

BIBLIOTECA DEL XVIII SECOLO

38

SERIE DELLA SOCIETÀ ITALIANA DI STUDI SUL SECOLO XVIII

IL POPOLO NEL SETTECENTO

a cura di

ANNA MARIA RAO



ROMA 2020

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

BIBLIOTECA DEL XVIII SECOLO

————— 38 —————

SERIE DELLA SOCIETÀ ITALIANA DI STUDI SUL SECOLO XVIII

IL POPOLO NEL SETTECENTO

a cura di

ANNA MARIA RAO



ROMA 2020

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

SOCIETÀ ITALIANA DI STUDI SUL SECOLO XVIII

Comitato esecutivo

Marina Formica (Presidente), Patrizia Delpiano, Giovanni Iamartino (Vicepresidenti),
Lucio Tufano (Segretario generale), Alessandra Di Ricco (Tesoriere)

Consiglio scientifico

Beatrice Alfonzetti (già Presidente), Lodovica Braida, Riccardo Capoferro,
Alessia Castagnino, Gabriella Catalano, Domenico Cecere, Francesco Coticelli,
Walter Curzi, Andrea Gatti, Rosamaria Loretelli (già Presidente), Chiara Lucrezio
Monticelli, Sebastiano Martelli, Rolando Minuti (già Segretario generale),
Gianenrico Paganini, Pasquale Palmieri, Alberto Postigliola (già Segretario Generale),
Paolo Quintili, Anna Maria Rao (già Presidente), Silvia Tatti, Valeria G. A. Tavazzi,
Duccio Tongiorgi, Corrado Viola

Collegio dei revisori dei conti

Elisabetta Mastrogiacomo, Valeria Merola, Danilo Siragusa

Serie coordinata da

Alberto Postigliola e Anna Maria Rao

Il volume è pubblicato con il contributo
del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Napoli Federico II
e del Prin 2015, *L'eredità dell'Illuminismo. Diritti e costituzionalismo tra rivoluzioni
e restaurazioni (1789-1848)*, unità di ricerca di Napoli
coordinata da Anna Maria Rao (responsabile nazionale Vincenzo Ferrone)

Tutti i contributi sono stati sottoposti alla procedura di revisione e valutazione
(*blind peer review*)

Tutti i diritti riservati

© Luglio 2020

ISBN 978-88-9359-425-7
eISBN 978-88-9359-426-4

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

00165 Roma - via delle Fornaci, 38
Tel. 06.39.67.03.07 - Fax 06.39.67.12.50
e-mail: redazione@storiaeletteratura.it
www.storiaeletteratura.it

INDICE DEL VOLUME

<i>Popolo e cultura popolare nel Settecento.</i> Relazione introduttiva di ANNA MARIA RAO	IX
--	----

IMMAGINI E RAPPRESENTAZIONI

DONATELLA BIAGI MAINO <i>Giuseppe Maria Crespi e la realtà popolare</i>	3
--	---

ENRICO ZUCCHI <i>Il popolo in scena: dibattiti critici intorno al Coro nella tragedia del Settecento</i>	21
---	----

GIUSEPPE DE SANDI <i>Firenze-Irsina 1922: Margherita Nugent e la percezione del 'popolaresco' alla mostra sul Sei e Settecento</i>	31
---	----

ANDREA LEONARDI <i>Firenze-Genova-Venezia 1922-1940. Orlando Grosso e il Settecento 'popolaresco' in mostra</i>	47
--	----

IDEE E LESSICI

ALBERTO CARRERA <i>Il concetto di popolo nella teoria del diritto di resistenza di Emer de Vattel</i>	67
--	----

GIUSEPPINA D'ANTUONO <i>Popolo/popoli nelle opere politiche di Denis Diderot</i>	79
---	----

GIUSEPPE LANDOLFI PETRONE <i>Lingua e popolo nella «Spätaufklärung»</i>	91
PASQUALE MATARAZZO <i>Il «corpo delle nazioni». Popolo e sovranità popolare nel Settecento napoletano</i>	103
ALESSANDRO NANNINI <i>Johann August Ernesti e le origini della 'filosofia popolare'. Tra neoumanesimo ed estetica nascente</i>	117

SPAZI URBANI E PRATICHE SOCIALI

GAIA BRUNO <i>«...Et altre cose che non son degne di essere notate». Il popolo napoletano e la sua cultura materiale</i>	131
DIEGO CARNEVALE – DOMENICO CECERE <i>«Nei più vili e reconditi luoghi». La prostituzione a Napoli nel XVIII secolo: politiche dello spazio urbano, pratiche sociali e disciplinamento morale</i>	145
MASSIMO GALTAROSSA <i>Un piano per il popolo di Venezia: le nuove colonie del senatore Tiepolo..</i>	157
ALESSANDRA CASATI <i>'Popolo' e arte nel Settecento lombardo: rituali collettivi, sacri monti, simulacri da vestire</i>	171

L'ISTRUZIONE POPOLARE

ALESSIA CASTAGNINO <i>«Affinché la possano intendere anche i contadini». Tradurre la scienza per il 'popolo' nella Repubblica di Venezia (1760-1790)</i>	191
ELENA GIORZA <i>Peut-on (et doit-on) éclairer le peuple? Voltaire e l'utilità sociale della religione</i>	203
GIANLUCA PAOLUCCI <i>Aufklärung in 'tono popolare': Carl Friedrich Bahrdt</i>	215

ILARIA AMPOLLINI De anulo Saturni et cometis ad Popillium Rusticum trepidandum epistola (Napoli 1773): le paure del volgo secondo il medico napoletano Tommaso Fasano	229
STEFANIA BUCCINI L'Apparecchio alla morte di Alfonso de' Liguori fra convenzione culta e tradizione popolare	241
RIVOLUZIONE E POLITICIZZAZIONE	
VALENTINA ALTOPIEDI «Le patriote français» e il popolo di donne nella Rivoluzione francese..	255
ALESSANDRO TUCCILLO «Il n'est d'esclaves que chez les rois». La festa dell'Uguaglianza del 20 ventoso anno II a Commune-affranchie (Lione)	267
GLAUCO SCHETTINI Una virtù per il popolo: repubblica, propaganda popolare e carattere nazionale nel triennio repubblicano italiano 1796-1799.....	281
TAZIO MORANDINI Discorsi sul popolo e per il popolo nella Nazione piemontese (1798-1799) ..	291
STEFANO POGGI «Meglio sarebbe entrassero i francesi». Percorsi di politicizzazione popolare nel Veneto pre-napoleonico (1789-1797).....	307
Indice dei nomi	319

ENRICO ZUCCHI

IL POPOLO IN SCENA: DIBATTITI CRITICI INTORNO AL CORO
NELLA TRAGEDIA DEL SETTECENTO

Come si evince dall'avvertita analisi di Massimo Natale in una recente monografia dedicata al Coro tragico nella tradizione teatrale italiana, la drammaturgia settecentesca, primariamente per ragioni di verosimiglianza, tende a limitare fortemente, quando non a bandire, l'utilizzo del Coro¹. Ripercorrendo quell'ampia discussione settecentesca sull'utilità del Coro nella tragedia moderna, che porterà infine alla sua soppressione, si incontrano spesso considerazioni riduttive circa le potenzialità sceniche ed evocative di un istituto, il quale, perduto l'originario valore etico-religioso, viene sempre più spesso considerato un retaggio antiquato del teatro classico, che avrebbe reso inverosimile la rappresentazione nell'Europa del XVIII secolo. L'unico modo in cui esso può sopravvivere sulla scena settecentesca è cambiando pelle, come accade con il coro-aria nel dramma per musica tardo-settecentesco o il coro-popolo di Alfieri, esperimenti non del tutto soddisfacenti destinati a non mutare il destino già segnato di questo artificio².

Questo processo, già innescato nel Seicento, in particolare sulla scena francese³, si vede agire, fin dall'inizio del Settecento, anche in Italia. Scipione Maffei, nelle note di regia aggiunte al suo *Teatro Italiano* ripub-

¹ M. Natale, *Il curatore ozioso. Forme e funzioni del coro tragico in Italia*, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 243-346.

² Cfr. su questo punto E. Zucchi, *La figura corale nelle tragedie alfieriane*, «Lettere Italiane», LXII (2010), 4, pp. 548-583; Id., *Metastasio e Calzabigi all'origine dei cori alfieriani. Note su Alfieri lettore della tradizione corale italiana*, «Testo», LXVI (2013), pp. 76-91.

³ Alla sostituzione del Coro con i confidenti aveva abbondantemente fatto ricorso la tragedia francese, non senza incorrere alle censure dei letterati italiani che disapprovavano l'abuso di questa pratica, secondo un motivo ricorrente nelle teorie, fra gli altri di Pier Jacopo Martello, Luigi Riccoboni, Pietro Calepio e Antonio Conti, che ritorna anche nel giovane Alfieri (cfr. G. A. Camerino, *Alfieri e il linguaggio della tragedia: verso, stile, topoi*, Napoli, Liguori, 1999, pp. 95-186). Sullo specifico ruolo giocato dai confidenti nella teoria drammaturgica francese del Sei-Settecento si vedano V. Worth-Stylianou, *Confidential strategies. The Evolving Role of the Confidante in French Tragic Drama (1635-1677)*, Genève, Droz, 1999 e

blicando tragedie del medio e tardo Cinquecento provviste di Cori mobili, raccomandava di affidare ad altri personaggi le battute di raccordo che negli originali venivano pronunciate dal Coro, e di tagliare tutti i versi non strettamente necessari allo sviluppo della favola⁴.

Non è un mistero che Metastasio non gradisse l'impiego del Coro, considerato nell'*Estratto dell'arte poetica* – in cui viene constatata la fatale e incolmabile distanza del teatro moderno da quello antico – un relitto inefficace di una forma poetica ormai non più accessibile nella sua interezza. Secondo Metastasio quel Coro, che già probabilmente Sofocle ed Euripide avevano mal sopportato di introdurre nei propri drammi soltanto per inderogabili ragioni religiose, diventava tanto più inutile sulla scena contemporanea, in cui, venuto meno quel tipo di devozione, assumeva l'aspetto di uno «stuolo di sfaccendati inutile per la favola» che pronunciava inverosimilmente battute all'unisono:

Dovettero gli scrittori tragici incaricarsi, lor mal grado, del coro, cioè d'uno stuolo di sfaccendati, inutile per la favola, che, secondo la definizione dello stesso Aristotile, non è altro che “un curatore ozioso che non presta a coloro a' quali assiste se non se unicamente la sua buona volontà”. Ed è assai credibile che tanti fossero allora i sospiri che spargevano i poveri poeti, affannati sotto l'incomodo peso del coro stabile, quante ora sono l'erudite lagrime de' nostri moderni legislatori che ne deplorano così amaramente la perdita⁵.

Insomma, nel secolo in cui la verosimiglianza, declinata spesso anche sotto il profilo della *bienséance*, diventa una categoria fondante della pratica scenica⁶, era inevitabile che l'istituto del Coro fosse messo in questione.

F. Heussi, *L'exposition dans la tragédie classique en France. Approche pragmatique et textuelle*, Bern, Lang, 2008, pp. 145-192.

⁴ Sulle note di regia maffeiiane cfr. V. Varano, *Il Seicento nel Teatro Italiano di Scipione Maffei*, in *Miscellanea seicentesca*, a cura di R. Gigliucci, Roma, Bulzoni, 2011, pp. 213-250. Sulle modalità con cui Maffei pubblicava le tragedie del Cinquecento italiano per ridurle «ad uso della scena», si rimanda inoltre a S. Verdino, *Il Re Torrismondo e altro*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007, pp. 181-229.

⁵ P. Metastasio, *Estratto dell'arte poetica di Aristotile*, a cura di E. Selmi, Palermo, Aesthetica, 1998, pp. 106-107.

⁶ Sulla centralità della nozione di verosimiglianza nel superamento della drammaturgia barocca cfr. *Chiarezza e verosimiglianza. La fine del dramma barocco*, a cura di S. Carandini, Roma, Bulzoni, 1998; N. Kremer, *Vraisemblance et représentation au dix-huitième siècle*, Paris, Champion, 2011. Alcuni interessanti casi di studio, riguardanti la questione della «bienséance», con la quale non si poteva non fare i conti nella tragedia italiana e francese a cavaliere fra XVII e XVIII secolo, sono esaminati nei seguenti volumi: B. Alfonzetti, *Il corpo di Cesare. Percorsi di una catastrofe nella tragedia del Settecento*, Modena, Mucchi, 1989; G. Forestier, *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 1996, pp. 151-156.

Certo, non mancano drammaturghi che persistono nel ripresentare in scena un Coro stabile per ragioni classicistiche – come nel caso delle tragedie grecheggianti di scuola patavina, dall'*Ulisse il giovane* (1720) di Domenico Lazzarini alla *Temisto* (1728) di Giuseppe Salio – o in ottemperanza alla pratica del teatro gesuitico, che spesso ricorreva a un Coro formato da allievi dei collegi nei quali venivano allestite le rappresentazioni: si pensi, sul versante della drammaturgia italiana, ai drammi di Giovanni Granelli o Saverio Bettinelli, e su quello latino, alle tragedie dell'arcade Giuseppe Enrico Carpani⁷. Tuttavia, appaiono molto più rilevanti, in termini quantitativi e qualitativi, le riscritture tese ad alterare la natura dell'oggetto-coro.

Il Settecento, in sostanza, porta a maturazione quella metamorfosi dalla moltitudine all'unico, dal pubblico al privato, che si scorgeva già nella tragedia del secondo Seicento: alla folla del Coro viene preferito un personaggio particolare, mentre nel dramma per musica si impone in fine d'atto l'aria, idonea a riprodurre in forma assai più vezzosa e incisiva il momento speculativo o passionale tradizionalmente affidato all'intervento del Coro.

Accanto a queste due tipologie di metamorfosi del personaggio corale è possibile distinguerne una terza, quella che prevede l'accentuazione della natura politica del Coro, e che si manifesta attraverso la riduzione della presenza di questo personaggio collettivo e la graduale eliminazione delle canzoni petrarchesche o delle odi pindariche in fine d'atto: il Coro classico viene rimpiazzato dal più moderno personaggio del «popolo», che fa capolino nelle scene di agitazione politica nelle piazze o nei fori, pronto a raccogliere gli inviti dei protagonisti a ribellarsi contro i tiranni, prendendo parte a tumulti e congiure. È questo ad esempio il caso della *Virginia* di Saverio Pansuti, indagato con acribia da Beatrice Alfonzetti, la quale ha valorizzato la natura politica e civile del «popolo»⁸; è questo, spingendosi verso la fine del secolo, il caso delle tragedie romane di Alfieri, dalla *Virginia* al *Bruto Primo*, in cui campeggia la figura del popolo, evoluzione di carattere politico del Coro classico⁹.

Ciò che tuttavia mi preme indagare in questo breve contributo, che di necessità affronta in modo cursorio questioni rilevanti alle quali sarebbe opportuno dedicare indagini ben più profonde, non è propriamente lo

⁷ Sulla drammaturgia di Carpani e in generale sulla diffusione del teatro gesuitico in Arcadia cfr. V. Sanzotta, *Giuseppe Enrico Carpani e il teatro gesuitico in Arcadia*, «Atti e memorie dell'Arcadia», III (2014), pp. 243-274.

⁸ B. Alfonzetti, *Congiure. Dal poeta della botte all'eloquente giacobino (1701-1801)*, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 61-74.

⁹ Zucchi, *La figura corale*, pp. 548-564.

sviluppo di una specifica tradizione drammaturgica che mette in scena la figura del Popolo, e che si sviluppa a partire dall'*Orazia* cinquecentesca di Pietro Aretino, per approdare alle prove settecentesche, fra gli altri, di Antonio Conti e Vincenzo Monti, quanto piuttosto esaminare la riflessione critica settecentesca intorno alla natura politica del Coro e alla sua coincidenza con la moltitudine popolare, che determina, a partire da motivi diversi, ma sempre di carattere politico, l'inclusione o l'esclusione del Coro dalla tragedia. E questo, in primo luogo, per il desiderio di aggiungere qualcosa alla bella trattazione di Natale, secondariamente per supportare – attraverso un esame non più dei drammi, ma della teoria tragica – la proposta di interpretazione, già da me sostenuta in un precedente articolo, sul popolo nella tragedia del Settecento¹⁰, secondo cui la tragedia assume il carattere di un'effettiva forma di scrittura politica, capace, pur con le proprie specifiche caratteristiche stilistiche e di genere, di entrare a pieno titolo nei vari dibattiti contemporanei in merito, ad esempio, alla natura dello Stato o al rapporto fra legge e sovrano.

All'identificazione del Coro con il popolo aveva contribuito in prima battuta Lodovico Castelvetro, il quale nella sua *Poetica* aveva definito il Coro come «una moltitudine di persone ragunate insieme cantanti, che rappresenta una università, come un popolo, o un'altra maniera di gente, che si trova nel luogo dove si fa l'azione tragica»¹¹. Nel *Della Tragedia*, con l'ausilio, da una parte, dell'*Ars Poetica* di Orazio («ille dapes laudet mensae brevis, ille salubrem / iustitiam legesque et apertis otia portis», Hor. *Ars Poetica*, vv. 198-199), dall'altra del *Discorso* di Giason de' Nores, in cui la tragedia veniva definita una sorta di scuola anti-tirannica a beneficio del popolo, intesa a «ispaventare i cittadini dalla tirannide» insegnando loro che il despota «suol loro procurar ogni ruina, et distrugimento per guadagno et per utile di se stesso»¹², Gian Vincenzo Gravina si era spinto oltre. Nel considerare che il Coro, a cui era sempre ricorso, in qualità di drammaturgo, nelle sue *Tragedie cinque* (1712), «benché non sia parte necessaria alla condotta della favola, è però parte utile a recarne il frutto allo spettatore», ne legittimava in questi termini la presenza all'interno del dramma settecentesco:

¹⁰ E. Zucchi, *Suddito o giudice? Il contributo della tragedia italiana del Settecento alla definizione del concetto di «popolo»*, «Intersezioni», XXXVI (2016), 3, pp. 345-363.

¹¹ L. Castelvetro, *Poetica d'Aristotele volgarizzata et sposta*, Vienna, Steinhofner, 1570, p. 219.

¹² G. de' Nores, *Discorso intorno a que' principii, cause, et accrescimenti che la comedia, la tragedia et il poema eroico ricevono dalla filosofia morale e civile e da' governatori delle Repubbliche*, Padova 1586, pp. 2v-3r.

Il coro canta nel fine di ciascuno atto, rappresentando università, e la parte del popolo più sana, che giudica degli affari regi, e del governo politico, commiserando l'ingiuste calamità, sedando l'ire e i buoni esaltando, e condannando i cattivi¹³.

Al Coro stabile, identificato *tout court* con la parte migliore del popolo, Gravina demandava un precipuo ruolo politico, e non soltanto un valore etico, dal momento che ad esso viene affidato il compito di valutare l'operato dei governanti. Compare insomma qui per la prima quel popolo-giudice che caratterizzerà molteplici tragedie del Settecento fino almeno al *Bruto primo* di Alfieri. Ma in questa sede è significativo notare come Gravina affrontasse anche il problema della verosimiglianza dell'istituto corale, percepito già a quell'epoca; tuttavia il roggianese declina la questione in termini non tanto estetico-teatrali, come avverrà per Metastasio, quanto, ancora una volta, squisitamente politici. Secondo Gravina l'introduzione in scena del Coro aiuterebbe infatti a «conferire verosimiglianza all'opera, veggendo noi che il popolo sempre in qualche parte si raguna, per discorrer degli affari pubblici, e dell'operazioni del proprio principe, almeno ne' secoli passati, quando i congressi non si potean vietare, particolarmente in Grecia e in Roma, dove i re, o gl'imperadori, erano solamente capi di repubblica, generali dell'armi, e ministri supremi della legge»¹⁴.

Le argomentazioni graviniane sono tenute in alta considerazione dal bergamasco Pietro Calepio, il quale, nel *Paragone della poesia tragica d'Italia con quella di Francia*, pubblicato anonimo a Zurigo nel 1732, parrebbe dialogare apertamente con l'antecedente del *Della tragedia*. Egli si trova d'accordo con Gravina, tanto sull'identificazione del Coro con il popolo, quanto sull'adeguatezza di tale figura nel contesto tragico classico, ma a partire da questa constatazione stabilisce, mantenendo la propria riflessione all'interno dei confini del campo politico delimitati dal predecessore, che proprio in ragione della differenza della costituzione degli Stati moderni rispetto a quella ateniese, il Coro deve essere soppresso:

Parmi pure inescusabile nel viluppo tragico la maniera con cui si trattan gli affari in molte favole italiane di coro continuo. Nelle tragedie greche non è notevole tale inconvenienza sì perché il costume di que' tempi permetteva al medesimo il familiarizzarsi con li re, come perché alla loro condotta non era per lo più necessaria la segretezza. All'incontro quelle de' nostri poeti, che a loro imitazione hanno amato la permanenza del coro, riescono sovente improprie, o perché rappresentano azioni

¹³ G. Gravina, *Della tragedia*, in Id., *Scritti critici e teorici*, a cura di A. Quondam, Roma-Bari, Laterza, 1973, p. 577.

¹⁴ *Ibidem*, p. 578.

romane alla cui maestà non conviene la comunione del coro, tanto più dove trattisi di segreti gravissimi (...), o perché versano intorno soggetti che, avendo del moderno, offendono lo spettatore che li vede maneggiati in una maniera che punto non conviene all'uso delle corti degli ultimi secoli¹⁵.

La rinuncia al Coro teorizzata da Calepio si articola prendendo le mosse dalla considerazione del progressivo aumento della distanza sociale tra suddito e sovrano: in una tragedia agita non nella piazza cittadina, dove sarebbe ragionevole rappresentare il concorso della moltitudine, ma nelle stanze di una reggia, non appare ammissibile la presenza di un popolo che guasterebbe la verosimiglianza della *pièce*, negando all'azione la segretezza che dovrebbero mantenere gli affari di palazzo. Le ragioni addotte da Gravina per sostenere la necessità della sopravvivenza di questo istituto classico vengono insomma sfruttate per argomentare una posizione contraria.

La preoccupazione circa la segretezza che comportava il Coro veniva già espressa, come ricordato in precedenza, da Orazio, il quale, nell'*Ars Poetica*, raccomandava al Coro di custodire i segreti che gli venivano affidati; il francese André Dacier, nel commentare il verso oraziano, dichiarava che tale qualità era la fonte principale della verosimiglianza: «C'est la qualité la plus essentielle au Chœur, que la fidélité et le secret; sans elle toute la vraisemblance est perdue, et le poème entièrement détruit»¹⁶. Anche in Francia il fronte dei *Modernes* sfruttava questo genere di affermazioni per sostenere l'opportunità di eliminare il Coro dalla rappresentazione tragica, anticipando l'operazione di Calepio; prima di lui, infatti, anche Voltaire aveva insistito sul problema della segretezza, giudicando del tutto inappropriata la presenza continua di una massa popolare intenta ad ascoltare i segreti dei propri governanti:

La présence continuelle du chœur dans la tragédie me paraît encore plus impraticable: l'intrigue d'une pièce intéressante exige d'ordinaire que les principaux acteurs aient des secrets à se confier. Eh! le moyen de dire son secret à tout un peuple?¹⁷

E sullo stesso punto ritorna, anche se mosso da motivi squisitamente drammaturgici, Luigi Riccoboni, nell'*Histoire du théâtre italien*, in cui il

¹⁵ P. Calepio, *Paragone della poesia tragica d'Italia con quella di Francia*, a cura di E. Zucchi, Bergamo, Sestante, 2019, pp. 96-97.

¹⁶ A. Dacier, *Remarques critiques sur les Œuvres d'Horace*, Paris, Thierry-Barbin, 1689, p. 232. In questo, come nei casi successivi, ho optato per una modernizzazione fonetica del francese nella trascrizione del testo.

¹⁷ Voltaire, *Sixième lettre qui contient une dissertation sur les Chœurs*, édité par D. Jory – J. Renwick, in *Les Œuvres complètes de Voltaire*, Oxford, Voltaire Foundation, 2001, vol. 1A, p. 374.

Coro veniva definito «défectueux pour la vraisemblance» in quanto assiste inverosimilmente alla confessione dei segreti più reconditi dei protagonisti, svelati magari all'interno di monologhi o di *a parte*¹⁸.

La tesi dell'irrepresentabilità del Coro per motivi politici nella tragedia moderna, formulata nei primi decenni del Settecento viene largamente ripresa per tutto il secolo, anche in alcuni contesti in cui ci aspetteremmo di trovare giudizi di segno opposto, come nel caso del teatro religioso. Giovanni Antonio Bianchi, teologo francescano originario di Lucca e autore di diverse tragedie senza Coro, sottolinea a sua volta una contraddizione di natura puramente politica; non gli pare infatti decoroso che monarchi e statisti conversino di questioni di assoluta importanza con il Coro, rappresentante del popolo, e quindi indegno di essere messo a parte di determinati ragionamenti:

Raccontare gli affari più importanti de i grandi, ancorché richiedessero segretezza, come allora si faceva, al popolo, e al comune, quell'interrogarsi della turba, i Messi ed i Nuncij, per sapere gli avvenimenti più importanti dei Principi, quel porsi insieme a novellare nel pubblico, or colle donne, or cogli uomini d'una Città, sembrano oggi al nostro gusto cose improprie, ed inverisimili, e quelle parti, che avea allora il Coro, assai meglio e più propriamente si fanno eseguire agli Attori¹⁹.

Le parole di Bianchi mettono in rilievo due punti fondamentali per il discorso qui delineato: da una parte confermano che, alla metà del secolo, l'equazione tra Coro e popolo, istituita nel Cinquecento e rilanciata all'inizio del Settecento, innervata da un'interpretazione esclusivamente politica della figura corale, non viene minimamente messa in dubbio; dall'altra certificano che l'evoluzione del ruolo civico del 'popolo' ha raggiunto un punto di non ritorno: nell'Europa settecentesca esso è diventato una moltitudine, pregiudizialmente esclusa dagli *arcana imperii* delle corti principesche, una massa senza diritto di parola.

L'allargamento della platea popolare, così come la formazione di una élite dirigente, consolidata dall'affinamento della disciplina politica, diventata vera e propria scienza di Stato, ha reso di fatto impossibile una effettiva partecipazione del popolo alla vita politica, che non può avvenire – nel caso in cui un minimo di intervento reale sia concesso – se non attraverso la strada

¹⁸ «Nous concevons donc bien que le Chœur sera toujours défectueux pour la vraisemblance, et surtout lorsqu'étant spectateur et acteur, il s'entretiendra de ce que deux acteurs se seront dit en confidence, ou d'un *aparte*, ou d'un monologue», L. Riccoboni, *Histoire du théâtre italien*, Paris, Cailleau, 1731, II, p. 77.

¹⁹ G. A. Bianchi, *Dei vizj e dei difetti del moderno teatro e del modo di correggerli e d'emendarli*, Roma, Pagliarini, 1753, p. 243.

della rappresentanza politica – e sappiamo come le difficoltà nel rappresentare politicamente il popolo non si riveleranno minori di quelle incontrate dai nostri drammaturghi nel rappresentarlo scenicamente²⁰.

Non appare molto diversa la posizione dell'istriano Gian Rinaldo Carli – che si mostrerà poi vicino al pensiero riformista della Milano di Beccaria e Verri e collaborerà al «Caffè» – il quale, nel trattato *Dell'indole del Teatro Tragico* (1746), testo in cui si invitano i drammaturghi ad abbandonare il cieco ossequio nei confronti della drammaturgia classicistica e della critica aristotelica, rileva la specificità politica del Coro presente sulla scena ateniese. Se quel governo democratico, ammette Carli, prescriveva la presenza popolare sul palco, venuto meno quel sistema politico negli Stati moderni, retti da costituzioni monarchiche, risulta sconveniente, quando non ridicolo, il suo concorso all'azione tragica:

Oltre l'indole particolare di quel Teatro, rammentarci dobbiamo che i Governi della Grecia erano Democratici, come si disse; e per conseguenza male augurata, sarebbe stata un'azione esposta sulle scene, se non avesse anche rappresentato il popolo, che prendesse parte, e non ci si fosse interessato. Ecco però la necessaria intromissione de i Cori, che a noi, lontani da questa necessità, ci pajon superflui; mentre a' giorni nostri, inconveniente cosa è, se non ridicola, che i grandi affari, e gl'interessi politici, si trattino in pubblico alla presenza del popolo, e che questo non manchi di dir parere, o di dare consiglio²¹.

Se passiamo invece ad esaminare l'opera di coloro che militavano nelle file degli *Anciens*, notiamo che, dopo Gravina, tali perplessità di ordine politico vengono completamente fraintese. In difesa del Coro si schierano infatti gli allievi della già citata scuola ultra classicista di Domenico Lazzarini²², impegnati – basti ricordare l'esempio di Biagio Schiavo – in una strenua apo-

²⁰ Sull'affermazione settecentesca della statistica e sui problemi della rappresentazione sociale del popolo si vedano almeno: M. Scattola, *Dalla virtù alla scienza: la fondazione e la trasformazione della disciplina politica nell'età moderna*, Milano, FrancoAngeli, 2003; L. Hunt, *Inventing Human Rights*, New York, Norton, 2007; G. Tocchini, *La politica della rappresentazione: comunicazione sociale e consumo culturale nella Francia di Antico Regime (1669-1781)*, Torino, Libreria Stampatori, 2012; Id., *Su Greuze e Rousseau: politica delle élite, romanzo e committenza d'arte nella tarda età dei lumi*, Pisa, Edizioni della Normale, 2016.

²¹ G. R. Carli, *Dell'indole del Teatro Tragico*, in Id., *Opere*, Milano, Imperial Monastero di Sant'Ambrogio Maggiore, 1787, vol. XVII, pp. 155-156.

²² Su Domenico Lazzarini, docente di eloquenza greca e latina presso l'Università di Padova nel 1710, grande conoscitore di letteratura antica e traduttore di Sofocle, ammiratore di Petrarca, che prescriveva come modello esclusivo per la lirica italiana, si veda l'introduzione a D. Lazzarini, *Teatro*, a cura di N. F. Cimmino, Roma, Abete, 1970, e il mio *L'irragionevolezza della Merope nelle Osservazioni di Domenico Lazzarini*, in «Mai non

logia dei classici che si basava assai debolmente sulla petizione di principio secondo cui la poesia degli *auctores* antichi era inarrivabile per i moderni, i quali si dovevano limitare a una sobria e pregiudizialmente imperfetta imitazione di quei modelli.

Uno degli scolari prediletti di Lazzarini, Giuseppe Salìo, il quale reputava il teatro settecentesco «un'immagine dell'antico, ma guasta, e corrotta»²³, nel difendere l'uso del Coro stabile dagli attacchi di Calepio, travisa i termini della questione e suggerisce all'autore del *Paragone*, che ravvisava la scarsa familiarità fra popolo-coro e sovrano, una metamorfosi radicale del Coro. Purché esso continui a esistere, Salìo suggerisce di cambiare la 'qualità' dei componenti del Coro, che potrebbe essere composto, anziché di popolani, di cortigiani solleciti a blandire il monarca:

Non avrebbe egli scritto così, se fatto avesse riflesso alla qualità delle persone che formano il Coro, le quali, come si è detto, sono delle più attinenti a que' Re: e se in quell'età più semplici, e meno vane, coteste attinenti persone erano più popolari; si regoli ora il Poeta moderno, trattando moderni argomenti, e componga il Coro di persone più nobili, e pianti la Scena in luogo più adattato alla moderna maestà; e in vece di rappresentar una piazza, o un cortile, rappresenti una sala, o una principale stanza d'udienza (...) E qual Re anche a' nostri tempi non ha molte persone strettamente attinenti? Ponghiamo un moderno Principe nella sua Reggia. Quando vi mancano i Cortigiani, che stanno tutto il giorno e parte ancor della notte nelle anticamere e nelle sale?²⁴

Salìo fraintende il nodo che sta alla base della sopravvivenza del Coro sulla scena moderna, ossia la sua effettiva identificazione con il popolo, un'identificazione di natura eminentemente politica. Venuta meno questa coincidenza non esiste più neppure lo spazio per discutere di una sua eventuale re-introduzione all'interno di un teatro che si dimostra fortemente ostile ad accogliere la presenza di un'entità collettiva, e i successivi sviluppi della letteratura teatrale lo dimostrano con evidenza: anche in contesti in cui, per ragioni strettamente ideologiche, una figura corale avrebbe potuto trovare ospitalità – penso al dramma borghese e, ancor più, al teatro del periodo rivoluzionario –, si opererà generalmente per la marginalizzazione, o per la definitiva soppressione di qualsiasi epigono del Coro-popolo.

mi diero i Dei senza un ugal disastro una ventura». La Merope di Scipione Maffei nel terzo centenario (1713-2013), a cura di E. Zucchi, Milano-Udine, Mimesis, 2015, pp. 215-236.

²³ G. Salìo, *La Temisto. Tragedia*, Padova, Comino, 1728, p. 18.

²⁴ G. Salìo, *Esame critico intorno a varie sentenze d'alcuni rinomati scrittore di cose poetiche, e in particolare dell'autore del Paragone della poesia tragica d'Italia con quella di Francia*, Padova, Comino, 1738, p. 360.

Non mancano eccezioni, nella drammaturgia degli anni Novanta, anche di spessore, come la *Virginia bresciana* (1797) di Francesco Saverio Salfi, l'*Orso Ipato* di Giovanni Pindemonte, oppure il *Cajo Gracco* (1799) di Vincenzo Monti, tutte tragedie in cui il personaggio del popolo compare più come traccia del debito che questi autori contraggono con il teatro alfieriano di stampo anti-tirannico, dalla *Virginia* al *Bruto primo*, in cui il Popolo compariva fra gli attori, non senza causare all'autore stesso imbarazzi nella resa scenica di questa entità corale²⁵. Tuttavia, anche in questi casi in cui il Popolo non viene pregiudizialmente escluso, a esso è affidato un ruolo del tutto marginale all'interno della rappresentazione, e al di fuori d'Italia, laddove il modello alfieriano non veniva venerato con la stessa solerzia, neppure il teatro rivoluzionario contempla un simile personaggio.

Non c'è più spazio per una presenza collettiva come quella del Coropolo nel teatro giacobino, così come nei drammi di Schiller, in cui l'eredità della teoresi settecentesca – che aveva decretato l'impossibilità di rappresentare in scena il popolo per ragioni eminentemente politiche – si salda con le ragioni della poetica proto e pieno-romantica, in cui sarà l'individuo, e non il collettivo, a combattere da solo, eroicamente, contro un mondo avverso.

²⁵ Alfieri, nel *Parere* sopra il *Bruto primo*, si mostra consapevole delle difficoltà che una compagnia di attori avrebbe potuto incontrare nel mettere in scena il personaggio collettivo del popolo: «A una recita quali sogliono farsi finora in Italia, la voce d'uno sguaiato, che uscirebbe di mezzo a uno stuolo di figuracce rappresentanti il popolo, potrebbe facilmente destare le risate; e questo anch'io lo sapea; ma purché il risibile non stia nelle parole che dir dovrà il popolo, quanto all'aspetto e alla forma di questo popolo attore, mi fo a credere che mutando poi un giorno la forma e il pensare degli spettatori, muterà poi anche l'arte e il decoro degli attori. Quel dì, che in alcuna città d'Italia vi potrà essere un popolo vero ascoltante in platea, vi sarà infallibilmente anche un popolo niente risibile favellante sul palco», V. Alfieri, *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, a cura di M. Pagliai, Asti, Casa d'Alfieri, 1978, p. 137.