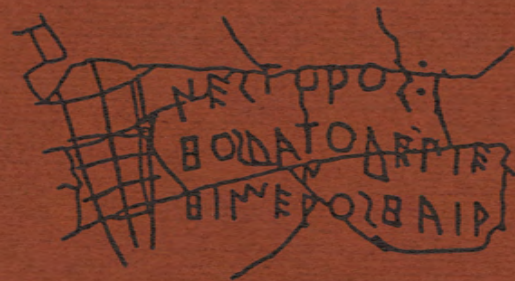


ISTITUTO ITALIANO PER GLI STUDI FILOSOFICI
CIRCOLO GEORGES SADOUL

GIUSEPPE BARETTI
LETTERATO E VIAGGIATORE



GIUSEPPE BARETTI LETTERATO E VIAGGIATORE



Valentino
editore

1. PAOLO ALATRI, *La crisi dello stato liberale da Giolitti a Mussolini.*

2. ARTURO MARTORELLI (a cura di) *Giuseppe Baretta letterato e viaggiatore*

3. ANDREAS KAMP, *La teoria politica di Aristotele. Presupposti tempi principali.*



ISTITUTO ITALIANO PER GLI STUDI FILOSOFICI
CIRCOLO GEORGES SADOUL

GIUSEPPE BARETTI LETTERATO E VIAGGIATORE

Atti del Convegno
Napoli, 15 dicembre 1989

a cura di
Arturo Martorelli

Premessa di
Arnaldo di Benedetto



Valentino
editore

PREMESSA

La ricorrenza del secondo centenario della morte di Giuseppe Baretta (1719-1789) non è passata inosservata. I momenti più indicativi sono stati la «giornata» di studio che gli fu riservata il 15 dicembre 1989 a Napoli, nella sede dell'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, di cui si stampano qui le relazioni; e il convegno torinese del 21/22 settembre 1990. Occorre inoltre segnalare almeno l'ampio e equilibrato saggio che gli ha dedicato quello che è oggi uno dei suoi maggiori studiosi, Norbert Jonard¹.

Se per buona parte del secolo scorso gli scritti critici di Baretta poterono sembrare ancora attuali, è anche vero che già in esso si affacciarono molti degli argomenti che il XX secolo gli ha opposto con più ampie motivazioni. Croce, Natali, Borgese e altri (non Luigi Piccioni, naturalmente) consegnarono agli studiosi successivi un Baretta drasticamente ridimensionato. Come critico, si riconobbe, non ebbe adeguate capacità teoriche, e i suoi giudizi letterari mossero da un intento sempre polemico e spesso strumentale, sia ch'egli irridesse i poeti dell'Arcadia o Voltaire (di cui pur ammirava la forza stilistica) o Goldoni, sia che esaltasse un Metastasio, un Carlo Gozzi, un Parini (almeno in parte) o un Cellini (e fu certo una brillante

¹ *Baretta revisité*, in «Italianistica», XVIII (1989), pp. 305-19.

operazione la sua, opporre l'esemplarità di quest'altro cinquecentista ai cinquecentisti classicheggianti del canone arcadico). Ma è anche vero, si è peraltro ricordato, che polemica, e spesso moraleggiante, fu la critica del suo tempo. Baretti non fu dunque un'eccezione. E chi vorrebbe oggi rimproverare ad es. a Saverio Bettinelli il brillante pamphlet delle Lettere virgilliane?

Baretti non fu un preromantico, lo si è sottolineato spesso negli ultimi anni. E d'altra parte il preromanticismo, come ci viene ripetuto ormai stucchevolmente, forse non è mai esistito. È però sufficiente parlare invece di fasi e sviluppi successivi di un unico «illuminismo» – quando anche in Italia si comincia a proporre, almeno in sede di storiografia filosofica, la dizione lumi per meglio sottolineare la pluralità di direzioni dei diversi «illuminismi»?

Baretti fu illuminista e anti-illuminista. Ebbe proprie posizioni non solo in materia di critica letteraria, ma di estetica, di lingua, di politica, di religione. Le sue concezioni dell'«anima poetica» e del costruito «naturale» della frase lo vedono in linea col suo tempo. Non ebbe idee originali né seppe svolgerle sistematicamente: salvo che in materia linguistica. Ebbe però intelligenza bastante a coglierle: anche dal suo Johnson, col quale condivise inoltre il conservatorismo religioso. Fu uno dei nostri migliori scrittori di viaggio. Con le sue contraddizioni, con la sua inventività di prosatore e con l'angustia di alcune polemiche, fu un caratteristico testimone di un'età di crisi.

Un vivo ringraziamento all'avv. Gerardo Marotta, la cui illuminata disponibilità ha fatto sì che Napoli, nella sede dell'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, abbia ospitato il primo dei due convegni promossi per il bicentenario della

morte del critico piemontese: una città di cultura davvero europea per uno scrittore europeo. Il prof. Antonio Gargano e il prof. Arturo Martorelli hanno consentito la concreta attuazione del convegno e di questa pubblicazione; anche a loro esprimo la mia gratitudine.

ARNALDO DI BENEDETTO

MARIA PALERMO CONCOLATO

DI ALCUNI ASPETTI DEL BARETTI INGLESE

Dunque voi non sete Inglese.
Signor no, io sono Italiano.
Quanto tempo sete stato qui in
questo regno?
Io sono stato qui circa un anno.
Come hauete fatto a imparare a
parlar Inglese così presto?
Io ho imparato Inglese, leggendo.

Then you are not an Englishe
man? No sir, I am an Italian.
Howe long haue you been here in
this Realme?
I haue been here about a yeare.
How haue you done to learne to
speake English so soone?
I haue learned English by reading.
(XXVII)

...un proverbio Italiano a dirlo in
Inglese, non può hauer quella gra-
tia, come ha in Italiano, e anche un
prouerbio inglese, à dirlo in
Italiano, non ha quella gratia, come
ha nel suo natural linguaggio.

...an Italian prouerb, to say it in
English, can not haue that grace, as
it hath in Italian, and also an En-
glish prouerben to say it in Italian,
can not haue that grace as it hath in
their natural language. (XVIII)

Questi due passi sono tratti dai *First Fruits*, un manuale di conversazione formato da una raccolta di dialoghi in italiano e in inglese, che era apparso in Inghilterra nel 1578 ad opera di John Florio¹. John, ossia Giovanni Florio, figlio del

¹ J. FLORIO, *His firste Fruites: which yeelde familiar speech, merie Prouerbes, wittie Sentences, and golden sayings*. London, T. Dawson, 1578. Sempre fondamentale per la ricostruzione di un profilo biografico del Florio, il volume di F. A. YATES, *John Florio. The Life of an Italian in Shakespeare's England*, Cambridge, C.U.P., 1934.

Florio esule per motivi religiosi nell'Inghilterra del protestante Edoardo VI, fu certo una delle più interessanti figure di mediatore fra la cultura italiana e quella inglese. Lo troviamo menzionato, ricordiamolo, anche fra i personaggi presenti alla «cena delle ceneri»: è lui quel Florio che, sull'imbarcazione che porta Giordano Bruno lungo il Tamigi alla casa del Greville, canta l'ariostesco *Dove senza me dolce mia vita*, mentre «il Nolano ripigliava: *Il Saracin dolente, o femenil ingegno...*»². Ma John Florio, oltre che del manuale citato (che ebbe poi un suo non meno utile seguito nei *Second Fruits*), è per noi soprattutto l'autore di un dizionario italo-inglese, *A World of Words* (1598), che rimarrà in uso per lungo tempo in Inghilterra, in pratica quasi fino agli anni inglesi del Baretti³.

Sembra proprio obbligatorio evocare il Florio e la sua opera, della quale molti altri aspetti varrebbe la pena di sottolineare (tra l'altro, Florio fu il traduttore inglese di Montaigne), nel momento in cui ci si occupa di quest'altro straordinario mediatore fra due culture che è Giuseppe Baretti. C'è da osservare infatti che l'esperienza inglese del secondo, oggi così ben illuminata dalla conoscenza della sua corrispondenza e sempre più documentata dai molti studi che, a partire da quelli di Luigi Piccioni⁴, il nostro secolo ha

² G. BRUNO, *La cena delle ceneri*, a c. di G. Aquilecchia, Torino, Einaudi, 1955, p. 119.

³ «In its later edition, and as revised by Torriano, it remained the standard dictionary throughout the seventeenth century and after that formed a basis upon which its successors were built» (F. A. YATES, *op. cit.*, p. 190).

⁴ Oltre ai molti studi di LUIGI PICCIONI e CARLO SEGRE, si vedano sull'argomento almeno quelli di A. DEVALLE, D. C. GALLUP, C. J. M. LUBBERS-VAN DER BRUGGE e N. JONARD (al cui volume, *Giuseppe Baretti (1719-1789). L'homme et l'oeuvre*, Clermont-Ferrand, G. De Bussac, 1963, rinviamo per le relative indicazioni bibliografiche). Si vedano inoltre gli ultimi interventi baretiani di F. FIDO in *Le muse perdute e ritrovate*, Firenze, Vallecchi, 1989.

dedicato al versante inglese della sua biografia, getta a sua volta luce sui dati infinitamente più scarni di questo predecessore cinquecentesco. Anzi, potremmo dire che, metastoricamente, Florio ci fa meglio intendere le infinite difficoltà, le amarezze, le angosce proprie di chi in un paese straniero cerca di esercitare dignitosamente una professione intellettuale.

C'è insomma molto in comune fra queste due storie di emigrazione (sugellate entrambe dall'indigenza), che illuminano due momenti essenziali nella storia dei rapporti fra la cultura inglese e quella italiana. Ma torniamo al nostro Baretti.

Ha ricordato recentemente un suo attento studioso, Franco Fido, che in fondo la vita di questo autore si può considerare divisa idealmente in due fasi, una prima in cui il Baretti «frusta» gli italiani «per spingerli verso l'Europa» e una seconda in cui diffonde «fra gli inglesi la conoscenza e il rispetto dell'Italia e della letteratura italiana»⁵. Si può soggiungere che queste due fasi sono solo apparentemente consecutive, poiché sin dal primo momento in cui pone piede sul suolo inglese, nell'anno 1751, Baretti s'impegna nella sua opera di diffusore della cultura italiana; opera che continuerà quasi istituzionalmente nel suo secondo e definitivo soggiorno londinese, dal 1766 al 1789, l'anno della sua morte. Innegabilmente appartengono a questo secondo periodo le sue opere di maggiore impegno. Ci riferiamo, per esempio, al *An Account of the Manners and Customs of Italy with Observations of the mistakes of some Travellers with regard to that country*, del 1768, ovvero la sua famosa risposta allo

⁵ F. FIDO, *Introduzione a: G. BARETTI, Opere a c. di F. Fido*, Milano, Rizzoli, 1967, p. 22.

Sharp, il chirurgo-scrittore che nelle *Letters from Italy*, cronaca di un viaggio in Italia, aveva offerto una rappresentazione tutt'altro che lusinghiera del nostro paese. Ma di questo Baretti ricordiamo anche almeno la cura dell'edizione completa dell'opera del Machiavelli, *Tutte le opere di Niccolò Machiavelli segretario e cittadino fiorentino*, del 1772, pubblicata in tre «magnifici volumi»⁶.

Al suo primo soggiorno inglese appartiene invece un buon numero di opere di intento didattico. Sono opere che hanno di volta in volta il compito di illustrare lo stato della nostra letteratura in prosa e in versi, di fornire elementi essenziali di grammatica italiana e di storia della lingua. Si tratta di una produzione notevole, dato che a partire dal 1753 fino al 1760 non c'è quasi anno in cui non esca un suo lavoro o più d'uno, fra prime edizioni, ristampe e nuove edizioni. Lo si vuole qui sottolineare per ricordare come il Baretti, che fu sempre un grande lavoratore malgrado la sua grave miopia, lo dovette essere particolarmente in questi primi anni inglesi. In una lettera all'amico Agudio, dell'aprile 1754, dice:

I miei amici inglesi, più assai di me medesimo, si vanno rompendo il capo come fare per farmi guadagnare tanto di farmi diventare una spezie d'uomo ricco, ed ora volgono il pensiero ad una, ed ora ad un'altra cosa...⁷.

Ma questo gruppo di opere non nasce solamente dalla sua esigenza di lavorare per vivere in un paese straniero, vendendo come tanti suoi compatrioti la propria conoscenza della

⁶ Nel 1772 Baretti pubblicò «...prefaces to the magnificent London reprints of the works of Machiavelli...» (*D.N.B., Baretti*).

⁷ G. BARETTI, *Epistolario*, a c. di L. Piccioni, 2 voll., Bari, Laterza, 1936, I, lett. LVIII, p. 97.

lingua italiana⁸, anche se il Baretti stesso sembra crederlo. Si veda quanto dice in una lettera al Tanzi del 1758:

Le cose che ho scritte e pubblicate, tanto in italiano quanto in inglese, furono dettate dalla fame, e non per fama acquistare, come dice il bisticciere Martinelli, mio amico qui...⁹.

Queste opere nascono, a nostro avviso, anche o forse soprattutto dalla ben più profonda esigenza, indubbia nel suo caso, di fare i conti per la prima volta con un patrimonio letterario e culturale di cui egli si sente in qualche modo responsabile di fronte ad un pubblico straniero. Era un pubblico formato sì da tutti quegli inglesi che per le ragioni più varie, da quelle della moda a quelle del commercio, potevano essere interessati ad apprendere la lingua italiana; ma era anche, e particolarmente, formato dalla classe medio-alta, colta, che da sempre prestava attenzione alle cose italiane.

La critica è tornata più volte anche in tempi recenti sul debito che il Baretti avrebbe contratto con Samuel Johnson, che di quella classe colta era il più celebrato rappresentante – o meglio si avviava ad esserlo giusto fra gli anni Cinquanta e Sessanta. Si è giunti ad indicare passi precisi in cui il Baretti riecheggia o addirittura traduce Johnson¹⁰. In generale, si può dire, quindi che sia stato portato a termine un lavoro decisivo di confronti e di verifiche. Ma i risultati di tali indagini pos-

⁸ A. GRAF, *L'Anglomania e l'influsso inglese in Italia nel secolo XVIII*, Torino, Loescher, 1911.

⁹ G. BARETTI, *Epistolario* cit., I, lett. LXII, p. 113.

¹⁰ C. J. M. LUBBERS - VAN DER BRUGGE, *Johnson and Baretti. Some Aspects of Eighteenth-Century Literary Life in England and Italy*, Groningen-Djakarta, F. B. Walters, 1951. Per una essenziale valutazione del volume e, in parte, anche del problema, si veda la recensione di MARIO FUBINI a questo libro ripubblicata in appendice al cap. V, *Johnson e Baretti*, del suo volume *Dal Muratori al Baretti*, Bari, Laterza, 1968³, pp. 235-239.

sono divenire tanto più preziosi se vengono usati per intendere meglio le conseguenze dell'incontro di queste due personalità intellettuali e quindi l'eccezionalità del loro sodalizio.

A noi sembra che il Baretti, nella sua illustrazione degli autori italiani da lui prescelti, nel suo sforzo di chiarezza, nella puntigliosa accuratezza delle sue traduzioni, abbia sempre un interlocutore inglese ideale davanti a sé, il dottor Johnson appunto. Samuel Johnson, poi, a sua volta, presumibilmente, deve aver fin dal primo momento stimato il suo interlocutore italiano: lo fa subito suo amico e gli è molto vicino nei momenti difficili (ad es., durante il processo per omicidio nel quale sarà coinvolto il Baretti). Quando Baretti ritornerà in Italia, tra il 1760 e il 1766, Johnson così schivo anche nei rapporti epistolari, gli invierà lettere fra le più ampie (e fra le migliori da lui mai scritte, a detta anche del suo non imparziale biografo James Boswell)¹¹.

C'è nell'affettuosa espressione «my Baretti», ricorrente nelle lettere che Johnson gli invia (come ha notato più d'un critico) qualcosa effettivamente di rivelatore. Le «idee-forza» di Baretti, ossia i suoi «uncini», anch'essi tante volte sottolineati, devono avere più di una volta fatto presa nell'animo dell'altrettanto passionale, ma certamente più controllato Johnson. Mi riferisco al noto giudizio di Johnson su Baretti:

I know no man carries his head higher in conversation than Baretti. There are strong powers in his mind. He has not, indeed, many hooks, but with what hooks ne has, he grapples very forcibly¹².

¹¹ Si veda: *The Letters of Samuel Johnson*, a c. di R. W. Chapman, 3 voll., Oxford, Clarendon Press, 1952, I, Lettere 138, 142, 147.

¹² J. BOSWELL, *Life of Johnson*, London, O. U. P., 1946, I, p. 373. Se ne veda anche l'edizione italiana, *Vita di Samuel Johnson*, a c. di A. Prospero, Milano, Garzanti, 1982.

Johnson fu quindi l'interlocutore e il destinatario ideale già del primo Baretto inglese. Non lo era ancora al tempo dei primissimi *Remarks on the Italian Language and Writers*, che, apparsi nel 1753, appartengono probabilmente al periodo immediatamente precedente (si tratta di una sorta di introduzione alla lingua italiana mediante una raccolta di passi scelti di autori, da Boccaccio al Della Casa, al Cellini, all'Ariosto, al Gozzi, al Metastasio, ecc.). Ma lo fu certamente della *Dissertation upon the Italian Poetry in which are interspersed some Remarks on Monsieur de Voltaire's «Essays on the Epic Poets»*, del 1753, che insieme con la *Introduction to the Italian Language*, del 1755, e con la *Italian Library*, del 1757, precede il *Dictionary of English and Italian Languages*, del 1760.

Per ragioni diverse questi lavori del Baretto dovettero essere tutti occasione di discussione con il Johnson, prima, durante e dopo la pubblicazione, data, si diceva, la assidua frequentazione dei due letterati durante questi anni, come risulta dagli essenziali accenni che si ritrovano nelle lettere di Johnson (ci riferiamo a tutti quei passi relativi alla presentazione di Baretto ad amici del dottor Johnson, alla richiesta di libri, ai commenti alle recensioni dedicate dalla stampa all'opera di Baretto, ecc.).

Le riviste inglesi dell'epoca ragguagliarono infatti tempestivamente i loro lettori su queste pubblicazioni. Ecco come inizia una delle prime recensioni che viene dedicata ad un'opera del Baretto. Appare nel giugno del '54 sulla «Monthly Review» e riguarda l'or ora ricordata *Dissertation upon the Italian Poetry*, un opuscolo in ottavo, di una settantina di pagine che, in particolare, illustra la nostra poesia epica. Il recensore della «Monthly» dice:

The author of this treatise enters the lists upon the most laudable of all motives, a zeal for his country and that zeal not

a blind one, but properly guarded and modified by a respect for truth¹³.

Come è palese, e come del resto è stato già notato accuratamente¹⁴, in questa fase iniziale della produzione inglese del Baretti, le riviste inglesi sono in genere abbastanza ben disposte nei confronti dell'autore italiano; a differenza di quanto accadrà in un secondo momento, dopo l'attacco del Baretti allo Sharp, che non gli sarà perdonato tanto facilmente. Nel caso della *Dissertation*, il recensore della «Monthly Review», che non risparmia comunque le sue critiche, è però nel complesso attento e benevolo; egli rileva con larghezza gli aspetti positivi della pubblicazione e gli elementi a suo avviso più stimolanti, in particolare l'apologia che il Baretti ha fatto dell'Ariosto e di Dante, in polemica con il Voltaire. Il recensore inglese di allora, come si è visto, è attento al giusto «zelo» e all'obiettività del nostro autore; il lettore moderno, che si accosta oggi all'operetta, è colpito piuttosto dall'impegno del Baretti affinché il suo messaggio raggiunga appunto il lettore. Con una cura che rivela una grande attenzione al destinatario, questi viene qui gradualmente avvicinato alla piena comprensione del testo. Nel caso di Dante, gli si presenta dapprima l'argomento della *Commedia*, poi la descrizione della sua struttura, infine una serie di passi (prevalentemente dall'*Inferno*: tra gli altri, l'inizio del canto III e l'episodio del conte Ugolino), come esempi, che vengono tradotti fedelmente dal Baretti nella sua limpida prosa. Tali sono gli strumenti di cui egli si avvale sapientemente nel progetto culturale che sta realizzando. Nella *Dissertation* tra l'altro osserva:

¹³ «The Monthly Review», June 1753, p. 46.

¹⁴ L. PICCIONI, *G. Baretti e la stampa periodica inglese dei suoi tempi*, in «G.S.L.I.», vol. CXXII, 1944, pp. 131-145.

I have cited these few Passages of *Dante*, not only to give the *English* Reader, who is not acquainted with him in the Original, some Idea of his Poetry; but also to shew him that the *Italian* is falsly accused of effeminacy by Mr. *Voltaire*, or rather by those from whom he has humbly copied this Opinion. The Verses I have trascribed are so little effeminate that every one who hears them read by a Person who gives them their proper Emphasis, although they do not understand them, will be convinced by the Sound, that they are as strong and sonorous as those in any other Language¹⁵.

Presumo che non esista una testimonianza in merito, ma supporre sulla scorta di questo testo Baretti che legge Dante al suo interlocutore privilegiato Johnson, è supporre un evento che rientra nella sfera non solo del possibile ma senz'altro del probabile.

Questi primi anni inglesi vedono dunque il Baretti impadronirsi molto rapidamente della lingua inglese scritta e, per quel che ci risulta, anche di quella parlata. Si è detto che c'era in lui una particolare predisposizione per l'apprendimento delle lingue, ma non poco dovettero contare la sua tenacia e il suo impegno nella «letteratura» che egli considerava il miglior strumento per imparare una lingua (anche il Baretti perciò come Florio, secondo quanto ci attesta il passo di quest'ultimo che abbiamo riportato all'inizio, «by reading»).

Una prova della sua tenace applicazione a questo scopo sono forse le molte pagine dello «Spectator» da lui trascritte nel suo *Commonplace book*, un libro di appunti oggi in possesso della Bibl. dell'Univ. di Pennsylvania, come ci riferiscono i vari studiosi che hanno avuto la possibilità di consultarlo

¹⁵ G. BARETTI, *A Dissertation upon the Italian Poetry in which are interspersed some Remarks on Monsieur de Voltaire's «Essays on the Epic Poets»*, London, Dodsley, 1753, pp. 49-50.

(Mckenzie, Fido, ecc.)¹⁶. Si tratta di pagine che potrebbero risalire ad un periodo precedente alla prima venuta in Inghilterra del Baretti, se come afferma Boswell, fu la lettura di un saggio sullo «Spectator» che «... quickened his curiosity to visit our country»¹⁷.

Si può dire che Baretti deve aver seguito per impadronirsi dell'inglese lo stesso criterio che egli consigliava per imparare a scrivere in italiano:

... Noi dobbiamo da quegli scrittori [Boccaccio, Della Casa, Fiorenzuola] imparare i vocaboli, e ragunarsene in mente quante migliaia possiamo, colle debite discriminazioni fra i più usati e i meno usati, fra i moderni e gli obsoleti, fra i prosaici e i poetici...¹⁸.

Pertanto, se è vero che ai problemi della lingua italiana, di cui aveva individuato con chiarezza la natura, Baretti offriva «...soluzioni piuttosto semplicistiche...»¹⁹, sta di fatto che, almeno per quanto lo riguardava, i suoi metodi per l'apprendimento delle lingue dovettero funzionare particolarmente bene: è fin da questi primi anni di soggiorno in Inghilterra che gli si riconosce un eccezionale controllo della lingua inglese. A questo proposito abbiamo un'interessante testimonianza. Si tratta di una lettera del Baretti del 1757 (allora era

¹⁶ Cfr. A.T. MCKENZIE, *Two Letters from Giuseppe Baretti to Samuel Johnson*, «P.M.L.A.», 86 (1971), p. 218; F. FIDO, *Lettere e frammenti inediti di Baretti*, in «Studi Piemontesi», II, 2 (1973), pp. 146-154.

¹⁷ J. BOSWELL, *op. cit.*, II, p. 356.

¹⁸ «La Frusta letteraria», in G. BARETTI, *Opere scelte*, a c. di B. Maier, 2 voll., Torino, Utet, 1972, I, pp. 144-145.

¹⁹ S. BATTAGLIA, *Il problema della lingua dal Baretti al Manzoni*, Napoli, Liguori, 1965, p. 26.

in Inghilterra all'incirca da sei anni), che ci risulta inedita. Si trova fra i manoscritti della Bodleian Library di Oxford:

...comeché io non abbia troppo alta opinione di quelle produzioni spremute fuor dal cervello altrui dalla fame anzi che dall'amor di gloria, nulladimeno rallegrami che le mie magre ciancie contribuiscono al passatempo d'una Persona del suo merito e grado nella Repubblica degli Studiosi. Se Vossignoria Molto Reverenda mi manderà quell'operetta del Cardinal Bentivoglio, di cui mi fa motto, insieme con la di Lei traduzione, io la servirò più che volentierissimo di quanto da me desidera, quantunque persuaso che, in cose di questa natura, non sia soverchio mestieri ricorrere a chi le rivegga e limi ed abbellisca. Se la sua traduzione fosse dall'Inglese in Italiano, oh, allora sì che farebbe il caso di una scardassatura delle buone; ma prosa, e prosa istorica da Lei scritta nell'Idioma suo nativo, un'occhiatina basta, e ce n'avanza...²⁰.

È una lettera al Reverendo Samuel Pegge, parroco di Whittington, antiquario e autore di pregevoli opere storiche. In quegli anni ci si poteva quindi rivolgere al Baretti per farsi rivedere i propri scritti (se s'intende bene la lettera in questione) e da parte di chi non era certo uno sprovveduto. Se questa lettera costituisce un documento interessante della sua notorietà come scrittore, a noi lo sembra anche per quella definizione delle sue opere, «spremute dalla fame anzi che dall'amor di gloria» che risulta una variazione dell'altra espressione, «dalla fame e non per fama», adoperata nella lettera del '58 citata precedentemente. Anche in questo caso il Baretti la usa per definire le sue «magre ciancie», cioè le sue opere di carattere divulgativo. Qui ci preme di ribadire che queste operette sono in realtà tutt'altro che dozzinali, svol-

²⁰ Bodleian Library, MS Add. c 244.

gendo esse una funzione della cui importanza lo stesso Baretto non poteva non avere consapevolezza. Questo è vero per la *History of the Italian Tongue*, che funge da introduzione all'opera *The Italian Library* del 1757 (una nuova rassegna delle più significative voci letterarie italiane di ogni tempo). Ed è ancor più vero per il suo *Dictionary of the English and Italian Languages*. Apparso, lo si è ricordato, nel 1760, era ancora considerato alla fine dell'Ottocento uno strumento valido, come risulta dalla voce *Baretti* del britannico *Dictionary of National Biography*, che iniziava ad essere pubblicato in quello scorcio del secolo XIX. Qui, in questa monumentale opera che, come si sa, contiene le biografie di tutti gli autori inglesi non più viventi, all'italiano Baretto vengono dedicate ben otto colonne.

È nella prefazione al suo *Dizionario inglese-italiano* che lo scrittore piemontese affronta uno dei temi su cui avrà modo di tornare più volte, quello cioè della «difficoltà del tradurre», e specialmente della difficoltà di tradurre testi poetici:

Chè non poss'io tradurre soltanto un paio di scene di Shakespeare o uno squarcio solo di Milton, e dare una esatta copia delle elevatezza, della baldanza e della impetuosa e nobil furia degli originali? Ma, o sia ch'io non abbia bastevole perizia della lingua nostra, o sia che la lingua nostra non abbia nervi e muscoli abbastanza, io non mi ci so arrischiare. Vedo bene i frutti sull'albero, e vedo che sono poma d'oro da far gola a chiunque; ma il terribile genio di tramontana che li guarda non mi lascia stendere la vogliosa mano a ricoglierne pure un panierino...²¹.

Questa riflessione su un problema che doveva essergli sempre presente per la sua personale esperienza quotidiana (e

²¹ G. BARETTI, *Prefazione e polemiche*, a c. di L. Piccioni, Bari, Laterza, 1911, p. 149.

non solo perché prediletto da Johnson), ritorna frequentemente, come dicevamo, nella sua opera, per trovare forse la sua espressione più completa nel *Discours sur Shakespeare et sur Monsieur de Voltaire* di diciassette anni dopo. È un'opera che, testimoniando della sua vivissima ammirazione per Shakespeare, gli riconquistò anche la simpatia dei *reviewers* inglesi e scozzesi. In quest'opera, «...una difesa del massimo tragico inglese, scritta in francese contro il massimo scrittore francese vivente» (Fido), parlando proprio della lingua dello Shakespeare e della difficoltà a tradurla, Baretti afferma:

Il n'avait devers soi qu'une profonde connaissance de la nature humaine, un de ces génies, si rares partout, qu'on appelle «génies d'invention», et par dessus cela une imagination toute de feu. Avec ces trois qualités, Shakespeare sut former, à l'âge de trente-deux ans, un langage quelquefois bas et plein d'affectation, mais plus souvent compact, énergique, violent, d'où sort une poésie qui enlève l'âme quand il le veut. C'est cette poésie-là-qu'on ne saurait rendre dans aucune des langues dérivées de la latine.

E quindi conclude, riprendendo l'immagine da lui usata nella Prefazione al *Dizionario inglese-italiano*:

C'est là l'arbre à pommes d'or, qu'aucun Jason venant de l'orient ou du midi ne saurait approcher, tant il est gardé par l'inexorable dragon du nord²².

Il profondo senso del rapporto fra la lingua propria e quella straniera lo fa ergere giudice spesso severo di coloro che non ne sono stati a suo avviso altrettanto rispettosi (sia che si tratti di Voltaire o di Paolo Rolli, il traduttore fra l'altro

²² G. BARETTI, *Opere*, cit., pp. 758-759.

di Milton, che nella prima metà del secolo lo ha direttamente preceduto in Inghilterra nel suo ruolo di mediatore fra le due culture)²³.

Tradurre un testo poetico viene considerata quindi dal Baretto impresa ardua, se non forse impossibile:

Ne sait-on pas qu'une infinité de mots son très beaux, très sérieux, très poétiques dans una langue: très prosaiques, très bas, très vilains dans une autre? qu'une expression figurée, nerveuse, sublime, traduite à la lettre, devient presque toujours burlesque, rampante ou ridicule?²⁴.

E qui non possiamo non richiamare le analoghe considerazioni che il Florio aveva fatto a suo tempo.

Ma se per la poesia le cose stanno così, non minori sembrano essere le difficoltà da superare per tradurre lo stesso linguaggio comune, normale, il parlato di tutti i giorni.

Questo sarà in particolare uno dei compiti che il Baretto affronterà nel suo secondo soggiorno inglese, quello definitivo. L'occasione gli verrà dal suo lavoro di insegnante d'italiano (e anche di spagnolo) che egli svolgerà nella casa del ricco fabbricante di birra Mr. Thrale, alla cui moglie dobbiamo preziose notazioni epistolari e diaristiche su Johnson innanzitutto, ma anche su Baretto²⁵. Il Baretto trascorrerà ben tre

²³ Per il Rolli in Inghilterra, oltre al citato volume di Graf, si veda: G.E. DORRIS, *Paolo Rolli and the Italian Circle in London 1715-1744*, The Hague-Paris, Mouton, 1967.

²⁴ G. BARETTI, *Opere*, cit., p. 755.

²⁵ A questo proposito si veda di A. HAYWARD, *Autobiography, Letters and Literary Remains of Mrs Piozzi*, London, T. N. Foulis, 1910, nonché *Thraliana, The Diary of Mrs Hester Lynch Thrale (1776-1809)*, a c. di K. C. Balderston, Oxford, Clarendon Press, 1951. Utile anche il volume a due voci di W. SHAW, *Memoirs of the Life and Writings of the late Samuel Johnson*, e H. LYNCH PIOZZI, *Anectodes of the Late Samuel Johnson, LL.D., during the last Years of His Life*, a c. di A. Sherbo, London, O.U.P., 1974.

anni, dal 1773 al 1776, in quella casa. Una testimonianza del suo impegno di maestro ci resta in un'operetta, pubblicata nel 1775, che è, fra le sue cose minori, certo la più estrosa. Si tratta della *Easy Phraseology for the Use of Young Ladies who intend to learn the colloquial part of the Italian Language* (pubblicate in una edizione italiana del 1836 col titolo *Raccolta di modi di dire italiani e inglesi ad uso di quelli che desiderano apprendere a parlare correttamente queste due lingue*).

In una sobria prefazione, il Baretti sottolinea il suo unico intento che è quello:

...to teach Italian: to teach those words and phrases, which are appropriated to trifles; but of which, as life is made of trifles, there is frequent use...²⁶.

e di insegnarlo usando «...the careless and airy diction of casual talkers»²⁷.

Nella lettera dedicatoria poi, destinata alla signora «Esteruccia» che non è altro che la sua alunna, la figlia decenne dei Thrale, egli ricorda l'origine del materiale didattico che compone il libro. Sono dei dialoghi creati dal Baretti, giorno per giorno, per insegnare in modo divertente la lingua italiana ad una bambina particolarmente irrequieta. Il Baretti spiega a colei che egli chiama la sua «mecenatessa» d'averli ora un po' modificati quei dialoghi, ma non trasformati nella sostanza:

²⁶ G. BARETTI, *Easy Phraseology...*, London, G. Robinson - T. Cadell, MDCCLXXV, p. IV. (Per le citazioni di questo testo, abbiamo tenuto presente oltre all'ediz. inglese anche quella italiana: Livorno, Presso Tesi e Wambergher, 1836).

²⁷ *Ivi*, p. III.

...avèndo per l'osservazione e la sperienza d'alquanti mesi capìto molto bene, come nessùna cosa vi v`a tanto diritta al cuore e v'acchi`appa la mente sì bene, quanto le pi`u massicce scempi`aggini, da voi non solt`anto preferite alle matem`atiche e alla filosofia, ma `eziam al mangi`arvi delle cir`ege tuttavia ac`erbe e al succi`arvi del latte o dell'acqua con una cann`uccia²⁸.

Scorrendo con l'occhio l'indice dei 56 dialoghi che compongono il manuale, non si pu`o non essere colpiti gi`a da alcuni dei loro titoli. Accanto infatti ai pi`u frequenti «Tra Esteruccia e il suo Maestro», troviamo «Tra la signora Trottole e la Bambola», «Tra Esteruccia e un ago», «Tra il Maestro d'Esteruccia, uno svegliarino e il letto», «Tra Esteruccia e se stessa», «Tra un certo signore e la propria mente», «Tra il Maestro d'Esteruccia e il suo proprio dito mignolo», «Tra Esteruccia e l'Aurora», per finire con il dialogo «Tra tre dialoghi e una cassetta del Giappone». *L'Easy Phraseology*, gi`a lodata nel '33 da Luigi Piccioni²⁹, costituisce a tutt'oggi una lettura amenissima, per l'umore che la pervade nei mille estrosi espedienti che il «Maestro» riesce a scovare per attirare l'attenzione della bambina e per trattenerla. Ma `e un testo da rivisitare soprattutto per la qualit`a della lingua o meglio delle due lingue che si fronteggiano in colonne parallele sulla pagina, alternando la loro posizione per 'imbrogliare' la giovane lettrice. Sia la parte italiana che quella inglese sono oltremodo animate, ricche come sono di locuzioni, di proverbi, di nomenclature che di volta in volta vogliono dare l'impressione di essere esaustive.

²⁸ *Ivi*, p. VI, VIII.

²⁹ Cfr. L. PICCIONI, *Un maestro italiano in una famiglia inglese*, in «G.S.L.I.», vol. CII, 1933, pp. 230-31.

Si è scelto qui un dialogo, il XIX, soprattutto per la sua brevità:

Tra Esterùccia e il Maestro

Between Hetty and the Master

E. Voi avète qui una molto bella scatola, signòr mio,

You have here a very fine box, sir.

M. Ho caro la vi piaccia.

I am glad you like it.

E. Di che è?

What is it of?

M. Di tartarùga.

Of tortoise-shell.

E. La forma mi pare molto elegante.

I think the form of it very elegant.

M. Anche a me pare così.

I think so too.

E. Voi fàte un gran pigliàre di tabacco.

You take a prodigious deal of snuff.

M. Così è: forse un po' troppo.

So it is: perhaps too much.

E. Quanto al giorno?

How much every day?

M. Poco meno d'un'òncia.

Little less than an ounce.

E. Cotèsto è in ragiòne di due libbre cascùn mese.

That is at the rate of two pounds a month.

M. Incirca.

Thereabouts.

E. Per consequènza, ventiquattro libbre l'anno.

Of course, four and twenty pounds a year.

M. Voi sapète l'arimmetica molto bene.

You know aritmetick very well.

E. Quanto lo pagàte alla libbra?

How much a pound does it cost you?

M. Quattro scellini la libbra.

Four shillings a pound.

E. Questo fa quattro lire e sèdici scellini, se non m'ingàno.

This amounts to four pounds sixteen shillings, if I mistake not.

M. Per appunto.

You are right.

E. Il naso vi costa molto caro.

Your nose costs you very dear.

M. Più caro che non vale; ma non ci ho rimedio.

Dearer than 'tis worth: but I can't help it.

E. Non potrèste mò astenèrvi dal fare una spesa che a me pare tanto inutile?

Could not you forbear being at an expence which seems to me so useless?

M. Non posso in verità.

In truth I cannot.

E. Chi vi ci sforza?	Who forces you to it?
M. Il mal àbito.	The bad habit.
E. L'ho inteso dire più volte, che d'un àbito invecchiato è difficilissimo spogliarci.	I have heard it often said, that 'tis a most difficult task to get rid of a long habit.
M. Guardatevi dunque dall'avèrne mai alcuno.	Have therefore a care never to get any.
E. Me ne guarderò.	I will.

In un altro dialogo, il XXIV, i due interlocutori decidono di fare un viaggio in Italia con la fantasia. È un viaggio aereo fatto «spandendo le ali», su luoghi descritti dall'alto, da Canterbury a Calais a Parigi a Auxerre a Chambéry, dove Esteruccia «vola dolce come una colomba» e chiama «fiume» il mare che vede per la prima volta.

Ma non c'è dialogo in cui in un modo o nell'altro il Baretto non approfitti degli appigli più inverosimili per insegnare qualcosa alla sua allieva. Usa spesso la tecnica di prenderla in contropiede, fingendo di dire seriamente cose che dice per burla, con un'abilità che sorprende per la varietà di situazioni diverse che egli riesce a creare: come, per esempio, nel dialogo XXVII, «Fra il Maestro d'Esteruccia e se stesso», in cui il «se stesso» rimprovera severamente il maestro di prendere la bimba «sotto gamba». E quando il maestro si difende e nega, il suo «se stesso» lo incalza:

S. Oh bugiardo, come potète voi dir questo?	How can you say so, Mr. Liar?
M. Non mi proverbiate, vecchiaccio stizzoso, se non volète ch'io perda affatto la flemma.	Don't call me name, you peevish old fellow, lest I lose all manner of patience.
E più avanti ancora il Maestro:	
M. Ahimé, non isgridate! Confesso d'essere uno scempio, un gonzo, un baggèo.	Alas, do not scold! I own I am a ninny, a dolt, a booby.

S. Voi dite 'l vero.	You say truth.
M. Confesso d'èssere stùpido quanto un'òstrica e maldestro quanto un orso.	I own I am as dull as an oyster and as clumsy as a bear.
S. Come vi conoscète bene!	How well you know yourself!

E il maestro continua l'elenco sconfinato delle proprie colpe (delle quali intanto il Baretti approfitta per fornire un elenco di nomi d'animali), promettendo quindi d'emendarsi al più presto. Ma ecco che qui il dialogo si rovescia, perché è il «se stesso» che prende a rimproverarlo di far proprio come Esteruccia, che promette sempre di correggersi e poi non lo fa mai.

Nei dialoghi della *Phraseology* entrano i guelfi e i ghibellini, le rivalità fra i musicisti londinesi, Milton e il conte Ugolino, Saturno, la Luna e Galilei, i *whigs* e i *tories*, l'educazione delle donne, la propria posizione politica. Spesso è lo stesso Baretti che vi appare come un personaggio, mentre passeggia con un libro in mano in giardino o mentre è a letto e non ha voglia di alzarsi o quando parla con la tarantola in un dialogo presentato come una creazione di Esteruccia (XXXVIII). Secondo la bambina, la tarantola dovrebbe pungerlo il maestro, costringendolo a saltare e a ballare come fanno i tarantolati. E al rifiuto del Maestro, che dice «d'essere troppo vecchio e troppo grasso per tali esercizi», la bimba commenta:

E. Che difficoltà? Ma di grazia, che impòrta a me del probabile in un dialogo composto sul modello dei vostri stessi? State voi sul probabile quando mi fate dire cento mila scimunitàgini ne' vostri?	What an objection? But pray, what do I care for probability in a dialogue composed in imitation of your own? Do you consult probability when you make me utter a hundred thousand absurdities in yours?
--	---

La scrittura condotta sul filo dell'assurdo è, chiaramente, uno dei pregi maggiori dell'operetta che resta ancor oggi, dicevamo, di immutata vitalità.

Il Boswell – che se non fu spinto dall'odio nei confronti del Baretti, come propendono a credere alcuni critici, certo lo fu dalla gelosia, al punto da operare nella sua *Life of Johnson* una sua personale censura sul ruolo del Baretti – racconta:

I censured some ludicrous fantastick dialogues between two coach-horses and other such staff, which Baretti had lately published. He [Johnson] joined with me and said «Nothing odd will do long. *T-ristram Shandy* did not last»³⁰.

Non è facile dire se la battuta di Johnson riportata da Boswell sia del tutto fedele (altrove Johnson dimostra di saper apprezzare lo Sterne). Ma che egli potesse considerare un po' balzani questi dialoghi non è del tutto improbabile, sebbene, come era suo costume, non si sia rifiutato di apporvi una lettera dedicatoria.

Forse non riesce ad essere sterniana la stravaganza della *Easy Phraseology*, ma certo è una stravaganza molto funzionale. È straordinaria la capacità che il Baretti ha di sdoppiarsi all'interno dei dialoghi, di vedersi, di descriversi come un altro, di giocare in qualche modo con il suo «doppio», un po' come aveva fatto, si potrebbe dire, cambiato quello che c'è da cambiare, con il suo Aristarco Scannabue.

E questa è un'altra delle ragioni che fanno di quest'opera qualcosa di più e di diverso di uno strumento per insegnare una lingua. Attraverso i 56 dialoghi, una fetta della settecentesca società benestante inglese viene illuminata e con essa più di un aspetto dello scrittore Baretti. Emerge anche l'immagine di un uomo anziano appesantito nel corpo, molto

³⁰ J. BOSWELL, *op. cit.*, I, p. 600.

miope, che ci rimanda al ritratto fattogli dall'amico Reynolds, proprio per la galleria della famiglia Thrale. Come sappiamo, il suo aspetto e quello del Johnson ci sono giunti nella loro corposa consistenza e austerità grazie al Reynolds. A quell'immagine mi piacerebbe ora, per chiudere queste osservazioni, contrapporne un'altra, che appartiene ugualmente a quegli stessi anni. Si trova in una lettera di Johnson all'amico Levet, scritta durante il viaggio in Francia che Johnson e Baretti fecero nel 1775 insieme con la famiglia Thrale:

I think I had not been on this side of the sea five days before I found a sensible improvement in my health. I ran a race in the rain this day, and beat Baretti³¹.

³¹ *The Letters of Samuel Johnson* cit., II, lett. 437, pp. 87-88.

GUIDO NICASTRO

BARETTI E IL TEATRO

Per un discorso su Baretti e il teatro è necessario attraversare da un capo all'altro l'intera opera dello scrittore piemontese. Pur non essendo mai stato un critico teatrale vero e proprio, Baretti, vissuto in pieno Settecento e in centri di alta tradizione scenica come Venezia e Londra, non potè non misurarsi con i grandi scrittori di teatro del suo tempo, Metastasio, Goldoni, Carlo Gozzi, e sottrarsi ad un confronto con l'opera shakespeariana e con il teatro francese da Corneille a Voltaire. E il suo rapporto con la letteratura teatrale non si esaurisce qui, dal momento che bisogna mettere nel conto anche la traduzione in sciolti delle tragedie di Corneille (1747-48); ma non basta, perché per un periodo della sua vita, dal 1751 in poi, Baretti lavorò a Londra come poeta all'Opera italiana, per la quale compose i due intermezzi *Don Chisciotte in Venezia* e *La Filippa trionfante*, recentemente pubblicati da Franco Fido¹, a non tener conto del componimento drammatico *Fetonte sulle rive del Po*, scritto e stampato a Torino nel 1750 per le nozze di Vittorio Amedeo di Savoia e di Maria Antonia Ferdinanda Infanta di Spagna. Per un quadro completo dei legami del Baretti col palcosce-

¹ Cfr. G. BARETTI, *Scritti teatrali*, a c. di F. Fido, Ravenna, Longo, 1977.

nico non va trascurata poi la sua amicizia con un attore come David Garrick². Ci spieghiamo allora perché in tanta parte della sua opera il teatro si accampi come l'oggetto principale della discussione e ciò a partire dalle *Prefazioni alle tragedie di Pier Cornelio tradotte in versi italiani*³. Se si può agevolmente sorvolare sulla bontà della traduzione (lo stesso Baretti in una lettera, 2 maggio 1750, a Gian Maria Bicetti, dichiara che quella traduzione, eseguita solo per denaro, non vale nulla⁴, e bastino i pochi esempi addotti da Jonard nella sua monografia del '63⁵ per accreditare il giudizio negativo), non si possono passare sotto silenzio le *Prefazioni*, in particolare le prime due, dedicate rispettivamente a Don Remigo Fuentes e al Conte Demetrio Mogenico. In quelle pagine, scritte al tempo del secondo soggiorno veneziano, Baretti, polemizzando contro il Gravina (la poesia drammatica, secondo il teorico dell'*Arcadia*, ha da scegliere un verso simile al giambo degli antichi, come l'endecasillabo sdrucchiolo usato dall'*Ariosto* nelle sue commedie), spiega la mancanza in Italia di un grande teatro comico e tragico con lo scarso uso che i nostri drammaturghi hanno fatto della rima. Dallo sconcertante panorama del teatro italiano emerge solo *La Tancia* di Buonarroti il giovane, e non c'è da meravigliarsi quindi se il pubblico preferisce ascoltare «le sciocchiezze di Arlichino, gli inganni di Brighella, le freddezze del Dottore e le tantaferate di Pantalone». Se è indiscutibile la superiorità della poesia

² Su cui cfr. C. SEGRE, *Garrick e Baretti*, in «Nuova Antologia», 16 giugno 1918, fasc. 1114, pp. 328-41.

³ Le *Prefazioni* si leggono in *Prefazioni e polemiche*, a c. di L. Piccioni, Bari, Laterza, 1911.

⁴ Cfr. *Epistolario*, a c. di L. Piccioni, I, Bari, Laterza, 1936.

⁵ N. JONARD, *Giuseppe Baretti (1719-89) L'homme et l'oeuvre*, Clermont-Ferrand, De Bussac, 1963.

epica italiana su quella di altre letterature, altrettanto lo è l'inferiorità della nostra poesia drammatica: l'Italia non ha mai prodotto un Corneille e un Molière, modelli di teatro tenuti presenti dal Baretti a riprova di un gusto incline al grandioso e al magniloquente (ragion per cui Racine che «di rado, di radissimo s'alza e dà nel grande e nel sublime, ed è sempre uguale, sempre va terra terra», viene posposto a Corneille). L'unico scrittore italiano che si possa accostare ai Francesi è Metastasio, che «quantunque rigorosamente parlando non si possa chiamar poeta di tragedie» è «il solo poeta di teatro» che Baretti ardisce «di porre a fronte di Pier Cornelio». Oltretutto «Metastasio piace», e nonostante i limiti imposti dal genere melodrammatico, sa essere «espressivo», «nobile», «dolce», «amoroso», «vario» e «pieno di bei documenti e sentenze».

Sin da queste *Prefazioni* si delinea con linee nette il quadro delle preferenze e delle esclusioni della critica barettiana. Il problema della rima non è pretestuoso o marginale, come potrebbe sembrare a prima vista; esso rappresenta uno dei nodi centrali della polemica che oppone Baretti al Gravina e in genere ai fautori di una poesia classicistica. Nella *querelle* che vede di fronte antichi e moderni, Baretti non esita a schierarsi con i fautori della modernità e non è un caso che in tutta la sua opera non faccia mai riferimento agli scrittori teatrali dell'antichità greca e latina, ma anche del rinascimento italiano, se non per rifiutarli in blocco: «Le tragedie antiche sono tutte poco dilettevoli, onde non si usa più recitarle sui nostri teatri, quantunque i nostri pedanti si sbrachino sempre a lodarle». «Le nostre antiche commedie poi sono proprio bazzecole rimpetto a quelle di Molière e dello stesso Shakespeare»⁶.

⁶ *La Frusta letteraria*, a c. di L. Piccioni, II Bari, Laterza, 1932, p. 33.

Il pregio maggiore dei moderni ha da essere la loro popolarità. Non dimentichiamo che «Metastasio piace» e le sue opere si stampano e si vendono. La rima, largamente presente in quell'autore, diventa quindi lo strumento per rendere più accattivante e popolare l'opera teatrale. Potrebbe sembrare questa, a prima vista, una proposta più moderna e innovativa rispetto a quella classicistico-graviniana. In realtà, come ha spiegato Anglani⁷, la polemica muove da una posizione arretrata. Il Baretti che si fa sostenitore della rima è lo stesso che esalta la poesia del Berni e alla fine della seconda *prefazione* auspica per la rinascita del teatro italiano l'aiuto cospicuo da parte dei mecenati. Nel momento in cui Goldoni inizia la sua azione riformatrice del teatro comico, vivendo un rapporto di tipo borghese con l'istituzione scenica, Baretti resta ancorato ad una linea tradizionale e ciò rende la sua proposta astratta e irrealizzabile: egli vuole un teatro di corte nobilmente edificante e facile quanto basti perché possa paternalisticamente educare un popolo, e ciò anche in anni successivi, quando amplierà l'orizzonte delle proprie conoscenze e il suo discorso si arricchirà di nuovi e importanti elementi di giudizio.

Nel 1751 arriva, infatti, in Inghilterra e qui ha modo di lavorare presso il Teatro italiano dell'Opera diretto da Vanneschi. Qui conoscerà nel 1753-54 Samuel Johnson e stringerà amicizia con David Garrick. A questa fase appartiene probabilmente la composizione dei due intermezzi *Don Chisciotte in Venezia* e *La Filippa trionfante*⁸, con i quali Baretti si impegna come autore dando prova di abile mestiere. Ciò che colpisce, soprattutto nel primo dei due componimenti, è il fatto che Baretti, critico nei confronti della

⁷ B. ANGLANI, *Il mestiere della metafora. Introduzione al Baretti*, in «Lavoro critico», 11/12, 1977, pp. 147-216.

⁸ Cfr. F. FIDO, *Introduzione a Scritti teatrali* cit.

Commedia dell'Arte, introduca nel suo intermezzo le maschere e i modi tipici della loro comicità, accostandosi financo al tanto deprecato Goldoni, quello degli intermezzi, appunto.

Don Chisciotte in Venezia mostra il cavaliere cervantino completamente folle che, istigato da una ciarlatana di Treviso in veste di astrologa, si lancia contro un palco di burattini, credendolo la torre della Fata Morgana e, quindi, scambia Brighella e Truffaldino per Sancio Panza e Dulcinea. Si tratta chiaramente di uno scherzo, neppure molto originale, che si distingue per l'ambientazione veneziana e per il gusto della situazione bizzarra e paradossale. L'altro intermezzo, *La Filippa trionfante*, porta sulla scena una giovane donna pronta a fare ingelosire il suo innamorato, finché Gregorio (è questo il suo nome) non la fa rinsavire minacciando pure un suo arruolamento nelle file dell'esercito. Baretti mostra di conoscere bene le corde del patetico e, nel tratteggiare il figurino della ragazza, si ricorda di Goldoni e, in particolare, del primo intermezzo dell'odiato scrittore, *La Pelarina*:

Io voglio sin ch'io posso
Quel vecchio innamorato
Pelarlo in sin sull'osso,
E sin ch'egli ha un ducato
Non vo lasciarlo, no.
E poi col mio Gregorio
io mi mariterò⁹.

Non manca peraltro una nota più personale nella caratterizzazione «espressionistica» della figura deformata del Podestà, il rivale di Gregorio, che rinvia ad altre felici caratterizzazioni del Baretti scrittore:

⁹ *Ivi*, p. 51.

...Quel ladro
Di Podestà, che un uom par fatto a caso,
Con quel suo grosso naso
E con quella persona lunga e secca,
Che sì che, sì che un giorno me la becca?¹⁰.

Ma quello di drammaturgo fu per il Baretti un impegno marginale e limitato nella sua carriera di scrittore, e queste prove valgono semmai a mostrare lo scarto esistente tra il critico e l'autore.

Di teatro Giuseppe Baretti tornerà ad occuparsi nella «Frusta letteraria», la sua opera più conosciuta e celebrata. È qui che troviamo, in data 1° novembre 1763, una recensione delle opere di Pietro Metastasio, stampate a Venezia presso il Bettinelli nel 1733.

Il Baretti delle *Prefazioni alle tragedie di Pier Cornelio* ritorna, in maniera più ampia ed argomentata, ad occuparsi del suo autore prediletto, lodando la «chiarezza» e la «precisione» della sua poesia.

Metastasio è poeta «originale senza copia», l'unico che possa vantare l'appellativo di «inimitabile»; ma soprattutto «è tanto dolce, tanto soavissimo e tanto galantissimo nello esprimere passioni amoroze, che in molti suoi drammi ti va a toccare ogni più rimota fibra del cuore, e t'intenerisce sino alle lacrime»¹¹. Poeta aristocratico, inoltre, «degnò d'imperadori e d'imperatrici» ha sparso «buoni documenti» e «buon costume» in ogni sua pagina, ed ha mostrato «profondissima conoscenza» «dell'uomo interno, o come altri dicono, dell'uomo metafisico», esprimendo «un numero innumerabile di sentimenti e d'affetti» e «un mondo di moti quasi imper-

¹⁰ *Ivi*, p. 46.

¹¹ *La Frusta letteraria* cit., I, pp. 60-67.

cettibili della mente nostra, e d'idee poco meno che occulte a quegli stessi che le concepiscono, e di pensieri e di voglie talora ombreggiate appena dal nostro cuore». E ciò ha fatto con un numero estremamente ridotto di vocaboli; Baretti è quanto mai acuto nel cogliere i pregi e l'originalità dell'opera del Metastasio, in particolare la sua capacità di penetrazione e di teatralizzazione delle passioni dell'anima che gli viene dalla frequentazione della filosofia cartesiana. Sembra che le riserve ancora palesi nelle *Prefazioni* siano ora scomparse. Metastasio appartiene a pieno titolo al numero ristretto dei grandi poeti e Baretti mostra di apprezzarne il moralismo aristocratico, la pedagogia dei sentimenti nobili ed elevati che giunge però sino agli strati umili della popolazione. Lo scrittore di melodrammi sembra accamparsi, anzi, come il modello del perfetto poeta tenero e patetico, raffinato e popolare, conoscitore della psiche umana e moralista, mai greve però e noioso. E non è un caso che lo Stendhal delle *Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase* si ricorderà di queste pagine¹².

Ma non è della loro importanza in una storia della critica metastasiana che qui si vuol discorrere, quanto del fatto che esse servono a definire l'ideale poetico e teatrale del Baretti, il suo classicismo modernizzato che, mentre gli fa accettare in pieno il melodramma del poeta cesareo, lo porta invece a rifiutare in maniera netta e polemica l'opera di Carlo Goldoni.

È noto come nella «Frusta letteraria» Baretti si impegni

¹² Cfr. il profilo di S. ROMAGNOLI, *Pietro Metastasio*, in *I classici italiani nella storia della critica*, opera diretta da W. Binni, II, Firenze, La Nuova Italia, 1962; E. RAIMONDI, «Ragione» e «sensibilità» nel teatro del Metastasio, nel vol. *Sensibilità e razionalità nel Settecento*, a c. di V. Branca, I, Firenze, Sansoni, 1967, pp. 249-67; E. SALA DI FELICE, *Metastasio. Ideologia, drammaturgia, spettacolo*, Milano, Angeli, 1983, pp. 209-30.

nella recensione delle commedie contenute nel primo tomo dell'edizione Pasquali, che vide la luce a Venezia nel 1761, *Il teatro comico, La bottega del caffè* e le due *Pamele*. Si tratta, come ognuno può vedere, di un campione non esemplare della produzione goldoniana. E Baretti (che probabilmente aveva di essa una conoscenza parziale) sembra voler prevenire ogni polemica in tal senso: «Può darsi che il Goldoni abbia messo tutto quello che ha di cattivo nel suo primo tomo, come il Metastasio mette tutto il cattivo suo nell'ultimo»¹³. Ma ora a lanciare gli strali critici, non è il critico in prima persona, ma quell'Aristarco Scannabue che si dice costretto dalla fama raggiunta dallo scrittore veneziano a parlare di lui, e ciò spiega il tono più acre del solito della polemica: il criterio della popolarità al quale Baretti si era attenuto per misurare la grandezza di Metastasio funziona ora alla rovescia. E si capisce il perché. Metastasio, anche se popolare, rimaneva sempre scrittore aristocratico e di corte; Goldoni scriveva invece per quel «popolaccio» che entrava anche come protagonista nelle sue commedie. Ed è una discriminante fondamentale per Baretti, legato nostalgicamente ad un ideale di letteratura cortigiana, anche se costretto lui stesso a fare i conti con i rischi e le incertezze del lavoro borghese.

Le accuse che egli lancia a Goldoni sono le stesse che rivolge alla commedia italiana in generale:

Bisogna che una commedia italiana ribocchi di quelle buffonerie che si usano dalla più vil canaglia; che in essa i cavalieri e le dame parlino come parlano le più sciocche e più affettate commedianti e virtuose di teatro; che non sia scarsa d'equivoci ribaldi e di gesti osceni; che dia delle botte fre-

¹³ *La Frusta letteraria*, cit., p. 314.

quenti alle donne e che metta sempre in ludibrio il matrimonio. Bisogna che in una commedia que' cavalieri, e quelle dame anch'esse, minaccino sempre di far ammazzare o di far bastonare; che tutti gli accidenti sieno sempre contro natura e da romanzo; che non si lasci mai ben distinguere dall'udienza tra la virtù e il vizio, sostituendo quasi sempre uno all'altra, e l'altra all'uno. Bisogna che la lingua non sia mai buona toscana e grammaticale, perché il popolo non impari mai a parlare con eleganza; ma bisogna che sia un miscuglio pazzo di frasi veneziane, e lombarde, e romagnuole, malamente toscaneggiate¹⁴.

Il difetto del Goldoni, come del Chiari, è di non distinguere «mai netto tra il bene e il male», per cui egli meriterebbe più il titolo di *empoisonneur public* che di «riformatore del corrotto teatro». Tutte le critiche avanzate nei confronti dello scrittore veneziano muovono dal fatto che egli pecca nei confronti della morale e scrive in un italiano ibrido e scorretto. Che son poi le stesse riserve avanzate in quegli anni da Carlo Gozzi nei confronti dei suoi rivali.

Ma la polemica di Aristarco non si ferma qui: Goldoni crea personaggi, nel caso della *Bottega del caffè* ad esempio, «che in parte sono meschini, e in parte stravaganti e falsi e di cattivissimo esempio». Ridolfo «dà de' buoni consigli a tutti i suoi avventori senza esserne ricercato» e poi «si scorda la morale, dicendo male di don Marzio e di Leandro dietro alle loro spalle». I caratteri di quella commedia non sono né «universali», né «verosimili», né «veri».

Ora, e nell'analisi delle due *Pamele*, Baretti mostra di avere un concetto angusto, naturalistico *avant la lettre*, del «verosimile» e del «vero» poetico. Ciò gli impedisce di cogliere il realismo del Goldoni, nei cui confronti anzi mostra

¹⁴ *Ivi*, I, pp. 324-25.

profonda irritazione. È questa la bestia nera che fa montare il sangue agli occhi ad Aristarco, ma anche al Baretti più maturo del *Discours*. Il nostro critico si rendeva conto di come la commedia goldoniana mettesse in scena vizi e difetti che dovevano rimanere edulcoratamente celati o esibiti sol quel tanto che la morale potesse prendersi la sua rivincita. Baretti rifiuta Goldoni perché capisce che con lui le vecchie regole del giuoco scenico non funzionano più, che l'impianto classicistico della commedia, valido da Plauto sino a Molière, si è dissolto e che una realtà socialmente composita e in movimento, scarsamente ancorata ai vecchi principi morali e a idee chiare e distinte, va prendendo il sopravvento:

Non dico nulla dell'improprietà che si commette, scegliendo per protagonista d'una commedia un chiacchierone plebeo, che fu prima servidore d'un mercante e che s'innalzò poi sino alla dignità di bottegaio comunale. So che vi sono de' servidori e de' bottegai onorati e dabbene; ma v'è forse nelle varie classi della gente dabbene e onorata una scarsezza sì grande d'originali da copiare, che un poeta abbia da andar a pescare nella livrea e nelle botteghe un prototipo de' galantuomini?¹⁵.

Non è un caso che il nome di Goldoni si trovi accostato il più delle volte a quello di Pietro Verri, che aveva preso le difese dello scrittore veneziano, e di Voltaire che lo aveva elogiato. Baretti intuisce che tra il nuovo pensiero del riformista lombardo, quello dell'illuminista francese e la commedia riformata di Goldoni corre più di un'analogia. Difesa della morale dagli attacchi della nuova filosofia, difesa della tradizione linguistica nazionale diventano i capisaldi della sua critica battagliera. Certo egli ha buon giuoco, a proposito delle

¹⁵ *Ivi*, I, p. 375.

due *Pamele*, a notare la scarsa naturalezza dei caratteri e l'artificiosità del linguaggio (si tratta, come è noto, di due commedie che appartengono al mestiere di Goldoni e non alla sua arte migliore) e a criticare l'insufficiente conoscenza da parte dell'autore dei costumi e della civiltà inglese. Addirittura può accusarlo a ragione di scarsa coerenza, dal momento che ricorre all'artificio dell'agnizione, per far sì che Pamela si riveli una nobile con tutte le carte in regola per sposare il suo pretendente. Ed ancora, Baretti coglie perfettamente la contraddizione che c'è nella commedia goldoniana tra intenti morali e prassi scenica: nella *Bottega del caffè* don Marzio viene cacciato perché ha fatto arrestare un baro e ha messo in evidenza vizi e difetti della società veneziana. Si accorge inoltre dello scarto che nello scrittore comico c'è tra intenti riformatori e compromessi col passato, tra dichiarazioni moralistiche e coinvolgimenti in una realtà segnata dalla crisi e dalla sfiducia in una possibilità di ricomposizione. E a tal proposito è interessante leggere la sua lettera al Conte Biffi, 11 dicembre 1762, in cui pronuncia un giudizio su Venezia di cui non è possibile, a suo avviso, trovare città più corrotta¹⁶.

Ma il punto di vista del critico è vistosamente arretrato rispetto all'oggetto del dibattito. Baretti non può accettare le premesse della riforma goldoniana (e lo prova l'analisi del *Teatro comico*), dal momento che essa contraddice il suo ideale di commedia molieriana classicisticamente costruita attorno ad un carattere dominante e priva anche nella lingua, come ha visto Gianfranco Folena¹⁷, di quella concretezza sociale che è il segno della nuova civiltà letteraria e teatrale; ma non accetta neppure i risultati di quella commedia che

¹⁶ Cfr. *Epistolario* cit.

¹⁷ Cfr. il saggio *L'esperienza linguistica di Carlo Goldoni* (1958), ora nel vol. *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, 1983, p. 124n.

mostra i segni vistosi di una crisi sociale che niente riesce ad esorcizzare. Non è un caso che questi articoli siano scritti a Venezia, negli anni immediatamente successivi alla fuga di Goldoni dalla città, e che essi si muovano lungo la stessa lunghezza d'onda di quelli del Gozzi, di cui il critico piemontese si mostra per lungo tempo acceso sostenitore. È la risposta che i settori più conservatori della città danno alla rivoluzione operata sulla scena da Goldoni, e a quella promossa nel campo delle idee dagli illuministi francesi e lombardi.

Sulla base dell'antipatia per il realismo goldoniano e della preferenza per il Gozzi, diventa più comprensibile l'atteggiamento del Baretti nei confronti del teatro spagnuolo e di quello di Shakespeare, nella «Frusta» esaltato contro il Denina come un poeta «whose genius soars beyond the reach of art» (il cui genio va oltre i limiti dell'arte). Nell'*Account of the manners and customs of Italy*, pubblicato a Londra nel 1768, nel rispondere allo Sharp, Baretti, spinto dall'orgoglio nazionalistico e influenzato dalle idee del Gozzi, finirà col dare una valutazione positiva della commedia dell'Arte e di attori come il Sacchi e il Fiorilli, tanto da scrivere: «non posso augurarmi di vero cuore una totale alterazione della nostra maniera di comporre e rappresentar commedie, perché gli sforzi che i nostri attori debbono produrre sotto l'ardua tensione dell'improvvisare sono tali, da darmi occasione di ammirare molto più spesso che criticare. Oltre di che, queste commedie sono una caratteristica peculiare alla nostra nazione: e in considerazione di tale peculiarità, come dell'antichità della loro origine, penso che dovrebbero essere conservate il più a lungo possibile, e che la critica dovrebbe applicarsi ad emendarle piuttosto che a distruggerle»¹⁸. Se non mancano in

¹⁸ Riportiamo la traduzione della scelta antologica dell'*Account* contenuta nel vol. G. BARETTI, *Opere*, a c. di F. Fido, Milano, Rizzoli, 1967, pp. 620-21.

quest'opera il consueto elogio di Metastasio e la solita polemica contro Goldoni, le pagine più rilevanti restano quelle sulle *Fiabe* di Carlo Gozzi definito «il più grande drammaturgo che [l'Italia] abbia avuto». E Baretto applaude al fatto che la sua polemica abbia portato all'allontanamento da Venezia e di Goldoni e di Chiari. L'autore delle *Fiabe* viene collocato subito dopo Shakespeare, e i suoi personaggi paragonati a quelli del drammaturgo inglese. Perché Gozzi «unisce gran purezza e forza di linguaggio, armonia di versificazione, complessità d'intreccio, molteplicità d'incidenti, plausibilità di scioglimento, varietà di scene, e molte altre eccellenze richieste dal dramma moderno»¹⁹. Quest'elogio ci permette di meglio capire l'apprezzamento manifestato dal Baretto nei confronti del teatro spagnolo e di quello inglese.

È nel *Journey from London to Genoa* (1770) che egli si intrattiene sulla letteratura e sul teatro spagnolo²⁰. Pur con alcune riserve dettate dall'educazione classicistica e dal gusto antibarocco (considera strana l'associazione di sacro e profano negli *Autos Sacramental* e nelle opere di Lope de Vega e di Calderón, e vede in esse lungaggine di discorsi, descrizioni superflue, miscuglio di idee tragiche e comiche, giochi di parole e associazione di personaggi reali e ideali), pur con queste riserve, il nostro critico trova in quegli autori copia e originalità di invenzione, arte d'annodare e sciogliere gli intrecci, varietà di caratteri, innumerevoli sentimenti, forza ed eleganza dell'espressione e facilità di versificazione.

Baretto mostra dunque una particolare sensibilità nel leggere le loro opere, come quelle del teatro shakespeariano, e non v'ha dubbio che sulla formazione del suo gusto abbiano influito la permanenza a Londra, il viaggio in Spagna, la fre-

¹⁹ *Ivi*, p. 629.

²⁰ Alcuni brani si leggono *ivi*.

quentazione di Johnson e di Garrick, come di Carlo Gozzi. Non dimentichiamo infatti il ruolo che il teatro spagnolo giuoca nella produzione del conte veneziano, il quale si serve, soprattutto nelle opere successive alle *Fiabe*, del suo materiale, per dar vita ad una drammaturgia antigoldoniana, antirealistica cioè e antiborghese.

Sulla base del discorso svolto finora non credo che si possa parlare di un Baretti preromantico. Neppure il *Discours sur Shakespeare et sur monsieur de Voltaire* (1777) autorizza una definizione simile. È su quest'opera, ritenuta dallo stesso autore la migliore da lui scritta²¹, che si sono dirette, infatti, le attenzioni di quanti hanno salutato nel Baretti un critico di tipo nuovo, non potendosi negare che si tratta del saggio più maturo di uno scrittore che sa unire ricchezza di argomentazioni e *verve* espositiva, capacità di guardare alle questioni generali e osservazione acuta dei particolari. Si aggiunga che l'opera si colloca al culmine della maturità del Baretti, quando egli ha fatto preziosa esperienza del soggiorno inglese e quindi di una cultura diversa per tradizione da quella italiana e francese. Ma non ci si lasci ingannare dagli aspetti più appariscenti del saggio e dal tono brillante dell'esposizione. Anzitutto, anche se il titolo può far pensare diversamente, al centro del *Discours* è la figura di Voltaire, e il drammaturgo inglese è solo un pretesto per polemizzare contro di lui. Non è un caso che nei capitoli conclusivi del saggio (il settimo e l'ottavo) non si parli più di Shakespeare, ma solo di Voltaire e dell'odiato Goldoni. Shakespeare è l'occasione che permette al Baretti di attaccare ancora una volta il filosofo dell'illuminismo, reo di avere divulgato idee sovversive, di avere criticato la nostra tradizione poetica, di avere contribuito a gua-

²¹ Cfr. la lettera del 5 maggio 1777 inviata da Londra a Gian Maria Bicetti, in *Epistolario* cit., II.

stare la lingua italiana e naturalmente di avere difeso Goldoni. Se esaminiamo più da vicino il *Discours*, la prima osservazione che balza agli occhi riguarda la scarsa conoscenza che Voltaire mostra della lingua inglese: le sue traduzioni shakespeariane, infatti, a cominciare da quella del soliloquio di Amleto, danno un'idea approssimativa dell'originale. Ciò spiegherebbe gli attacchi al Le Tourneur, colpevole non solo di non avere ricordato le sue traduzioni, ma di costituire per esse un involontario termine di paragone. La conclusione cui perviene il Baretti è che non può giudicare di un'opera chi non è in grado di capire la lingua in cui è scritta. Shakespeare poi è intraducibile nelle lingue neolatine «à cause que ses beautés ne ressemblent guère aux beautés poétiques de ces langues». Egli non sapeva di greco e di latino, aveva «une profonde connaissance de la nature humaine» e «une imagination toute de feu». Al contrario, la lingua francese è troppo castigata, scrupolosa e sdegnosa per rendere la sua poesia. Si aggiunga che il nazionalismo dei Francesi impedisce loro una giusta valutazione degli scrittori stranieri e si capirà perché Shakespeare non sarà mai famoso in Francia, e non potrà prendere il posto occupato da Corneille e Racine, ad onta delle preoccupazioni espresse da Voltaire.

È solo con il terzo capitolo che si entra nel merito dell'opera shakespeariana. E qui Baretti si serve alla lettera degli argomenti contenuti nella *Preface to Shakespeare* del Dr. Johnson per costruire la sua difesa del bardo inglese:

Une des plus grandes perfections de Shakespeare est celle de mettre devant nos yeux des caractères qui sont très souvent des prototypes. Les principaux personnages dans ses pièces ne représentent point des individus, mais des espèces²².

²² Cfr. *Opere cit.*, p. 769.

Si conferma ancora una volta la scarsa conoscenza della lingua e della civiltà inglese da parte di Voltaire che ebbe a definire Shakespeare «un extravagant», «un sauvage ivre», «un gille de village», «un histrion barbare», non tenendo neppure conto del gusto della nazione che ne aveva decretato la grandezza. E a nulla giova accusare lo scrittore inglese di non essersi attenuto alle unità aristoteliche, dal momento che, dice Baretti, la stessa immaginazione che ci fa credere di essere a Roma, a Menfi o a Sardanapalo, mentre siamo a Parigi e nella sala della Comédie française, ci permette di spostarci da un posto all'altro durante la rappresentazione. Ancora una volta l'argomento è ripreso da Samuel Johnson che, annota Agostino Lombardo²³, ha saputo superare dall'interno gli schemi neoclassici; ma Baretti aggiunge di suo una postilla che banalizza l'osservazione di Johnson e impedisce qualunque lettura in chiave preromantica della sua opera: si va a teatro non per cercare un'illusione, ma per divertirsi ad una rappresentazione:

Si cete représentation fait plaisir, on l'écoute, on l'applaudit.
Ennuie-t-elle? on la siffle, et tout est dit²⁴.

Con ciò egli si mostra affezionato ad una poetica edonistica che gli vieta di allontanarsi da quel suo Metastasio che negli stessi anni stendeva l'*Estratto dell'arte poetica di Aristotele*, in cui prendeva posizione con argomenti simili, ma anche con diverso rigore di argomentazione, contro l'aristolismo ad oltranza dei trattatisti del Cinque e del Seicento.

²³ Cfr. *Introduzione a S. JOHNSON, Preface to Shakespeare e altri scritti shakespeariani*, Scelta, introduzione e note a c. di A. Lombardo, Bari, Adriatica, 1967, p. 191.

²⁴ *Opere cit.*, p. 785.

In questa ottica si capisce anche perché Baretti difenda la lingua di Shakespeare che fa parlare «à tout son monde le langage commun à la société» e polemizzi invece contro lo stile e la lingua artificiosi di Corneille, Racine e Voltaire. I criteri che lo guidano son dati ancora una volta dal successo e dalla popolarità. Il teatro francese non incontra più i favori del pubblico e gli incassi alle sue rappresentazioni sono modesti. Fa capolino, tra le righe, la legge del mercato che doveva suonare ben amara e chi quotidianamente era costretto a fare i conti con le incertezze del mestiere borghese.

Una nota più originale Baretti ritrova quando mostra di entusiasinarsi di fronte a personaggi irregolari, energici, pieni di vita, come Calibano, Shylock, Falstaff. Lì si sente lo stesso Baretti pieno di estro e di umori risentiti che ha saputo inventare un personaggio come Aristarco Scannabue. Ma, al solito, l'esaltazione del teatro shakespeariano non è fine a se stessa; piuttosto giova a negare la superiorità del teatro francese rispetto a quella degli altri teatri. A ciò serve il raffronto tra la *Sémiramis* di Voltaire e l'*Amleto* shakespeariano; nell'uno e nell'altro assistiamo all'apparizione di uno spettro: nell'*Amleto*, il fantasma del padre del principe danese che appare all'alba sugli spalti è *effrayant*, e coerente quindi con la situazione drammatica della scena; nell'opera di Voltaire, il fantasma di Nino che si presenta in pieno giorno alla moglie Semiramide davanti ad una folla di persone non ha nessuna credibilità poetica.

Il parallelo era stato già sviluppato da Lessing nella *Drammaturgia d'Amburgo*²⁵. Il critico tedesco aveva ironizzato, infatti, recensendo una rappresentazione della *Sémiramis*, sull'apparizione dello spettro in una scena elegante con gli

²⁵ Cfr. G. E. LESSING, *Drammaturgia d'Amburgo*, introduzione, versione e note di P. Chiarini, Roma, Bulzoni, 1975, pp. 56-65.

spettatori che siedono in cerchio sul palcoscenico. Per Lessing il poeta, che non è uno storico, ma deve proporsi come fine l'illusione, non può nei tempi moderni ammannirci simili favole sol per riprodurre i costumi dell'antichità. Ciò non toglie che il poeta ha diritto a creare una sua realtà a cui tocca credere da parte di ognuno, a prescindere dalle proprie convinzioni reali. È ciò che ha fatto, appunto, Shakespeare nell'Amleto: lo spettro sembra venire realmente dall'altro mondo, e a noi che lo vediamo attraverso gli occhi del protagonista esso appare come un vero e proprio personaggio che suscita orrore e compassione, mentre il fantasma di Voltaire è soltanto una macchina poetica escogitata in funzione dell'intreccio.

Lessing pone quindi sul tappeto problemi di carattere generale che riguardano il rapporto tra storia e poesia, tra illusione poetica e realtà. Egli è critico nei confronti del classicismo francese, ma in nome di una concezione più alta della poesia e del teatro che gli permette di collocare Shakespeare accanto ai tragici greci. Nulla di tutto questo nel Baretti, nei confronti del quale il paragone può suonare perfino ingeneroso.

Negli ultimi due capitoli il vero fine del *Discours* viene allo scoperto: Voltaire è fatto oggetto di ripetuti strali, perché non conosce la lingua italiana, perché ha elogiato Goldoni definendolo «pittore e figlio della natura», perché ha parlato male dei poeti epici italiani. Baretti ritorna ai suoi idoli polemici di un tempo e non lesina neppure un attacco contro l'Algarotti, reo, insieme al Bettinelli e al Frugoni, di essersi esibito nella produzione di versi sciolti. La permanenza in Inghilterra non ha mutato i suoi pareri in fatto di teatro e di letteratura; c'è una monotonia quasi ossessiva nel modo in cui ritorna sullo stesso tema e con le stesse argomentazioni: le ultime battute del *Discours* sono ancora una volta contro

Goldoni e Pietro Verri e Beccaria, accomunati dal fatto di non saper adoperare la lingua italiana e di essere maestri di cattiva morale, al pari di quel Voltaire i cui scritti respirano «le plus choquant libertinage». L'unico elemento di novità è rappresentato dal giudizio positivo su *Le bourru bienfaisant*: in quella commedia è «bon langage», «bon style», «bon sens», insieme a «la bonne morale». Ed è significativo che Baretti, che aveva spregiato la produzione veneziana del Goldoni, mostri di apprezzare questa commedia che si allontana dal consueto realismo dell'autore per accostarsi ad un frigidissimo classicismo di stampo molieriano.

La verità è che al di là delle apparenti contraddizioni e di qualche marginale ripensamento (alla fine dalla carriera, nel 1784, in una lettera a Francesco Carcano, Baretti si esprime negativamente nei confronti di Carlo Gozzi che ha ficcato le maschere dentro le sue *Fiabe* e vi ha introdotto il dialetto, ma ormai Venezia e il Gozzi erano lontani nel tempo e nello spazio ed egli guardava con distacco le cose) la critica barettiana, per ciò che riguarda il teatro, è estremante coerente: lo scrittore piemontese sino alla fine rimane affezionato alla sua educazione classicistica e razionalistica che gli ha fatto apprezzare oltre misura Metastasio; nessun interesse al contrario per gli antichi, oltre tutto poco o nulla conosciuti; avversione netta e senza possibilità di equivoci per la commedia goldoniana e la nuova cultura illuministica, e per contro enfaticizzazione del teatro di Gozzi, che scema nel momento in cui la contrapposizione con Goldoni non ha più ragione di esistere. In questo ambito di esclusioni e di preferenze si spiega anche il *Discours* su Shakespeare e Voltaire. Shakespeare, è stato scritto²⁶, è lo

²⁶ Cfr. R. CONTARINO, «Anglomania» e «Antilluminismo» nel «Discours» di Baretti, nel vol. *Istituzioni culturali e sceniche nell'età delle Riforme*, a c. di G. Nicastro, Milano, Angeli, 1986, p. 49.

strumento che permette di rifiutare il primato culturale francese e di trovare un nuovo modello che abbia una funzione sprovincializzante, senza contenere però il veleno corruttore del pensiero francese. E se non c'è dubbio che Baretto si mostri particolarmente sensibile nel cogliere il fascino di certi personaggi e di certe situazioni dell'autore inglese, allo stesso modo non si può negare che quelle pagine si collocano in un contesto sotto molti versi arretrato rispetto alle acquisizioni della cultura illuministica europea.

Foscolo definì Baretto una scimmia di Johnson²⁷, e la scimmia non fa altro che riprendere in forma dimidiata e grottesca i gesti umani. Così avviene a Baretto che ripete il critico inglese senza averne l'acume e il rigore speculativo. Certo, rimane la giustezza di tante osservazioni, il tono caustico, brillante di tante pagine, soprattutto del *Discours*. E a ragione si è parlato per quest'ultima opera di «improvvisazione geniale»²⁸. Resta il limite, però, di chi è costretto a muoversi con difficoltà tra ambienti diversi, tra la Venezia dei Granelleschi, la Milano dei Trasformati e la Londra del dottor Johnson e dei grandi romanzieri, in anni cruciali di transizione tra vecchia e nuova cultura. Su questo sfondo la figura di Baretto ci appare come quella di un apolide, di un *déraciné*, tenuto a vivere del proprio lavoro di traduttore, di giornalista, di scrittore, privo di un legame organico con le istituzioni culturali italiane, egualmente polemico quindi verso l'Arcadia

²⁷ «La natura gli [a Baretto] aveva dato quella specie d'ingegno, che conosce come adoperar destramente e con una cert'aria di novità quel ch'è stato inventato da altri, ma è affatto impotente a scoprire o inventare alcuna cosa da sé stesso». Cfr. U. FOSCOLO, *Opere edite e postume. Saggi di critica storico-letteraria*, I, Firenze, Le Monnier, 1923, p. 469.

²⁸ G. BALDINI, *Introduzione a La fortuna di Shakespeare*, a c. dello stesso, I, Milano, Il Saggiatore, 1965, pp. XV-LXXVIII.

e verso la nuova cultura dei Verri e dei Beccaria e il teatro riformato di Goldoni. D'altra parte questa condizione gli permette di muoversi con relativa libertà di giudizio nel panorama letterario del tempo e di dar sfogo al suo temperamento ricco di estro, bizzarro e appuntito, capace anche di captare e di apprezzare il nuovo. E per questo Baretti resta giustamente nella storia della cultura italiana come il primo e più vistoso esempio di critico che deve la sua fama alle proprie stroncature più che a un ideale coerente e organico di letteratura.

EMILIO BIGI

ASPETTI DELLA RETORICA BARETTIANA

Uno dei problemi fondamentali che si pongono a chi intenda caratterizzare e valutare la prosa del Baretti, riguarda il rapporto fra l'aspetto «naturale», energico, rivolto al concreto, del suo gusto e del suo modo di esprimersi, e la indubbia consapevolezza letteraria che si manifesta tanto nelle sue censure linguistiche e stilistiche, a volte spinte fino alla pedanteria, quanto in certe forme della sua scrittura, che rimandano esplicitamente a precedenti letterari e alle norme della retorica tradizionale. Le posizioni degli studiosi a questo proposito sono diverse e spesso contrastanti. Alcuni, pur non ignorando la formazione letteraria dello scrittore e i riflessi di essa che si possono cogliere nei suoi giudizi e nel suo stile, insistono però soprattutto sul suo «contenutismo», sul suo gusto individualizzante, sul suo amore per le «cose», sulla sua potente carica vitale. Già il Foscolo, pur lamentando che il Baretti non fosse «a very pure writer», affermava che le sue espressioni in lingua italiana corrispondevano «to the energies of his mind»¹. A sua volta il Croce, distinguendo il critico dallo scrittore, ascriveva a merito di quest'ultimo la capacità di tradurre «immediatamente» il suo temperamento

¹ U. FOSCOLO, *Italian periodical literature* (1824), in *Opere*, ed. naz., XI 2, p. 351.

«focoso, violento, impaziente, burbero, bisbetico» in una «prosa, talvolta un po' frondosa, ma sempre molto viva e personale»²; mentre il Binni mette in rilievo la «novità rozza, contenutistica, vitale» della personalità critica e letteraria del Baretti, e in particolare nota il «gusto del concreto e del sanguigno con venature di bizzarria che si realizza nella lingua barettiana e soprattutto nel lessico, in cui, a parte detriti di bernismo, neologismi audaci e insistenti, accostamenti di aggettivi insoliti e poco diplomatici [...] formano un *Thesaurus* originale e personale, polemico e ben rispondente a questo bisogno di rozza individualizzazione»³.

Altri invece, pur ammettendo l'interesse del Baretti per la vita quotidiana, il suo vigore di polemista, il suo saporoso gusto linguistico e stilistico, sottolineano però fortemente la sua attenzione agli aspetti formali dell'opera letteraria, i suoi legami con la tradizione, la sua tendenza come scrittore a trascorrere nel gratuito giuoco verbale. Rappresentante autorevole di questa posizione è il Fubini: il quale riconosce nel Baretti «un gusto tutto suo della vita nelle sue manifestazioni più semplici ed elementari» e una robusta passione polemica; ma pone in forte rilievo la sua formazione arcadica, della quale, «per non dire dell'abito del maestro di lingua, non si scordò mai, anche quando sembrò aver rinnegato gli antichi amori». Di qui deriverebbe in particolare, secondo il Fubini,

² B. CROCE, *Giuseppe Baretti*, in *Problemi di estetica*, Bari, Laterza, 1949⁴, p. 445.

³ W. BINNI, *Preromanticismo italiano*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1948, pp. 116-117. Più sfumato il giudizio del Binni in *Settecento letterario*, in AA.VV., *Storia della letteratura italiana*, Milano, Garzanti, 1968, pp. 644-645: «certo suo virtuosismo bizzarro e piacevole, pur esso del resto fuso in forza sarcastico-polemica in tanta parte della eccellente prosa della *Frusta*». Sostanzialmente sulla medesima linea si può collocare anche B. MAIER, *Introduzione a G. BARETTI, Opere scelte*, Torino, UTET, 1972.

«il verbalismo di certa sua prosa anche degli anni più maturi, e il pericolo che minaccia anche le sue pagine più felici di degenerare in un puro esercizio o gioco di parole». Di qui infine, nel panorama della critica italiana tardosettecentesca, la sorte specifica che sarebbe toccata a lui, rimasto «sopra tutto e sempre un letterato», di essere «critico della lingua e dello stile contemporaneo»⁴. Rispetto a queste due direzioni critiche divergenti non sono invece mancati tentativi di mediazione: che tuttavia si sono risolti o in una semplice registrazione dei vari aspetti della critica e della scrittura baretiana, come nell'ampia monografia dello Jonard, in cui, per esempio, l'affermazione che, «s'il y a un style qui ne soit pas tenu en bride par le frein de l'art, c'est bien celui de la *Frusta*», convive con il giudizio, sempre relativo alla *Frusta*, che, «loin de rejeter la tradition de la prose italienne harmonieusement équilibrée, Baretti lui fait au contraire subir un salutaire bain de jouvence en lui imprimant une cadence nouvelle dictée par des préoccupations d'ordre e de clarté»⁵; ovvero, come in un saggio dell'Anglani, in spiegazioni sociologiche delle «contraddizioni» del Baretti; spiegazioni comunque non suffragate dalle indispensabili analisi linguistiche e stilistiche⁶.

⁴ M. FUBINI, *Dal Muratori al Baretti. Studi sulla critica e sulla cultura del Settecento*, Bari, Laterza, 1954², pp. 278, 242, 255. Ad un orientamento analogo si possono ricondurre le pagine introduttive di E. BONORA alla scelta di opere del Baretti in *Letterati, memorialisti, viaggiatori del Settecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1951.

⁵ N. JONARD, *Giuseppe Baretti (1719-1789). L'homme et l'oeuvre*, Clermont-Ferrand, De Bussac, 1963, pp. 191 e 252. Utile in questo volume, anche se non sempre preciso, l'elenco di alcuni procedimenti stilistici presenti nella prosa baretiana, alle pp. 244-252 e 301-303.

⁶ B. ANGLANI, *Il mestiere della metafora. Introduzione al Baretti*, in «Lavoro critico», 11-12, 1977.

Qualche suggerimento utile si potrebbe sperare di trarre dalle dichiarazioni di poetica rintracciabili nelle opere del Baretti stesso. Vero è tuttavia che tali dichiarazioni, come del resto è lecito aspettarsi da uno scrittore dotato di scarsa vocazione teorica, sono tutt'altro che univoche. Se infatti a volte egli insiste sulla preminenza del contenuto («volete voi che la sublimità dipenda dalla disposizione delle parole, che è cosa estrinseca, anziché da' pensieri che devono essere l'intrinseco?», *E I* 196-197)⁷, e quindi sulla semplicità e spontaneità della forma («la poesia non consiste nel variarne il materiale, cioè il metro del verso e della strofe [...], ma sibbene nel variarne il sostanziale, cioè i pensieri e i sentimenti, e nel dire cose naturali, cose belle, cose grandi, cose molte, con semplicità, con forza, con entusiasmo», *F I* 347), altre volte però sottolinea fortemente l'importanza dello stile («la faccenda dello stile non è mai da un precettore abbastanza inculcata, essendo veramente questa la prima e più necessaria qualità di chiunque si vuol accingere a fare il nobilissimo mestiero di giovare alla società co' suoi libri», *F I* 93⁸; «la poesia è un'arte che richiede fatica e giudizio anziché estro», *E II* 239).

A fornire qualche chiarimento sul problema può invece forse riuscire di qualche utilità una rapida analisi di alcuni

⁷ Cfr. anche *F I* 86, *PP* 173. Le edizioni da cui sono tratte le citazioni delle opere del Baretti, sono indicate con le seguenti sigle (seguite dal numero della pagina): *F I e II* = *La Frusta letteraria*, a cura di L. Piccioni, Bari, Laterza, 1932, voll. I e II; *PP* = *Prefazioni e polemiche*, a cura di L. Piccioni, Bari, Laterza, 1911; *S* = *La scelta delle lettere familiari*, a cura di L. Piccioni, Bari, Laterza, 1912; *E I e II* = *Epistolario*, a cura di L. Piccioni, Bari, Laterza, 1936, voll. I e II; *LF* = *Lettere familiari a' suoi tre fratelli*, a cura di L. Piccioni, Torino, Società Subalpina, 1941.

⁸ Nella medesima pagina il Baretti riporta tradotto, in appoggio, il seguente passo del Boileau: «un pensiero plebeo e comune, quando è espresso con esattezza e proprietà, piace più generalmente che non un sentimento nuovo e nobile espresso con poca proprietà ed esattezza». Cfr. anche *E II* 278-279.

procedimenti retorici che ricorrono con particolare frequenza nella prosa baretiana; un'analisi che tenti anche di precisare in modo articolato le funzioni che essi assumono. Si tratta di una serie di figure fonico-ritmiche, quali la ripetizione, l'anafora, il poliptoto, l'anadiplosi, che il Baretti, accogliendo con ironica umiltà la definizione negativa proposta per esse dal suo avversario Appiano Buonafede⁹, chiama *cacofonie* e *battologie*, fornendone egli stesso un nuovo esempio:

Non meritereste mo' voi, padre Luciano, che con una delle mie solite cacofonie o battologie io vi chiamassi un *briccone* più *briccone* di quanti *bricconi* mai vissero in *bricconeria*? (F II 314);

ma che sono illustrate e raccomandate in tutti i trattati di retorica, e in particolare nel manuale *De arte rethorica* di Domenico Decolonia, il più diffuso e consultato di quei trattati, e in ogni caso certamente ben noto al Baretti¹⁰. E si tratta anche di altre figure affini, quali il parallelismo, l'accumulazione asindetica e polisindetica, l'allitterazione e la rima, esse pure codificate (anche se non tutte consigliate per la prosa) in quel manuale.

⁹ A. BUONAFEDE, *Il Bue pedagogo. Novelle menippee di Luciano da Firenzuola contro una certa Frusta pseudopigrafa di Aristarco Scannabue*, Lucca 1764. Dagli esempi riportati dal Buonafede nella Novella sesta, *Delle lepidezze e delle grazie del Bue pedagogo*, si trae che egli intende per *cacofonie* e *battologie* appunto le figure retoriche sopra precisate.

¹⁰ Il manuale del Decolonia è citato negli scritti del Baretti almeno due volte (F I 256; S 339). In questo manuale, di cui ho presente una edizione settecentesca s.d., le figure fonico-ritmiche sopra ricordate, insieme con quelle elencate più avanti, sono trattate nel cap. V del I libro, intitolato *De figuris verborum proprie dictis seu quae non sunt tropi*.

La frequenza di questi procedimenti non è sfuggita al Fubini, il quale proprio in questa frequenza vede il sintomo più appariscente dell'«amore per la parola» del Baretti.

Il quale [...] sembra dell'arte retorica non conoscere se non quelle figure che moltiplicano quasi con un giuoco di specchi la parola singola, si chiamino paronomasie, polisindeti, ripetizioni o con quanti altri nomi, più familiari ai lettori di un tempo che a quelli d'oggi, siano stati designati nei trattati dei retori. Per questa via egli si lascia portare ad un vacuo verbalismo [...] che si manifesta anche in giochi di parola affatto insulsi (cfr. «un certo edificio chiamato *Stonebenge* che non si sa né quando fu fatto, né perché fosse fatto, né come fosse fatto, quantunque da chi l'ha fatto pare che sia stato facilmente fatto»)¹¹.

Non si può certo dissentire dal Fubini sul risultato poco felice che ha la ripetizione nel passo da lui citato; così come non si può non consentire con lui quando mette in rilievo il non meno infelice impiego di questo e di altri procedimenti retorici allo scopo di elevare, in conformità con l'altezza dell'argomento, il livello del tessuto stilistico: come accade nella famosa lettera sul terremoto di Lisbona, che l'autore riteneva un «capo d'opera» e almeno in qualche parte «sublime»¹². Basterà citare, accanto a quelli ricordati dal Fubini, il passo seguente, in cui ripetizioni e anafore (insieme con le sistematiche anticipazioni dell'aggettivo al sostantivo) creano una indiscutibile impressione di artificiosa drammaticità.

¹¹ FUBINI, *Dal Muratori al Baretti*, cit., p. 285.

¹² *Ivi*, pp. 263-267; dove sono riportati anche i giudizi del Baretti stesso su questa sua lettera.

Le miserande storpiature e le strane morti cagionate da tanto calamitoso accidente furono *innumerevoli* e *innumerevoli* furono i genitori che perdettero *chi* tutta e *chi* parte della loro prole, e *innumerevoli* i figli che perdettero i genitori; e pochissime le famiglie che non furono prive *quale* del padre, *quale* della madre, *quale* d'uno e *quale* di più figli, o d'altro prossimo parente o consanguineo (S 161-162).

Ma sono sempre negativi gli effetti di quelle figure retoriche? Il Fubini stesso ammette che «tanto conformi sono quei modi alla [...] più autentica ispirazione» del Baretto, che «sovente essi, lungi dall'infastidire, cessano dall'apparire figure retoriche e non sono più se non una delle forme in cui si esprime l'estro dello scrittore che si diverte col vario gioco delle sue parole», e indica in proposito alcune pagine delle *Lettere familiari*, nelle quali l'impressione di monotonia ritmica e sonora suscitata da quei procedimenti vale a rendere con divertente estro verbale il «monotono spettacolo offerto al viaggiatore dal bastimento in navigazione»¹³. Come accade, per integrare l'indicazione del Fubini con una citazione specifica, nel seguente periodo, in cui operano nel senso suddetto un insistito poliptoto polisindetico, ulteriormente decorato da relazioni chiasmiche, e una serie di rime e di assonanze:

Poi torno a guardare i *già nominati* stecchi e le *già nominate* corde e le tele *già nominate* e la *già nominata* immensa ondeggiante pianura; e così mi vado *tanto seccando*, e badaluccando, che finalmente viene l'ora del pranzo (LF 51).

Esempi simili si possono facilmente rintracciare anche in altre opere: per esempio queste due accumulazioni «caoti-

¹³ *Ivi*, p. 285.

che» che si susseguono in una pagina della Prefazione alle *Lettere familiari*, riprodotta anche nella *Frusta*: la prima introdotta ad elencare con burlesca varietà lessicale il «caos di roba» contenuto nel libro:

In queste Lettere voi troverete, leggitori, un caos di roba. Voi troverete descrizioni di città, di porti di mare, d'arsenali, di palazzi, di giardini, d'osterie, di chiese, d'eremi, d'acquedotti, di boschi, di deserti, e di millanta altre cose che a registrarle per filo tutte sarebbe proprio una pirlonea. (*LF* XXXIX-XL; *F* I 132);

la seconda a descrivere con estrosa vivacità le molteplici occupazioni umane, che l'autore ha visto svolgere durante il suo viaggio:

Voi sentirete come si mangia, si beve, si veste, si canta, si suona, si balla, si giuoca, si viaggia, si traffica, si studia, e si passa questa grama vita in molte parti di quest'orbe terraqueo (*LF* XL);

ovvero, in una lettera della *Scelta*, questa scherzosa scorribanda lessicale fra i nomi delle piante di un orto botanico, scelti, come avverte il Baretti stesso, fra i più strani e «india-volati»:

Steca, tlaspo, scorpioide, ornitogalo, camedri, latiro, atractile, alopecuro, cariofillata, barbagiove, diosfiro, sferocefalo, doronico, fumaria, gingidio, visnaga, edipnorsa: si può egli che gli spiriti infernali s'abbiano de' nomi più india-volati di questi? (*S* 191-92).

L'impiego artisticamente funzionale di questi e simili moduli fonico-ritmici non è limitato tuttavia, a me pare, a quei pur gustosi effetti di umorismo verbale, ma ha, se ben si

guarda, una estensione abbastanza ampia e articolata. Qualche suggerimento in tal senso si può trovare ancora nelle pagine del Fubini, quando egli osserva come «pari al gusto di vivere e di veder vivere» vi sia nel Baretti «il gusto della parola, il piacere di sottomettere quella fresca e spontanea vita alla disciplina della letteratura e di sentire nel vigore dei vocaboli, nella novità dei loro accostamenti, nelle ben misurate frasi il dominio da lui raggiunto sulla propria materia [...] vi è pure un punto in cui quelle due tendenze del suo spirito sanno trovare un giusto equilibrio e la letteratura, così prepotente e ingombrante [...] in tante sue pagine, è costretta anch'essa ad ubbidire allo scrittore e a diventare un mezzo necessario del suo personalissimo stile»¹⁴. Si tratta però di suggerimenti che poi trovano sviluppo in un'analisi assai fine, ma che riguarda soltanto le *Lettere familiari*, senza estendersi alla *Frusta*, in cui pure il Fubini vede il capolavoro del Baretti, e che in ogni caso si sofferma soprattutto su fatti lessicali, senza prendere in considerazione i procedimenti che qui ci interessano.

In una considerazione siffatta si potrebbe invece anzitutto osservare che quei procedimenti assumono qualche volta una funzione che chiamerei «lirica», impiegati come sono per esprimere movimenti di sorridente simpatia:

una fante di questa posadera mi fa attualmente ridere, ché *canta* sempre, o entri, o stia, o esca della tua camera; e se le parli, *canta*, e se taci *canta*, e *canta* quando favelli con altrui, senza darsi pensiero al mondo né di cose né di persone (LF 271);

¹⁴ *Ivi*, pp. 279-280.

o di sobria e accorata commozione:

Moltissime di quelle meretrici [di Londra] ho io osservato dotate d'assai *bellezza*, ma *bellezza* sepolta *negli* stracci e *nel* sudiciume e *nella* malinconia. (LF 69).

Ma si tratta invero di casi sporadici. L'ambito invece in cui quei moduli fonico-ritmici operano più frequentemente e con risultati più originali, è quello che chiamerei dell'«oratoria del gusto», intendendo con questa espressione non soltanto (come spiega il Russo, a cui risale quella formula) «quella prosa eloquente, che non è né pensiero né poesia, ma pur si serve di pensiero e di poesia, per eccitare, preparare, esaltare il lettore all'intelligenza e al godimento della poesia presa in esame»¹⁵, ma anche quei modi con cui un critico esprime e cerca di comunicare al lettore, operando sul suo sentimento e sulla sua fantasia, i propri convincimenti teorici, nonché il proprio eventuale dissenso o la propria eventuale condanna nei confronti di un'opera letteraria. E aggiungerei pure che tale «oratoria del gusto» può anche non rimanere pura oratoria, ma trasformarsi in una forma di arte, diversa ma non inferiore ad altre forme. Questo genere di eloquenza o di arte si può rinvenire in tanti altri critici; ma solo in alcuni esso appare particolarmente spiccato, come è il caso del Russo stesso, autore, fra l'altro, di un *Elogio della polemica*, e come è il caso appunto del Baretti (accostato per tale aspetto proprio al Russo da un altro insigne studioso)¹⁶, nel quale quell'oratoria del gusto si articola in una serie di toni, che cercheremo di precisare, sottolineando in particolare la funzione di volta in

¹⁵ L. RUSSO, *La critica letteraria contemporanea*, Bari, Laterza, 1946, vol. I, p. 126.

¹⁶ Cfr. M. FUBINI, *Critica e poesia*, Bari, Laterza, 1966, pp. 454-455.

volta esercitata dai procedimenti retorici, che qui prendiamo in esame.

Uno dei toni che appunto un tale esame ci consente di meglio individuare, è quello che definirei asservito-precettivo: un tono simile a quello di un anziano e burbero maestro di scuola o (per riprendere una immagine del Cantimori)¹⁷ di un vecchio e sentenzioso sergente; i quali, carichi di una lunga e disillusa esperienza, impartiscono i loro insegnamenti senza indugiare in sottili distinzioni e discussioni, e invece battendo su certi principi fondamentali con brusca autorevolezza¹⁸. A tale scopo il Baretto impiega di preferenza figure come l'anafora o la ripetizione, che gli consentono di scandire i suoi precetti con un ritmo ruvidamente ribattuto: come quando raccomanda il giusto modo di seguire l'esempio del Boccaccio:

Ergo, se vogliamo seguire l'esempio del Boccaccio, non dobbiamo imitare il Boccaccio, perché il Boccaccio non imitava il Boccaccio; ma dobbiamo seguire i suggerimenti della natura e l'indole della lingua nostra, poiché il Boccaccio seguiva i suggerimenti della natura e dell'indole della lingua nostra (F I 88);

¹⁷ D. CANTIMORI, *Studi di storia*, Torino, Einaudi, 1959, p. XX; dove lo studioso paragona scherzosamente se stesso a «un vecchio sergente a riposo, rammemorante, proverbiante, sentenzioso e sermocinante».

¹⁸ Troppo severa mi sembra la valutazione che il FUBINI (*Dal Muratori al Baretto*, cit., pp. 269-270) propone di questi moduli retorici con funzione assertivo-precettiva a proposito della XIII delle *Lettere familiari*, pp. 73-75, dove il Baretto espone una specie di arte poetica, iniziando ogni precetto con la formula *Bisogna che [...]*: «quasi tre pagine di precetti», osserva lo studioso, «allineati l'uno dietro l'altro ed enunciati in forma di asserzione assoluta che ignora la complessità e le sfumature di un concetto e la possibilità delle obiezioni». Se infatti è vero che in questa come in altre occasioni il contenuto dei precetti impartiti dal Baretto è poco originale e poco meditato, mi pare anche vero che il suo modo di esprimersi risponde, almeno in parte, pure all'intento di creare un personaggio come quello che si è cercato di definire.

ovvero quando elenca, in difesa del Metastasio, gli obblighi a cui deve sottostare il poeta che scrive libretti per melodrammi:

[...] è *forza* che il poeta, desideroso d'ottenere quell'effetto [cioè il buon successo del melodramma, che dipende soprattutto dalla musica], abbia riguardo alla *musica* [...] Acciocché dunque le facoltà della *musica* si possano dilatare quanto più permette la lor natura, è *forza* che ogni melodramma non oltrepassi un certo numero di versi [...] È *forza* che ogni scena sia terminata con un'*aria*. È *forza* che un'*aria* non esca dietro un'altra dalla bocca dello stesso personaggio. È *forza* che tutti i recitativi siano brevi [...] (F I 64-65);

o ancora quando sottolinea del medesimo Metastasio l'incontrastato favore del pubblico:

Ma a che giova tutto ciò [le riserve dei critici], se Metastasio *piace* e se ha fatto guadagnare tanti ducati agli stampatori che lo hanno stampato *tante* volte? Metastasio letto *piace*, *piace* cantato e *piace* recitato (PP 51).

Più raramente opera nel medesimo senso anche quel tipo di poliptoto (o se si vuole, di *conduplicatio* rafforzata) che consiste nel far seguire ad un aggettivo, o sostantivo, il superlativo corrispondente:

Metastasio è *sublime sublimissimo* in moltissimi luoghi (F I 63);
i versi nostri debbon essere *studiati studiatisimi* (E II 278).

Più efficace, e artisticamente più originale, appare però l'impiego dei procedimenti fonico-ritmici, allorché il Baretti se ne serve per assumere un tono di enfasi ironica, quel tono

«eroicomico» che il Momigliano ha acutamente individuato, sia pure facendone una caratteristica generale di tutta la prosa del critico, mentre, a mio parere, non ne è che un aspetto¹⁹. In questi casi cioè il Baretto sfrutta il carattere letterariamente sostenuto di quelle figure retoriche per imprimere un rilievo (grottescamente) caricaturale ai difetti delle sue vittime e al suo stesso impeto di implacabile fustigatore. A tale funzione possono rispondere anche moduli quali l'anafora e la ripetizione, come nella presentazione davvero «eroicomico» (e non a caso colorita con immagini cavalleresche) appunto di Aristarco Scannabue:

Ma *chi* è, direte voi, questo bravaccio, il quale con questa sua terribile Frusta in pugno si lusinga così baldantemente di far più che non fece Morgante col battaglia e Dama Rovenza col martello? *Chi è costui* che viene così d'improvviso ad attaccare tutti i nostri paladini del calamaio, e si propone di trattarli come i discoli ragazzacci sono trattati dagli austeri e collorosi pedanti? *Chi è costui*, che giudica le sue forze proporzionate a *tanto* vasta, a *tanto* ardua, a *tanto* pericolosa intrapresa? (F I 12);

o come in questa fragorosa ipotiposi del «commercio», memore indubbiamente della più nota e più sobria caricatura

¹⁹ Cfr. A. MOMIGLIANO, *La rivolta d'Aristarco* (1932), in *Studi di poesia*, Bari, Laterza, 1948, pp. 107-108: «Il suo stile è più da canzonatore e da caricaturista che da critico: il suo periodo, sopra uno scheletro logicissimo, ha però un giro, un peso, una sonorità eroicomico. Quello che c'è di sostenuto nelle sue pagine serve a dar rilievo a quel tanto che esse hanno di bizzarro, alle movenze irruente, ai crescenti aggressivi: a cui contribuisce il materiale linguistico, foggiano e creato con un gusto quasi folenghiano» (giudizio riecheggiato da G.I. LOPRIORE, *Giuseppe Baretto nella sua «Frusta»*, Pisa, Vallerini, 1940, pp. 173 e 179-180). Non accetterei invece l'affermazione del MOMIGLIANO, che il Baretto non conosce «l'arte delle figure retoriche», anche se è vero, come osserva lo studioso, che egli ignora la perifrasi e l'eufemismo (*Baretto nelle sue lettere* [1936], in *Studi di poesia*, cit., p. 110).

pariniana (nel *Mezzogiorno* 660-662: «Commercio alto gridar, gridar commercio All'altro lato de la mensa or odi Con fanatica voce»):

Apri a caso un libro di questi moderni, e leggi. Scommetto non sei giunto alla fine della pagina, che il vocabolo «*commercio*» ti dà negli occhi. Drizza gli orecchi, e bada. Di che si favella qui da questa gente? Di *commercio*. E qua da quest'altra? Di *commercio* pure. Quale fu la causa potentissima di questa guerra? Il *commercio*. Qual è l'ostacolo che attualmente più remora la conclusione delle paci attualmente trattate? Il *commercio* (S 370).

Ma operano altresì nel medesimo senso «eroicomico», con le loro ricercate variazioni sonore applicate a significati spregevoli, l'allitterazione:

[i gesuiti hanno pensato di parlare e scrivere in una lingua particolare] col fine scaltro scaltrissimo di rendersi per tal via singolari e distinti fra gli altri ordini frateschi, e di farsi di conseguenza più rispettare da' *babbioni*, da' *babbuassi* e da' *babbuini* (S 253);

o il poliptoto, come in questa rievocazione ironicamente solenne del colloquio col procuratore Contarini, che aveva convocato il Baretto per imporgli di non pubblicare la sua replica al Buonafede:

Questa mia semplice risposta alla sua feroce domanda non si può dire come gl'infiammò a un tratto il sangue *eccellentissimo* in tutte le *eccellentissime* vene. Poco mancò che non s'avventasse al mio naso con gli *eccellentissimi* denti, e che non me lo spicasse *eccellentissimamente* via (F II 399);

e come e soprattutto nei frequenti casi in cui questa figura si presenta come si è detto quale accoppiamento di un aggettivo (o sostantivo) e del superlativo corrispondente:

quella erudizione di cui ogni debole letterato fa molta pompa, e disgusta, e secca, e ributta dal leggerla tutti quei che non sono *letteratissimi letterati* (F I 119);

[...] di quell'Antonmaria [Salvini] abbiamo in questa raccolta nove lettere, dalle quali non v'è da imparare che qualche *sottilissima sottigliezza* di greco (F I 358);

Sia dunque per lo innanzi Egerio Porconero considerato [...] per pastor *arcade arcadissimo* da tutti quanti i pastori suoi confratelli (F II 197);

[...] tutti o quasi tutti quegli arcadi o subarcadi si sono creduti [...] e si credono [...] *degni degnissimi e meritevoli meritevolissimi* di tutti e tre quegli epiteti [celebre, impareggiabile, immortale] (S 139).

Effetti non dissimili possono essere ottenuti, sia pure più raramente, anche mediante la rima: come, oltre che nel famoso giudizio sullo Zappi («Oh cari quei suoi smascolinati sonettini, pargoletti piccinini, mollemente femminini, tutti pieni d'amorini», F I 11),

nella elencazione «de' sonettisti, de' canzonisti e de' capitolisti d'Italia» (F I 65);

o in questa falsamente umile apostrofe al Buonafede:

E qui, signor don Luciano, la vostra signoria, o pastorelleria, deh scusi in cortesia questa cacofonia o sia battologia per amor di Talia, divinità stantia di quest'Arcadia mia (F II 336).

Ma la funzione che i procedimenti fonico-ritmici esercitano più spesso e più vistosamente, consiste nel contributo che

essi portano all'intonazione più direttamente polemica della prosa baretiana. Anche nei momenti in cui prevale tale intonazione quei procedimenti conservano un margine di enfasi eroicomica, ma essi valgono soprattutto, con la loro insistenza su certe parole o frasi di condanna o di disprezzo o anche soltanto con l'effetto di implacabile martellamento che comportano, ad accentuare il carattere risoluto, aggressivo, spietato dei battaglieri interventi letterari o morali del critico. Esempi di questo impiego si possono trarre anche dai luoghi in cui l'autore si cela sotto la maschera di Aristarco Scannabue: come nel seguente attacco contro il Bonfadio e il Crescimbeni che lo aveva lodato:

Io sono Aristarco Scannabue, e *voglio* adoperare il mio *giudizio*, e voglio col mio *giudizio giudicare* anche il *giudizio* degli altri, e *giudicarlo* severamente [...] E in conseguenza di questa mia risoluta massima non solo voglio dire che il Crescimbeni *giudicava* come una *pecora* quando si faceva a *giudicare* opere d'ingegno, ma *voglio* anche provare la mia asserzione con mostrare che di fatto *giudicò* da *pecora*, quando *giudicò* che il mentovato *capitolo* del Bonfadio fosse la fenice de' *capitoli* (F I 70).

Lo sfrenato e pur calcolato rincorrersi di ripetizioni e di poliptoti suscita e vuol suscitare anche una impressione di truculenza allegramente ostentata, ma esso serve soprattutto a sottolineare l'energica severità con cui il Baretti riafferma, respingendo recisamente ogni possibile obiezione, il proprio diritto di giudicare liberamente, con la propria testa e senza alcun rispetto verso alcuna autorità, ogni scrittore e ogni critico.

Ma l'impiego a scopo direttamente polemico di queste e altre figure si trova forse più spesso e più esplicitamente in quelle pagine in cui il Baretti, lasciata in tutto o in parte la

maschera di Aristarco, si sente più personalmente implicato, come accade, per esempio, in questa irritata condanna dell'ossequio maniacale verso i modelli greci, condanna ribadita da un insistente poliptoto:

Ma il male è che tutta quella buona gente che sa o che crede di sapere di *greco* a' tempi nostri, non vuol gustare alcun cibo il quale non abbia la sua buona salza di *greco*; e con le loro *grecherie* benedette vanno fuori di strada e, quel che è peggio, ci tirano anco *grecheggiano* que' che non ne sanno, e camminano con quella benda *greca* sugli occhi [...] (PP 65);

ovvero in questa violenta stroncatura, scandita in incalzanti serie anaforiche, del poema *Luccellatura* di un abate Girolamo Guarinoni:

Qui non v'è invenzione nel soggetto, *qui non v'è* estro nei pensieri, *qui non v'è* armonia nella versificazione, *qui non v'è* purità nella lingua, *qui non v'è* grazia nello stile, *qui* insomma *non v'è* neppure una di quelle cose che distinguono la cattiva poesia dalla cattiva prosa (F I 19-20).

Poliptoti, insieme con ripetizioni, si accalcano frequentemente anche nei virulenti attacchi contro il Goldoni, per esempio in questo relativo al «carattere» di Ridolfo nella *Bottega del caffè*:

E questo [il personaggio di Ridolfo] si chiama da lui senza scrupolo un *carattere universale*? un *carattere naturale*, un *carattere verisimile*, e forse *vero*? Signor avvocato mio, questo è un *carattere* falso, un *carattere* contraddittorio, un *carattere* bislacco, che non si trova nell'*universo*; che non si dà in *natura*; che non ha un *iota* del *verisimile*, né un *iota* del *vero*, e quando voi credete che i *caratteri* fatti a questo modo sieno *universali*, *naturali*, *verisimili* e *veri*, voi non avete neppur idea di quelle cose nelle quali v'esponete a far da maestro (F I 375).

Ma le pagine in cui la funzione direttamente polemica delle figure fonico-ritmiche appare più frequente ed evidente, sono in ogni caso quelle rivolte contro il padre Buonafede, nelle quali il personaggio Baretto entra con più scoperta irruenza sulla scena, e in particolare nelle otto puntate della *Frusta* a lui dedicate²⁰.

Ecco, per esempio, la sequenza anaforica, che ritma la risentita difesa contro l'accusa, da parte dell'avversario, di aver raccomandato ai lettori una cura per guarire dai reumatismi immergendo il malato prima in un bagno caldissimo e poi in uno «assai più gelido del naturale»:

Io ho qui raccontata una cosa che avvenne sotto agli occhi miei; *io ho qui* nominato co' loro nomi un milordo e un medico miei amicissimi; *io ho qui detta una cosa* nota a tutta Londra, per l'alta qualità del soggetto a cui avvenne; *io ho qui detta una cosa* che si può verificare con molta facilità [...]; *io ho qui raccontata* una guarigione, che nessun medico italiano ha difficoltà di credere, trovandola possibile possibilissima (*F* II 297-298);

ovvero questo feroce intreccio di ripetizioni e di poliptoti, che ribadiscono la certezza del titolo di bugiardo, che spetta al Buonafede:

Sarà [...] mia cura, prima di terminarli [questi miei discorsi] di render vana tale vostra futura impertinenza, *provando*, e *riprovando*, e poi *tornando a provare* che siete meritevolissimo del titolo di bugiardo, e *provandovelo*, e *riprovandovelo*,

²⁰ L'abbandono del personaggio di Aristarco in queste otto puntate è affermato dal Baretto stesso: «La necessità in cui sono di rispondere al *Bue pedagogo* mi fa abbandonare, per qualche giorno il carattere immaginario di Aristarco; ma quando gli otto discorsi saranno spacciati, vedrò se posso riassumere quel carattere» (*F* II 280; cit. già da Anglani, studio cit., p. 209).

e poi *tornandovelo* a *riprovare* con tanto palpabile evidenza, che neppure il padre Facchini possa negarmelo (F II 302);

o ancora questa serie di qualifiche negative, collegate dalla rima:

invece d'essere un *prestante negromante*, il Buonafede non è se non un *pedante ignorante*, un *brigante arrogante*, un *furfante disorbitante* (S 297).

Ma fino a che punto l'impiego di queste e altre figure retoriche in funzione direttamente polemica comporta un risultato artisticamente apprezzabile? Per rispondere a tale domanda può giovare l'esame di un'ultima pagina, anche questa diretta contro il Buonafede, che fra l'altro aveva accusato il Baretti di non essersi comportato secondo le norme del galateo:

Ma voi vi contorcete come un indemoniato a questo mio ingenuo modo di dire i miei pensieri, e gridate che non si confà punto col galateo. Che galateo, padre mio? Ora non è tempo sicuramente di ricordarvi del galateo. Se volevate ricordarvene, dovevate farlo *prima di chiamarmi bue pedagogo, bue cachistarco, bue senza ingegno, bue senza ragione, bue senza parola, bue senza scienza o arte veruna. Dovevate ricordarvene prima di chiamarmi bue cipriotto, bue poliglotta, bue importante, bue giornalista, bue Scaramuzza, bue gazzettiere, bue automatico, bue embrione. Dovevate ricordarvene prima di chiamarmi bue gaio, bue amante, bue donnaiole, bue cucinatore, bue cosmopolita, bue geografo, bue agricoltore, bue georgofilo, bue cipolla. Dovevate ricordarvene prima di chiamarmi bue epico, bue legislatore, bue speculativo, bue sillogismo, bue otre. Dovevate ricordarvene prima di chiamarmi bue aritmetico, bue medico, bue leguleio, bue logico, bue moralista; bue teologo [...]* (F II 282).

La pagina continua ancora, secondo il medesimo modulo stilistico, per una estensione almeno altrettanto ampia. E in questa dismisura verbale è certo da indicare, come in altri casi, un limite non trascurabile della prosa barettiana; e un altro limite sarà da riconoscere, come pure in altri casi, nel carattere troppo apertamente autobiografico dell'impeto polemico. Pur tenendo conto di questi limiti, non mi pare che si possa negare la complessiva qualità artistica del discorso che, sapientemente utilizzando un materiale lessicale fornito dal Buonafede stesso, riesce a costruire una allucinante fantasia verbale, investita da una sfrenata furia elencatoria e al tempo stesso duramente scandita dal ritmo ossessivo delle anafore a lunga (*Dovevate ricordarvene prima di chiamarmi [...] Dovevate ricordarvene prima di chiamarmi [...]*) e a breve distanza (*bue [...], bue [...]*): una fantasia dove il giuoco formale, come in certe pagine del Folengo e del Rabelais²¹, non rimane fine a se stesso, e neppure si fa strumento di vendetta personale, ma almeno in parte si giustifica come trasfigurazione poetica di un sincero orrore per la vacua presunzione e per la fratesca ipocrisia dell'avversario.

Per concludere, vorrei ripetere anzitutto che la rapida indagine qui effettuata riguarda soltanto un aspetto della prosa barettiana, e che quindi non pretende di proporre di essa una caratterizzazione e valutazione esaustiva, che ovviamente dovrebbe tener conto, più di quanto in questa sede si sia fatto, di altri aspetti di tale prosa, dei suoi «riboboli» fio-

²¹ Il Baretti nei suoi scritti cita una sola volta il Folengo, probabilmente di seconda mano (in *A history of the italian tongue*, in *PP* 128); tre volte invece il Rabelais, che egli doveva conoscere bene («I was reading a chapter in Rabelais», in *Strictures on Signora Piozzi*, *PP* 373; e cfr. anche *F* II 259 e *S* 227). Un accostamento dello stile del Baretti a quello del Folengo è nel giudizio del Momigliano cit. nella n. 19.

rentini, dei suoi gustosi neologismi, delle sue corpose e bizzarre metafore, dei suoi diminutivi e accrescitivi, e via dicendo. Direi tuttavia che un'analisi di questi aspetti potrebbe integrare ma non modificare sostanzialmente le indicazioni che si potrebbero trarre dalla presente ricerca, e che si potrebbero così riassumere. Se è vero che il rischio del Baretti è quello di lasciarsi trascinare dal gusto della parola e del ritmo e se d'altra parte la sua statura è piuttosto quella di un estroso moralista e lettore che di un profondo pensatore e critico; è anche vero che, entro questi confini, sapienza retorica e risentiti movimenti di umore e di gusto si compongono in una scrittura complessivamente organica e al tempo stesso variamente trascolorante da atteggiamenti burberamente precectivi a toni di allegra e pungente enfasi eroicomica fino a punte di aspra e ossessiva aggressività: una scrittura che quindi rimane fra le prove moralmente e artisticamente più originali della prosa critica, e non solo critica, del nostro Settecento.

ARNALDO DI BENEDETTO

VARIA FORTUNA DI GIUSEPPE BARETTI
NELL'OTTOCENTO

Non si potrebbe certo sostenere che Giuseppe Baretti passasse inosservato tra i contemporanei. In Italia, strinse amicizie significative a Guastalla (con Carlo Cantoni), a Venezia (coi Gozzi e i «Granelleschi», nella cui accademia fu accolto, col nome indicativo di «Severo fuggitivo», nel 1757: il che non significa che egli ne condividesse poi il conservatorismo letterario) e a Milano (col primo nucleo dei «Trasformati» – egli stesso fu socio dell'accademia –; ma anche con l'accademico dei Pagni Giambattista Biffi). G. M. Mazzuchelli inserì la sua biografia negli *Scrittori d'Italia* (1758). E F. S. Quadrio ebbe parole di lode per il suo «amore a' buoni studi» e per il suo «genio»: nel II tomo del *Della storia e della ragione d'ogni poesia* (1741) lo definiva «il Lasca de' nostri tempi». Baretti gliene fu ovviamente molto grato, come si apprende da una lettera del 24 luglio 1742¹. Più tardi, è vero, egli giudicò severamente le *Piacevoli poesie*, prefazionandone e poi recensendone, sulla «Frusta», la seconda edizione; ma in esse dovette aver fiducia almeno fino a quella seconda edizione (1764), visto che un suo progetto di riedi-

¹ Cit. da L. PICCIONI, *Giuseppe Baretti prima della «Frusta letteraria»*. 1719-1760, in *Supplemento n. 13 e 14* al «Giornale storico della letteratura italiana», Torino, Loescher, 1912, p. 143.

zione è documentato anche durante il primo soggiorno inglese. Proprie poesie giovanili inserì inoltre nella stessa «Frusta». E come poeta, prima che come critico e polemista, fu conosciuto e apprezzato – non senza contrasti, anche questo è vero – in Italia.

Non meno significative sono alcune delle sue non sempre nobili polemiche: in particolare quelle con Appiano Buonafede; col periodico filogiansenista «La Minerva, o sia nuovo giornale de' letterati italiani»; coi Verri, soprattutto con Pietro: il quale – a differenza del padre Buonafede – non gli replicò esplicitamente, ma è probabile che avesse di mira anche Baretti quando nell'ultima parte dell'articolo del «Caffè» *Pensieri sullo spirito della letteratura d'Italia* attaccava la «pedanteria de' parolai» e la «scurrilità de' spaventacchi dell'infima letteratura». La corrispondenza di Pietro e Alessandro Verri contiene non poche menzioni dell'autore della «Frusta letteraria»². La polemica di Baretti contro Pietro non era motivata solo dalla sua particolare posizione in materia di lingua letteraria, che lo rendeva di necessità ostile sia al vecchio cinquecentismo e boccaccismo arcadico sia al nuovo «lassismo» degli scrittori del «Caffè»; ma anche, com'è noto, dal desiderio di rendere un servizio a Antonio Greppi, allora contrastato dagli accademici dei Pugni. Non è agevole identificare tutte le cause di alcune delle sue avversioni. Mentre infatti è possibile ricostruire la sua concezione linguistica, alcuni suoi interessanti, pur se non originali, spunti estetici (come quello dell'«anima poetica» necessaria per intendere la

² *Carteggio di Pietro e Alessandro Verri*, a c. di F. Novati, A. Giulini, G. Seregni, Milano, Cogliati, poi Giuffrè, 1910-42, voll. 12 (di cui il I in due parti); *Viaggio a Parigi e a Londra (1766-1767)*. *Carteggio di Pietro e Alessandro Verri*, a c. di G. Gaspari, Milano, Adelphi, 1980; *Il Caffè*, a c. di S. Romagnoli, Milano, Feltrinelli 1960, pp. 158-59 e 239-41.

poesia, e non solo per produrla), le ragioni, buone o cattive, della sua critica letteraria; non sono affatto chiare tutte le coordinate del suo cosiddetto «anti-illuminismo», quali idee egli opponesse al «secolo tenebroso». In materia di idee estetiche e linguistiche, era col suo tempo; diciam pure, un uomo dell'età dei lumi. Lo stesso carattere polemico dei suoi scritti critici ben s'inseriva nella battaglia critica contemporanea³. Ammirava Voltaire almeno quanto lo esecrava; purtroppo non seppe replicargli che con lo scherno, anche perché solo in parte ne intese il pensiero. Abbozzò una mezza difesa, da non prendere troppo sul serio, persino dell'*Émile* del detestato Rousseau – quando il suo ideale educativo era tutt'altro: quello, come ha scritto N. Jonard, dell'«honnête homme français du XVII^e siècle». Appunto a Jonard si devono pagine equilibrate su *Baretti et les philosophes français*.

Notato che tra Baretti e i *philosophes*, come tra Baretti e i Verri, esistevano anche convergenze e non solo divergenze, egli osserva tra l'altro: «S'il reste attaché au valeurs morales traditionnelles, c'est qu'il ne voit pas par quoi les remplacer sans pour autant être satisfait de l'apport du passé». E: «nous préférons voir dans l'instabilité de la pensée de Baretti une insatisfaction pour les philosophies traditionnelles que les nouvelles ne parvenaient pas à contenter»⁴.

Sarebbe una ben misera storiografia quella che non riuscisse a far posto anche ai *testimoni* delle età di crisi, e non solo ai vittoriosi o sconfitti *maîtres à penser*. Ogni sistema di pensiero ha delle insufficienze; e tocca talvolta a testimoni irregolari confusamente avvertirle.

³ M. FUBINI, *Giuseppe Baretti scrittore e critico*, in *Dal Muratori al Baretti*, Bari, Laterza, 1968, pp. 206-7.

⁴ N. JONARD, *Giuseppe Baretti (1719-1789). L'homme et l'oeuvre*, Clermont-Ferrand, De Bussac, 1963, pp. 415, 420-21.

Tornando ai Verri, le menzioni del «nostro Baretti», dello «Scannabue» nel loro carteggio sono sempre, com'è facilmente immaginabile, sprezzanti e astiose. Gli rendono, è il caso di dirlo, pan per focaccia.

Il suo nome è impiegato talora per designare quasi antonomasticamente il letterato deteriore: «I Cavalli, i Facchinei, i Baretti e simili scarafaggi nemmeno leggono i buoni giornali...»; Parini e Baretti (Parini fu un'altra bestia nera dei due fratelli) son definiti «rettili letterati». Durante il soggiorno londinese del 1766/67, Alessandro non lo incontrò, ma non mancò di riferire al fratello alcune anguste malignità: «Il nostro caro Baretti [...] è qui insieme di tanta altra canaglia che disonora la nostra nazione»; «Qui è creduto un Birbante insigne», gli scriveva ad es. il 27 gennaio e il 2 febbraio 1767.

Contro Baretti, infine, difese il verso sciolto Carlo Rezzonico nel *Ragionamento* premesso alle *Opere* di C. I. Frugoni (1779).

In Inghilterra si guadagnò un buon nome con gli scritti inglesi – a parte la scarsa simpatia nei suoi confronti manifestata da Boswell nella *Life of Samuel Johnson* (1791). In Germania, più che la registrazione nel diario di Lessing degli echi della polemica accoglienza fatta in Torino all'*Account of the Manners and Customs of Italy*, è significativa la traduzione, un po' accorciata, che del capitolo sul teatro italiano fece J. C. Hamann per la «Königsberger Zeitung». Hamann condivideva l'avversione del critico italiano per Goldoni (e per Voltaire, il quale aveva avuto parole di lode per il commediografo veneziano); e quando sullo stesso periodico uscì, due numeri dopo, un'anonima difesa di Goldoni, il Mago del Nord scese a sua volta in campo per sostenere, ancora sulla «Königsberger Zeitung» (1770), la fondatezza del giudizio

di Baretto⁵. Nel capitolo tradotto dell'*Account* era dato un lusinghiero giudizio delle fiabe del rivale di Goldoni, Carlo Gozzi, accostate addirittura al teatro di Shakespeare: il che fu poi più volte e in vario modo rinfacciato nel secolo scorso e nel nostro al critico torinese. Probabilmente era una valutazione in parte strumentale – come talora erano quelle di Baretto, il quale su quelle fiabe ebbe più tardi a ricredersi –; ma è possibile che a quel capitolo tradotto debba risalire il germe della fortuna del teatro di Gozzi tra i romantici tedeschi e lo scarso favore riservato invece a quello goldoniano.

Da Baretto si ritiene che Lichtenberg potesse derivare il satirico termine di *cacalibri*, da lui usato in italiano⁶. E chissà allora che il giudizio pieno di simpatia dato su F. Berni («der kurtzweilige Italienische Dichter Berni», il divertente poeta italiano Berni) non sia un'eco di valutazioni barettoiane: certo andrà tenuto conto, più in generale, anche della rinnovata fortuna del poeta cinquecentesco, in Italia, a partire dagli anni Venti.

* * *

Come osservava Mario Fubini, «la sua figura e la sua lezione di critico si fece valere [in Italia] si può dire soltanto col nuovo secolo»⁷. Nel 1799-1800 fu ristampata la «Frusta

⁵ L'articolo di Hamann si può leggere in traduzione italiana nel volume: J. G. HAMANN, *Scritti e frammenti di estetica*, Introduzione, versione e note di S. Lupi, Firenze, Istituto di Studi Germanici, 1938, pp. 155-62.

⁶ A. VERRECCHIA, *Georg Christoph Lichtenberg. Der Ketzer des deutschen Geistes*, tr. it. ed., Wien-Köln-Graz, Böhlau, 1988, p. 46 (più che una mera traduzione dell'ed. italiana del 1969, è questa una nuova edizione, riveduta e ampliata, dell'opera).

⁷ Si veda la voce *Baretto, Giuseppe* nel *Dizionario biografico degli italiani*, vol. VI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, p. 334.

letteraria»; nel 1803 le *Lettere familiari a' suoi tre fratelli*. Nel 1813 cominciava l'ed. Mussi delle opere, proseguita dal 1818 da Pirotta e conclusa nel 1820 (in sette tomi complessivi); e del 1822/23 sono i due volumi degli *Scritti inediti o rari* curati da Pietro Custodi (Milano, Bianchi)⁸.

Nel secolo scorso, ben più che nel nostro (come a torto riteneva René Wellek, il quale delle linee fondamentali della critica barettiana diede peraltro una sintesi felice⁹), Baretti poté sembrare in Italia *il* critico. Nel nostro secolo s'è assistito semmai a un declino della stima nei confronti del critico a vantaggio dello scrittore.

Nel 1810 Ugo Foscolo lo distingueva positivamente dai «maestri di poetiche e di rettoriche» perché, diversamente da loro, egli «vedeva su quali fundamenta posi la vera letteratura»¹⁰. Nell'articolo posteriore, scritto in Inghilterra, sulla *Italian Periodical Literature* ne mise in luce pregi e difetti: la libertà mentale, ma anche l'ingenuità o la presunzione dell'autodidatta; l'assenza in lui pur di «una sola scintilla di genio» e gli «scarsi pregi letterari»; ma insieme il merito della scoperta dell'autobiografia di Cellini (pur se, dice, «gli diede lode esagerata»). Del *Discours sur Shakespeare* notava che «contribuì a diffondere i principj di critica poetica che, applicati da tutti gli Inglesi, erano fino allora ignorati in Francia e in Italia; e li espose con eloquenza colma della stessa ironia, dello stesso spirito, della stessa insolenza e maniera disdegnosa, che

⁸ Sull'ed. curata da P. Custodi, vd. G. BARBARISI, *L'editore e conservatore di testi*, in AA. VV., *Pietro Custodi tra Rivoluzione e Restaurazione*, a c. di D. Rota, vol. II, Lecco, Cattaneo, 1989, pp. 72-75.

⁹ R. WELLEK, *Storia della critica moderna*, vol. I (*Dall'Illuminismo al Romanticismo*), tr. it., Bologna, Il Mulino, 1971², pp. 152-56.

¹⁰ *Sulla traduzione dell'«Odissea»*, in *Lezioni, articoli di critica e di polemica (1809-1811)*, ed. critica a c. di E. Santini, Firenze, Le Monnier, 1933, p. 226.

rendeva tanto formidabile oppositore il dittatore delle lettere europee [Voltaire]». Le pagine foscoliane sulla «Frusta letteraria» mostrano un'opinione esagerata dei suoi effetti sulla cultura italiana del tempo, come anche del *Discours sur Shakespeare*, che in Italia ebbe scarsa risonanza, e in Francia uscì in edizione censurata (il censore reale impose di attenuare la polemica con Voltaire). È però notevole l'osservazione che alla polemica di Baretto giovasse prendere a bersaglio uno scrittore del livello di Voltaire (della cui prosa il critico italiano fu grande estimatore: la giudicava seconda solo a quella di Johnson): «quando il Baretto, secondando la propria natural disposizione al discutere, trovò favorevoli occasioni, il suo genio si levò e la sua mente s'allargò e s'innalzò con il suo soggetto».

Ricordando la sua devozione per Samuel Johnson, Foscolo svolgeva inoltre alcune osservazioni sui debiti – non solo in materia di letteratura ma anche di religione – contratti dal nostro critico col letterato inglese che solo nel nostro secolo verranno adeguatamente approfondite dalla Devalle e dalla Lubbers-van Der Brugge. E sottolineava la contraddizione tra le «liberali riforme» da lui promosse in letteratura e le sue illiberali prese di posizione «in materia politica e religiosa»: senza riflettere, soggiungeva, che «se mai la letteratura di un paese sia rovinata da nuove dottrine, non potrà presto o tardi non provocare innovazioni religiose e politiche».

Foscolo era certo nel torto quando supposeva che il modello del suo «style and manners» potesse essere Swift; eppure l'accostamento non era privo di significato:

chi fosse abbastanza familiare con la lingua italiana e l'inglese da poter esprimere una autorevole opinione, direbbe forse che il modello di stile e di tono scelto dal Baretto fu lo Swift¹¹.

¹¹ *Italian Periodical Literature*, in *Saggi di letteratura italiana*, parte II, ed. critica a c. di C. Foligno, Firenze, Le Monnier, 1958, pp. 344-59 (tr. it., pp.

Le pagine foscoliane rimasero a lungo le più profonde scritte sul criterio torinese. Nel *Compendio della storia della bella letteratura* (t. III, 1817), Giuseppe M. Cardella lo definiva «uno de' più ameni e vivaci ingegni del tempo suo, ma insieme caustico e mordace all'eccesso». Ben più che al giornalista della «Frustra», il suo apprezzamento andava allo scrittore delle *Lettere familiari*, al grammatico e al lessicografo: e persino al traduttore di Corneille¹².

Circa il *Discours sur Shakespeare*, già nell'articolo del 1810 *Sulla traduzione dell'Odissea* Foscolo ne aveva sottolineato l'intraducibilità. A quel giudizio si richiamava esplicitamente, a titolo di *excusatio*, l'Editore della sua prima – e non felice – traduzione italiana (Milano, Pirotta, 1820), opera di Girolamo Pozzoli. «Rarissimo e quasi ignoto in originale» era, stando alla breve premessa, il *Discours*. E l'Editore proseguiva sottolineandone, su toni prudentemente concilianti, l'attualità: «Dirò [...] che i romantici vi troveranno qualcosa in loro favore; ma non si sgomentino perciò i saggi ammiratori e seguaci della dotta antichità, giacché il Baretti chiude questo suo discorso condannando quei giovani che si porranno a leggere gli autori moderni avanti avere letto Omero, Virgilio, e tutti quegli altri che noi chiamiamo Scrittori Classici».

379-90). Su Baretti e Johnson: A. DEVALLE, *La critica letteraria nel '700: Giuseppe Baretti. Suoi rapporti con Voltaire, Johnson e Parini*, con prefaz. di V. Cian, Milano, Hoepli, 1939; C. J. M. LUBBERS VAN DER BRUGGE, *Johnson and Baretti. Some Aspects of Eighteenth-century Literary Life in England and Italy*, Groningen-Djakarta, Walters, 1951 (con le recensioni di M. FUBINI, *A proposito di un libro su Johnson e Baretti*, in *Dal Muratori al Baretti*, cit.; e di W. BINNI, *Baretti e Johnson*, in *Classicismo e Neoclassicismo nella letteratura italiana*, Firenze, La Nuova Italia, 1963); sull'argomento è tornata C. BOSCHIERO, *Baretti e Johnson (Nel secondo centenario della morte di Giuseppe Baretti)*, in «Testo», gennaio-giugno 1989.

¹² G. M. CARDELLA, *Compendio della Storia della bella letteratura greca, latina e italiana*, t. III, Pisa, Nistri, 1817, pp. 270-72.

Ma cosa rappresentò per i romantici, e in particolare per i primi, l'opera di Baretto, questo presunto «preromantico»? Lodovico di Breme lo chiamava «l'intrepido Baretto» e ne citava, consentendo, un passo nell'opuscolo *Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani* (1816); esaltava la «forza de' suoi ragionamenti», ma ne rilevava le parzialità e gli eccessi.

Da Baretto dovette venire a Di Breme il suggerimento della formula del *Cartesio poetico* (un nuovo poeta, in grado di ripartire da zero, come Cartesio credette di dover fare in filosofia) presente nelle *Osservazioni sul «Giaurro»*. «Ma perché non ha mai a venire un Cartesio in filologia, – aveva detto Baretto – come n'è venuto uno in filosofia?» («Frusta letteraria», n. XVIII). Il «Cartesio in filologia» è il critico indipendente e autorevolmente demolitore e innovatore che Baretto avrebbe voluto essere¹³. Pur nell'evidente diversità dei discorsi, non meno evidente è l'analogia.

Da Baretto – ma certo ormai anche da Sismondi e da A. W. Schlegel – venne a Di Breme il giudizio negativo su Goldoni, che ritroviamo nelle *Avventure letterarie di un giorno* di Borsieri, dove Baretto è espressamente citato. Nel cap. II delle *Avventure letterarie* Baretto è nominato come uno di coloro che seppero accostarsi «all'idea di un perfetto critico»: con Gravina, Calsabigi e Cesarotti, è il solo «valente critico» moderno italiano; nel IV capitolo poi è il protagonista del *Sogno del galantuomo*, parodia dei «Dialoghi» di Bellini. Nell'introduzione alla «Biblioteca italiana», scritta nel 1815 e poi non pubblicata, lo stesso Borsieri citava, con pochi altri

¹³ La frase barettoiana era giustamente messa in evidenza da A. MOMIGLIANO, *La rivolta d'Aristarco*, in *Studi di poesia*, con presentazione di L. Russo, Messina-Firenze, D'Anna, 1960, p. 111. La «Frusta» è citata da: *La Frusta letteraria*, a c. di L. Piccioni, Bari, Laterza, 1932, voll. 2.

periodici, la «Frusta» come un esempio di buon giornalismo letterario a cui ispirarsi¹⁴.

Ma il «Conciliatore» pubblicò poi nel 1818 una recensione, stesa ancora da Borsieri, della traduzione italiana (dal francese) del libro *Gl'Italiani, o sia relazione sugli usi e costumi d'Italia* (Milano, Pirota, 1818). La recensione dava un giudizio nel complesso negativo del libro. E la personalità stessa di Baretto era messa in discussione:

[...] sia come critico, sia come filosofo, è oggimai ignoto a pochissimi che s'incontrano nelle opere sue molte avventate o strane opinioni, le quali ei viene sorreggendo più colla punta dell'epigramma, che colla solida base del raziocinio.

Sembravano a Borsieri in parte salvabili le pagine di critica letteraria; la riserva, già riavanzata da Giovanni Gherardini l'anno precedente sull'eccessivo «calore delle passioni dell'autore» tornerà come un *topos* nelle valutazioni del secolo:

Tutto sommato ne pare che i capitoli sulla letteratura italiana sieno i meglio pensati, quando non vi spira per entro il calore delle passioni dell'autore¹⁵.

Non nomina Baretto Giovanni Berchet nella *Lettera semi-seria*; ma è possibile che la stoccata contro la poetica di Menzini riecheggi il giudizio sprezzante del critico torinese. Ma in un articolo del 12 novembre 1818, lo stesso Berchet lamentava che Baretto avesse «cognizioni non sempre profonde», per cui «riuscì giudice talvolta incompetente e troppo corvivo al dir

¹⁴ *Discussioni e polemiche sul Romanticismo*, a c. di E. Bellorini, reprint a c. di A. M. Mutterle, Roma-Bari, Laterza, 1975, voll. 2; *Manifesti romantici e scritti della polemica classico-romantica*, a c. di C. Calcaterra, nuova ed. ampliata a c. di M. Scotti, Torino, UTET, 1979.

¹⁵ *Il Conciliatore. Foglio scientifico-letterario*, a c. di V. Branca, vol. I (prima ristampa), Firenze, Le Monnier, 1965, pp. 98 e 99.

male d'altrui». Una lettera di Pellico a Di Breme ci fa intendere che cosa soprattutto gli uomini del «Conciliatore» rimproveravano a Baretto: il suo «manca di filosofia»¹⁶.

Ben più tardi anche Manzoni ne diede un giudizio limitativo in una lettera a Ruggiero Bonghi del 5 aprile 1855, inviandogli la «Frustra letteraria»:

quell'Aristarco che ebbe, e ha ancora, la reputazione di critico incontentabile, peccò piuttosto di troppa indulgenza, giacché, se fu ingiusto più che severo verso due o tre scrittori, diede a molti di più delle lodi che il tempo non ha confermate.

Ma nella versione del 1870 della lettera *Sul Romanticismo*, ricordava con simpatia «le così frizzanti e così sensate canzonature del Baretto» contro l'Arcadia: così rivelando forse una fonte dell'antipatia e incomprendimento sua e degli uomini del «Conciliatore» per quella istituzione¹⁷.

Naturalmente l'ammirazione per Shakespeare o la confutazione delle unità tragiche non presupponevano certo, nei nostri romantici, solo Baretto, ma il crescente favore incontrato dal tragico inglese anche da noi tra Sette e Ottocento, e soprattutto le pagine a lui e alle unità di tempo e di luogo dedicate da A. W. Schlegel, il cui *Corso di letteratura drammatica* essi potevano leggere in francese fin dal 1814 e, in italiano, dal 1817.

Nel primo Ottocento, a buon conto, a Baretto potevano rifarsi – non ciecamente, s'è visto – sia i romantici sia i loro

¹⁶ Il *Conciliatore* cit., vol. I, p. 330; e ivi, V. BRANCA, *Prefazione*, p. XXV, e la nota a p. 96.

¹⁷ A. MANZONI, *Lettere*, a c. di C. Arieti, vol. III, Milano, Mondadori, 1970, p. 38; ID., *Sul Romanticismo. Lettera al marchese Cesare d'Azeglio (1870)*, in *Scritti di estetica*, prima parte, a c. di U. Colombo, Milano, Edizioni Paoline, 1967, p. 405. Sui giudizi dei romantici italiani sull'Arcadia: A. PIROMALLI, *I romantici e la polemica contro l'Arcadia*, in «Ausonia», n. 4-5 (1963), pp. 10-21.

avversari. «Dialoghi, ossia la Conversazione degli antichi letterati negli Elisi» era il polemico periodico che Bernardo Bellini pubblicò tra il giugno e l'ottobre del 1816, e aveva in Aristarco il proprio nume tutelare. Giuseppe Acerbi lo menzionava fuggevolmente sulla «Biblioteca italiana» del giugno 1816 come campione di un giornalismo capace di sostenere la critica della cultura del proprio paese e tale da potersi affiancare a illustri esemplari stranieri. E con enfasi, ancora nel 1816, la «*Frusta d'Aristarco*» era citata all'inizio della *Risposta ai due discorsi di Madama di Staël* di un altro antiromantico, Carlo Giuseppe Londonio, per contrapporre le positive sferzate di Baretto contro l'«ignoranza» o il «cattivo gusto di tale o tal altro scrittore» all'anatema lanciato da «madama [...] con un sol tratto di penna» contro «tutti i letterati d'Italia».

Alle «animose censure del Baretto o di qualche altro invidioso di questo *figlio e pittore della natura*, come lo chiama Voltaire», attribuiva la scarsa stima per Goldoni dichiarata da Schlegel nel *Corso di letteratura drammatica* il suo traduttore, il già citato Giovanni Gherardini, nelle *Note* di accompagnamento (1817): a differenza dei primi romantici, Gherardini difendeva il commediografo veneziano. Ribattendo anche alla sopravvalutazione fatta dal critico tedesco delle fiabe drammatiche di Gozzi, egli citava, dalla traduzione francese, l'*Account* per mostrare «la conformità di sentire di questi due scrittori [Baretto e Schlegel] intorno a un così strano genere di poesia drammatica». L'iperbolico accostamento a Shakespeare non poteva trovarlo consenziente. Ma non a torto osservava che, se il critico torinese lodava «così enfaticamente il Gozzi», era soltanto «per abbassare sempre più il Goldoni». In definitiva, egli «aveva il dono d'un ingegno svegliatissimo; ma il suo gusto non era sicuro, e i suoi giudizi venivano il più dettati dalla passione». Negli *Elementi di poesia* (1820) lo stesso Gherardini mostrava di conoscere il

Discours sur Shakespeare, il cui autore egli citava tra quanti sostennero, già nel Settecento, «il diritto d'allentare il duro vincolo delle unità di tempo e di luogo»¹⁸.

Camillo Ugoni ne rilevava con fondamentale simpatia meriti e demeriti. Sottolineava gli eccessi della sua ostilità al verso sciolto – un metro pur sempre «accomodatissimo alla lingua nostra» –, e la singolarità dell'accettazione del verso martelliano, «eterogeneo [alla lingua italiana] e spurio, e imitato dal monotono alessandrino francese». Eccessiva gli pareva anche «l'enfasi» con cui Aristarco s'era scagliato insistentemente contro le «costruzioni inverse» in nome del «costrutto piano del nominativo, verbo e caso». «L'insistere in una verità – così commentava Ugoni – gli è un perdere di vista le altre, che pur meriterebbero di essere raccomandate [...]. È difetto di vista unilaterale nell'A. nostro, che accarezzando alcuni topici sino alla nausea, scrive semplicemente ciò che pensa, ma non pensa diligentemente ciò ch'abbia da scrivere, e ridice pur sempre lo stesso». Questa denuncia dell'incapacità di pensare diligentemente sembra una ripresa del giudizio dei «conciliatoristi» sulla mancanza della «solida base del raziocinio» e di «filosofia».

Ma Ugoni aggiungeva:

[...] nella vocazione di spazzare le stalle d'Augia della nostra letteratura riuscì perfettamente. Un senso retto e vivido a discernere

¹⁸ G. A[CERBI], nota a A. L. STAËL-HOLSTEIN, *Risposta alle critiche mossele*, in *Discussioni e polemiche sul Romanticismo*, cit., vol. I, p. 64; C. G. LONDONIO, *Risposta ai due discorsi di Madama di Staël*, ivi, vol. I, p. 68; G. GHERARDINI, *Note del traduttore*, in A. W. SCHLEGEL, *Corso di letteratura drammatica*, tr. di G. Gherardini, nuova ed. a c. di M. Puppo, Genova - S. Salvatore Monferrato, Il Melangolo, 1977, pp. 552, 555-56, 561; ID., *Poesia classica e poesia romantica* (sono i capp. VIII-XII degli *Elementi di poesia ad uso delle scuole*, Milano, Grassi, 1820), in *Discussioni e polemiche sul Romanticismo*, cit., vol. II, p. 160.

ne' prodotti della mente quanto riusciva dannoso all'opinione pubblica, che si studiò sempre di educare, com'è ufficio de' buoni scrittori, e un vivo sentimento del bello morale lo fecero risentitissimo a' vizi letterari che più danno arrecano alla società. Tanto nella *Frusta letteraria* poi, quanto in altra opera, [...] precorse i tempi circa quelle dottrine che si riferiscono più intimamente alla verità nelle lettere. Quello che a' di nostri abbiamo udito disputare sì a lungo intorno all'uso della mitologia, alle unità drammatiche, alla incompetenza di uomini anche sommi a giudicare di letterature forestiere è toccato con sobrietà e con forza dal Baretti. Portò imperterrito i primi colpi a pregiudizi antichi ed a nuovi. La gratitudine nostra risarcisca dunque, che è troppo giusto, la memoria di lui, che vivo sostenne tanti affanni per estirparli, seguitando una nobilissima vocazione¹⁹.

Baretti è qui proiettato tutto verso il romanticismo. E in questa sua attualità – reale o presunta – era forse il segreto del suo successo nel XIX secolo, almeno nella prima metà.

Un successo, s'è visto, non disgiunto da critiche e limitazioni – talora assai forti, come nel caso di Leopardi. In un appunto di lettura del 1825 il poeta citò la barettiana *Grammar of the Italian Tongue*. E a Bologna, nel 1826, s'era portato con sé «il dizionario inglese» compreso nella biblioteca paterna (lettera alla sorella Paolina del 12 febbraio 1826). Tanto per il Baretti grammatico e lessicografo. Ma nel *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'Italiani* (1824), intraprendendo un saggio apparentemente affine all'*Account*, Leopardi aveva sì menzionata quell'opera, ma solo per sottolineare come il suo autore fosse uno «spirito in gran parte altrettanto falso che originale, e stemperato nel dir male, e poco intento o certo poco atto a giovare, e sì per la singolarità del suo modo di pensare e vedere, benché questa

¹⁹ Giuseppe Baretti, in *Della letteratura italiana nella seconda metà del secolo XVIII. Opera postuma*, vol. I, Milano, Bernardoni, 1856.

niente affettata, sì per la sua decisa inclinazione a sparlare di tutto, e il suo carattere aspro e iracondo verso tutto, il più delle volte alieno dal vero». E in nota aveva aggiunto: «egli, anche scientemente, sacrifica spesso a questa sua voglia [di sparlare di tutto], e a questo istituto e carattere de' suoi libri, la verità»²⁰. È, in termini molto più duri, la condanna dell'*Account* formulata anni prima da Borsieri, e qui estesa all'intera fisionomia intellettuale di Baretti. Il suo nome non compare nello *Zibaldone*, e anche quest'assenza è indicativa.

* * *

Nelle *Memorie della vita di Giuseppe Baretti*, contenute nel I volume (1822) dei citati *Scritti scelti inediti o rari*, Pietro Custodi diede una caratterizzazione mossa e accentuatamente chiaroscurata della personalità del critico torinese: «d'alta statura, [...] vivace, allegro, frequentatore delle festevoli brigate, altiero, millantatore, impetuoso, collerico, vendicativo, di un coraggio pronto e risoluto, onest'uomo fino alla fierezza, di severi costumi, lavoratore indefesso, costante nelle amicizie, compassionevole, benefico al di là de' suoi mezzi, e religioso senza superstizione» (pp. 188-89). Nonostante la devozione nutrita per Pietro Verri, Custodi non esitò a dar lode a Baretti per la sua polemica linguistica contro «il conte Verri, il cavaliere Alessandro di lui fratello, il marchese Cesare Beccaria e gli altri loro colleghi» – «encomiatori del cattivo gusto già introdotto tra noi» – i quali sarebbero stati a suo dire «i Molinisti della letteratura» (pp. 110-11). La battaglia d'Aristarco lo trovava consenziente: «Ardito non meno che lodevole era il divisamento di purgar l'Italia dall'imbratto dello

²⁰ G. LEOPARDI, *Tutte le opere*, con introduzione di W. BINNI, con la collaborazione di E. GHIDETTI, vol. I, Firenze, Sansoni, 1969, pp. 376 e 968.

sterco letterario che ognor più la deturpava» (p. 104). Nel complesso, peraltro, riteneva che «assai più delle qualità del letterato fossero nel nostro autore stimabili quelle dell'uomo» (p. 192): un apprezzamento anche questo destinato a tornare di tanto in tanto ancora nel nostro secolo. Nella *Prefazione dell'editore* lo stesso Custodi ne aveva dato questo giudizio sintetico: «Senz'essere di merito sublime, il BARETTI è buono scrittore e buon critico» (pp. 7-8)²¹.

Le *Memorie* di Pietro Custodi erano espressamente citate da Giuseppe Maffei, «professore di letteratura italiana nella Università e R. Paggeria di Monaco», nel III volume della sua *Storia della letteratura italiana* (1825). Notata a «notevole estimazione» in cui meritatamente la «Frusta» ancora si manteneva, sottolineava anche le «esagerate prevenzioni dell'autore (e principalmente [...] quella contro il Goldoni)»²². Non un cenno sulla fortuna di Baretti in terra tedesca.

Nel *Résumé de l'histoire de la littérature italienne* (1826) F. S. Salfi accennava, nelle pagine dedicate a Carlo Gozzi, alla «tremenda frusta letteraria» adoperata da Baretti contro l'«avversario» di Gozzi, Goldoni. Salfi difendeva e celebrava Goldoni e svalutava invece le fiabe teatrali del rivale, colpevoli, dal suo punto di vista, d'aver infranto la separatezza degli stili e di diffondere o confermare le superstizioni: due forme di regressione; e nondimeno la «Frusta letteraria» era poi menzionata con onore tra i periodici («le *Novelle letterarie* di Giovanni Lami, il *Caffé*) i quali, scriveva il critico calabrese, «servirono con gran vantaggio a spargere i principii di

²¹ Su P. Custodi biografo e giudice di Baretti, vd. G. BARBARISI, loc. cit.

²² G. MAFFEI, *Storia della letteratura italiana dall'origine della lingua sino a' nostri giorni*, vol. III, Milano, Scuola Tipografica de' Classici Italiani, 1834², pp. 275-79. Vd. anche il suo cenno di p. 173 alle «virulente diatribe del Baretti [contro Goldoni] inserite nella sua Frusta letteraria».

una critica più libera e più ragionata, e a dare alla lingua eziandio una forza più scorrevole, e più atta alla comunicazione de' pensieri».

Lo stesso Salfi, nel *Saggio storico critico della commedia italiana* (1829), ricordò Baretti, «l'autore della famosa *Frusta letteraria*», come un acceso partigiano di Gozzi. E ne diede una rapida caratterizzazione:

[...] spesso assaliva con lo stesso vigore il pregiudizio e la verità, e confondeva il filosofismo con la filosofia del suo secolo.

La sua stessa esaltazione dello scrittore veneziano dipendeva probabilmente, più che da un effettivo apprezzamento delle sue fiabe, dalla comune avversione nei confronti della «critica letteraria del Voltaire» e delle «dottrine filosofiche del Rousseau». Il nome di Baretti era invece taciuto nelle pagine su Goldoni; dove però è degno di nota che l'esule calabrese discutesse argomenti antigoldoniani (la falsità dei caratteri, l'immoralità) avanzati da critici ottocenteschi, ma presenti già nelle polemiche di Baretti e forse derivati da esse. Difendeva infatti la «verità de' caratteri»; concedeva inoltre che il suo teatro avesse, sì, «qualche volta negletto [gli interessi] della severa morale»: ma «per aver troppo servito agl'interessi del vero»; infatti era l'immoralità degli italiani e in particolare dei veneziani quella che egli aveva presentato. Goldoni non conosceva i popoli stranieri e aveva commesso l'errore di attribuire quelle cattive qualità anche a personaggi non italiani. Si trattava di imperfezioni perdonabili perché, se era vero che «i colori locali» erano talora persi di vista, il «tipo di carattere» e la «passione» erano svolti con coerenza²³.

²³ F. SALFI, *Compendio dell'istoria della letteratura italiana*, tr. it. Torino, Pomba, 1833, pp. 289, 317; ID., *Saggio storico critico della commedia italiana*, in A. NOTA, *Commedie*, t. I, Parigi, Baudry, 1829, pp. LIV-LVII, LXII-LXIII.

Paolo Emiliani Giudici ne parlava più tardi, nella *Storia delle belle lettere in Italia* (1844; ristampata come *Storia della letteratura italiana* nel 1855), come di uno «scrittore da lasciarsi lì dove rimane». Ritroviamo giudizi già noti (ma la monotonia è certo un aspetto di questa rassegna) sul critico «sempre ludibrio delle proprie passioni», sulla «tempra singolare del suo carattere» che può dar ragione dell'«incredibile varietà di giudizi che egli pronunziò nella sua *Frusta letteraria*. Spesso addentava e lacerava crudelmente un grand'uomo per esaltare il compositore di una anacreontica o di un almanacco». «Nocque egli o giovò alle condizioni delle italiche lettere?», si chiedeva conclusivamente Emiliani Giudici. E la risposta era solo in parte positiva:

Se i suoi giudicii fossero stati abbracciati dalla maggioranza degli Italiani, non vi è dubbio che egli avrebbe prodotto un ingente scompiglio, ed oggi – siccome è in natura che la ruina s'ingrandisca – forse in letteratura saremmo Tartari, o Dio sa che. Il suo esempio nondimeno provocando a difesa coloro che egli feriva, li inanimiva ad una certa franchezza, e così s'introduceva più disinvoltura nella critica²⁴.

Nelle *Lezioni di letteratura italiana* (1862-67), dopo un fugace accostamento a Alfieri («sdegnoso come l'Alfieri, ma non così magnanimo»), certo in omaggio a una presunta «piemontesità» comune, Settembrini riprendeva il giudizio più diffuso: «il fine che si propose fu buono, il modo no». Andò troppo oltre nei suoi giudizi demolitori: si vedano «le contumelie» di cui coprì Goldoni. Eppure «La *Frusta* è scritta con forza, vi rivela un carattere d'uomo, una forza che negli altri

²⁴ P. EMILIANI GIUDICI, *Storia della letteratura italiana*, quinta impressione, vol. II, Firenze, Le Monnier, 1887, pp. 333-35 (rispetto alla *Storia delle belle lettere*, pp. 1051-54, il testo presenta solo piccole varianti formali).

mancava; ed essa fu, è, e sarà un libro sempre letto, perché è un libro utile con tutte le sue esagerazioni»²⁵.

Nulla invece gli risparmiava Cesare Cantù nella *Storia della letteratura italiana* (1865), di cui è rimasta celebre la stroncatura fatta da De Sanctis. Scriveva Cantù:

Quanto avrebb'egli potuto sbronconare il campo letterario, se avesse posto mente a qualcosa più che alla forma, se compreso l'importanza della franchezza e della sincerità nell'arte, se alla sensata intuizione accoppiato avesse alti sentimenti, dottrina soda, veder largo, le corroboranti, ispirazioni del patriottismo! Ma pochissimo sapendo e arrendendosi alla forma, sprezza tutto quanto è superiore alla sua intelligenza; nella filosofia francese non riconosce che roba da anticamera e da cameriere, anziché gli erronei principi o le benevole intenzioni; non crede a nulla che trascenda l'esperienza sua propria, tutto riferendo a sé stesso senza discernere studj o tempi, e volendo far passare tutti gli autori sotto le forche caudine del personale suo risentimento. Di Dante dice grossolanità, non minori di quelle del Bettinelli; il Filicaja pe' suoi sonetti all'Italia giudica: 'degnò d'una buona stafilata sul deretano per ogni verso': perché il dottor Bartoli ragionò sul Dittico Quiriniano con assurda lungagna, esso discredita l'erudizione anche moderata e sapiente, 'e le pignate dell'Umbria, e i chiodi d'Ercolano'; s'ostina a vituperare il verso sciolto, e intanto scrive in martelliani; nel libro *Dei delitti e delle pene* non vede che 'una cosaccia scritta molto bastardamente'; in Pietro Verri un saccentello 'ch'ebbe dalla natura un buon pajo di calcagna da ballerino, non una testa da politico o da filosofo'; abusa della celia contro gente da tanto più di lui, quali Appiano Buonafede; ch'è tratta da frate pazzo, birbologo, scimunito arca-

²⁵ L. SETTEMBRINI, *Lezioni di letteratura italiana dettate all'Università di Napoli*, vol. III, Napoli, Morano, 1903¹⁸, pp. 122-23. Rifiutò recisamente il paragone con Alfieri C. DEJOB, *Études sur la tragédie*, Paris, Colin, s. a., p. 200, n. 1. Un meglio motivato accostamento a Alfieri, sulla base di alcune analogie formali, è in M. FUBINI, *Giuseppe Baretti dalle «Lettere a' suoi fratelli» alla «Frusta letteraria»*, in *Dal Muratori al Baretti*, cit., pp. 264-65.

de, sozzo majale; tutt'ira ed invidia e contumelie e malignità contro alcuni buoni, esalta mediocrissimi; trascina alle gemonie Carlo Goldoni, mentre di Carlo Gozzi fa un genio, appena inferiore a Shakespeare. Fin nelle lettere famigliari e nella conversazione mostrarsi garroso, accatta avversarj da combattere, vuol graffiare anche mentre carezza, avventando contro errori di gusto una bile che appena sarebbe compatibile per peccati di morale. Non gli meniam buona la scusa sua d'aver voluto disonnare la pubblica svogliatezza per mezzo delle simpatie e antipatie: e qualche verità opportuna, sebben soverchio ripetuta, come quella delle costruzioni dirette: qualche imperterrito assalto a pregiudizj radicati, non bastano a qualificare buon critico chi tanto di falso mescola al vero: e sotto l'impressione dolorosa che lascia quel libro, amiamo ripetere che colle scurrili invettive del Baretti e colle avventaggini del Milizia potea bensì aprirsi la via al turpe giornalismo odierno, ma l'arte non poté esser purgata se non da chi studiava da senno gli esempj migliori e la natura dell'uomo²⁶.

Un giudizio così negativo – e angusto – non era generalmente condiviso nel secondo Ottocento, ma non restò isolato. Va pertanto sfumata l'affermazione di Fubini, secondo la quale nel secondo Ottocento si accettò «senza discriminazione dei pregi e dei limiti l'idea di un Baretti critico innovatore e geniale ed esempio di 'prosatore moderno'»²⁷.

È vero che il suo nome diventò allora il titolo di una rivista torinese di varia erudizione pubblicata dal 1872 al 1885, come nel nostro secolo di una ancor più celebre e benemerita rivista, anch'essa torinese, fondata nel 1924 da Gobetti, il quale evidentemente proiettava su Baretti la propria indipendenza men-

²⁶ *Storia della letteratura italiana*, Firenze, Le Monnier, 1865, pp. 548-49; anche *Della letteratura italiana. Esempj e giudizi*, nuova edizione interamente riveduta e ampliata, vol. II, Torino, Unione Tipografica Editrice, 1894, p. 730. *Birbologo* è (non dichiarato da Cantù) un «barettismo»; vd. N. JONARD, *op. cit.*, p. 251. Su Cantù storico della letteratura, vd. E. N. GIRARDI, *Lo storico della letteratura*, in AA. VV., *Cesare Cantù nella vita italiana dell'Ottocento*, a c. di F. Della Peruta, C. Marcora, E. Travi, Milano, Mazzotta, 1985.

²⁷ M. FUBINI, voce *Baretti* cit., p. 334.

tale. L'utilizzazione spesso antonomastica del suo nome non escludeva però il riconoscimento di limiti o ombre. Se nella *Storia della letteratura italiana* di De Sanctis è annoverato tra «i novatori» del suo tempo, va anche detto che la sua personalità non ha uno spicco particolare nel quadro del secolo tracciato dal critico irpino. E si può affermare che l'opinione prevalente nel XIX secolo fosse che Baretti avesse svolto un ruolo nel complesso positivo e importante di riformatore della cultura letteraria del suo tempo e di fondatore della critica moderna in Italia; ma non per questo si rinunciava a sottolinearne gli eccessi, gli «strani giudizi», la mancanza talora di una «solida base del raziocinio» nel sostenere «avventate sentenze intorno a scrittori e dottrine», e, al solito, le deprecabili stroncature del «creatore della Commedia italiana» e dei «benemeriti Scrittori del Caffé» (come si legge nella *Prefazione premessa all'edizione Nicolò Bettoni* [1831] riproposta tale e quale nell'ed. milanese Guigoni, 1877, della *Frusta letteraria e scritti critici minori*).

Sembrò però quasi riecheggiare la requisitoria di Cantù Giacomo Zanella nella sua *Storia della letteratura* (1880). Ben poco egli riuscì a perdonare al «bizzarro e presuntuoso» critico, del quale sottolineò l'ignoranza («non avea studiato che il Berni e il Cellini»), la sopravvalutazione di C. Gozzi, gli attacchi alle scienze, a Dante, agli scrittori del «Caffé», a Frugoni, a Zappi, ecc. «Pazzi giudizi» furono i suoi, «funesto» (anche moralmente) l'esempio da lui dato ai giornalisti. Né bastano a salvarlo le «pagine bellissime», che pure non mancano, e «qualche vivo lampo d'immaginazione» come quella metafora marina inventata per caratterizzare la poesia di Ariosto, che meritò d'esser ripresa (tornò a ricordarlo M. Fubini nel nostro secolo) da Foscolo nella *Notizia intorno a Didimo Chierico*²⁸.

²⁸ G. ZANELLA, *Storia della letteratura italiana dalla metà del Settecento ai giorni nostri*, Milano, Vallardi, 1880, pp. 52, 57-59. (Quest'opera sistematizza

Nella serie di lezioni sulla letteratura del sec. XVIII tenute al Circolo Filologico milanese e pubblicate nel 1882, un altro scrittore, Emilio De Marchi, citò più volte, consentendo, particolari giudizi di Baretti. Nel capitolo *Giornali e giornalisti* diede del critico e dello scrittore una caratterizzazione tutta ombre e luci. Illustrata sobriamente la suggestione anglosassone («The Spectator») esercitata sui più incisivi periodici italiani del Settecento: «La frusta letteraria», «L'Osservatore veneto», «Il Caffé»; così descriveva il loro effetto: «La *Frusta* ci sbarazzò il campo dalle fanfaluche poetiche, il *Caffé* dai pregiudizi sociali, l'*Osservatore*, più tenue nella sostanza, ci diede il primo saggio d'una prosa elegante e popolare». Forza e limite di Baretti fu – osserva De Marchi con E. Masi, e l'osservazione meriterebbe un approfondimento storico-culturale – il riferire tutto al proprio gusto, anziché a «tipi determinati» e a «canoni fissi e indiscutibili»: un gusto di cui non sempre volle né poté «dar ragione». Molte sue battaglie furono giuste: quelle contro «le puerilità dell'Arcadia, le goffaggini dei poemi giocosi, le fanfaluche dei pedanti, dei linguai, e di tutti gli scomicchieratori di libri». Ma come perdonargli (è il solito punto obbligato) «di non aver saputo distinguere fra il Chiari e il Goldoni? d'aver preferito il Passeroni e il Metastasio al Parini? di non aver riconosciuto l'ingegno sodo del Verri e d'aver confuso il Maffei e il Muratori coi più pedanti lapidari?» Anche De Marchi sottolineava come l'«impetuosità dell'umor suo» guastasse spesso volte la «sua stessa ragione». Egli non intese l'importanza della riforma goldoniana, e arrivò persino a tacciare il commediografo veneziano d'immoralità «per poche parole od

accademicamente un'idea corrente nel secondo Ottocento: che cioè la moderna letteratura italiana nasca intorno alla metà del sec. XVIII. Ha quindi un suo posto nella storia delle nostre periodizzazioni letterarie).

opinioni malcaute, più del personaggio che dell'autore». E ancora: «né quasi con più rispetto parla del Maffei, del Muratori, del Denina e d'altri buoni, riservando le sue lodi a libri di mezzana importanza, e anche a sé stesso e alle sue *Lettere famigliari*». De Marchi apprezzava peraltro pagine come quelle dedicate, nelle *Lettere familiari*, al terremoto di Lisbona e alla «Caccia dei tori»: quest'ultima solo nel De Amicis di *Spagna* trovò un pari narratore. E il *Discours sur Shakespeare* opponeva a Voltaire «ragioni che prevengono di quasi un buon secolo i dati della critica moderna». Baretto ebbe certo «difetti e virtù»; ma «furono grandi difetti e grandi virtù». De Marchi citava con ammirazione uno scintillante squarcio polemico contro il p. Buonafede; pure, anche «gioielli» come quelli, numerosi in quella polemica, fanno alla fine «dubitare se sia sempre una fortuna aver dell'ingegno». La trattazione dedicata al critico torinese si chiudeva con l'accento al suo abbandono dell'Italia per «ricercare in Inghilterra uomini e costumi più degni di lui»; e nella stessa Inghilterra fu vegliato dall'«occhio sospettoso della repubblica [veneta] e dell'invidia»: quasi un lontano preannuncio di Risorgimento, visto che compare il nome di Mazzini²⁹!

Allo scrittore, e non al critico, era rivolta l'attenzione di Carducci nello studio sulla *Vita rustica* (1881), dove a quanto è di sbiadito e velleitario nell'ode pariniana era contrapposta la fresca e realistica descrizione del paesaggio astigiano contenuta nella *Scelta di lettere familiari* (I, 4):

Vien voglia di dare una stretta di mano a questo bravo vetturino, che ci ha liberati alla fine dall'ombra uggiosa di quel *villan sollecito*. Come quel paesaggio astigiano è dipinto netto ed allegro!

²⁹ E. DE MARCHI, *Lettere e letterati italiani del secolo XVIII. Lezioni fatte al Circolo Filologico milanese*, Milano, Briola, 1881.

come è veramente popolato di gente che si muove e non di marionette! quelle villanelle che accennano l'inchino del ginocchio sono proprio del Settecento e piemontesi: non c'è da sbagliare.

E nel *Parini principiante* (1885) lo stesso Carducci notava come dalle *Piacevoli poesie* il primo Parini potesse «apprendere il vezzo delle fiorentinerie»: una conferma, se fosse necessaria, che i versi baretiani non passarono inosservati nella poesia di metà Settecento. E del Baretti poeta Carducci tornò a trattare nello scritto sull'*Accademia dei Trasformati e Giuseppe Parini* (1891)³⁰; fu suo merito averne ripreso lo studio dopo un lungo oblio.

Agli spunti di dottrina linguistica diede rilievo Francesco D'Ovidio nel terzo capitolo del volume sulle *Correzioni ai Promessi Sposi e la questione della lingua* (1893). Nel critico settecentesco D'Ovidio vedeva un precursore di Manzoni; ma ancor più di G. I. Ascoli: «per il giudizio che porta sulle condizioni della cultura fiorentina contemporanea e per le conseguenze che ne trae contro la possibilità d'una grande efficacia presente di Firenze sulla lingua comune»³¹.

* * *

³⁰ *Opere*, vol. XVI, Bologna, Zanichelli, 1944. Riferimenti alla poesia burlesca di Baretti fece poi anche E. BERTANA, *Il Parini tra i poeti giocosi del settecento*, in *Supplemento n. 1* al «Giornale storico della letteratura italiana», Torino, Loescher, 1898.

³¹ *Le correzioni ai Promessi Sposi e la questione della lingua*, Napoli, Guida, 1933, pp. 183-84 (ristampa della 3^a ed., 1893). Dell'ultimo Ottocento sono alcuni studi, eruditi e no, di rilievo: L. MORANDI, *Voltaire contro Shakespeare, Baretti contro Voltaire*, Città di Castello, Lapi, 1884; E. MASI, *Frusta letteraria e Bue pedagogo*, in *Parrucche e sanculotti nel sec. XVIII*, Milano, Treves, 1886; G. CANTI, *La Frusta letteraria. Saggio di uno studio intorno alle opere e ai tempi di G. Baretti*, Alessandria, Chiari, 1890; E. FERRARI, *Giuseppe Baretti e la «Frusta letteraria»*, Bologna, Zanichelli, 1896; A.

La pubblicazione, nel 1907, delle *Prose di Giuseppe Baretti scelte e annotate* da Luigi Piccioni fu occasione a un breve ma denso saggio di Croce del 1908, *Giuseppe Baretti* (raccolto nei *Problemi di estetica* [1910]). Egli andava ben oltre le riserve già avanzate nel XIX secolo, per mirare ai limiti, per dir così, strutturali della sua critica e della sua cultura.

«Il Baretti», scriveva, «non può prendere posto cospicuo nella storia della nostra critica letteraria, perché, se si guarda bene, si vede che a lui fece difetto un'idea determinata e nuova della poesia e dell'arte». Di qui l'incapacità di «innalzare a sistema» i «lampi e fiammate» che non gli mancavano. Fu (ripete Croce con De Sanctis) tra i novatori del suo tempo, tra quanti distrussero la critica delle *poetiche* e invocavano «cose e non parole»; ma in mezzo a loro «fu tra i gregari, non tra i capitani e gli iniziatori».

Croce chiudeva il saggio dando lode al Baretti scrittore. E ripeteva il detto di Johnson, riferito da Boswell nella *Life of Johnson* (già ricordato da Ugoni e Zanella):

Aveva pochi uncini, ma con quei pochi si attaccava forte³².

NERI, *Giuseppe Baretti e i gesuiti*, in *Supplemento n. 2* al «Giornale storico della letteratura italiana», Torino, Loescher, 1899; L. PICCIONI, *Studi e ricerche intorno a Giuseppe Baretti*, Livorno, Giusti, 1899; e ancora, varcato il secolo, U. COSMO, *Giuseppe Baretti e José Francisco de Isla*, in «Giornale storico della letteratura italiana», XLV (1905).

³² *Giuseppe Baretti*, in *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, Bari, Laterza, 1954⁵. Naturalmente Croce non poteva non sottolineare (almeno in altra sede), accanto a ciò che di positivo esso allora conteneva, il limite del motto *Cose e non parole*: «La richiesta delle 'cose' invece delle 'parole' voleva dire, allora, richiesta di considerazioni morali, politiche e di varia scienza da appoggiare alla poesia dei poeti» (*La «Filosofia dell'eloquenza» di F. A. Astore*, in *Varietà di storia letteraria e civile*, serie I, Bari, 1949², p. 148). Occorre aggiungere che un aspetto dell'originalità di Baretti fu che dalla polemica a favore d'una letteratura di *cose*, cioè utile e popolare, non

Gli studi più importanti sull'opera e sulla posizione storica di Giuseppe Baretta sono quasi tutti del nostro secolo: com'è naturale, essendo venuta meno ogni sua attualità. Non mi pare peraltro che la valutazione complessiva si sia scostata di molto da quella sommariamente enunciata da Croce.

si scompagnava la preoccupazione «per la 'forma', ossia per il *linguaggio* e per lo *stile* di quella letteratura, di cui si faceva campione» (M. FUBINI, *Giuseppe Baretta scrittore e critico*, cit., p. 161).

INDICE

ARNALDO DI BENEDETTO, <i>Premessa</i>	Pag.	5
MARIA PALERMO CONCOLATO, <i>Di alcuni aspetti del Baretti inglese</i>	»	9
GUIDO NICASTRO, <i>Baretti e il teatro</i>	»	31
EMILIO BIGI, <i>Aspetti della retorica barettiana</i>	»	53
ARNALDO DI BENEDETTO, <i>Varia fortuna di Giuseppe Baretti nell'Ottocento</i>	»	75

Finito di stampare nel mese di febbraio 1993
presso la Tipolitografia G. Giglio
Napoli - Via S. Teresella degli Spagnoli, 3

