

*Contro la Tragedia.  
Il Rutzvanscad il giovine  
di Zaccaria Valaresso*

di Tobia Zanon\*

Tra la fine del Sei e l'inizio del Settecento un fantasma si aggira per le scene italiane: la tragedia; e ciò nonostante gli sforzi teorici e il concreto apporto drammaturgico di numerosi letterati e intellettuali italiani (Muratori, Gravina, Orsi, Martello, Maffei ecc.) di reintrodurre sulla scena italiana il teatro tragico e la presenza di alcune *troupe* di alto livello (come quella dei Riccoboni, non a caso centrale nel successo della *Merope*). Questo esperimento si scontra con alcune evidenti difficoltà del genere tragico nella tradizione letteraria italiana, difficoltà di natura diversa ma tra loro intrecciate. In breve: una lingua "alta", che in sostanza coincide con quella della lirica, da cui dipende la scarsa credibilità della scrittura tragica sulla scena e, quindi, una sua sostanziale "irrapresentabilità". Da qui il generico insuccesso della tragedia settecentesca, che non diventa mai – come in altre realtà europee – un teatro né autenticamente nazionale, né davvero popolare<sup>1</sup>.

Testimonia di questo dibattito la straordinaria fioritura di tragedie "regolate", in versi e con tutti i crismi della "letterarietà", primo fra tutti il confronto obbligato con le regole della *Poetica* di Aristotele. È il cosiddetto "dramma greco" o "aristotelico" che vede, nel giro di pochi anni – circa una quindicina – la stesura, la messa in scena e la pubbli-

\* Università degli Studi di Padova.

<sup>1</sup> Cfr., a proposito, almeno: A. Sorella, *La tragedia*, in L. Serianni, P. Trifone (a cura di), *Storia della lingua italiana*. 1. *I luoghi della codifica*, Einaudi, Torino 1993, pp. 751-92: 772 ss.; T. Zanon, *Teatro in versi: commedia e tragedia*, in G. Antonelli, M. Motolese, L. Tomasin (a cura di), *Storia dell'italiano scritto. Poesia*, Carocci, Roma 2014, pp. 323-51 e A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, ed. critica dell'Istituto Gramsci, a cura di V. Gerratana, Einaudi, Torino 1975, 4 voll., pp. 2108-9.

cazione di una sessantina di titoli<sup>2</sup>, con risultati in genere abbastanza scarsi, a parte la fortunatissima *Merope* di Maffei (1713)<sup>3</sup>.

Se il successo della *Merope* di Maffei era dovuto – tra le altre cose – proprio al modo originale di riprendere la tragedia greca, di rileggerne la struttura formale alla luce delle prescrizioni aristoteliche ma senza fanatismi e iperfilologismi, e, ancora più importante, facendola reagire con la sensibilità e le richieste di un teatro moderno – che Maffei conosceva perfettamente grazie alla pluriennale collaborazione con i Riccoboni e al lavoro di recupero della tradizione tragica italiana confluito poi nei tre volumi del *Teatro italiano o sia Scelta di tragedie per uso della scena* (1723-25) –, la pletora degli “aristotelici” tende a interpretare l'*exemplum* nel modo più fedele possibile: l'attenzione va alla ricerca di soggetti classici i più angosciosi, atroci e sanguinolenti, alla costruzione di intrecci complicatissimi, alla pedissequa riproposizione dei movimenti costitutivi e delle componenti della tragedia greca e a una rigidissima osservanza delle famigerate tre “unità”.

L'esempio più noto e importante di questi “drammi aristotelici” è probabilmente la tragedia *Ulisse il Giovane* (1720) dal maceratese Domenico Lazzarini, professore a Padova di umanità greca e latina<sup>4</sup>, che ancora nella seconda metà del secolo veniva considerata dagli addetti ai lavori (come, per esempio, Algarotti e Gasparo Gozzi) una tragedia eccellente degna di figurare al fianco della *Merope*. Questa la trama dell'*Ulisse il Giovane*:

<sup>2</sup> «Per confrontarsi con il contesto culturale europeo [...], il Settecento italiano mise a punto diverse teorie tragiche; interpretò variamente la compassione, il terrore, l'orrore, la meraviglia, la passione amorosa [...]; indagò, esibendo certo gusto archeologico, i rapporti con la tragedia greca. I dettami aristotelici ritornarono in auge e furono talvolta ripresi in senso letterale, talvolta invece ridiscussi. Con esiti diversi e talora contrastanti, le problematiche tragiche occuparono la produzione di molti intellettuali» (S. Ferrone, T. Megale, *Il teatro*, in E. Malato [dir.], *Storia della letteratura italiana*. VI. *Il Settecento*, Salerno, Roma 1998, p. 831). Ma cfr. anche – all'interno di una ben più corposa bibliografia – E. Mattioda, *Teorie della tragedia nel Settecento*, Mucchi, Modena 1994 e V. Gallo, *Lineamenti di una teoria del verso tragico tra Sei e Settecento*, in *Il verso tragico dal Cinquecento al Settecento*, Atti del Convegno di Studi (Verona, 14-15 maggio 2003), a cura di G. Lonardi e S. Verdino, Esedra, Padova 2005, pp. 123-68.

<sup>3</sup> Su cui si vedano S. Maffei, *Merope*, a cura di S. Locatelli, ETS, Pisa 2008 e il recente «*Mai non mi diero i dei senza un equal disastro una ventura*». *La Merope di Scipione Maffei nel terzo centenario (1713-2013)*, a cura di E. Zucchi, Mimesis, Milano-Udine 2015.

<sup>4</sup> Cfr. A. Grimaldi, *Domenico Lazzarini*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2005, v. 64, pp. 219-22.

Per mezzo dei soliti oracoli male interpretati e del non meno canonico salvataggio di infanti regali già condannati a morte, poi trafugati e scambiati con altri in culla, Ulisse il Giovane, nipote di quello omerico, [...] credendo di vendicare per volere divino i propri figli, uccisi dal tiranno e usurpatore di Samo Pisandro [...], sacrifica con le proprie mani agli dei il giovane e prode Teodoto, suo prigioniero e figlio del morto Pisandro. Ma in seguito alla solita agnizione postuma [...], si scopre che l'ucciso Teodoto era in realtà uno dei due figli creduti morti dallo stesso Ulisse, mentre la sorellina di lui [...] non altri è che Eurinome, la giovane che il già vedovo Ulisse ha appena sposato, ritenendola figlia di un re suo vicino. Ulisse disperato si acceca con la fibbia della cintura e l'innocente/incestuosa Eurinome si getta in mare dall'alto di una rupe<sup>5</sup>.

Il modello è chiaramente l'*Edipo* sofocleo: lì il protagonista uccideva il padre e sposava la madre; qui, dopo vicende complicatissime, uccide il figlio e sposa la figlia. Proprio l'*Ulisse il Giovane*, con la sua intransigenza teorica, è la tragedia su cui si basa il rovesciamento parodistico di Zaccaria Valaresso<sup>6</sup>, che nel 1724 pubblica, sotto l'anch'esso satirico *nom de plume* di Catuffio Panchiano Bubulco Arcade, il dramma in cinque atti: *Rutzvanscad il Giovine*, la sua opera più famosa. Con "famosa" s'intende dire che il generale oblio nel quale il testo è caduto sembra direttamente proporzionale al successo ottenuto alla sua uscita. Di questo favore – che è di critica e di pubblico – sono testimoni la ventina di edizioni del testo che si succedono (anche per editori più che autorevoli) nei primissimi anni dalla sua uscita<sup>7</sup>, la sua citazione in

<sup>5</sup> F. Fido, *Parodia: Rutzvanscad il giovine* [1992], in Id., *La serietà del gioco. Svaghi letterari e teatrali nel Settecento*, Pacini Fazzi, Lucca 1998, pp. 47-59: 49.

<sup>6</sup> Della vita dell'autore siamo abbastanza informati dai principali repertori veneziani primo-ottocenteschi (i cui dati andrebbero però sottoposti a una più approfondita indagine d'archivio): nasce nel 1686 a Venezia da nobile famiglia, fa parte del Senato della Repubblica e del Collegio dei Savi; nel 1713 è Podestà di Vicenza. Oltre al *Rutzvanscad*, è l'autore di un'altra parodia: il poema epico in ottave *Bajamonte Tiepolo*, della traduzione dell'*Ecuba* e delle *Fenicie* di Euripide, del libretto dell'oratorio *Gioas, re di Giuda* (per la musica di Antonio Lotti), nonché di svariati altri componimenti manoscritti e variamente dispersi. Infine gli è tradizionalmente attribuito il testo del madrigale *Spirito di Dio, ch'essendo il mondo infante* che, sempre su musica di Lotti, accompagnava la nota cerimonia dello Sposalizio con il mare. Muore nel 1768. Si vedano I. Morelli, *Della cultura della poesia presso li Veneziani. Dissertazione storica*, in *Operette di Iacopo Morelli, bibliotecario di S. Marco, ora insieme raccolte con opuscoli di antichi scrittori*, Tipografia di Alvisopoli, Venezia 1720, v. I, p. 236; G. Moschini, *Della letteratura veneziana del secolo XVIII fino a' nostri giorni*, Stamperia Palese, Venezia 1808, v. II, pp. 124-25, 150 e 265; P. G. Molmenti, *La storia di Venezia nella vita privata. Dalle origini alla caduta della Repubblica*, Lint, Trieste 1973, v. III, p. 223, n. 2.

<sup>7</sup> Ne dà notizia già F. S. Quadrio, *Della storia e ragione d'ogni poesia*, Stampe di

altre opere successive<sup>8</sup>, una traduzione-adattamento piuttosto fedele in spagnolo (qualcosa a metà tra l'appropriazione indebita e il plagio) di Juan Pison y Vargas, pubblicato a Madrid nel 1784: *El Rutzvanscad o Quixote tragico. Tragedia a secas sin dedicatoria, prologo ni argumento para no molestar a los aficionados*<sup>9</sup> e, infine, il successo sulle scene veneziane<sup>10</sup>.

Particolare fortuna arrise alla chiusa dell'opera: «Rimasta la scena vuota, quando l'udienza faccia molto rumore chiamando fuori gli attori e battendo, esca il suggeritore con la carta in mano e col cerino; poi dica i seguenti versi: "Uditori, m'accorgo che aspettate / che nuova della pugna alcun vi porti; / ma l'aspettate in van: son tutti morti"» (*RiG*, p. 111 [at. v, sc. 4])<sup>11</sup>. *Pointe* finale che colpì il giovane Leopardi che inserì l'*explicit* nelle prime battute del suo

Francesco Agnelli, Milano 1743, vol. III, pp. 99 e 199 [l. I, Dist. I, Cap. IV, partic. VI]. L'opera venne in seguito inclusa nel quarto tomo dei *Teatrali italiani seri e giocosi del secolo XVIII* del *Parnaso Italiano* di Andrea Rubbi.

<sup>8</sup> Come nelle *Gare teatrali* di C. Gozzi (at. I, sc. 3), in Id., *Commedie in commedia. Le gare teatrali, Le convulsioni, La cena mal apparecchiata*, a cura di F. Soldini e P. Vescovo, Marsilio, Venezia 2011, p. 129. Proprio il successo del *Rutzvanscad*, tra l'altro, costringe Gozzi ad alcune peripezie onomastiche nella *Donna serpente* (1762); si veda a proposito: T. Zanon, *Prime osservazioni su onomastica e toponomastica delle Fiabe teatrali di Carlo Gozzi: i casi Donna serpente e Turandot*, in "Quaderni di Lingue e Letterature", 32, 2007, pp. 101-10.

<sup>9</sup> Cfr. J. Pison y Vargas, *El Rutzvanscad o quijote trágico*, edizione, studio e note a cura di D. Pierucci, ETS, Pisa 2010.

<sup>10</sup> Nelle *Memorie* di Girolamo Zanetti (edite in F. Stefani, "Memorie per Servire all'istoria della inclita città di Venezia", di G. Zanetti, in "Archivio Veneto", XXIX, 1, 1885, pp. 93-148), per esempio, si citano alcune riprese dell'opera nella stagione 1742-43, da cui si evince che il *Rutzvanscad*, a quasi vent'anni dalla prima, era ancora stabilmente in repertorio.

<sup>11</sup> Si cita dalla più recente edizione del testo, contenuta in *Parodie tragiche del Settecento*, a cura di G. Brognoligo, Carabba, Lanciano 1922, pp. 23-111 (da qui *RiG*). L'ed. veneziana seguita da Brognoligo non ha – sul modello di Lazzarini che lo riprendeva dalla tragedia greca – la divisione in atti, che invece è presente nella coeva ed. bolognese e che per comodità si riporta tra parentesi quadre. Sul rapporto tra le due edizioni, cfr. *infra* n. 15. Una nuova edizione dell'opera è stata fortunatamente annunciata in V. G. A. Tavazzi, "Rutzvanscad il giovane" di Zaccaria Valaresso: note sulle edizioni e sulla tradizione manoscritta, in "Lettere Italiane", LXV, 1, 2013, pp. 77-94. Recentemente (aprile 2015) della stessa Tavazzi si segnala una comunicazione (*La parodia a teatro: Rutzvanscad il giovane di Zaccaria Valaresso*) presentata al Convegno "Goldoni avant la lettre: esperienze teatrali pregoldoniane (1650-1750)", svoltosi a Santiago de Compostela nell'aprile 2015. Non avendovi assistito, chi scrive non può escludere involontarie coincidenze tra l'intervento, tuttora inedito, e il contenuto di questo saggio.

*Dialogo di un folletto e di uno gnomo*, forse l'emergenza più "alta" della successiva fortuna di *Rutzvanscad* e di Valaresso, la cui bibliografia è, senza sorprese, relativamente scarsa<sup>12</sup>. Ecco, in breve, la trama dell'opera:

Rutzvanscad, re della Cina e fresco conquistatore della Nuova Zembla ha due problemi: da un lato continua a piangere la bella moglie e suoi due figli gemelli, scacciati dal padre di Rutzvanscad fortemente contrario alle nozze; dall'altro la nuova conquista è minacciata da Culicutidonia, vedova del deposto tiranno Tettinculuffo. Grande appassionata di tragedie greche, Culicutidonia spinge i due figli, peraltro abbastanza riluttanti, ad assassinare Rutzvanscad. L'attentato fallisce: uno dei figli muore sul campo e l'altro viene giustiziato. Ma subito si scopre che non erano davvero figli di Culicutidonia e del marito: erano due trovatelli che avevano sostituito i due gemelli che Culicutidonia aveva perso subito dopo il parto. Sono insomma i due gemelli che Rutzvanscad credeva di aver perduto. Rutzvanscad scopre poi che sua moglie è la stessa fata che aveva tempo prima sposato suo nonno, utilizzando poi i propri poteri magici per risposarsi col nipote (da cui le ire del padre Araschid). Araschid, da parte sua, aveva sposato in prime nozze proprio Culicutidonia che gli aveva dato un figlio (Rutzvanscad) ed era stata poi ripudiata e cacciata. Per vendicare l'uccisione dei figli (in verità dei nipoti), Culicutidonia uccide Rutzvanscad, che nel frattempo si è *more edipico* accecato per il rimorso. Saputa la verità, la Regina si uccide a sua volta. In breve: Rutzvanscad ha sposato sua nonna, ucciso i propri figli ed è stato ammazzato dalla propria madre, che muore a sua volta.

L'ipertrofica complicazione della trama – che ricalca con evidente gusto satirico le peripezie dell'oggetto polemico – è il primo e il più macroscopico degli strumenti della parodia che funzionano, diciamo così, sottotraccia. Altri sono invece dichiarati apertamente, a cominciare dal titolo, per passare al sottotitolo: *arcisopratragicissima tragedia, elaborata ad uso del buon gusto de' grecheggianti compositori*, arrivando infine a scoperti richiami intertestuali. Basterà qui (tra i molti luoghi possibili) confrontare gli *incipit* delle due tragedie:

<sup>12</sup> Ma tale povertà è compensata dalla qualità degli studiosi che si sono occupati di questo testo. Oltre al già citato saggio di Fido, si vedano V. Coletti, *Parodie settecentesche*, in Id., *Traduzioni e parodie. Problemi e testi*, Marietti, Casale Monferrato (AL) 1984, pp. 21-39; D. Pietropaolo, *Parodia della tragedia classica e riforma teatrale nel Settecento: il contributo di Zaccaria Valaresso*, in "Revue Romane", 21, 2, 1986, pp. 229-43. A tutti questi lavori questo saggio è molto debitore. Cfr. anche N. Bietolini, *La parodia del tragico. Il caso settecentesco della «architragicissima tragedia» Rutzvanscad il Giovine di Zaccaria Val[l]aresso*, in "Campi immaginabili", 28-29, 2003, pp. 82-98.

<i>Ulisse il Giovane</i>	<i>Rutzvanscad il Giovine</i>
INDOVINA	ASTROLOGA
Pria che sparisca in cielo,	Pria che sparisca in ciel... (meglio alle curte),
Nunzia del nuovo giorno	prima che venga il dì...
La mattutina stella <sup>13</sup>	( <i>RiG</i> , p. 29 [at. IV, sc. 3])

Oppure il passo dove l'opera di Lazzarini viene esplicitamente citata:

sposò la madre, uccise il padre Edippo;  
 fe' il simil, ma co' figli, il nuovo Ulisse,  
 e il nuovo Rutzvanscad svenò la prole,  
 e, quel ch'è peggio e da che mondo è mondo  
 non s'è udito mai più, sposò sua nonna!      (*RiG*, p. 92 [at. IV, sc. 4])

D'altra parte, «la tragedia di Valaresso soddisfa a *tutti* i possibili requisiti del genere “parodia”»: in particolare Fido fa riferimento alla distinzione tra «“parodia comica” [...] che colpisce forme letterarie più ampie, mode e storture intellettuali diffuse, o addirittura fatti di costume [...]»; e “parodia critica”, che rifa il verso a un determinato autore o a un determinato testo»<sup>14</sup>. Effettivamente, *Rutzvanscad* è tutto questo allo stesso tempo. Sulla critica a un determinato testo si è appena detto. Ma l'*Ulisse il Giovane* è solo il rappresentante ideale del “dramma aristotelico” settecentesco. L'intento è chiarito da Valaresso fin dedicatoria all'«amico lettore»<sup>15</sup>. Qui nel testo dell'ed. bolognese:

Finalmente, viene a un bell'umore il talento di tessere e di pubblicare alcune tragedie; ecco ogni poeta italiano calzarsi il coturno e voler fare la sua figura in

<sup>13</sup> D. Lazzarini, *Teatro*, a cura di N. F. Cimmino, Abete, Roma [s.d.], p. 11.

<sup>14</sup> Fido, *Parodia*, cit., pp. 51, 52.

<sup>15</sup> Il *Rutzvanscad* viene pubblicato nel 1724 in due edizioni, una bolognese (per Costantino Pisarri) e una veneziana (Appresso Marino Rossetti). Tavazzi (“*Rutzvanscad il giovane*” di Zaccaria Valaresso, cit.) indica in modo convincente nell'ed. bolognese la *princeps*. Se il testo vero e proprio non cambia sostanzialmente da un'edizione all'altra, la dedicatoria dell'ed. veneziana è invece molto più sintetica e prudente: «Questa composizione, a cui abusivamente è posto il nome di Tragedia, è parto d'un Autore, che si protesta d'aver tutta la stima per le tragedie greche, e d'aver letto con piacere alcune delle medesime, ed ugualmente alcune delle italiane composte ad imitazione de' greci; ma non può dissimulare la sua noia nel vederle fatte familiari alle nostre scene. Come sono a' tempi nostri cessati tutti que' motivi, per i quali all'antica Grecia piacevano le orribilità e superstizioni tragiche, così è parso all'Autore molto strano ed inopportuno il voler avvezzare i nostri teatri alla totale e servile imitazione de' greci, e render grate all'udito e alla vista cose sì ripugnanti al nostro genio e al nostro costume. Per questo si protesta l'Autore d'aver solo inteso di ferire la massima, rispettando per altro la virtù di chi con tutto l'applauso ha scritto in questa materia» (*RiG*, p. 25).

teatro; la qual cosa avendo mosso non meno a riso che a nausea l'autore della seguente Favola, ha voluto fare uno scherzo a questi Tragici, che certamente non si aspettavano. Ha voluto farne spettacolo al popolo, e far de' Tragici una commedia col titolo e con la maschera di tragedia, di modo che in vendetta di voler questi far piangere gli uditori, è riuscito all'autore di far ridere di coloro che hanno voluto far piangere; però merita la novità dell'impresa che tu ne gusti, e la legge coll'intenzion dell'autore: imperciocché in questa guisa gustandola, d'ingrato sapore non ti parrà. A questo fine di far cosa tanto piacevole, la quale a promuovere il riso attissima fosse, ha scelto l'Autore dalle *Novelle Persiane* l'azione e i personaggi, che portan nomi assai strani e che nel nostro dialetto riescon per avventura lepidissimi. Così vedrai quivi entro bizarramente cangiati i fulmini attribuiti da' poeti alla favolosa deità di Giove, in fantasie curiosissime che non men contribuiscono in una graziosa forma al piacere di chi legge, che allo scredito delle menzogne de' Greci<sup>16</sup>.

Altri espedienti tipici del genere satirico-burlesco che Valaresso mette in campo nella sua *pièce* sono quelli, piuttosto comuni, di tipo goliardico-scatologico, come quando Culicutidonia apostrofa il proprio cugino: «Oh del digesto cibo / bel consiglier!» (*RiG*, p. 56 [at. II, sc. 2]); o quelli cosiddetti di “adeguamento” e che cioè integrano nel contesto esotico d'arrivo (l'opera è ambientata nell'immaginario regno asiatico della Nuova Zembla<sup>17</sup>) alcune forme e locuzioni tipiche della realtà del pubblico, per cui, per esempio, agli dèi non si sacrificheranno buoi o agnelli, bensì ippopotami; e la gente andrà a perdere il proprio tempo nelle officine del tè invece che nelle “botteghe da caffè”; oppure, al contrario, in questo contesto genericamente “asiatico” vengono inseriti elementi smaccatamente veneziani e riconoscibili dagli spettatori. In un caso particolare Valaresso utilizza il metodo dell'adeguamento per un macroscopico elemento strutturale, quel coro che Lazzarini aveva scrupolosamente reintrodotta su modello della tragedia ateniese e che viene sostituito da un «Coro d'orbi improvvisatori di piazza». Non è questa la sede per trattare la figura del “cieco cantore” che accompagna la letteratura occidentale fin da Omero, basti qui ricordare – in estrema sintesi – come, almeno dal Medioevo in poi, il cieco che sopravvive improvvisando componimenti e/o canzoni nelle piazze e nei cantoni è una figura molto comune, quotidiana, della vita delle città, al punto che

<sup>16</sup> Z. Valaresso, *Rutzvanscad il giovine*, Par Costantino Pisarri, Bologna 1724, pp. 6-7.

<sup>17</sup> Il nome, che è in Valaresso puramente evocativo, rimanda alle Novaja Zemlja, arcipelago russo situato nel Mar Glaciale Artico, noto soprattutto per essere stato un poligono nucleare durante il periodo sovietico.

a tale figura può capitare di venire inserita nel circuito della produzione colta<sup>18</sup>.

Sappiamo che uno degli scopi fondamentali del coro nella tragedia greca (e nelle riprese settecentesche) è quello di fungere da spettatore ideale interno al dramma che ne illustra la trama e ne commenta i principali movimenti allo scopo – tra le altre cose – di fornirne una chiave di interpretazione. Niente di tutto ciò rimane nel *Rutzvanscad*, dove il canto degli orbi (dietro il quale ovviamente viene attaccato l'anacronistico tentativo di reintrodurre un elemento così estraneo alle coeve prassi sceniche e al gusto come il coro) viene relegato e ribassato alla funzione di contro canto svilente della già satireggiante tragedia.

Due esempi. Il primo: il buon governo di Rutvanscad neo-re della Nuova Zembla viene declinato nei termini consumistici del prezzo di pane e vino:

In regal stato  
egli ha mostrato  
d'aver amato  
la povertà.

Poich'era caro,  
più lire al staro,  
in un momento  
calò il formento.  
Per un quattrino  
di meno il vino  
bevuto s'ha.

(*RiG*, p. 50 [at. I, sc. 4])

Il secondo: la mirabolante e incredibile vicenda che ha portato Rutvanscad a sposare sua nonna viene rideclinata dal Coro d'orbi nei termini di una discussione da taverna:

<sup>18</sup> Cfr. almeno P. Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Seuil, Paris 1983 e L. Zucchi, *Poesia e versi per musica. L'evoluzione dei metri italiani*, il Mulino, Bologna 2009. Che tale presenza perdurasse immutata ancora nel Settecento lo dimostra, per esempio, Da Ponte che ricorda come i suoi primi versi furono presi in giro da un compagno di seminario che li riprodusse «sul tuono [sc. melodia] che gli orbi cantano per le strade d'Italia» (L. da Ponte, *Memorie. Libretti mozartiani*, introduzione di G. Armani, Garzanti, Milano 2006, VII ed., p. 6), e lo dimostra un aneddoto relativo allo stesso *Rutzvanscad*. Nelle *Memorie* dello Zanetti (Stefani, "Memorie per Servire all'istoria della inclita città di Venezia", cit., pp. 107-10) viene raccontato un bizzarro (se autentico) fatto di cronaca: il capocomico aveva chiamato a recitare la parte del coro a un vero gruppo di orbi di piazza, i quali, come se non bastasse, si erano messi a intonare i cori scritti da Valaresso sulla melodia delle arie liturgiche più in voga al momento, causando così l'immediato intervento della Magistratura alla Bestemmia che interrompe le repliche.



Si fe' cerva per amore  
del primier Rutzvanscadone,  
e per Rutzvanscad iuniore  
il marito fe' caprone.  
[...]

Ma ragion di disperarsi  
non ha tanta il nostro re:  
caso egli è di cui gloriarsi  
ei dovrebbe per mia fè.

Anzi ai pregi rari e tanti,  
onde il grande eroe s'adorna,  
questo aggiunga, e se ne vanti,  
che a suo nonno ei fe' le corna.

(*RiG*, pp. 94-5 [at. IV, sc. 4])

Un altro aspetto del “dramma aristotelico” preso di petto da Valaresso è senz'altro quello storico-linguistico, essendo la questione della lingua (e più che mai proprio in quel periodo) uno degli snodi principali del dibattito su di un nuovo modo di fare poesia (e di poesia tragica in particolare):

Per il Valaresso l'esigenza di un teatro tragico coevo con l'epoca comporta soprattutto l'uso di un nuovo codice espressivo, facilmente accessibile al grande pubblico teatrale e sensibile alle sue istanze culturali. Pertanto al linguaggio volutamente circonvoluto, copioso, metaforico ed arcaizzante del Lazzarini, egli contrappone un modo conciso, lineare e moderno, tale da porre il discorso testuale in naturale rapporto di continuità con la lingua viva dello spettatore colto, senza mai rinunciare al suo necessario senso di sostenutezza stilistica [...]. Con questo discorso il Valaresso, oltre ad affermare la necessità di definire l'arte drammatica da una visuale che trascenda i moduli di una considerazione retorica per accogliere appunto il gusto del pubblico, si inserisce nel dibattito linguistico dei riformatori del primo Settecento e si associa alla corrente che dalle tesi di parco modernismo nei riguardi dei toscanisti arcaizzanti giunge qualche volta fino all'insofferenza totale del purismo<sup>19</sup>.

La Crusca è, d'altra parte, apertamente tirata in ballo da Valaresso, quando Culicutidonia rimprovera a Mamaluc, che le sta per annunciare la prossima esecuzione del figlio sopravvissuto al fallito attentato, un presunto scivolamento verso il basso del tono:

MAMALUC            Donna!  
CULICUTIDONIA

Guarda che parli, o bue cinese!  
Dimmi regina!

<sup>19</sup> Pietropaolo, *Parodia della tragedia classica*, cit., pp. 231-2.

MAMALUC	Si, come vi piace.
	Regina, i' sono...
CULICUTIDONIA	I' a una mia pari? I'? Ah, indegno!
	Cos'è quest'I'? Ti credi
	far camminar qualc'asino restio?
MAMALUC	Poiché si parla anco alla nuova Zembla
	nell'itala favella,
	parlar io vi volea con nuova Crusca
	e con termine assai
	nell'itale tragedie usato.
CULICUTIDONIA	Or parla.
	( <i>RiG</i> , pp. 68-9 [at. III, sc. 2])

Argomento stilistico che, effettivamente, placa l'irascibile regina<sup>20</sup>. La parodia del linguaggio tragico viene compiuta da Valaresso in un discorso che funziona simultaneamente su due livelli stilistici – quello “grave/tragico” e quello “comico/satirico” – ma che si risolve in un'unica espressione tragico-caricaturale, ora degradando lo stile poetico mediante l'impiego di prosaismi che ne deformano il contesto<sup>21</sup>, ora solennizzando motivi scatologici (si veda *supra*), ora sfruttando l'ambiguità semantica delle parole<sup>22</sup>.

Ma sono anche le singole tessere del linguaggio tragico a venir sottoposte a questo tipo di trattamento, tanto quelle relative ai più minuti aspetti del linguaggio poetico italiano, tanto quelle più genericamente ascrivibili al lessico mitologico-tragico che guarda direttamente al protomodello greco. Il personaggio dell'Astrologa risulta, per questi aspetti, particolarmente interessante, fin dal già citato *incipit* in cui Valaresso fa direttamente il verso a Lazzarini: innanzitutto tra Indovina e Astrologa c'è un evidente degradazione ed è proprio lei – nella resa iperbolica – a usare termini propri e direttamente riferibili al lessico poetico: *ciel*, *dì* (contro i più ‘neutri’

<sup>20</sup> Salvo errore, l'oggetto polemico di questo scambio è proprio Maffei, dove questa forma si ritrova spesso. I riferimenti ironici alla *Merope* maffeiana – anche espliciti – sono numerosi, a partire dalla smania che Culicutidonia ha di voler mettere a morte i figli. Per ragioni di spazio, in questo saggio questo argomento non verrà approfondito.

<sup>21</sup> «Che gli alti numi / v'arrestino da un'opra / che condurravvi all'ultima rovina / precipitevolissimamente» (brillante caso di parola-endecasillabo), *RiG*, p. 51 [at. II, sc. 1].

<sup>22</sup> Aboulcassem dice senza ironia (almeno internamente al testo) alla cugina Culicutidonia: «Siete la maggior donna che vi sia / tra quante furo mai donne del mondo, / d'ogni maggior applauso meretrice», *RiG*, p. 102 [at. v, sc. 4].

*cielo, giorno*)<sup>23</sup>; ed è sempre lei il personaggio che più viene messo in difficoltà dal linguaggio letterario con cui forzosamente deve esprimersi e che fatica a maneggiare in tutta la sua portata, anche allusivo-referenziale:

Vedo nel nero fiume d'Acheronte  
per la bituminosa e nera linfa  
in orrido guizzar l'anguille ignivome.  
Le serpi, – fallo, detto va: i colubri –  
[...]  
Oh Diana! Oh Furie ultrici! Voi sentite  
qual si strapazza il vaticinio nostro!  
Voi... ma già veggo... sento,  
sento l'odor delle bragiole arrosto  
nell'osteria vicina a Cintia sacra. (*parte.*)

con la solita repentina degradazione finale; per poi rientrare dopo tre battute e correggersi:

Scusate, se ritorno. Io non ben feci  
l'ufizio mio: chiamai  
Diana, e dovea dir *Ecate trinia*  
e le Furie dovea chiamar *Erinni*. (*RiG*, pp. 40-1 [at. I, sc. 3])

Dove è evidente il continuo svuotamento di tono e di significato cui vengono sottoposti i componenti del linguaggio tragico in ogni suo livello.

Nemmeno l'aspetto metrico della tragedia rimane estraneo al trattamento parodistico. Il *Rutzvanscad* – con l'ovvia eccezione dei cori che utilizzano strofe e versi melici – è scritto principalmente in una forma mista di endecasillabi e settenari sciolti cui si aggiunge qualche rado quinario. Questa scelta metrica – oltre che servire alla *varietas* ritmica del dettato, a una sua maggiore vicinanza alle forme del parlato e, quindi, a garantire quella maggior “naturalizza” (concetto già ben presente nella *Poetica* aristotelica) che Valaresso vuole opporre all'ingessato “dramma grecheggiante” – prendeva direttamente in giro non tanto o non solo il Lazzarini, ma anche Gravina e le sue scelte esplicitamente mimetiche del verso greco<sup>24</sup>. Né uno dei personaggi della *pièce*

<sup>23</sup> Da notare, sempre in direzione della caricatura linguistica, l'alternanza *giovane/giovine* del titolo, avvertendo però che se *giovine* è forma unica per le stampe, l'alternanza con *giovane* permane nei mss.

<sup>24</sup> G. Gravina, *Della tragedia*, in Id., *Scritti critici e teorici*, a cura di A. Quondam, Laterza, Bari 1973, pp. 503-81.

di Valaresso manca di cogliere quanto di ridicolo poteva esserci in quel tentativo di para-metrica barbara:

ché se a lui [*sc.* Sofocle] in tal guisa alcuno avesse  
de' figli suoi portato un tristo avviso,  
negli occhi avrebbe a nunzio tal cacciati  
quanti allor per le mani avesse avuto  
versi giambici e bacchicataletici. (RiG, p. 67 [at. III, sc. 2])

Fin qui si è cercato di esporre e analizzare alcuni tra gli elementi che caratterizzano l'operazione parodistica di Valaresso che – per quanto riuscita – potrebbe rischiare di esaurire la sua portata nel ristretto perimetro di una «produzione riflessa, ricca di idee e di cultura, ma sempre, *en attendant Goldoni*, opera di dotti per altri dotti»<sup>25</sup>. Ma l'autentico colpo di genio di Valaresso, ciò che gli fa fare il salto di qualità sollevando il suo testo sopra la media delle coeve parodie e che lo qualifica come un piccolo capolavoro misconosciuto della nostra letteratura, è – salvo errore – proprio l'ambientazione “persiana”, su cui viene proiettata la vicenda e che pare essere fra quelle meno messe in luce dalla critica.

L'antecedente letterario della vicenda pseudo-grecheggiante del *Rutzvanscad* si trova nei *Mille et un jours*, raccolta di racconti “persiani” pubblicata in francese tra il 1710 e il 1729<sup>26</sup> e che – sulla scorta del successo delle *Mille e una notte* – conobbe una grande circolazione in tutta Europa, Venezia inclusa<sup>27</sup>. Si tratta dell'*Histoire du roi Ruzvanschad et de la princesse Schéhéristani*, nella quale si raccontano le vicende del tormentato amore tra un uomo e una fata. Ma non si tratta di una fonte generica. Valaresso immagina – sulla scorta di Lazzarini che narra le tragiche vicende del nipote dell'Ulisse omerico – che il suo

<sup>25</sup> Fido, *Parodia*, cit., p. 59.

<sup>26</sup> F. Pétis de La Croix, *Les Mille et Un Jours. Contes persans*, texte établi, avec une introduction, des notices, une bibliographie, des jugements et une chronologie par P. Sebag, nouvelle éd. revue et complétée, Phébus, Paris 2003. Come abbiamo visto, la fiaba, di argomento melusinico, servirà più tardi a Carlo Gozzi come fonte per la sua fiaba teatrale *La donna serpente*; cfr. a tal proposito Zanon, *Prime osservazioni*, cit. e Id., *Un crocevia settecentesco: la Donna serpente di Carlo Gozzi*, in *Melusine*, Atti del Convegno internazionale (Verona, 10-11 novembre 2006), a cura di A. M. Babbi, Fiorini, Verona 2009, pp. 107-28.

<sup>27</sup> Immediata anche la traduzione italiana: *Novelle persiane divise in mille e una giornata, e in cinque libri distribuite*, Presso Giovanni Malachin & Sebastian Coleti, Venezia 1720; alla raccolta delle *Novelle persiane* si fa esplicito riferimento tanto nel testo quanto nei paratesti del *Rutzvanscad*.

Rutzvanscad sia il nipote di *questo* Ruzvanschad, primo sposo della fata Schéhéristani (italianizzata in Kerestani). Il repertorio “persiano” serve poi a Valaresso come miniera dove pescare, più o meno a caso, «nomi assai strani e che nel nostro dialetto riescon per avventura lepidissimi» (cfr. n. 5): Mamaluc, Aboulcassem, lo stesso Rutzvanscad (tanto paronomasticamente vicino a Ruzante e ai suoi etimi...) <sup>28</sup> e nel quale acclimatare con successo altri nomi, magari etimologicamente malcerti nella loro persianità, ma di sicuro successo presso i fruitori: Culicutidonia, Tettinculuffo, Quetlavacca, Quantumcumque. E, infine, questa fantastica Nuova Zembla serve a Valaresso da scusa per più minuti giochi linguistici. La capitale di questo regno si chiama, per esempio, *Tnfznprhzm* non a caso definita perifrasticamente la «nostra consonantissima cittade» (*RiG*, p. 64 [at. III, sc. 1]).

Ma, soprattutto, l’ambientazione orientale permette una sorta di doppio salto parodistico che si basa in modo sostanziale – e con un rapporto di necessità – proprio sul *décalage* consentito da questo slittamento che non è solo crono-topologico (un’altra parte del mondo in un’epoca indefinita), ma anche intimamente culturale: Valaresso, come detto, non si limita a sbertucciare le derive più estreme del “dramma aristotelico” settecentesco riproponendone gli eccessi, ma fa protagonisti della vicenda un gruppo di personaggi sostanzialmente estranei alle vicende e ai caratteri di chi quei drammi sarebbe solito vivere o recitare. Insomma: per gli abitanti della Nuova Zembla i casi delle tragedie greche devono essere “esotici” tanto quanto lo sarebbero per un ipotetico greco antico quelli dei racconti persiani. Solo questo passo indietro permette che il rapporto parodistico non si limiti a un magari succosissimo *tête-à-tête* con i testi presi di mira, ma che si crei un vero e proprio triangolo che esteriorizza e proietta il centro della questione su una punta terza ed estrema, consentendo così all’operazione di risultare al tempo stesso quasi “neutra” e grandemente accresciuta dal punto di vista della propria potenza interna. In buona sostanza: la parodia dei “grecheggianti compositori” risulta molto più efficace se, invece di fare direttamente loro il verso, si mette in scena una ridicola regina orientale imbevuta e idolatra delle “grecheggianti composizioni”. Tutto questo permette inoltre a Valaresso una seconda “parodia comica”: quella dell’emergente *vague* relativa ai vari *contes* persiani di grande

<sup>28</sup> Tra le *dramatis personæ* si trova, tra l’altro, un Calaf che – tirato di peso dall’*Histoire du prince Calaf et de la princesse de Chine*, ancora dai *Mille et un jours* – verrà ripreso sempre da Carlo Gozzi nella sua *Turandot*, con ben altre fortune novecentesche.

successo e di recentissima importazione francese. Nell'orientale Culcutidonia che smania per le vicende delle greche Ecuba e Polissena c'è anche la presa in giro di quanti a Venezia, e più generalmente in Europa, stanno cominciando a perdere la testa per gli scenari esotici.

Di questo *décalage* si ha un succoso esempio quando un triste Rutzvanscad narra l'orribile furia (peraltro giustificata, visto quanto si verrà a sapere) del padre Araschid contro la sua giovane sposa:

RUTZCVANSCAD	l'empia strage ordinò di lei, de' cari pargoletti innocenti, con ordine che il cor della mia cara, di fede albergo e d'onestà più pura, accomodato in dilicato cibo porger mi si dovesse al mio ritorno in orribil vivanda <sup>29</sup> .
MAMALUC	Oh, che gran cosa! In punto ammirativo: – La cena di Tieste! – qui esclamerebbe un tragico poeta, e ne farebbe applauso il troppo ipocondriaco uditore.
RUTZVANSCAD	Ma senti ancor più fier comando: aggiunse che de' miseri figli fatti eunuchi, mi fosser dati in cibo i genitali
MAMALUC	Giuro per la febrifuga Chinchina [ <i>sc.</i> chinino] che questa non sognò né men Tieste.

(*RiG*, pp. 33-4 [at. 1, sc. 2])

Ma il personaggio assolutamente centrale della *pièce*, quello attorno cui si organizza la struttura parodistica del *Rutzvanscad* è senz'altro la regina Culcutidonia, centratissimo carattere il cui unico sogno è quello di vivere in una tragedia greca e, possibilmente, morire suicidandosi

<sup>29</sup> Si ha qui, tra l'altro, un accenno a un altro grande tema della letteratura: quello del "cuore mangiato" che tanta fortuna ebbe poi nel Settecento, basti qui citare il *Fayel* di Baculard d'Arnoud (ma si veda in generale, M. Di Maio, *Il cuore mangiato. Storia di un tema letterario dal Medioevo all'Ottocento*, Guerini, Milano 1996); ma tutto il *Rutzvanscad* è zeppo di riferimenti più o meno espliciti, come la citazione di un verso del *Baldus* di Teofilo Folengo (xxiv, 640): «il Gran Merlin Coccai: *cra, Cratif, Trafnot, Sgnefet, Canatauta, Riogna*» (*RiG*, p. 39 [at. 1, sc. 3]; l'ed. veneziana riporta l'intero esametro folenghiano, mentre quella bolognese sopprime *Riogna* per fare del verso un perfetto endecasillabo); o versi del tipo «Non comincian da me le mie sciagure» (*RiG*, p. 105 [at. v, sc. 4]) che dimostrano come Culcutidonia oltre che famelica lettrice dei tragici greci deve aver ben compulsato anche la *Fedra* di Racine («Mon mal vient de plus loin», at. 1, sc. 3, v. 269).

eroicamente<sup>30</sup>. Suo *livre de chevet* è la *Merope* di Maffei e il suo delirio arriva a comiciissimi estremi: va, come detto, dallo spingere i figli all'atto eroico (e, sotto sotto, sperando che eroicamente vi muoiano), all'insultare il cugino Aboulcassem, reo, a suo dire, di non trattare con la dovuta *amplificatio* il racconto della loro morte. Nel mezzo, fa un voto agli dèi: qualora la loro impresa riuscisse, farà un pellegrinaggio a Tebe, luogo sacro alla tragedia greca:

al bivio andrem, là dove Edippo  
fe' l'omicidio dell'ignoto padre  
[...]  
Vedremo la Sfinge imbalsamata  
[...]  
Vedrem la stanza ove morì Giocasta,  
il luogo ove nel campo  
s'infilarono Eteocle e Polinice. (RiG, pp. 58-9 [at. II, sc. 2])

Si tratta di una figura che ha la rara capacità di essere al tempo stesso monolitica nella sua essenza di donna-tragica, ma estremamente sfaccettata, e quindi poco noiosa, dal punto di vista dell'esistenza scenica. Ed è probabilmente questa la chiave di lettura in cui si può sintetizzare il senso teatrale dell'operazione parodistica di Valaresso, che è quella di inserirsi all'interno della *querelle des anciens et des modernes*:

Le molte questioni drammaturgiche dibattute in quegli anni, che furono stimolate non tanto da peculiarità personali, riconducibili o no alla *querelle*, quanto dal programma arcadico di restaurare il buon gusto in tutti i generi letterari e dalla polemica Orsi-Bouhours sulla presunta inferiorità della poesia italiana rispetto a quella francese. Le numerose proposte teoriche e le moltissime realizzazioni pratiche si divisero in due schiere: da un lato un ritorno completo ai classici, proclamato in nome di un'ortodossia culturale che pretendeva imporsi come necessaria adesione ai principi di estetica teatrale da essi derivabile, e dall'altro la ricerca di forme consapevolmente nuove che, in rispondenza alla sensibilità dello spettatore moderno ed in opposizione a qualsiasi concezione arcaistica dell'arte, potessero recuperare lo spirito dei classici senza ricalcarne la lettera, in un processo di attualizzazione culturale ispirato in gran parte al teatro francese del Seicento<sup>31</sup>.

<sup>30</sup> Coletti (*Parodie settecentesche*, cit., p. 24) lo accosta giustamente a Madame Bovary.

<sup>31</sup> Pietropaolo, *Parodia della tragedia classica*, cit., p. 230. Cfr. anche C. Viola, *Tradizioni letterarie a confronto. Italia e Francia nella polemica Orsi-Bouhours*, Fiorini, Verona 2001.

In questa diatriba Valaresso si inserisce indossando consapevolmente i panni che gli sono propri, ossia quelli del disinteressato dilettante – ma pur sempre esponente illustre del più qualificato pubblico teatrale d'Italia e forse, all'epoca, d'Europa – e come tale esigendo che la riforma in corso rendesse la tragedia sensibile al gusto dello spettatore moderno: con mezzo secolo di anticipo sui vari Chiari, Gozzi e Goldoni, ma altrettanta *verve*, anche semplicemente scenica<sup>32</sup>. Non a caso, si ha l'impressione che sia proprio Valaresso a parlare dietro la maschera di Aboulcassem quando pronuncia questa definitiva requisitoria sull'attualità della tragedia greca sulle scene veneziane del primo Settecento e, peggio ancora, sulle loro settecentesche riprese:

Oh, delle greche barbare tragedie,  
noiose alla lettura e tetre al guardo,  
misera imitazion, folle lavoro!  
Pera colui che primo a i tempi nostri,  
si pensò ravvivar questo, con vana  
idea di diletter, studio d'orrori.  
[...]  
Oh tragedie, oh tragedie! Il Ciel vi tolga  
a noi non sol, ma ancora  
al bel genio d'Ausonia, e a dissiparvi  
venga qualch'opra, come venne un tempo,  
per dar il bando a' stolidi romanzi,  
il tanto salutare *Don Chisciotte*. (RiG, pp. 61-2 [at. II, sc. 4])

Come il *Don Chisciotte* avrebbe fatto piazza pulita degli estremi cascani del romanzo cavalleresco<sup>33</sup>, così il *Rutzvanscad* dovrebbe fare, nelle intenzioni di Valaresso, con il “dramma aristotelico”.

<sup>32</sup> Alcuni espedienti comici di Valaresso si ritrovano poi – ovviamente senza nessun legame diretto – in alcuni capisaldi della comicità contemporanea: dall'acqua calda col latte che i Britanni bevono alle cinque di pomeriggio prima dell'introduzione del tè in *Asterix chez les Bretons* (di René Goscinny e Albert Uderzo, Dargaud, Neuilly sur Seine 1966), alla “fila longobarda” per “fila indiana” dell'*Armata Brancaleone* (regia di Mario Monicelli, 1966), passando per i migliori *sketches* dei Monty Python.

<sup>33</sup> È questo luogo testuale a giustificare il sottotitolo della traduzione spagnola, cfr. n. 9.