

Associazione degli Italianisti  
XIV CONGRESSO NAZIONALE  
Genova, 15-18 settembre 2010

# LA LETTERATURA DEGLI ITALIANI

## ROTTE CONFINI PASSAGGI

A cura di ALBERTO BENISCELLI, QUINTO MARINI, LUIGI SURDICH

Comitato promotore

ALBERTO BENISCELLI, GIORGIO BERTONE, QUINTO MARINI  
SIMONA MORANDO, LUIGI SURDICH, FRANCO VAZZOLER, STEFANO VERDINO

## SESSIONI PARALLELE

Redazione elettronica e raccolta Atti

Luca Beltrami, Myriam Chiarla, Emanuela Chichiriccò, Cinzia Guglielmucci,  
Andrea Lanzola, Simona Morando, Matteo Navone, Veronica Pesce, Giordano Rodda

## I percorsi del romanzo italiano del Settecento: il caso della *Commediante in fortuna* di Pietro Chiari

Valeria G. A. Tavazzi

Per tracciare un percorso attraverso il romanzo italiano del Settecento è opportuno partire da un dato materiale che non è mai stato notato finora: l'esistenza, presso la biblioteca del Museo Correr di Venezia, di una copia della prima edizione della *Commediante in fortuna* di Pietro Chiari, edita a Venezia da Pasinelli nel 1755, stampata in carta azzurrina e appartenuta ad Amedeo Svajer<sup>1</sup>. Fin dal Cinquecento, la carta azzurrina era adoperata dagli stampatori veneziani per confezionare copie pregevoli destinate a una clientela selezionata<sup>2</sup>. Spesso erano poi gli stessi autori a commissionare di tasca propria esemplari di lusso da regalare a dedicatari o protettori nella speranza di ottenere una ricompensa. Lo testimonia, in anni vicini a quelli di cui ci occupiamo, il racconto *Le dediche* di Antonio Piazza, in cui gli sforzi economici di un autore che adorna le sue opere con «la finezza della carta, le legature, i fregj, e l'oro» sono ripagati dai nababbi a cui le dona con un «nobilissimo bacio» e «carezze rispettabilissime»<sup>3</sup>.

Se nella tipografia di *ancien régime* non è insolito che di una stessa stampa venissero impressi esemplari più curati degli altri, allo stesso modo non è strana l'identità del proprietario: il mercante tedesco residente a Venezia Amedeo Svajer. Amico tanto di Goldoni che di Chiari, Svajer era un fine bibliofilo e un collezionista di manoscritti antichi. Non stupisce dunque che raccogliesse anche le opere dei suoi conoscenti in versioni almeno esteriormente degne della sua biblioteca.

Di per sé, *La commediante* azzurrina del museo Correr non fornisce dunque un apporto significativo allo studio della narrativa italiana del Settecento, se non – al limite – per ridimensionare il mito di

---

<sup>1</sup> La copia, segnata dalla collocazione H 351, è di dimensioni leggermente superiori rispetto al normale, con margini più ampi nella parte inferiore del foglio. Da un confronto con gli esemplari in bianco della stessa edizione non emergono significative differenze. Una seconda copia "printed on blue paper" è conservata alla British library di Londra (collocazione C 43 a 22-23).

<sup>2</sup> Cfr. GIUSEPPINA ZAPPELLA, *Il libro antico a stampa. Struttura, tecniche, tipologie, evoluzione*, Milano, Editrice bibliografica, 2001-2004, 2 voll., I, pp. 133-136. A Venezia la carta azzurrina era particolarmente usata, ad esempio, dai Giolito, cfr. ANGELA NUOVO, CHRISTIAN COPPENS, *I Giolito e la stampa nell'Italia del XVI secolo*, Genève, Droz, 2005, p. 463 (nella parte di C. Coppens).

<sup>3</sup> [ANTONIO PIAZZA] *I castelli in aria ovvero raccolta galante di alcuni fatti su tale argomento scritta per piacere di chi la scrisse e pubblicata per chi vorrà leggerla. Dove si lascia stampare anche delle cose che sono vere*. All'insegna del pregiudizio superato dalla ragione. Nel declinare del secolo illuminato, s. i. e. (ma 1773), pp. 36 e 37. Su questo testo cfr. ALDO M. MORACE, *Il prisma dell'apparenza. La narrativa di Antonio Piazza*, Napoli, Liguori, 2002, pp. 249-306; PAOLO RAMBELLI, *Autori e lettori nel secondo settecento. Il caso di Antonio Piazza*, in *I margini del libro. Indagine teorica e storica sui testi di dedica*, Atti del Convegno Internazionale di Studi di Basilea, 21-23 Novembre 2002, a cura di Maria Antonietta Terzoli, Padova, Editrice Antenore, 2004, pp. 239-262; MARCO PAOLI, *La dedica. Storia di una strategia editoriale*, Pisa, Pacini Fazzi, 2009, pp. 233-237.

una letteratura così integralmente rivolta a un pubblico popolare da escludere a priori il possibile gradimento di ricchi e colti fruitori. La contingenza per cui proprio questo testo è conservato in una veste pregiata si colora tuttavia di una sfumatura diversa se osservata insieme a una costellazione di altri dati, che rendono la *Commediante in fortuna* un'opera senz'altro peculiare nella carriera chiariana: la stretta connessione del romanzo con la contemporanea attività drammaturgica dell'abate bresciano e la presenza in esso di riferimenti puntuali a protagonisti e comprimari di quelle "gare teatrali" ora illuminate dalla riscoperta satira di Carlo Gozzi<sup>4</sup>. Soffermarsi su questi aspetti – solo in parte noti alla critica e comunque sacrificati, nelle recenti ricostruzioni, al bisogno di recuperare un'esperienza del tutto cancellata dal panorama letterario nazionale – contribuirà a una migliore comprensione del testo analizzato e permetterà al contempo di proporre una riflessione generale sul romanzo italiano del Settecento, i suoi confini e il suo desolante naufragio.

1. Già dal punto di vista tematico, *La commediante in fortuna* rivela uno stretto legame con l'ambiente in cui Chiari si trova coinvolto al momento della scrittura. Incentrato sulle vicende della giovane Rosaura che si guadagna da vivere prima come ballerina sulla corda e poi come attrice, a una lettura attenta rivela un rapporto con la vita teatrale veneziana tutt'altro che generico. La compagnia comica nella quale Rosaura viene assunta, descritta nel terzo articolo della seconda parte, è una perfetta fotografia di quella di Girolamo Medebach. Vi compaiono in rapida sequenza Teodora Raffi, Caterina e Luzio Landi, Antonio Collalto e il Brighella Marliani, con tale precisione da far pensare che la protagonista stessa rimandi a Maddalena Raffi Marliani. E in effetti la storia sembra ammiccare in più punti alla chiacchierata biografia dell'attrice, presentata in una luce positiva quasi a ribattere ai pettegolezzi verosimilmente provocati dalle sue passate «étourderies de jeunesse»<sup>5</sup> o al pessimo ritratto che Goldoni ne aveva lasciato nella *Donna vendicativa*.

Fin qui la situazione è ben nota e le descrizioni romanzesche sono state più volte inserite nel *dossier* documentario su ogni singolo interprete dai curatori dell'edizione nazionale delle opere di Goldoni<sup>6</sup>. Ciò che a mio parere continua a sfuggire è il ruolo di questo e di altri inserti nel quadro complessivo della pubblicistica veneziana anni cinquanta, comprensibile solo allargando il campo a una pluralità di interventi e affinando l'esame delle retoriche discorsive che li improntano.

---

<sup>4</sup> Il riferimento è alla commedia *Le gare teatrali*, appena uscita nel volume CARLO GOZZI, *Commedie in commedia*, a cura di Fabio Soldini e Piermario Vescovo, Venezia, Marsilio, 2012.

<sup>5</sup> CARLO GOLDONI, *Mémoires*, in *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, 1935-1956, 14 voll., I, p. 303.

<sup>6</sup> Cfr. ad esempio i seguenti volumi (tutti editi a Venezia per Marsilio): *La locandiera*, a cura di Sara Mamone e Teresa Megale, 2007, pp. 9-91; *La castalda. La gastalda*, a cura di Laura Riccò, 1994, pp. 207, 209-212; *Il padre di famiglia*, a cura di Anna Scannapieco, 1996, pp. 285-93; *La dalmatina*, a cura di Anna Scannapieco, 2005, p. 266.

Particolarmente significativa è, da questo punto di vista, la descrizione di Girolamo Medebach sotto le spoglie del Signor di Marbele. Esaltato per la sua bravura di interprete nelle parti da "primo uomo"<sup>7</sup>, per la bella voce, l'intelligenza e la rara preparazione, Marbele associa a questi pregi delle straordinarie doti amministrative che gli permettono di governare con fermezza i suoi sottoposti smussando gli screzi. La sua «onoratezza» e la «prudente condotta» gli hanno permesso così di portare a termine la scommessa più difficile di tutte:

Pieno egli del gran pensiero, che lo fa degno d'avere luogo in queste memorie, e in quelle ancora dei posterì, di rilevare la Commedia Italiana dal fango vile e plebeo, in cui per più secoli era stata miseramente sepolta, non risparmiò fin da' primi tempi le più lontane disposizioni che potessero passo passo condurlo al suo lodevole intento. Oltre l'aver pensato di far cuore a' Poeti con ricompense dicevoli, perchè rimettessero su' Teatri l'antico buon gusto, fu il primo altresì ad avere la saggia precauzione d'abolire a poco a poco quegli usi, e quelle leggi ridicole che si opponevano direttamente alla costituzione d'una buona Commedia.<sup>8</sup>

In questo passo vengono attribuite al capocomico alcune scelte decisive per il miglioramento del teatro italiano: l'allentamento del sistema dei ruoli in vista di una migliore riuscita dello spettacolo e la decisione di oliare l'estro dei poeti «con ricompense dicevoli». Ma soprattutto si riconosce a Medebach una volontà riformatrice autonoma, del tutto svincolata dagli autori e anzi precedente al loro stesso intervento al suo fianco<sup>9</sup>, al punto da affermare che «se a quest'ora risente l'Italia tanto miglioramento sulle sue Scene, ne deve tutto il merito a lui, perocché prima d'esso nissuno osò di fare altrettanto».

Questi elementi, che appaiono perfettamente giustificati in base a quanto sappiamo dell'attore romano – colto, esperto nel mestiere e capace di dirigere con polso sicuro i suoi sottoposti – acquistano una sfumatura diversa se osservati in rapporto alle polemiche di quegli anni. L'accenno

---

<sup>7</sup> Come ha mostrato Gerardo Guccini, al primo uomo o «primo amoroso» venivano affidate spesso funzioni capocomicali. Per cui il titolo rimaneva di diritto al capo della compagnia anche nel caso in cui non ricoprisse più il ruolo scenico dell'innamorato. Cfr. GERARDO GUCCINI, *Dall'innamorato all'autore. Strutture del teatro recitato a Venezia nel XVIII secolo*, in «Teatro e storia», II, 1987, n. 2, pp. 251-293.

<sup>8</sup> PIETRO CHIARI, *La commediante in fortuna, o sia memorie di madama N. N. scritte da lei medesima* Venezia, Pasinelli, 1755, 2 voll., I, p. 126. Del romanzo è in corso di stampa una nuova edizione, da me curata, presso le Edizioni di Storia e Letteratura di Roma.

<sup>9</sup> «Chi volesse in particolare por mente a tutte le pretensioni de' Commedianti, non ci sarebbe Commedia che uscisse dallo squallore de' tempi andati, o le Commedie tutte moderne sarebbero fatte sullo stesso modello. Cosa mai perde del suo decoro una prima donna, che faccia in scena da Madre, se fosse ancora fanciulla, quando sa il Mondo tutto, che al calar d'un sipario ritorna ella ad essere quella di prima. Cosa si toglie del merito suo ad una seconda Donna, che si tratti da Vecchia, quando le si dice semplicemente per scherzo; e vede il Mondo tutto al finire della Commedia ch'ella è ancora in istato d'aver degli amanti. Quanto somiglianti doglianze mi toccò di sentire in appresso, che avrebbero rovinate da' fondamenti le idee del Signor di Marbele, se egli colla destrezza sua, e colla sua autorità non avesse a poco a poco addestrata la sua Truppa a pensare più sanamente a tali materie, per distinguersi affatto dall'altre. Io credo di dir tutto di lui col dire ch'era egli nato a posta per questo pericoloso mestiere, e che se a quest'ora risente l'Italia tanto miglioramento sulle sue Scene, ne deve tutto il merito a lui, perocché prima d'esso nissuno osò di fare altrettanto». *Ibid.*, pp. 127-128.

all'appropriatezza delle ricompense con cui fa coraggio ai poeti, buttato lì con apparente rapidità, potrebbe verosimilmente bilanciare la campagna denigratoria sull'attore messa in campo da Goldoni a partire dal *Manifesto* Paperini; mentre l'anelito riformatore sembra riprendere in prospettiva encomiastica il ruolo determinante che lo stesso Goldoni gli aveva attribuito nella fase centrale del loro sodalizio, rendendolo portavoce del proprio progetto nel *Teatro comico*, in cui Medebach ricopriva ovviamente la parte di Ottavio.

Una ricognizione nei libelli filochiariani del biennio '54-'55 aiuta a definire ulteriormente le sfumature del ritratto. Nella summa della fede chiarista – il libello *Della vera poesia teatrale*, uscito a Modena nel 1754 e ristampato a Venezia da Bettinelli nel febbraio successivo – Giambattista Vicini compone un elogio dell'attore in linea con quello romanzesco:

Or, grazie a' Cieli amici, un Comico Romano  
Esiliò da l'Italo Teatro ogni uso insano:  
O *Medebac*, Tu fosti ristorator primiero  
De l'Italiche scene; va pur di tanto altero.  
Tu intrepido animoso spargesti argento, ed oro,  
Tu il pubblico vantaggio festi, e il comun decoro<sup>10</sup>

Nuovamente troviamo qui, attribuiti al capocomico, il vanto di essere «ristorator primiero delle italiche scene» unito all'idea di «spargere argento e oro» in «pubblico vantaggio». Nell'epistola di risposta a Vicini Chiari è ancora più esplicito, sottolineando per di più la casualità che ha voluto Goldoni primo “strumento” dell'impresa di Medebach:

A la tremenda impresa, che più de l'altre estimo  
Tu, *Medebac*, dicesti: esser io voglio il primo.  
Tu rinverdir sapesti de' Vati il sacro alloro,  
Tu le comiche Tibie destasti al suon de l'oro.  
Di cento Vati e cento superbi ivan del paro  
L'Adige, l'Arno, il Tebro, l'Eridano, e il Panaro.  
Cader sopra d'ognuno la scelta sua poté;  
Ed oh perché non cadde allor sopra di me?  
L'onor avrei del primo; sebben son persuaso,  
Che dal saper non viene, ma solo vien dal caso.

---

<sup>10</sup> *Epistola prima del sig abate Gio: Battista Vicini*, in *Della vera poesia teatrale. Epistole poetiche di alcuni letterati modanesi dirette al signor abate Pietro Chiari colle risposte del medesimo*, Modena, Soliani, s. d. [ma 1754], cit., p. 7, a cui segue un elogio dell'intera “truppa” Medebach. Sul passo cfr. anche FRANCO VAZZOLER, *Antonio Collalto da Venezia a Parigi*, in *Carlo Goldoni et la France: un dialogue dramaturgique de la modernité*, 2 voll., «Revue des études italiennes», LIII, 2007, nn. 1-2 e 3-4, I, pp. 61-72: 67-69.

Non va radendo il lido chi vuol scoprìr paese;  
Più val perfezionarle, che cominciar le imprese<sup>11</sup>.

Questi versi ci introducono in un tema piuttosto dibattuto all'epoca dai sostenitori di Chiari e strettamente connesso con la nuova immagine pubblica che l'abate si propone di costruire: quello relativo alla innegabile precedenza di Goldoni nella progettualità riformatrice. Nella retorica chiariana il problema aveva acquistato un certo peso dopo la sua assunzione al Sant'Angelo, quando, passato a lavorare per gli ex amici di Goldoni, egli aveva dovuto smorzare i toni aspri della sua precedente battaglia per non nuocere alla compagnia<sup>12</sup>, ma aveva potuto contestualmente approfittare del passaggio di consegne per rifondare su nuove basi il suo perpetuo inseguimento dell'estro goldoniano. Riconoscendo i pregi dell'avversario, cui contrapponeva però la sua superiorità culturale, egli si era così arrogato il compito di perfezionare la riforma goldoniana, di portare a compimento un progetto che, a suo dire, sarebbe altrimenti rimasto allo stadio di pallido e incompiuto tentativo. Con una frequenza che rimpalla dai libelli fin sulle scene, quando poteva l'abate negava quindi valore all'avviamento di un'impresa rispetto alla sua realizzazione finale<sup>13</sup>. Ma per rendere ancora più forte la sua posizione, aveva cominciato anche a lodare Medebach nelle vesti di riformatore, valorizzando la sua responsabilità rispetto a quella goldoniana. Così sostituendo il capocomico al commediografo nell'ideale staffetta per la riforma, sembrava ancora più naturale che ormai fosse Chiari, alleato di Medebach, l'autore del rinnovamento teatrale. In base a questi fattori appare ormai evidente come il ritratto di Marbele sia tutt'altro che neutrale, ma si inserisca al contrario in un complesso sistema promozionale strenuamente perseguito dall'abate.

2. Un secondo esempio, meno noto del primo ma sorretto da innegabili prove testuali, conferma la necessità di una lettura incrociata della *Commediante* e della libellistica coeva. Una miriade di piccoli elementi, presenti fin dalla dedica, permettono infatti di individuare nella figura di Don

---

<sup>11</sup> *Epistola prima del sig abate Gio: Battista Vicini*, cit., pp. 29-30.

<sup>12</sup> Cfr. il *Prologo recitato in Venezia nell'aprirsi il Teatro l'Autunno dell'anno 1753*, in *Raccolta di prologhi in versi dell'abate Pietro Chiari alle sue commedie recitate in Venezia e altrove cominciando dall'anno 1753*, Venezia, Pasinelli, 1754, pp. III-IV, anche in *Poesie, e prose italiane, e latine dell'Abate Pietro Chiari poeta di S. A. Serenissima il sig. duca di Modana*, Venezia, Pasinelli, 1761, 3 voll., II, pp. 137-138.

<sup>13</sup> Cfr. ad esempio PIETRO CHIARI, *Il filosofo veneziano*, in *Il teatro italiano. IV. La commedia del Settecento*, a cura di Roberta Turchi, Torino, Einaudi, I, 1987, atto III, scena 2, p. 442: «Se a gara d'un ch'ha el primo qualcun vol el secondo / la colpa sua l'è d'esser nato più tardi al mondo».

Capostorno il mercante raguseo Stefano Sciugliaga in Garmogliesi<sup>14</sup>, amico di Goldoni e suo difensore proprio nella causa contro Bettinelli.

Fra il '54 e il '55 Sciugliaga aveva redatto con martellante regolarità interventi critici su ogni nuova rappresentazione dell'abate<sup>15</sup>. Aveva così provocato il risentimento dei chiaristi diventando un facile bersaglio di satire a stampa e manoscritte che ci forniscono informazioni sul suo conto utilissime per decodificare il personaggio romanzesco. A partire dal matrimonio di interesse con una donna più vecchia, Capostorno condivide col ritratto caricaturale di Sciugliaga tracciato nei libelli, la professione di mercante di «vini d'oltremare»<sup>16</sup>, lo sfoggio di cultura sproporzionato alle sue effettive competenze, l'eccentricità nell'affibbiare un titolo ai propri scritti e soprattutto la boria con cui ostenta competenze da poliglotta mentre non domina neppure la lingua in cui scrive. Legati all'origine dalmata di Sciugliaga e al malevolo sfruttamento delle sue vicende personali, nella narrazione questi dettagli si affollano a costruire un personaggio diabolicamente ostile alla protagonista ma allo stesso tempo ridicolo, in cui nella Venezia dell'epoca doveva essere quasi impossibile non scorgere i tratti dell'originale.

Non potendo evidenziare tutti gli elementi interessanti di questa caricatura, si segnala almeno un passo esemplificativo del dettaglio a cui giunge la strategia denigratoria chiariana. Interessato ad ingraziarsi la protagonista, per convincerla a fargli ottenere un posto di commediografo nella compagnia del signor di Marbele, Capostorno ne elogia gli intenti riformatori:

L'impresa tentata dal vostro Capo di rimetter in fiore il Teatro Italiano, è così lodevole, che merita una statua equestre in *Parnasso* la prima volta che vogliamo colà *le nove Muse radunarsi a congresso*<sup>17</sup>.

Ben celato nelle pieghe del testo, è qui tuttavia ravvisabile un riferimento a un opuscolo di Sciugliaga, il *Congresso di Parnasso*, che rispondeva punto per punto agli elogi filochiariani espressi in *Della vera poesia teatrale*. A conferma di come la parafrasi di questo titolo non sia affatto casuale, bisogna notare che il *Congresso* veniva indirettamente rievocato nella dedica del romanzo *A tutti gli amatissimi e rispettabilissimi amici suoi*, in cui Chiari ringraziava i suoi sodali

---

<sup>14</sup> A suggerire che nella *Commediante in fortuna* compaia un ritratto di Sciugliaga è già Giuseppe Ortolani (*Della vita e dell'arte di Carlo Goldoni. Saggio storico*, Venezia, Istituto di arti grafiche, 1907, p. 81) secondo il quale il testo sarebbe «una specie di romanzo a chiave, in lode di Girolamo Medebach e ad infamia dello Sciugliaga e della combriccola Zorzi». In una copia del romanzo conservata nella biblioteca di Casa Goldoni (collocazione 23 F 12) e appartenuta proprio a Ortolani, il critico ha indicato a margine l'individuazione dei personaggi a chiave presenti nel romanzo.

<sup>15</sup> Per un'analisi più dettagliata di questo e di altri aspetti del romanzo mi permetto di rinviare al mio *Il romanzo in gara. Echi delle polemiche teatrali nella narrativa di Pietro Chiari e Antonio Piazza*, prefazione di Piernario Vescovo, Roma, Bulzoni, 2010, pp. 68-91 e all'introduzione della citata edizione del romanzo, in corso di stampa.

<sup>16</sup> PIETRO CHIARI, *La commediante in fortuna...*, cit., I, parte II, art. V, p. 136.

<sup>17</sup> *Ibid.*, art. IV, p. 134. Corsivo mio.

per averlo difeso con due operette, la *Risposta alla Lettera Mantuana* e il *Dispaccio di ser Ticucculia a chi scrisse il famoso Congresso di Parnasso* entrambi attribuiti a Giambattista Vicini, ma soprattutto entrambi scritti per rispondere a testi di Sciugliaga. In rapporto a questa polemica persino la variante «Parnasso», che compare nel frontespizio del *Congresso* e viene qui ripresa nelle parole di Capostorno, assume una particolare pregnanza: era stata infatti segnalata da Vicini come errore nel *Dispaccio*<sup>18</sup> al punto da indurre Sciugliaga a correggere sistematicamente in Parnaso al momento di ristampare il suo testo nelle *Censure miscellanee*.

A ben vedere, una prima acquisizione deducibile da questi esempi riguarda i confini del genere: come e più del ritratto di Medebach, l'episodio di Capostorno dà la dimensione di quanto il romanzo settecentesco rispondesse talvolta a logiche estranee all'economia del racconto per accogliere al suo interno una prospettiva polemica o encomiastica funzionale agli interessi dell'autore. Se osservato da questo particolare punto di vista – non certo preponderante ma comunque più significativo di quanto non sia stato ipotizzato finora – il romanzo chiariano mostra una vena sottilmente militante che, legandolo al contemporaneo dibattito teatrale, lo avvicina alla satira e al *pamphlet*.

3. Prima di concludere il nostro itinerario nella *Commediante in fortuna* e dare un senso complessivo alle considerazioni sparse fatte finora, torniamo per un momento al dato da cui siamo partiti: l'esistenza di una copia in carta azzurrina del romanzo appartenuta a Svajer. La prospettiva teatrale e militante che emerge quando osserviamo da vicino alcuni particolari episodi – cui potrebbe aggiungersi ancora, ad esempio, la celebre satira di Giacomo Casanova – offre una possibile interpretazione del prestigioso confezionamento dell'opera e del suo destinatario d'eccezione. Amedeo Svajer infatti non era soltanto un ricco bibliofilo, ma era soprattutto, dal nostro punto di vista, un appassionato spettatore delle gare teatrali: alla sua curiosità per qualunque scritto riguardasse l'argomento, anche vergato su un foglio volante, dobbiamo la raccolta delle *Composizioni uscite su i Teatri, Commedie, e Poeti nell'anno MDCCLIV in Venezia*, conservata manoscritta nella biblioteca del Museo Correr<sup>19</sup>, che costituisce ancora oggi una fonte preziosissima

---

<sup>18</sup> «Hanno principio col Frontespizio del libro le obbligazioni. *Congresso di Parnasso* scrivete voi, onde siccome dall'unghia si conosce il Leone, fate voi pur conoscere che siete d'assai buon pelo; Io lascio andare che avete così ben saputo fingere un *Congresso* al quale né la Maestà d'Apollo, né le Serenissime Muse avevano pensato giammai, lascio che voi avete fatto parlar la Commedia con una decenza, ed in modo ch'ella non ha mai saputo immaginarsi, ma preterir non voglio quella notizia ch'ora ne date, che Parnaso non più Parnaso, ma *Parnasso* si debba scrivere scrivendo in prosa alla barba di tutti i Letterati Sciocconi, che in questo, e negli altri Secoli hanno scritto Parnaso». *Dispaccio di ser Ticucculia a chi scrisse il Congresso di Parnasso*, In Bengodi l'anno de' i Berlingozzi per Semprebene de' Vatti, [probabilmente Venezia, 1754], p. 6.

<sup>19</sup> Con la collocazione: codice Cicogna 2395. Sul manoscritto Svajer cfr. CARMELO ALBERTI, *Gare e contrasti tra due «poeti comici» negli anni 1753-1756. Per una ricostruzione documentata delle vicende goldoniane: ricerche e*

per analizzare la vita teatrale veneziana di quegli anni. È insomma certo che, se Svajer riceveva da Chiari una copia speciale della *Commediante* oppure, preinformato del contenuto dell'opera, ne commissionava a Pasinelli una a sue spese, a incuriosirlo era il sostrato militante del romanzo più che la topica avventura della giovane povera innamorata del ricco protettore.

Questo semplice appunto apre uno spaccato sulla ricezione della narrativa chiariana che, se non può certo fornire ricette globali, impone però di soppesare diversamente la questione del pubblico romanzesco così come è stata pensata finora. La novità di queste opere, capaci di raggiungere «un milione di lettori»<sup>20</sup>, ha indotto gli interpreti moderni a valorizzare una fruizione massiva e «smemorata» del romanzo settecentesco, secondo la bellissima definizione che Carlo Alberto Madrignani ha prelevato da un paratesto di Pasinelli<sup>21</sup>. Senza negare la forza di questa diffusione capillare, né contestare che i romanzi piacessero anche, e forse soprattutto, per le loro storie accattivanti, la prospettiva militante individuata nella *Commediante in fortuna* suggerisce però di interrogarsi su una differente tipologia di pubblico, che avrebbe dovuto cogliere le allusioni al dibattito teatrale e decifrare gli inserti a chiave. Considerando questo elemento, prende piede insomma l'idea, già del resto affermata a più riprese da studiosi come Franco Fido, Ricciarda Ricorda, Tatiana Crivelli<sup>22</sup>, che i romanzi dell'epoca fossero concepiti per plurimi livelli di fruizione: uno più basso e semplice, concentrato solo sul *plot*, l'altro via via più attento alle declinazioni della cultura illuministica affiorante fra le pieghe del racconto (valorizzata dallo stesso Madrignani), fino ad arrivare a un pubblico ristretto incuriosito dalla raffigurazione letteraria dei personaggi che incontrava giornalmente nelle calli di Venezia o ascoltava la sera dal palcoscenico del Sant'Angelo. Grazie a questa commistione di avventura, divulgazione e satira, si può finalmente sfatare l'idea che il genere fosse destinato esclusivamente a «servitori in livrea» e «plebee [...] donniciuole»<sup>23</sup> per ipotizzare una ricezione estesa anche al colto e curioso Amedeo Svajer.

---

annotazioni tratte dalle «carte» di Amedeo Svajer, in *Tra libro e scena. Carlo Goldoni*, a cura di Carmelo Alberti e Ginette Herry, Venezia, Il Cardo, 1996, pp. 61-101. A questo manoscritto dobbiamo ad esempio le testimonianze relative al *Colombo* di Chiari, di cui altrimenti sapremmo ben poco. Cfr. MARCO CATUCCI, FRANÇOISE DECROISSETTE, *Le spectateur à l'oeuvre: il Colombo de l'Abbé Chiari (1754) à travers sa réception critique*, in *Les traces du spectateur XVIIIe – XVIIIe siècle* (sous la direction de Françoise Decroisette), Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 2006, pp. 135-158.

<sup>20</sup> Cfr. CARLO ALBERTO MADRIGNANI, *All'origine del romanzo in Italia. Il «celebre Abate Chiari»*, Napoli, Liguori, 2000, pp. 11-21.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 214.

<sup>22</sup> Cfr. FRANCO FIDO, *I romanzi: temi, ideologia, scrittura*, in *Pietro Chiari e il teatro europeo del Settecento*, a cura di Carmelo Alberti, Atti del Convegno *Un rivale di Carlo Goldoni. L'abate Chiari e il teatro europeo del Settecento*, Vicenza, Neri Pozza, 1986, pp. 281-301: 297; RICCIARDA RICORDA, *I romanzi «americani» di Pietro Chiari*, in *L'impatto della scoperta dell'America nella cultura veneziana*, a cura di Angela Caracciolo Aricò, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 321-342: 326-327; TATIANA CRIVELLI, *«Né Arturo né Turpino né la Tavola Rotonda». Romanzi del secondo Settecento italiano*, Roma, Salerno editrice, 2002, pp. 98-122.

<sup>23</sup> Cfr. GIUSEPPE BARETTI, «La frusta letteraria», a cura di Luigi Piccioni, Bari, Laterza, 1932, II, p. 31.

Occorre notare infine come il sostrato militante della *Commediante in fortuna* e di altri romanzi non si opponesse certo alla parabola effimera del genere, all'andamento esplosivo del suo successo, in cui a un picco di consenso è seguita una scarsissima tenuta nel tempo. Una volta spenta l'eco delle polemiche ed esaurita la curiosità un po' pettegola che probabilmente contribuiva alla diffusione capillare di queste opere presso il pubblico teatrale, le caricature sbiadivano infatti rapidamente e rimanevano mute per chiunque fosse troppo distante dagli originali per intravederne la fisionomia. Sebbene non si possa attribuire a questo solo elemento la causa dell'oblio calato sulla narrativa settecentesca, ma si tratti anzi di un aspetto parziale e circoscritto del problema, per una corretta definizione dei percorsi attraversati dal romanzo italiano del Settecento bisognerebbe forse tenerne conto.