALE, Venezia, Marsilio, 2007.

CARLO GOLDONI, *Memorie Italiane. Prefazioni e polemiche III*, a cura di R. TURCHI, Venezia, Marsilio, 2008.

CARLO GOLDONI, *Memorie*, a cura di Piero Bianconi, Milano, BUR, 2010.

CARLO GOLDONI, *Prefazioni all'edizione Pasquali XV*, in C. GOLDONI, *Tutte le opere*, a cura di G. ORTOLANI, I, Milano, Mondadori, 1943.

CARLO GOLDONI, *Tutte le opere*, a cura di G. ORTOLANI, XIII-XIV, Milano, Mondadori, 1956.

CARLO GOZZI, *Analisi riflessiva della fiaba L'amore delle tre melarance*, in *Opere*, I, Venezia, Colombani, 1772.

CARLO GOZZI, *L'amore delle tre melarance*, in *Opere*, a cura di G. Petronio, Milano, Rizzoli, 1982.

CARLO GOZZI, *La tartana degl'influssi per l'anno 1756*, Parigi [Venezia], 1757.

BIBLIOGRAFIA

CARLO GOZZI, *Le convulsioni o sia contrattempo*, in *Commedie in commedia. Le gare teatrali, Le convulsioni, La cena mal apparecchiata*, a cura di F. SOLDINI e P. VESCOVO, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 385-408.

CARLO GOZZI, *Memorie inutili*, a cura di P. BOSISIO, Milano, LED, 2006.

La storia di Tom Jones. Opera di M. Fielding scritta in inglese, poi tradotta in francese da M. De La Place, ed ora portata in italiano. Abbellita di rami disegnati da M. Gravelot, Venezia, Giovanni Battista Regozza, 1757.

MATERIALE D'ARCHIVIO:

Lettera di Pietro Chiari a Giuseppe Valeriano Vannetti, datata Venezia, 18 febbraio 1758. Accademia Roveretana degli Agiati, Rovereto (Trento) Scatola 304 (fascicolo 1291.11).

Composizioni uscite su i teatri, commedie, e poeti nell'anno MDCCLIV in Venezia, manoscritto appartenuto ad Amedeo Svajer e conservato presso la Biblioteca del Museo Correr di Venezia, codice Cicogna 2395.

Notatori Gradenigo conservati manoscritti presso la Biblioteca del Museo Correr di Venezia (coll. Gradenigo-Dolfin, 67, I-XXXVIII) e contengono informazioni dal 2 gennaio 1747 al 31 dicembre 1773.

Mandati per le licenze di stampa, filza 340 (1739-58), in Registri dei Riformatori per lo Studio di Padova, Archivio di Stato a Venezia.

PIETRO CHIARI, *L'Amor Platonico*, conservato manoscritto in Autografi Ferrajoli – Raccolta Ferrajoli carte 3191 *recto* – 3195 *verso*, Biblioteca Vaticana.

RINGRAZIAMENTI

Negli ultimi tre anni ho sperimentato quanto la frase di Elsa sia vera e saggia, «Forse ci si incontra per caso, ma sicuramente non a caso si rimane insieme!». È proprio per caso che la mia strada si è incrociata con quella di Pietro Chiari, ma non per caso ci siamo scelti. Se inizialmente l'interesse nacque per una comune provenienza, l'entusiasmo e la passione oggi sono nutrite da un senso di simpatia ed affinità nei confronti di un letterato che non ha ancora trovato una sua giusta collocazione. “Acerrimo rivale di Goldoni”, “mediocre letterato”, “petulante intellettuale” o “parassita astuto” sono ormai etichette limitanti, che non rendono giustizia a Chiari e distolgono dal vero desiderio dell'abate: essere letto per diletto ed essere compreso.

Nella speranza che continuino le ricerche per ridefinire la produzione letteraria dello scrittore bresciano, non posso che fermarmi e ricordare chi in questi tre anni ha reso possibile questo cammino.

Il primo ringraziamento è rivolto alla Prof.ssa Elisabetta Selmi che, con estrema disponibilità e curiosità, ha sempre collaborato alla riuscita di questo progetto.

Da un punto di vista professionale ed umano il mio ringraziamento più sentito è rivolto a tre professori che hanno segnato e determinato delle importanti scelte. In *primis*, la più sincera ed autentica gratitudine è rivolta al Prof. Pier Mario Vescovo, senza il quale nemmeno la minima parte di questa ricerca sarebbe potuta giungere a termine. Lo ringrazio per la disponibilità, per le ore passate a discutere, per la condivisione di dubbi, perplessità ed ipotesi, per i suggerimenti, le indicazioni, per avermi indirizzato sempre, con estrema generosità, verso la strada migliore da percorrere. Soprattutto sono a lui riconoscente per essere stato il primo a credere in questa ricerca e per non aver mai dubitato nelle mie capacità, anche nei momenti di sconforto. Lo ringrazio per le molteplici possibilità professionali e di ricerca che mi ha offerto nell'ultimo anno.

Il Prof. Fabrizio Galvagni è la seconda persona determinante in questi tre anni. Nel mese che ho trascorso al suo fianco, ho avuto la certezza di “cosa voglio fare da grande”. Mi ha insegnato l'entusiasmo dell'essere professore. Da lui ho appreso che lo studio è finalizzato alla divulgazione ed all'educazione, ricordando sempre che ai giovani bisogna trasmettere passione, altrimenti la conoscenza diventa uno sterile decalogo di nozioni. Reputo il prof. Galvagni il mio “Virgilio” professionale, lo ringrazio e non scorderò mai il suo esempio e i suoi insegnamenti.

Infine, la terza persona influente e decisiva è la Prof.ssa Cristina Cappelletti. È vero che a “caso ci si incontra”, ma qualcuno deve intercedere a favore del caso. La Prof.ssa Cappelletti è colei che per prima mi ha proposto Pietro Chiari e, durante la Tesi Triennale, abbiamo affrontato insieme le prime ricerche sul commediografo bresciano. La ringrazio per quell'esperienza e per la collaborazione intellettuale ed umana che continua anche a distanza di anni.

RINGRAZIAMENTI

Ringrazio tutti gli studiosi che sono intervenuti, non hanno esitato a collaborare e a chiarire ogni mio dubbio. Ringrazio quindi il Prof. Mario Infelise per l'estrema professionalità, per le notizie e le indicazioni. Ringrazio la Dott.ssa Giulietta Bazoli per il materiale inedito che mi ha permesso di leggere. Ringrazio Valeria Tavazzi per i consigli e Lorenzo Galletti per le precisazioni.

Nella sfera privata un ringraziamento del tutto speciale lo riservo a Elsa, Enzo e al Family Hope. In un momento di sconforto sono apparsi sulla mia strada e oggi, a distanza di tre anni, ho riempito il mio zaino di preziosi insegnamenti indispensabili per il mio futuro cammino. Ringrazio Elsa per essere l'esempio tangibile che vivere nella gioia e nella fede è una realtà, non solo una meta, e per riuscire a ricaricarmi in energia ed entusiasmo ogni volta che la incontro. Ringrazio Enzo per non avermi "coccolata" nei momenti di difficoltà, per essere stato sempre diretto e sincero, per avermi insegnato che la felicità nasce da me stessa e mostrato che possiamo essere creativi anche da "adulti", per avermi fatto sperimentare la trasgressione e il paradosso.

Ringrazio con l'affetto più profondo e smisurato i miei genitori, Andreina ed Osvaldo. Ringrazio mia madre per essere la prima, l'unica e indiscussa corretrice accanita delle mie bozze, non ha mai desistito, nonostante la mole e la quantità di pagine a lei sottoposte. La ringrazio per essere l'esempio quotidiano di come l'amore sia dedizione, generosità ed altruismo e per essere un punto di riferimento nella mia vita. Ringrazio mio padre per essere il mio modello di coraggio e sacrificio, per saper affrontare a testa alta ogni difficoltà, per mostrare ogni giorno della sua vita di riporre passione e amore in ciò che svolge, per aver perseguito i suoi sogni ed essere riuscito a realizzarli, per aver affrontato senza paura i rischi e le incertezze. Ringrazio i miei genitori per i gesti, per l'esempio, per le parole, per la loro sensibilità e la loro forza.

Ringrazio con amore colui che da tre anni mi accompagna per mano e mi supporta quotidianamente. Ringrazio Marcello per l'amore, l'affetto, la vicinanza, la pazienza, la comprensione con la quale si rivolge a me in ogni occasione. Lo ringrazio perché non demorde mai, è sempre sicuro di me e delle mie capacità. Lo ringrazio per essere il primo sostenitore della mia ricerca e delle mie scelte, per i consigli e l'ascolto. Lo ringrazio per i piaceri "informatici", di lettura e valutazione qualità del mio lavoro. Lo ringrazio per riuscire a capire ed assecondare ogni mia esigenza. Lo ringrazio per essere la voce più importante nella mia quotidianità e per essere al mio fianco sempre e comunque.

Ringrazio Elisa per saper essere un esempio di altruismo e generosità, per conoscere i miei desideri e le mie esigenze ancora prima che le esprima. La ringrazio per anteporre ogni giorno la serenità degli altri, perfino alla sua, per l'ascolto e il supporto che da sorella maggiore sa offrirmi in ogni occasione.

Ringrazio Stefano per essere un punto di riferimento certo e sicuro, per il suo esempio di sensibilità e di disposizione agli altri. Lo ringrazio per esserci in ogni difficoltà.

RINGRAZIAMENTI

Ringrazio Monica per la dolcezza e la fermezza con la quale sta vicino a tutta la famiglia, la ringrazio per essere sempre positiva, ottimista e disposta all'ascolto.

Ringrazio i miei zii (Anna, Paolo, Lucia, Caterina e Gianni) per essere parte attiva nella mia vita e per l'affetto. Ringrazio i Signori Cappa e Claudio per essere amici sinceri e vicini. Ringrazio la Signora Teresa per la sua presenza e il suo amore, perché non servono legami di sangue per volersi bene.

Ringrazio Luca, il mio amico-coinquilino speciale, lo ringrazio per la pazienza, per avermi sopportato e supportato. Per aver riso, pianto, studiato, urlato, cantato, mangiato, brontolato, essersi divertito, sfogato, caduto, rialzato, camminato, gioito con me. Lo ringrazio per le traduzioni di tedesco e la consulenza linguistica che instancabilmente mi ha offerto. Lo ringrazio per essere la mia colonna sonora quotidiana, per essere stato la convivenza padovana più colorata che potessi sperare.

Ringrazio Marta, grazie a lei ho sperimentato un verità paradossale: soltanto con la lontananza, si capisce quanto sei vicino alle persone a cui vuoi bene. La ringrazio per le lettere di questi mesi, perché hanno fatto breccia nel mio cuore e sono riuscite a capirmi, consolarmi e consigliarmi. Ti ringrazio e ti penso ogni giorno.

Ringrazio Jessica per essere un punto fermo, un porto sicuro nella mia vita. Ringrazio Elena per essere un esempio di determinazione e sicurezza. Ringrazio gli ex amici di Brescia (Alessandro, Emanuele, Lara, Anna, Maria) per essere stati dei compagni indimenticabili e per essere degli amici fidati e presenti. Ringrazio Dajana per essere un'amica di cuore. Ringrazio i nuovi amici di Padova e i vecchi della Compagnia perché sono certa che ci saranno sempre, con loro riesco a mostrare le mie risate migliori; li ringrazio per gli innumerevoli momenti di divertimento, senza mai giudicare, ma accettando ed accogliendo.