**Introduzione**

Quando iniziai a lavorare su Pietro Calepio, stendendo il progetto di ricerca per l’ammissione al corso di dottorato, più di tre anni or sono, intuivo le potenzialità che offriva il suo *Paragone della poesia tragica d’Italia con quella di Francia* per sviluppare una ricerca vasta e complessa, che non si risolvesse semplicemente in un lavoro d’archivio volto a indagare il percorso biografico e culturale di uno dei tanti letterati ‘minori’, quando non decisamente minimi, dell’Italia che usciva dalla guerra di successione spagnola e si affacciava timidamente sul palcoscenico dei Lumi. Ciò che mi spingeva a studiare l’opera di questo conte bergamasco, nato nel feudo di Calepio nel 1693, e autore di alcuni saggi critici che avevano ottenuto maggior fortuna al di là delle Alpi che non in patria, era un concorso di moventi di diversa natura. In primo luogo mi incoraggiava il fatto che Calepio avesse destato, nel secolo scorso, l’attenzione di interpreti molto raffinati, da Benedetto Croce, il quale si prodigò per riportare in Italia i manoscritti di questo autore, ammirato per la portata originale della sua estetica letteraria[[1]](#footnote-1), a Sergio Romagnoli, colui che promosse quella ripresa degli studi calepiani fra gli anni Cinquanta e Sessanta da cui scaturirono le edizioni della *Descrizione de’ costumi italiani* e del carteggio col Bodmer[[2]](#footnote-2), sino a Laura Sannia Nowé, che a Calepio aveva dedicato la propria tesi, nonché una serie di approfondimenti successivi sull’asse Maffei-Calepio che sono stati per me determinanti[[3]](#footnote-3).

Secondariamente mi stimolava il fatto che il *Paragone*, trattato che si imponeva per ricchezza e vastità dei riferimenti culturali del suo estensore, rimanesse inedito dopo le due edizioni settecentesche, scarsamente diffusa la prima, filologicamente trascurata la seconda, postuma; latitavano in effetti anche esplorazioni specifiche su questa preziosa miniera di informazioni in ambito di teoria tragica europea sei-settecentesca: il *Paragone* veniva osservato come attraverso gli squarci di un lenzuolo perforato, per impiegare l’immagine di apertura dei *Figli della mezzanotte* di Salman Rushdie; era stato analizzato soltanto per piccole porzioni, utilizzate, talvolta anche brillantemente, all’interno di studi che riguardavano per lo più altri autori e non elette a specifico oggetto di indagine[[4]](#footnote-4).

Infine mi affascinava l’idea che il *Paragone* potesse essere attraversato a partire da molteplici prospettive, come testo di critica e storiografia letteraria tra i più rilevanti nell’Europa del tempo – e in questo senso devo ringraziare soprattutto Andrea Fabiano e i membri dell’equipe del progetto di ricerca *Historiographie théâtrale à l’époque moderne*[[5]](#footnote-5); come documento di evoluzione dell’estetica settecentesca europea che presentava indizi di un dialogo fecondo con i capisaldi della critica sei-settecentesca (Boileau, Pallavicino, Bouhours, Gravina e Muratori), ma che conteneva anche spunti di assoluta originalità circa la natura del gusto e la percezione del bello – interpretati da alcuni come segnali di una precoce ricezione delle tesi del Du Bos – che ponevano il bergamasco in una linea di rinnovamento settecentesca che precorreva la strada tracciata, fra gli altri, oltre che dal Bodmer, da personalità del calibro di Charles Batteux, David Hume, Edmund Burke, Gotthold Ephraim Lessing e Immanuel Kant; come tentativo, infine, di piegare i cardini della poetica aristotelica a un’esigenza religiosa che si poneva tuttavia in profondo conflitto con le soluzioni del teatro, marcatamente anti-aristotelico, di matrice gesuitica, promossa dalla sperimentazione tragica corneilliana e in generale barocca.

L’obbiettivo iniziale del progetto era duplice. Da una parte provare a scardinare alcuni vecchi *topoi* critici, ad oggi generalmente attestati, che credevo non fossero più funzionali ad affrontare la questione Calepio, come ad esempio l’idea di una sua posizione di isolamento all’interno della cultura lombardo-veneta quando non addirittura italiana[[6]](#footnote-6); la convinzione che Calepio non fosse altro che un «dilettante gentiluomo» la cui fama andava ridimensionata in quanto le sue speculazioni erano sempre in linea con la comune sensibilità dell’epoca[[7]](#footnote-7); oppure il pregiudizio secondo cui la fortuna del *Paragone* risultava molto modesta. Dall’altra, e questa era forse la vera scommessa, impiegare il *Paragone* come una sorta di microscopio attraverso il quale, osservando attentamente ogni paragrafo in cui il testo è stato sezionato, individuare la rete di riferimenti a cui Calepio alludeva e di lì procedere, seguendo i filamenti che si presentavano in una continua spola fra il passato rinascimentale e la conclusione dell’*ancien régime*, al fine di ricostruire, in sede di commento, la tradizione critica che stava alla base dei vari istituti teorico-drammaturgici di volta in volta descritti e impiegati. Un lavoro, insomma, che tendesse ad aprirsi a tutto tondo verso la poetica, la critica e l’estetica di quel periodo che viene identificato come “Early Modern”.

I rischi insiti in questa operazione erano molteplici: certo vi era quello di usare lo scritto di Calepio come un mero pretesto per distendersi, col pericolo di divagare, su questioni di storia del teatro sei-settecentesco, ma non meno insidiosa era l’incognita relativa al quadro degli *auctores* da evocare: occorreva cercare di definire prioritariamente, sulla base dell’analisi del *Paragone* e degli scritti precedenti, la biblioteca critica e drammaturgica dell’autore nella quale cercare di decrittare le molteplici allusioni sparsevi. Tutto ciò era complicato dal fatto che, nel corso della sua argomentazione, spesso Calepio accennava implicitamente ad autori e posizioni che probabilmente all’epoca erano così note da non giustificare un rinvio palese, ma che oggi non sempre risultano facilmente decifrabili.

C’erano anche delle certezze che mi rinfrancavano, ad esempio, in prima istanza, l’ampiezza della cultura di Calepio che appariva tale sin da un primo cursorio riscontro della *Descrizione de’ costumi italiani* e del *Paragone*; ciò che tuttavia in qualche modo giustificava l’azzardo era il fatto che il *Paragone* si inserisse a pieno titolo all’interno di una tradizione critica ben precisa e consolidata, muovendosi con agio all’interno di quella che Merio Scattola aveva definito con grande perspicacia «comunità di citazione»[[8]](#footnote-8), intendendo una cerchia di testi che circoscriveva la comunità nella quale l’opera aspirava ad inserirsi a partire dalla condivisione di alcune specificità di ordine linguistico-formali che strutturavano il discorso.

Il commento che segue l’edizione del *Paragone* – per i criteri filologici impiegati rimando alla nota al testo – è animato dalla tensione a una continua contestualizzazione e discussione delle singole prese di posizione di Calepio nel panorama della storia della critica, dell’estetica, della storia del teatro europea tra Cinque e Settecento. A giustificare il volume notevole delle glosse, che mi auguro corrisponda a un’effettiva ricchezza di indagine, è innanzitutto la sede editoriale alla quale il lavoro è stata destinato sin dal principio. Il supporto digitale permette indubbiamente di sfruttare spazi che non sarebbero compatibili con il formato cartaceo – per non parlare del fatto che l’andirivieni tra testo e commento, ‘a portata di clic’, è notevolmente facilitato – , ma induce anche – soprattutto perché l’edizione del *Paragone* è inclusa in una collana che comprende molti altri testi critici coevi – a istituire confronti fra diverse dissertazioni, il cui testo è facilmente raggiungibile attraverso la rete di collegamenti intertestuale allestita da ogni editore. In questo contesto un commento ampio e volto a trattare in maniera estesa, a partire dal testo di Calepio, l’evoluzione di singole unità teorico-drammatiche in riferimento ad autori le cui opere venivano contestualmente pubblicate, è sembrato più opportuno di un’edizione saltuariamente annotata. Lo scopo del progetto era inoltre quello di permettere, attraverso gli strumenti di ricerca infratestuale ed intertestuale predisposti appositamente, la consultazione rapsodica di alcuni passaggi del testo e del commento, per cui si è cercato di sviluppare, nel commento a ciascun paragrafo, un discorso il più possibile autonomo, che rimandasse ove necessario ad altre sezioni del testo calepiano, ma fosse comprensibile e utile anche senza l’esame di tutto ciò che era stato scritto prima e dopo. Al lettore viene offerto così uno strumento versatile, che permette di svolgere ricerche mirate o incrociate a seconda dell’approccio che si preferisce; anche per questa ragione si è scelto di suddividere implicitamente le note di commento in tre sezioni: una prima in cui si offrono i riferimenti indispensabili ai testi citati da Calepio; una seconda di discussione, più o meno ampia, sulle questioni di natura critica e drammaturgica sollevate nel paragrafo di riferimento, e una terza in cui si fornisce, se necessario, una bibliografia specifica relativa ai problemi toccati.

**Guida alla lettura del *Paragone***

Nel primo capo Calepio affronta la questione della proprietà catartica delle favole tragiche; l’autore, ricollegandosi ad un’ampia tradizione classica e classicistica che valorizzava l’utilità morale e pedagogica della letteratura, prende le distanze dalla concezione edonistica del fine poetico sostenuta in Francia e in Italia nel Seicento, sulla scorta del Castelvetro e di Heinsius, e di cui ancora il Du Bos si faceva latore all’inizio del diciottesimo secolo. Al contrario, nel *Paragone*, si nota una sensibilità moralistica comune a quella che aveva mosso il progetto arcadico, sulla scorta anche del recupero del *Discorso* di Iason De’ Nores attuato dal Gravina. Come il Muratori della *Perfetta poesia italiana*, anche Calepio è convinto che la tragedia sia il genere per eccellenza ‘utile’ e, secondo il precetto aristotelico, assegna al dramma il compito di stimolare pietà e terrore, nella convinzione che le emozioni suscitate dalla *pièce* possano aiutare gli spettatori a purgare l’eccesso di tutte le passioni: invalsa è qui l’interpretazione, avallata tra gli altri dal Maggi, dall’Ingegneri e dal Guarini, dal neostoicismo seicentesco, e riproposta più tardi anche dal Maffei nel *Proemio* alla *Merope*, secondo cui la tragedia è adatta a purgare ogni passione, e non soltanto la pietà e il terrore, come pretendeva ad esempio il Robortello. L’autore si trova quindi in disaccordo con le posizioni espresse da Corneille nei *Trois discours sur le poème dramatique*; il francese dubitava infatti dell’effettiva portata del processo catartico ed era portato a credere che altri fossero gli elementi capaci di giovare alla platea: in prima istanza l’esempio degli eroi virtuosi, quindi i discorsi e le sentenze in conformità con la morale cristiana che i personaggi avrebbero dovuto pronunciare.

Se nella poetica corneilliana, senz’altro diretta alla ricerca del «plaisir» del pubblico, c’era molto di quel gesuitismo che concepiva la santità come una virtù eroica, e la catarsi era considerata il relitto moralistico del genio di un autore che non era stato illuminato dalla luce del Cristianesimo – le stesse considerazioni si ritrovano peraltro nella *Bellezza* *della volgar poesia* di Crescimbeni –, Calepio dimostra una sensibilità etico-religiosa profondamente diversa. Il recupero della catarsi come strumento attraverso il quale legittimare l’utilità della tragedia era peraltro tipico nel primo Settecento e spesso, proprio attorno alla purgazione, ruotava anche l’ampia produzione teorica e drammaturgica che tentava di restituire dignità al coturno italiano. Oltre al Maffei e ben prima del Lessing, anche il Martello sottolineava l’effetto purificatore che aveva sullo spettatore la possibilità di sfogare la propria tristezza su di un oggetto finto, e il Muratori si diceva convinto del fatto che la tragedia dovesse, con la compassione e il terrore, «purgar gli affetti del popolo». Tuttavia per Calepio l’insistenza sull’imperfezione del protagonista, ben lontano dal martire corneilliano, ma anche leggermente diverso dall’eroe mediocre delineato nella *Poetica* di Aristotele, assume connotati non soltanto moralistici o didattici, ma specificamente religiosi. Nel parziale scarto operato da Calepio rispetto alla teoria aristotelica si intuisce la cognizione della profonda diversità del teatro greco da quello cristiano: il compito del drammaturgo non sarebbe più quello di illustrare la fatale parabola discendente di principi e sovrani, secondo la tipica modalità del *De casibus*, ma piuttosto di rappresentare cristianamente la fragilità dell’essere umano, mai al riparo, per quanto virtuoso, dalla tentazione e dal peccato. Il protagonista ideale, per il bergamasco, non è certo l’eroe corneilliano, capace di destare, nel bene o nel male, l’ammirazione degli spettatori, ma l’uomo fondamentalmente giusto che cade in miseria per qualche colpa occasionale; in questo contesto egli propone una lettura del mito di Edipo diversa da quelle offerte nel diciassettesimo secolo: il re tebano non sarebbe né un tiranno punito per l’eccessiva ambizione, né l’innocente ingiustamente punito, ma un uomo buono che, per eccesso di arroganza, si macchia di una colpa maggiore rispetto a quella in cui pensava di incorrere. Parrebbe agire in questa convinzione una sensibilità fortemente condizionata da venature protestanti, che emergono anche in altri punti del trattato.

Il primo capo prosegue con una lunga e puntuale disamina delle favole greche, italiane e francesi, volta a determinare la bontà dei protagonisti prescelti e la potenzialità catartica degli intrecci sviluppati. Fra i greci Sofocle è giudicato l’autore più regolare; fra gli italiani si distinguono il Trissino, capace di offrire il prototipo dell’eroina tragica – a tutti gli effetti mediocre – con la sua *Sofonisba*, il Rucellai della *Rosmunda*, il Giraldi Cinzio, il Bonarelli e il Dottori: in queste scelte, spesso dipendenti dai canoni precedentemente forgiati dal Crescimbeni e soprattutto dal Maffei del *Teatro italiano*, si scorge una certa originalità, dovuta proprio all’assunto di partenza e alla scelta di analizzare le tragedie dal punto di vista della qualità del protagonista e del grado di patetismo della favola. Fra le tragedie settecentesche la preferenza è data al classicistico *Ulisse il giovane* di Lazzarini, plasmato sull’*Edipo re* sofocleo, mentre la *Merope* del Maffei non è neppure presa in considerazione a causa dell’esito doppio della favola, che non soddisfaceva l’esigenza catartica richiesta dal Calepio come prerogativa di ogni buon componimento tragico. In questo frangente si nota peraltro che l’attenzione dell’autore si sofferma anche su *pièces* recentissime (quelle di Salìo, di Zanotti, di Recanati, di Conti e in ambito francese di Voltaire e di de la Motte), in virtù del fatto che il suo interesse nei confronti della drammaturgia non è tanto di natura archeologica, quanto piuttosto militante, e decisamente rivolto a incidere sugli sviluppi della drammaturgia contemporanea per rendere perfettibile la scrittura tragica italiana. In questo senso l’operazione contenuta nel *Paragone* si distingue in modo lampante da quella condotta nel *Teatro italiano* di Maffei, se non nell’obiettivo finale, certamente nei principi che ne guidano la stesura.

L’autore prosegue poi con un ampio sondaggio sulla tragedia francese, stimata generalmente inferiore a quella italiana sotto questo profilo, in quanto gli autori transalpini, a partire da Corneille, hanno cercato più spesso l’applauso del pubblico, e non la sua edificazione. Di conseguenza hanno prescelto soggetti poco adatti a purgare, pieni di eroi eccessivamente virtuosi o troppo malvagi e in ogni caso incapaci di destare nel pubblico qualsivoglia compassione. Il confronto indiretto fra Corneille e Racine si modula sui toni del “Parallèle”, forma critica che aveva animato le polemiche letterarie sei-settecentesche in Francia, e che Calepio dimostra di conoscere molto bene; Racine, in particolare grazie alla sua *Phèdre*, vince nettamente il confronto, sebbene spesso non abbia badato a costruire intrecci e personaggi capaci di innescare nello spettatore un procedimento catartico.

Fin dalle prime pagine del *Paragone* si comprende che la dissertazione del Calepio risente fortemente di alcune *querelles* che avevano animato la scena letteraria europea a cavaliere fra diciassettesimo e diciottesimo secolo: in primo luogo, ovviamente, la polemica Orsi-Bouhours, di cui il bergamasco riprende indubbiamente motivi e posizioni; non meno rilevante è tuttavia l’incidenza, nella scrittura di Calepio, della *Querelle des anciens et des modernes*. L’autore dimostra qui un’ampia conoscenza dei classici greci e latini, sebbene non sempre di prima mano, che emergeva già nell’*Apologia di Sofocle*, lavoro critico giovanile e documento della precoce militanza di Calepio – impegnato a difendere l’*Edipo re* dalle accuse rivoltegli da Voltaire – nel partito degli *anciens*. Nel *Paragone*, sebbene non manchino prese di posizione a favore degli antichi – viene ad esempio criticato l’atteggiamento aggressivo di Perrault e dei suoi sodali, spesso pronti ad osteggiare gli autori classici esclusivamente per *petitio principii* –, l’autore sembra schierarsi risolutamente a favore dei *modernes*: egli infatti rivendica, da una parte, l’adesione al metodo cartesiano, ammettendo di valersi delle *auctoritates* soltanto nella misura in cui queste siano assistite dalla ragione; dall’altra si mostra un convinto sostenitore dell’idea del progressivo raffinamento del gusto e dell’arte, come si evince ampiamente dal suo confronto fra l’*Ippolito* di Euripide e la *Phèdre* del Racine, risolto nettamente a favore del secondo.

Nel capo successivo si esamina la qualità della peripezia formata da meraviglia, riconoscimento e ‘passione’. Calepio affronta singolarmente questi tre punti insistendo in particolare sulla meraviglia, concetto impiegato da Aristotele nella *Poetica* che si era prestato a molti fraintendimenti nel diciassettesimo secolo, dando luogo a una poetica dell’argutezza in cui la meraviglia era propriamente situata a livello di *elocutio*, e non di *inventio*, come prescriveva, secondo il bergamasco, il testo greco. A partire da questa ricognizione Calepio ritrova un ulteriore dato per perseguire la propria polemica con la drammaturgia di Corneille che diventa a tutti gli effetti, secondo il programma arcadico e generalmente primo-settecentesco, una polemica anti-barocca. Dopo aver denunciato la cattiva interpretazione del testo greco offerta da Castelvetro, il quale concepiva la meraviglia non come la sorpresa piacevole disposta in seguito allo sviluppo inaspettato della peripezia, ma come l’elemento che costituiva il “dilettevole” della tragedia, Calepio si scaglia contro Corneille: il drammaturgo sarebbe reo di aver contaminato la meraviglia tragica con il meraviglioso epico, dando vita, attraverso eroi eccellenti, a drammi eroici, anziché a tragedie. Il bergamasco procede quindi all’analisi dei trattati sulla tragedia e sul poema eroico composti tra Sei e Settecento in area francese e condanna la pratica dell’ibridazione che avevano avallato, oltre a Corneille, i vari Le Bossu e Terrasson, e che in Italia aveva sostenuto anche il Crescimbeni della *Bellezza della volgar poesia*; in questa sua concezione fortemente distintiva dei generi e degli stili letterari Calepio mostra un forte distacco dalla poetica seicentesca e si protende verso un esercizio critico già profondamente razionalista.

In disaccordo con la teoresi drammaturgica francese, che sminuiva il valore patetico dell’agnizione, egli difende poi il meccanismo della riconoscenza, rifacendosi ad una tradizione italiana che, da Crescimbeni a Maffei, passando per Martello, riconosce nella *anagnorisis* una caratteristica peculiare dei drammi italiani e una risorsa irrinunciabile per aumentare la spettacolarità della *pièce*, interessando lo spettatore allo sviluppo della vicenda sino al suo esito conclusivo. Quanto invece alle ‘passioni’, il ragionamento di Calepio non è conforme a quello, in alcuni tratti ben vicino al suo, del Du Bos, il quale nelle sue *Réflexions* sondava il delinearsi della reazione dello spettatore teatrale o dell’osservatore di un’opera d’arte attraverso l’esame del rapporto fra passione e sentimento; il bergamasco, rifacendosi al termine greco *pathos*, intende qui con ‘passione’ letteralmente l’atto del patire. Ancora una volta l’attenzione dell’autore è rivolta alle modalità con cui il drammaturgo deve coinvolgere all’interno del piano catartico il pubblico, inducendolo a provare pietà per il protagonista. Anche in questa parte egli riconosce superiori gli Italiani, dal momento che i Francesi hanno spesso introdotto nei loro intrecci affetti secondari, utili soltanto a frastornare l’attenzione degli uditori, che dovrebbero invece rimanere concentrati soltanto su pietà e terrore. La frequente introduzione, nelle tragedie francesi, di personaggi malvagi – e in questo caso è palese la vicinanza di Calepio alle *Osservazioni sopra la Rodoguna* di Scipione Maffei –, incuriosisce gli spettatori, rendendoli ansiosi di vedere i cattivi puniti e i buoni trionfanti, ma non li dispone adeguatamente al momento della purgazione finale. Gli argomenti di Calepio, che ruotano anche attorno alla necessità di mettere in scena la catastrofe come pratica sommamente patetica, sottendono una completa disistima di una delle tipologie tragiche contemplate nella *Poetica* di Aristotele, ossia la tragedia doppia, nella quale i personaggi positivi hanno la meglio e i crudeli soccombono. Dietro all’insistenza sulle imperfezioni della tragedia doppia, incapace di destare compassione e terrore, non è adombrata soltanto la consueta polemica contro Corneille e i Francesi, ma anche una identica condanna della fortunata *Merope* del Maffei – a cui viene preferita senza ombra di dubbio la mediocre tragedia del Lazzarini – , e probabilmente una implicita riprovazione nei confronti dell’incoerenza del Marchese, il quale, nella sua opera tragica, mostrava di tradire in modo lampante le giovanili premesse teorico-letterarie che lo avevano appunto portato a censurare la *Rodogune*.

Nel terzo capo vengono presi in considerazione lo statuto e la disposizione degli episodi. Ancora una volta la trattazione del bergamasco si svolge in margine alla precisa distinzione tra generi letterari, introdotta al fine di bandire ogni tipo di ibridazione: le digressioni presenti nella tragedia devono essere brevi e non distogliere lo spettatore dalla vicenda principale, ma semmai aumentare l’effetto patetico dell’intreccio; quelli dell’epopea, al contrario, possono essere anche molto lunghi e trattare di temi assai differenti, proprio perché il poema epico assume, come già accadeva nella *Poetica* di Aristotele, il profilo di una vicenda che si costituisce per accumulo di episodi. Di conseguenza egli condanna le tragedie seicentesche in cui gli episodi intervengono con maggiore frequenza, oppure assumono, per centralità nello sviluppo della favola e per dimensione, uno spazio uguale se non maggiore rispetto al motivo principale. Si delinea qui una spiccata preferenza per la semplicità tipica delle tragedie greche e classicistiche, sempre in opposizione all’eccessiva artificiosità delle prove barocche. Il classicismo del bergamasco non è tuttavia sempre ortodosso e in questo consiste l’originalità della sua posizione che in effetti è sempre animata da un vaglio delle *auctoritates* sulla base di un istinto scenico e razionale: prova ne sia il fatto che egli condanna in modo risoluto il Coro, istituto diventato inutile all’interno del dramma moderno, proprio perché priva le favole agite a palazzo della necessaria segretezza su cui si dovrebbe fondare la verosimiglianza dell’intreccio. In questo caso il *Paragone* parrebbe riprendere le tesi della *Pratique du théâtre* dell’abate d’Aubignac, nel quale venivano fatte considerazioni analoghe: il rifiuto del Coro procede infatti, in entrambi i casi, da ragioni di ordine puramente teatrale.

Al centro della polemica di Calepio si trova anche un insigne testo tragico tardo-cinquecentesco, il *Torrismondo* del Tasso, di cui viene censurata la lunga scena in cui il re dei Goti narra l’antefatto al Consigliero: anche qui il bergamasco mostra di essere in sintonia con la critica teatrale coeva, dal momento che questa stessa scena era stata notevolmente accorciata dal Maffei nel *Teatro Italiano*, e riscritta in prosa, in maniera molto più sobria, dal Martello all’interno del trattato *Del verso tragico*: anche questo è uno degli elementi che comprova il fatto che il bergamasco sia perfettamente al corrente delle posizioni dei suoi contemporanei italiani e che dialoghi vivacemente con loro, condividendone talvolta le tesi e bocciandone talaltra le proposte; un Calepio tutt’altro che estraneo al panorama teorico e concretamente drammaturgico veneto e in generale italiano.

Un altro punto assai importante dell’esame di Calepio riguarda il rapporto fra gli episodi introdotti e il rispetto delle tre unità, di tempo, di luogo e di azione, le *règles classiques* forgiate nella fucina poetica cinque-seicentesca francese ad opera dello Scaligero, e poi sostenute da Chapelain, dal d’Aubignac e dal Boileau, ma di fatto seguite dalla gran parte dei drammaturghi italiani e francesi di epoca moderna. Nel *Paragone* viene prescritto soltanto il rispetto scrupoloso dell’unità d’azione, l’unica di matrice aristotelica, perseguita con grande ostinazione. Molto moderna – al punto da precorrere le più tarde posizioni di Metastasio e Manzoni – è invece la tesi di Calepio riguardo al rispetto delle unità in genere (*Paragone* III, 2 [5]); se Corneille, nel suo *Discours de la tragédie*, ammetteva che era necessario per il poeta tradire talvolta la storia da cui attingeva il soggetto tragico al fine di osservare fedelmente le tre unità, nella cui conservazione constava il maggior diletto del pubblico, il bergamasco è di tutt’altra opinione: per lui conta molto di più l’aderenza alla storia – quello che sarà poi il «vero» manzoniano –, unico elemento atto a garantire la verosimiglianza, concetto che nella sua opera non è sinonimo di *auctoritas*, ma procede da una ragione tutta settecentesca. A simili conclusioni giungerà, quasi un secolo dopo, anche il Manzoni della *Lettre à Monsieur Chauvet*.

Inoltre viene ribadita ancora una volta la centralità del sentimento della compassione nel progetto teatrale ed ideologico del *Paragone*: mentre Saint-Évremond, appassionato lettore di Corneille, ammetteva che il legame più forte tra protagonista e spettatore consisteva nell’amore, debolezza condivisa dall’eroe messo in scena con l’uditore più modesto, per Calepio – che da questo punto di vista supera anche la posizione di Maffei, intento a dimostrare come l’affetto filiale fosse un sentimento più universale della passione erotica – il *trait d’union* che permette agli astanti di immedesimarsi nel protagonista è la «comunione della umana fragilità» (*Paragone* III, 3 [3]): il pubblico si riconosce nell’eroe fallibile che cade in disgrazia a causa di un proprio errore e prova nei suoi confronti quella pietà, quella misericordia, che lo rende migliore. Se in altri teorici del teatro settecentesco, come Gravina e Muratori, l’amore nella tragedia veniva generalmente condannato per una sorta di *prudérie* moralistica, in questo caso la censura procede esplicitamente da un progetto etico-religioso fondato su basi alternative rispetto a quelle su cui poggiava la poetica teatrale francese del Seicento.

Nel quarto capo, quasi a voler dimostrare la propria imparzialità rispetto alle opere e agli autori considerati, Calepio formula un giudizio profondamente negativo della tragedia italiana cinque e seicentesca dal punto di vista della tenuta scenica della tragedia. In questo ambito egli riconosce fin da subito la superiorità dei Francesi, con una franchezza sconosciuta, almeno all’interno di scritti destinati al pubblico, nel primo Settecento. In particolare imputa agli Italiani una troppo pedissequa aderenza ai modelli greci, i quali tuttavia, proprio a livello scenico, risultavano carenti; dopo aver insistito ancora una volta sul paradigma evoluzionista che al fondo è presente nell’intera disamina (*Paragone* IV, 1 [2]), dimostra come i Francesi siano riusciti a gestire in modo molto più raffinato ed efficace alcuni specifici istituti drammaturgici rispetto ai Greci e agli Italiani. Egli si sofferma ad esempio sull’esordio, dimostrando come nelle prime scene dei drammi antichi e dei loro epigoni italiani vengano introdotte a parlare inverosimili personificazioni di virtù o divinità poco credibili, impiegate soltanto per fornire agli spettatori alcune nozioni sugli antefatti o sui personaggi che agiranno nel dramma, utili a comprendere lo sviluppo successivo della favola. I Francesi non sono caduti in simili errori, ma non sono a loro volta esenti da colpe nella descrizione degli antefatti, affidata spesso a lunghe e noiose narrazioni. L’opinione di Calepio nei confronti dei confidenti che popolano la tragedia francese, ritenuti dannosi all’intreccio e facilmente sostituibili in modo ben più efficace, è peraltro conforme a quella di molti letterati italiani del Settecento, dal Martello al Riccoboni fino ad Antonio Conti, seppure con qualche eccezione – il Muratori li preferiva di gran lunga ai soliloqui.

Nel *Paragone* viene inoltre censurato il ricorso insistito e prevedibile a sogni e oracoli tipici della tragedia di derivazione classicistica: secondo Calepio questo tipo di stratagemmi appiattiva le prove italiane rendendole spesso monotone e spiacevoli. Ancora dal punto di vista della resa scenica, l’autore loda le tragedie francesi per la preparazione della peripezia, ossia del rivolgimento che avvia verso la catastrofe (o il lieto fine); le eloquenti condanne dell’artificiosità di molte tragedie italiane, dal *Torrismondo* all’*Aristodemo*, fino anche a esemplari contemporanei come la *Temisto* di Salìo, in cui questo cruciale snodo viene fatto dipendere dal capriccio del drammaturgo, piuttosto che da cause interne allo sviluppo della favola, testimoniano l’impietosa capacità di esaminare i difetti della tradizione italiana senza alcun tipo di animosità patriottica. Se questi vizi erano stati già rilevati da altri interpreti dell’epoca, da Martello a Maffei, Calepio è indubbiamente il primo a indicare con chiarezza queste pecche, fondando, proprio per la sincerità del suo giudizio, alcuni *topoi* storiografici che verranno puntualmente ripresi nella critica teatrale sette-ottocentesca: la distinzione fra la superiorità italiana a livello di *fabula* e di caratteristiche intrinseche all’intreccio, e quella francese in fatto di rappresentazione scenica, così come il pregiudizio circa l’eccessiva vicinanza delle tragedie italiane a quelle greche, diventeranno ben presto luoghi comuni costantemente ripresi nelle successive trattazioni di questa materia. Se il Quadrio sembra riprodurre senza troppe remore molte delle considerazioni di Calepio, ancora alla fine del secolo il Napoli Signorelli, seppure in modo più critico e autonomo, riparte proprio dal *Paragone* per affrontare molte delle questioni di poetica tragica italiana e francese. La tradizione storiografica, che proprio col Napoli Signorelli si consolida, assume così come statuti classici i giudizi del bergamasco, e ancora nell’Ottocento, le monumentali storie della letteratura, che per forza di cose si costituivano attingendo alle opere di critica letteraria e teatrale precedenti, riproporranno le stesse valutazioni.

Lo schema di analisi calepiano risponde del resto in tutto il quarto capo ad un criterio distintivo semplice, puntualmente ribadito: i Francesi sono superiori dal punto di vista scenico agli Italiani perché cercano nelle proprie composizioni una maggior naturalezza. L’adesione ad un principio naturale che coincide, all’interno del lessico pure non sempre coerente dell’autore, con quello di verosimiglianza, permette ai Francesi, da una parte, di adottare soluzioni più realistiche in occasioni specifiche – nell’esordio, quindi, o nella peripezia – , dall’altra di disporre in modo più credibile le battute dei personaggi, dosando con equilibrio dialoghi, monologhi e *a parte*. Questi due ultimi artifici devono essere introdotti con molta cautela, secondo il bergamasco, proprio in virtù del fatto che sono sempre sul punto di apparire inverosimili, in quanto dipendenti dalla *fictio* teatrale, e non genuinamente prodotti all’interno di un contesto mimetico. Anche i Francesi, ripete Calepio, hanno le loro pecche, come dimostrano alcuni monologhi, di carattere eccessivamente ingegnoso delle tragedie del vituperato Corneille. L’attacco del *Cinna*, ad esempio, è stigmatizzato in accordo con una lunga tradizione esegetica francese – dal Boileau a Voltaire, passando per Fénelon –, che ancora una volta il bergamasco dimostra di conoscere alla perfezione (*Paragone* IV, 5 [3]). In generale comunque, nel *Paragone*, il monologo è ammesso soltanto come espressione dell’impeto delle passioni, secondo un’interpretazione di stampo propriamente melodrammatico che farà propria, fra gli altri, anche il Metastasio dell’*Estratto dell’arte poetica*, ma che al fondo si ritrovava già nel *Della poesia rappresentativa* dell’Ingegneri. In virtù di questa ricerca della verosimiglianza, tuttavia, dal punto di vista retorico i monologhi devono essere improntati alla più sobria semplicità, e ripudiare di fatto la magniloquenza tipica dei soliloqui della *tragédie classique* francese: i personaggi in preda alle passioni infatti, secondo Calepio, non potrebbero verosimilmente esprimersi ricorrendo a tortuose metafore, ad arzigogolate circonlocuzioni o a improprie apostrofi. Ancora meno verosimile in questo sistema risulta l’*a-parte*, che richiede come prerogativa essenziale una suddivisione improbabile dello spazio scenico che sospende il flusso della rappresentazione per istituire una quinta parete fra personaggi, che per esistere abbatte la quarta.

Nel capo quinto Calepio tratta del costume a partire da una premessa di ascendenza muratoriana, che interpreta l’*ethos* elencato da Aristotele fra le sei parti di qualità della tragedia come un elemento afferente alla sfera morale. La bontà dei personaggi prescritta dal filosofo greco non sarebbe una caratteristica intrinseca alla costruzione del carattere – e quindi un elemento che ne regola il portamento scenico, insieme ad esempio alla convenienza, alla dignità e alla coerenza – ma un dato propriamente etico. In questo senso, dimostrando invero una lettura molto meno originale di quella fornita in altri punti, l’autore se la prende ancora con Corneille, reo di aver messo in scena personaggi reprobi e criminali che rischiano di risultare assai dannosi per il pubblico, in quanto insegnerebbero ad ammirare il male. Questi timori ricalcano da vicino quelli espressi da Pierre Nicole, all’interno del *Traité de la comédie*, proprio in margine alle tragedie corneilliane, e in particolare alla *Théodore*. Calepio non contempla nel sistema tragico che va delineando l’introduzione di personaggi assolutamente malvagi, a differenza di quanto facevano per ragioni diverse Du Bos – il quale si diceva convinto che questi amplificassero nello spettatore l’effetto catartico – e Muratori, che ne reputava utile l’inserimento soltanto nel caso in cui le loro azioni fossero costantemente accompagnate dai rimorsi dell’attore e dalla condanna degli altri personaggi. Il bergamasco si spinge oltre la posizione muratoriana e, dal suo progetto pedagogico-moralistico, esclude la rappresentazione della malvagità per paura degli effetti nefasti che questa potrebbe avere, accompagnata dalle lusinghe della scena, sul pubblico teatrale (*Paragone* V, 2 [4]). L’autore dimostra inoltre una sensibilità prettamente settecentesca nello schierarsi contro la ricerca di un θαυμάζειν che, anziché venire limitato all’interno dei limiti della peripezia, diventa il pilastro dell’intero dramma. Lo spostamento della tragedia verso l’epica perseguito da una drammaturgia della meraviglia e dell’ammirazione, mirava soltanto ad ammaliare e stupire lo spettatore, imponendogli una ricezione della favola esclusivamente passiva; al contrario nel *Paragone*, ben prima che nella *Drammaturgia amburghese* del Lessing, si presuppone che costui cooperi attivamente alla riuscita del dramma, partecipando emotivamente ai casi sfortunati del protagonista, così da raggiungere quella purgazione che costituisce l’utilità della tragedia.

Calepio ragiona poi ancora sulla fedeltà alla storia nell’organizzazione della favola a partire da una contraddizione che pareva insita nel testo della *Poetica* e che aveva assillato numerosi esegeti, dal La Mesnardière a Prospero Bonarelli, sino al d’Aubignac. Se nel Seicento tuttavia si rivendicava la libertà del poeta di trasgredire il racconto tramandato, nel Settecento – e Calepio non fa eccezione – prevale la concezione secondo cui la storia non deve essere alterata dal drammaturgo, onde evitare di smarrire la verosimiglianza necessaria. Ancora più alla lettera deve essere presa la storia sacra, ed in questo senso vanno lette le veementi accuse lanciate dal bergamasco nei confronti delle tragedie di Duché, il quale, nell’*Absalon* e nel *Jonathas*, aveva modificato il racconto biblico per rendere più virtuosi i protagonisti e gli antagonisti più crudeli. In questa sede, come in altre, emerge un altro tratto caratteristico del *Paragone*: nel trattato, in cui pure la materia è organizzata per argomenti e suddivisa in capi ed articoli, ritornano spesso alcuni segmenti e alcune tesi che erano state già accennate, se non propriamente dibattute, in precedenza. Questo effetto di “refrain” rende l’idea di un’opera non rifinita, scritta in modo discontinuo in un arco di tempo piuttosto lungo, che andava componendosi per progressive giunte, aggregate attorno a pochi ma solidi nuclei argomentativi.

Proseguendo nell’esposizione Calepio affronta la questione del decoro dei personaggi, rifacendosi alla nutrita speculazione seicentesca di area francese, recuperata anche in Italia all’inizio del diciottesimo secolo, come dimostrano, fra gli altri, Gravina e Muratori. Anche in questo caso i problemi mostrati dalle composizioni italiane derivano da una troppo scrupolosa fedeltà agli antecedenti classici, ma in questo punto, ancor più che nei precedenti, emerge l’immenso divario fra le tragedie greche e quelle francesi, frutto del progressivo raffinamento del gusto e delle tecniche drammatiche. Calepio si richiama in questo caso ancora alla *querelle des anciens et des modernes*, inserendosi sulla scia delle molte polemiche sei-settecentesche circa il decoro dei personaggi omerici, criticato già dal Tassoni e dal Muratori fra gli altri. Certo, anche i Francesi si sono dimostrati reprensibili nel non rispettare il costume originario degli eroi antichi messi in scena, attribuendo inverosimilmente ai condottieri della Grecia e della Roma antica il carattere galante dei cortigiani francesi del Seicento: così l’Alexandre innamorato di Racine risulta grottesco a Calepio, il quale riprende in questo frangente una delle argomentazioni forti del partito corneilliano. Tutte le puntualizzazioni circa la tragedia italiana e francese sono sempre animate dall’attenzione nel preservare la verosimiglianza del costume dei personaggi, che si ottiene appunto attraverso il rispetto della bontà, della coerenza, dell’età, del sesso, della nazione del personaggio. Tra i modelli positivi, quanto al rispetto del costume, andrà notata la particolare lode per Antonio Conti, ritenuto capace di riprodurre con esattezza la maestosità dei soggetti romani che rappresentava nelle sue tragedie.

Nel penultimo capo viene presa in esame la questione stilistica: alla tradizione tragica italiana cinquecentesca viene immediatamente imputato un difetto piuttosto rilevante, ossia l’aver fatto ricorso ad una lingua troppo verbosa e familiare che ha tolto la necessaria maestosità ai versi tragici. Calepio si inserisce all’interno di un dibattito tutto settecentesco di cui erano stati già protagonisti il Gravina e il Maffei, i quali, guardando alla *Sofonisba* e alle prove successive, avevano rilevato il medesimo problema; la colpa starebbe anche in questo caso nella troppo servile imitazione delle *auctoritates*, che non tiene conto una differenza strutturale della lingua italiana rispetto a quella greca, ossia la maggiore solennità della prima, che non sopporta un abbassamento come quello adottato dal Trissino e dagli altri drammaturghi del suo secolo. Al di là di queste censure in merito alle scelte formali delle tragedie del Rinascimento, l’obiettivo polemico principale è costituito ovviamente dal dramma seicentesco. Andrà osservato che il discorso di Calepio è ancora una volta sostenuto, in primo luogo, dalla preoccupazione per la ricerca della verosimiglianza, dall’altra dalla disamina delle specificità dei differenti generi letterari; riprendendo tesi già esposte in precedenza, infatti, egli stigmatizza l’abuso di figure e tropi petrarcheschi all’interno della lingua tragica dei secoli precedenti. Se allegorie, ossimori e ipotiposi impreziosiscono lo stile lirico, esse risultano dannose in tragedia, in quanto compromettono la verosimiglianza dei discorsi appassionati che devono presentarsi, come già si è riportato, del tutto scevri di questi abbellimenti. L’autore parrebbe esasperare una critica che veniva comunemente mossa alla tragedia italiana del Seicento: dal Muratori al Martello, molti letterati italiani all’inizio del secolo erano concordi nel censurare l’eccessivo lirismo di prove autenticamente barocche, come l’*Aristodemo* del Dottori. Ma se la disputa, dal Crescimbeni al Maffei, ruotava principalmente attorno al dato stilistico, in Calepio si affaccia anche una rilevante problematica di stampo logico-rappresentativo.

Le escrescenze liriche del linguaggio tragico che Calepio condanna non sono tuttavia le «parolette», per così dire, che Alfieri bandirà dal proprio teatro, alla ricerca di una nuova lingua tragica grave, per nulla fiaccata da calchi del *Canzoniere*; per Calepio è lirico e petrarchesco ogni artificio elocutivo, ogni figura retorica che starebbe bene in un verso del Petrarca, ma non in bocca a un personaggio tragico nel pieno di uno sfogo passionale. Certo, come notava il Maffei nella sua *Recensione* al *Paragone*, Calepio ha una concezione prettamente retorica del dato stilistico – egli mette quindi in secondo piano, ad esempio, il ruolo della sintassi o delle figure di suono – , eppure ancora una volta le sue tesi faranno scuola nella critica teatrale successiva, e i vari Quadrio, Napoli Signorelli, Andrés e Ginguené riproporranno quelle stesse censure. Anche dal punto di vista drammaturgico il prototipo delineato da Calepio parrebbe avere fortuna nel Settecento, se si pensa alle tragedie di Antonio Conti, ma anche, sebbene con le dovute distinzioni, al progetto del teatro alfieriano.

Tale inclinazione per una «prosa misurata» – in questi termini ne parlerà ancora il Maffei –, non si risolve peraltro nella predilezione di un linguaggio sentenzioso e oratorio, tipico anche delle *Tragedie Cinque* del Gravina: queste forme vengono anzi rifiutate come caratteristiche di una stagione ormai tramontata. Venendo alla lingua tragica francese Calepio riconosce in effetti una particolare cura per il dato contenutistico: i discorsi degli eroi corneilliani e raciniani sono ricchi di ottime massime, ma peccano spesso nell’eccesso inverosimile e noioso di ornamento. L’interminabile elenco di passi, tipici del «grand style» di Corneille, commendati a causa di vane antitesi, di concetti arguti, di immagini fredde, di ossimori triti, di apostrofi affettate, insiste sempre sul medesimo punto, ossia la necessità di garantire alla lingua tragica la maggior verosimiglianza possibile. Calepio parrebbe scorgere nella lingua dei tragici francesi del Seicento gli stessi vizi che i gesuiti Rapin e Bouhours imputavano alle pastorali italiane, secondo una controffensiva ben studiata, che si pone direttamente in linea con gli scritti polemici generati in occasione della *querelle* Orsi-Bouhours. Anzi, con il Bouhours, Calepio intrattiene un duro corpo a corpo, volto a delegittimare l’opinione, difesa negli *Entretiens d’Ariste et d’Eugène*, secondo cui il francese era al contempo la lingua più semplice e nobile al mondo, naturalmente ostile, a differenza dell’italiano, ai concetti e alle *pointes* (*Paragone* VI, 4): il bergamasco riporta così un gran numero di passi di Corneille, di Racine, di de la Fosse, di Deschamps, di Duché, di Crébillon, di Voltaire in cui vengono sistematicamente introdotte personificazioni, allegorie, segni, traslati, perifrasi ed epiteti per mostrare quanto sia comunemente diffuso, nelle prove d’oltralpe, un linguaggio costruito e innaturale che sarebbe più consono a un poema epico o a una lirica, piuttosto che a una tragedia. Insomma, ben prima della *Risposta* a Voltaire del Maffei, in cui il veronese rimproverava al teatro francese il difetto di «star sempre sui trampoli», già il Calepio aveva denunciato la gonfiezza della lingua tragica francese – peraltro teorizzata icasticamente nell’*Art Poétique* del Boileau – comparando la tragedia transalpina ad una regina che «passeggi sempre in cadanza di ballo».

Nel settimo capo l’autore affronta l’annosa questione della versificazione, unendo la propria voce al coro di quegli autori italiani – praticamente tutti, fuorché il Martello – che avevano condannato l’alessandrino francese a causa della monotonia, della lunghezza del verso e soprattutto della rima. Anche sotto il profilo metrico lo scopo principale del progetto teatrale di Calepio è quello di raggiungere la verosimiglianza; di conseguenza si impegna a cercare un verso che sia il più possibile vicino alla prosa, avendo tuttavia una cadenza variata e piacevole. Ovviamente viene respinto il verso rimato per ovvie ragioni di credibilità – in forte polemica contro il Martello – e gli endecasillabi sciolti, assieme alla commistione, in pari misura, di endecasillabi e settenari, vengono considerati i metri migliori: proprio questa seconda forma, quella adottata dal Lazzarini nell’*Ulisse il giovane*, e prediletta anche dall’Orsi nelle sue *Considerazioni*, viene considerata la più efficace, in quanto, mentre la ripetizione dello sciolto – verso prediletto del Maffei – creava una noiosa armonia, la soluzione mista assumeva un profilo più mosso e gradevole.

La conclusione è comunque ancora all’insegna della polemica anti-francese ed in specie anti-bouhoursiana: il gesuita francese aveva infatti ingiustamente attaccato la lingua poetica italiana, denunciando la monotonia delle desinenze in rima, senza comprendere la profonda diversità dei sistemi di pronuncia delle due lingue, dalla cui analisi procedeva – come già aveva rilevato il Muratori – una netta superiorità dell’italiano sul francese in quanto a varietà rimica. La traduzione di un passaggio, ad alto tasso figurale, dell’*Horace* di Corneille, serve infine a dimostrare nel concreto la maggiore armonia e verosimiglianza della lingua poetica italiana, la quale, priva del giogo delle rime, assumerebbe una connotazione molto più naturale di quella che viene imposta dall’alessandrino francese.

**Nota al testo**

Del *Paragone* esistono due differenti edizioni: la prima, uscita in poche copie su interessamento del Bodmer a Zurigo nel 1732 per i tipi di Rordorf, lo stesso editore che in quell’anno stamperà la traduzione in prosa del *Paradise Lost* di Milton curata proprio dal Bodmer[[9]](#footnote-9); la seconda, postuma, del 1770, pubblicata a Venezia presso Zatta, e allestita per volontà del figlio Galeazzo. Per la prima edizione non esistono copie manoscritte su cui riscontrare la stampa, nella quale si trovano peraltro molti errori, neppure nella Zentralbibliothek Zürich, in cui erano conservate le lettere componenti il carteggio Bodmer-Calepio, prima del loro trasferimento in Italia, e dove ancora oggi è custodito il manoscritto della *Descrizione de’ costumi italiani*, pubblicato, sempre per mezzo del Bodmer nei tomi della ginevrina «Bibliothèque Italique»[[10]](#footnote-10). L’edizione del 1770 non è curata da Calepio e non può considerarsi per nulla testimonianza dell’ultima volontà dell’autore: essa riprende in tutto e per tutto il testo del *Paragone* del 1732 correggendo alcuni errori di stampa che erano intervenuti nell’edizione svizzera e aggiungendo un corposo apparato di paratesti. Benché nel titolo essa annunci l’*Apologia di Sofocle*, questa non viene inclusa nella nuova edizione, che comprende invece la *Vita dell’autore* scritta da Marco Tomini Foresti, delle *Giunte al Paragone* e la lunga *Confutazione di molti sentimenti disposti da Giuseppe Salìo*, testo di una lezione pronunciata presso l’Accademia degli Eccitati nel 1752. Le *Giunte*, conservate presso la Biblioteca civica Angelo Mai[[11]](#footnote-11), documentano invece un percorso di riscrittura del *Paragone* a cui probabilmente il bergamasco si era dedicato a partire dalle prime importanti reazioni alla sua opera, arrivate invero piuttosto tardi, nel 1738, anno in cui uscivano sia l’*Esame critico* di Giuseppe Salìo che la recensione del *Paragone* da parte di Scipione Maffei sul primo tomo delle «Osservazioni letterarie». Calepio doveva scorgere, nelle reprimende del Salìo e del Maffei, un certo fraintendimento delle proprie tesi e intendeva, da una parte, rispondere a specifiche accuse, dall’altra allargare la propria indagine alle tragedie pubblicate negli anni successivi all’uscita del *Paragone*. La volontà di chiarire alcuni concetti e di aggiornare i riferimenti al teatro contemporaneo avevano probabilmente spinto l’autore a progettare una riedizione del *Paragone* di cui aveva gettato già solide basi, come documentano le carte conservate nell’Archivio Calepio, faldone P1.d, in cui si trova un nuovo piano di edizione con alcune annotazioni relative ai testi da aggiungere[[12]](#footnote-12). Fra i drammi che si ritrovano citati con maggior frequenze in queste due pagine di prospetto, si contano le tragedie di Antonio Conti, di cui il bergamasco aveva potuto leggere in prima istanza solo il *Cesare*, e non le tragedie degli anni Quaranta, il *Brutus* (1731) di Voltaire e il *Sedecia* (1752) di Giovanni Granelli.

Certo l’edizione del 1770 che pubblica separatamente le “giunte” alla fine del *Paragone* non rispecchia le intenzioni del bergamasco, il quale tra gli anni Quaranta e Cinquanta, aveva avviato un lavoro di riscrittura che probabilmente puntava ad una revisione completa dell’opera, in cui le giunte sarebbero state integrate all’interno dei capitoli e la struttura avrebbe assunto un nuovo ordine certo più lineare di quello impresso all’edizione del 1732.

La presente edizione è stata approntata sulla *princeps*, optando per una sobria modernizzazione del testo nello spirito del progetto internazionale all’interno del quale è stata condotta. Si sono quindi seguite le norme di trascrizione fissate dal gruppo di ricerca, intervenendo sul testo nelle seguenti circostanze: la punteggiatura è stata adattata all’uso corrente per rendere il testo più leggibile (si è eliminata la virgola prima del *che* dichiarativo e si è introdotta per chiudere gli incisi; si è sostituito il punto e virgola con una semplice virgola nel passaggio dalla protasi all’apodosi del periodo ipotetico; si è di norma eliminata la virgola prima delle congiunzioni copulative; si sono mutati in virgola o punto e virgola i due punti, qualora ricorressero più di una volta nel medesimo periodo; si è normalizzato l’uso dell’apostrofo nei casi in cui la stampa lo richiedeva: dal oggetto > dall’oggetto; un’intiero applauso > un intiero applauso; si è introdotta la virgola per chiudere gli incisi, laddove necessario); nella paragrafatura, saltuariamente, sono stati spezzati i paragrafi troppo lunghi per agevolare la lettura e la stesura del commento; negli accenti, che sono stati normalizzati secondo la consuetudine moderna; laddove fossero citati testi in francese, sono state modernizzate integralmente le porzioni di testo riportate; nella trascrizione del testo, si è proceduto a correggere alcuni palesi refusi di stampa (ad es. convincerelo > convincerlo; esamplare > esemplare; alteri > altri; almo > alma; chiascuno > ciascuno; marchiare > marciare; allega a que’ testi > allega que’ testi; proposto > proposito; concorrerei > concorderei) e sono stati adottati dei cambiamenti sistematici tesi a normalizzare la scrittura dell’autore secondo l’uso corrente.

Si dà di seguito notizia degli interventi dell’editore nella trascrizione:

- tutte le *j* italiane sono state ridotte a *i* (ad eccezione dei casi in cui compariva all’interno di nomi propri o titoli di opere), senza l’utilizzo di accenti circonflessi: principj > principi.

- le *h* etimologiche sono state eliminate secondo l’uso moderno: qualchuno > qualcuno.

- nella convinzione, dovuta all’analisi dell’*usus scribendi* calepiano, che l’indecisione riguardo all’uso delle geminate, molto incerto in tutta la *princeps*, piena di ipercorrettismi ed errori, non sia dovuta all’autore, ma agli interventi tipografici avvenuti nella stamperia di Zurigo, si è scelto di normalizzare secondo l’uso moderno: (ad es. proccuro > procuro; scruppoloso > scrupoloso; dificile > difficile; alesandrini > alessandrini; profferisce > proferisce; imagini > immagini).

- l’iniziale maiuscola è stata mantenuta soltanto nel caso in cui indicasse un nome di persona, personaggio, o di luogo determinato (oltre che, ovviamente, dove richiesto dalla punteggiatura). Sono stati invece normalizzate in minuscolo le iniziali dei titoli onorifici e di altri sostantivi impiegati nella stampa, spesso in modo incoerente, con la maiuscola iniziale;

- sono stati eliminati i cultismi, peraltro presenti sporadicamente e in modo incoerente: muovimento > movimento; calumniato > calunniato.

- nei plurali di sostantivi in –*io* è stata modernizzata la grafia “alla latina” in doppia *i*: formularii > formulari; varii > vari.

- le abbreviazioni, sempre intelligibili, sono state sciolte sistematicamente: P. Cornelio > Pietro Cornelio.

- si è sostituita l’abbreviazione “ecc.”, sempre impiegata da Calepio per indicare l’interruzione di una citazione testuale, con i tre punti fra parentesi quadre, secondo l’uso tipografico attuale.

- si sono introdotti i corsivi e i segni diacritici secondo l’uso moderno.

- si è normalizzato l’uso delle maiuscole, mantenute soltanto nel caso in cui marcassero l’iniziale di un nome proprio o del titolo di un’opera, oltre che, ovviamente, dopo il punto fermo.

Al contrario sono state invece mantenute le forme desuete o minoritarie nella trascrizione dei titoli e dei nomi di autori e personaggi.

**Ringraziamenti**

Nel licenziare l’edizione voglio ringraziare caldamente le persone che mi hanno aiutato nell’impostare, nel delineare e nell’aggiustare il progetto, fornendomi opportunità formidabili di crescere come ricercatore e come uomo. Il primo grazie va doverosamente alla mia «scorta saputa e fida», Elisabetta Selmi, che in qualità di supervisore ha saputo guidarmi nei meandri della drammaturgia rinascimentale e moderna, essendo fonte inesauribile e generosa di stimoli e suggerimenti. Ringrazio coloro che sono stati per me interlocutori costanti ed esemplari nella loro serietà e passione per la ricerca, e hanno avuto la pazienza di leggere e correggere minutamente saggi e capitoli che man mano proponevo loro, Corrado Viola, Laura Sannia Nowé e Andrea Fabiano; la mia gratitudine si estende però a tutti gli studiosi con i quali durante questo percorso mi sono confrontato, nel corso di convegni e seminari, su temi calepiani, ottenendo spunti assai importanti, e in particolare Beatrice Alfonzetti, Franco Arato, Alberto Beniscelli, Silvia Tatti, Piermario Vescovo e Stefano Verdino.

Vorrei dire un grazie sincero a tutti i docenti del Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari con cui ho proficuamente discusso della mia tesi a vari stadi del suo sviluppo, in un dialogo che si prolunga da anni con beneficio esclusivo ma straordinariamente significativo del sottoscritto: Anna Bettoni, Annalisa Oboe, Guido Baldassarri, Adone Brandalise, Valentina Gallo, Donatella Rasi, Anna Scannapieco, Franco Tomasi. Un ricordo speciale e affettuoso è per Merio Scattola, venuto a mancare nel corso di questi tre anni: di quel poco che ho saputo imparare da una persona eccezionale come lui nella tesi c’è molto.

Al personale delle biblioteche in cui ho lavorato in questi anni, e soprattutto quello della Biblioteca Civica Angelo Mai di Bergamo, della Capitolare di Verona, della Zëntralbibliothek Zürich e della Bibliothéque Nationale de France, va parimenti un sentimento di viva gratitudine per la gentilezza con cui mi hanno accolto e aiutato nella non facile operazione di scandagliare archivi e carteggi settecenteschi, non sempre facili da reperire.

Una menzione particolare meritano gli amici che mi sono stati vicino in questo percorso: dal mentore Alessandro Metlica, a cui devo tanto, a Paolo Scotton, insostituibile compagno di tante imprese, e poi Luca Scalco, Luca Trevisan, Alessandra Munari, Giacomo Comiati e tutti coloro con cui, nel corso di questi anni, ho condiviso conversazioni, idee, progetti.

A Daniela, che ha il merito più grande, quello di rendermi felice, ogni ringraziamento sarà sempre insufficiente, ma senza di lei nulla di quanto ho fatto avrebbe preso forma.

1. Una prima riscoperta della figura di Calepio e del *Paragone* aveva luogo nel primo Novecento nei grandi lavori storiografici sul diciottesimo secolo, in cui tuttavia l’opera del bergamasco non era sempre giudicata positivamente: Amos Parducci apprezzava la presunta imparzialità critica nel giudicare comparatisticamente tragedie italiane e francesi (Amos Parducci, *La tragedia classica italiana del secolo XVIII anteriore all’Alfieri*, Rocca San Casciano, Cappelli, 1902, pp. 63-66), mentre per Bertana la dissertazione critica di Calepio era frutto di una irresoluta commistione di razionalismo illuminista e ossequio all’autorità aristotelica (Emilio Bertana, *La Tragedia*, Milano, Vallardi, 1903, pp. 259-262). Fu Benedetto Croce a rivalutare la portata estetica degli scritti del bergamasco (Benedetto Croce, *Problemi di estetica e contributi alla storia dell’estetica italiana*, Bari, Laterza, 19232, pp. 373-382), specie in rapporto al carteggio di Calepio con Bodmer. [↑](#footnote-ref-1)
2. A Sergio Romagnoli si devono alcuni pionieristici studi (Sergio Romagnoli, *Appunti bibliografici e critici su Pietro Calepio*, «Bergomum», XLIX, 1955, pp. 1-7) nonché l’impulso che condusse alla pubblicazione di Pietro Calepio, *Descrizione de’ costumi italiani*, a cura di Sergio Romagnoli, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1962 e Pietro Calepio, *Lettere a J. J. Bodmer*, a cura di Rinaldo Boldini, con nota al testo e glossario di Sergio Romagnoli, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1964. Appendice indispensabile di questo carteggio è il lodevole contributo di Valeria Ramacciotti, ***Lettere di Johan Jacob Bodmer a Pietro Calepio*, «Memoria dell’Accademia delle Scienze di Torino», V (1982), pp. 159-291.** Il Boldini aveva peraltro già lavorato in precedenza sul Calepio e sui suoi rapporti col Bodmer (Rinaldo Boldini, *Gian Giacomo Bodmer e Pietro Calepio. Incontro della “Scuola svizzera” con il pensiero estetico italiano*, Milano, Vita e pensiero, 1953). A Romagnoli si deve anche l’ancor utile voce *Calepio, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XVI, Roma, Istituto Italiano dell’Enciclopedia, 1973, pp. 672-675. [↑](#footnote-ref-2)
3. Dedicato specificamente al rapporto Calepio-Maffei è l’articolo *La risposta del Calepio alle Riflessioni del Maffei sul* Paragone della poesia tragica, «La Rassegna della letteratura italiana», LXXVI (1972), 1, pp. 53-70 ; fondamentale per la definizione di questa relazione, ma in genere per la storia della critica teatrale settecentesca è il volume Scipione Maffei, *De’ teatri antichi e moderni*, a cura di Laura Sannia Nowé, Modena, Mucchi, 1988. Ringrazio fin d’ora Laura Sannia per la squisita gentilezza e disponibilità con cui in questi anni ha seguito e incoraggiato lo sviluppo di questo lavoro, fornendomi consigli e spunti preziosi in materia calepiana e non solo. [↑](#footnote-ref-3)
4. I migliori studi sono in questo senso quello di Marco Ariani (*Drammaturgia e mitopoiesi. Antonio Conti scrittore*, Roma, Bulzoni, 1977, in part. pp. 131-136), in cui Calepio e Conti sono accomunati nel segno di una comune visione sovra-italiana che si evince dall’originale attenzione riservata ai gusti del pubblico teatrale; quello di Enrico Mattioda (*Teorie della tragedia nel Settecento, Modena*, Mucchi, 1994, in part. pp. 119-123), in cui vengono analizzate alcune specificità critiche ed estetiche del *Paragone* e delle *Lettere* al Bodmer nel contesto della teoria drammaturgica europea del Settecento; quello infine di Alberto Beniscelli, che con grande intelligenza si sofferma sul rapporto, fino ad allora completamente trascurato, fra Calepio e i classici della tragedia francese del Seicento (*Le passioni evidenti. Parola, pittura, scena nella letteratura settecentesca*, Modena, Mucchi, 2000, pp. 166-178). [↑](#footnote-ref-4)
5. In questa sede non posso esimermi dal ringraziare il prof. Fabiano e tutti i membri del gruppo di ricerca con cui ho avuto proficue discussioni nell’arco di questi anni. Ringrazio in modo particolare l’equipe dell’ELCI (Equipe Littérature et culture italiennes) che mi ha ospitato a Parigi tra i mesi di settembre e novembre 2016, dandomi modo di concludere il mio lavoro di commento approfittando delle risorse straordinarie e dell’ambiente di lavoro insuperabile della Bibliothèque Nationale de France e delle altre biblioteche parigine. Nei confronti di Andrea Fabiano, che mi ha accolto e seguito durante questo periodo, così come nel mio precedente soggiorno a Parigi tra 2012 e 2013, desidero esprimere un sentimento di profonda riconoscenza. [↑](#footnote-ref-5)
6. Questo pregiudizio era stato in parte alimentato dagli studi del Romagnoli – si veda la voce dedicata a Calepio da lui curata per il *Dizionario biografico degli Italiani* –, il quale tuttavia, per riportare l’attenzione sull’opera del conte bergamasco, aveva la necessità di proiettare la sua opera nel contesto europeo, sottolineando il contributo che il *Paragone*, la *Descrizione* e il carteggio col Bodmer avevano dato alla formazione di un’estetica europea. Certo questo approccio sacrificava necessariamente un approfondimento intorno all’accoglienza delle idee di Calepio nel panorama italiana, e gli studiosi successivi, sulle orme del Romagnoli, si sono limitati a rimarcare, quando non ad accentuare, la tesi di un letterato avulso dal contesto nazionale. [↑](#footnote-ref-6)
7. Lo sosteneva **Mario Fubini, *Una* *fama da ridimensionare: Pietro dei Conti di Calepio*, in Id., *Saggi e ricordi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1971, pp. 144-178.** [↑](#footnote-ref-7)
8. Cfr. Merio Scattola, *Dalla virtù alla scienza. La fondazione e la trasformazione della scienza politica nell’età moderna*, Milano, Franco Angeli, 2003, pp. 47-82. In un contributo più recente Scattola dava una definizione precisa del concetto di «comunità di citazione» in questi termini: «Altri testi definiscono il loro ambito di comunicazione ovvero la comunità all’interno della quale operano perché i loro componenti si riconoscono facendo l’uno riferimento all’altro e generando quella che possiamo chiamare una “comunità di citazione” nella quale tutti i membri identificano esplicitamente chi faccia parte legittimamente del medesimo discorso», Id., *Per una epistemologia delle dottrine politiche europee*, in *Prima e dopo il Leviatano*, a cura di Merio Scattola e di Paolo Scotton, Padova, Cleup, 2014, pp. 73-108: 84 [↑](#footnote-ref-8)
9. *Johann Miltons Verlust des Paradises: ein Helden-Hedicht. In ungenbundener Rede übersetzet* [von Johann Jakob Bodmer], Zürich, Rordorf, 1732. Bodmer recuperava il *Paradiso perduto* di Milton in funzione fortemente anti-francese, per ridare alla letteratura tedesca quel vigore che le imitazioni del classicismo di Corneille parevano toglierle. Sull’importanza di questa traduzione esistono pochi studi specifici al di là del datato contributo di Carl Henry Ibershoff, *Bodmer and Milton*, «The Journal of English and Germanic Philology», XVII, 4, 1918, pp. 580-601. Nello stesso anno per i tipi di Rordorf uscivano anche le *Deliciae urbis Bernae* di Johann Rudolf Gruner. [↑](#footnote-ref-9)
10. Zentralbibliothek Zürich, Ms. Bodmer 39.26. Ringrazio vivamente il personale della biblioteca, ed in particolare il dott. Rainer Walter per l’aiuto datomi nel corso delle mie ricerche. [↑](#footnote-ref-10)
11. Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Archivio Calepio, P1.d, cc. 5r-28v. Si tratta in questo caso delle giunte poi pubblicate nell’edizione del 1770 del *Paragone*, ma esistono altri fogli di appunti nel faldone P1.e che riportano appunti su singoli istituti drammaturgici, come la verosimiglianza (cc. 2 r-v), le osservazioni sul verosimile fatte dal Bonarelli (cc. 4r-v), il soggetto (cc. 7r-8v), i personaggi (cc. 9r-v), la passione (cc. 10r-v), gli episodi (cc. 11r-14v) o la meraviglia (cc. 15r-v). Questi appunti tuttavia non erano probabilmente destinati alla pubblicazione, ma presentavano uno stato embrionale di riflessione sul testo da riscrivere. [↑](#footnote-ref-11)
12. Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Archivio Calepio, P1.d, cc. 1r-4v. [↑](#footnote-ref-12)