

Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas
Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)
Band: 33 (1998)

Artikel: Mediatori di cultura italiana nell'Inghilterra del settecento : da Rolli a Baretti
Autor: Minuzzi, Sabrina
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-265349>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 13.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

MEDIATORI DI CULTURA ITALIANA
NELL'INGHILTERRA DEL SETTECENTO:
DA ROLLI A BARETTI

Di me stesso le dirò che anch'io, come il Martinnelli, ho arramacciate molte cose, spinto dalla necessità del sussistere; ma, cancherò a quella di cui volessi dare un baiocco, non avendo mai avuto agio di pensarne troppo alcuna e molto meno di limarla dopo averla schiccherata.

G. Baretti, *Lettera a F. Carcano*, di Londra, il 7 marzo 1787

Una miriade di Italiani brulica per le strade di Londra fin dalla fine del '600 e lungo l'intero '700. Non sono solo viaggiatori o "avventurieri onorati" che vanno a visitare l'Inghilterra, incalzati da un'anglomania avallata dal gusto francese¹, bensì persone di varia cultura e aspirazioni in cerca di fortuna e, perché no, di libertà². Molti di questi gravitano intorno al King's Theatre, la principale *Italian Opera House* dal 1708 al 1840, e sono compositori e direttori d'orchestra, esecutori, interpreti e librettisti.

Il fenomeno dell'opera italiana suscita in Inghilterra le ripulse da parte dell'intellighenza della carta stampata, forse proprio in seguito

¹ Secondo A. Graf, in *L'anglomania e l'influsso inglese in Italia nel secolo XVIII*, Torino, Loescher, 1911, l'anglomania settecentesca, dopo essersi consolidata in Francia, arriva in Italia filtrata attraverso la mediazione francese.

² Si intenda libertà anche nel senso di vivacità culturale. Per quanto riguarda il Piemonte, dal momento che ci occuperemo soprattutto di un piemontese, l'atmosfera culturale e politica doveva essere piuttosto chiusa e opprimente (si veda C. Dionisotti, "Piemontesi spiemontizzati", in *Letteratura e critica: studi in onore di Natalino Sapegno*, Roma, Bulzoni, 1976, pp. 329-348).

all'accoglienza entusiasta riservata ad essa dalla gente comune come dai circoli aristocratici³. Le accuse sono di ordine moralistico e linguistico. L'opera rammollisce gli animi degli spettatori, perché fa presa solo sui loro sensi: "an opera may be allowed to be extravagantly lavish in its decorations, as its only design is to gratify the senses, and keep up an indolent attention in the audience"⁴, sosteneva Addison nel marzo 1711, risultandogli incomprensibile che molti suoi compatrioti – "the most refined persons of the British nation" – si entusiasmassero per rappresentazioni di cui non capivano la lingua, perché straniera, "used to sit together like an audience of foreigners in their own country, and to hear whole plays acted before them, in a tongue which they did not understand"⁵. Spesso l'incomprensibilità è addebitata alla lingua dei libretti in sé, ritenuta oscura anche per un Italiano, a motivo delle circonlocuzioni e della fiorita espressività sentimentale: "I believe that even an Italian of common candor will confess, that he does not understand a word of it". Altri critici dalla penna avvelenata parlano di "italick madness" o di "exotic monster" in relazione alla pratica italiana dei castrati, e scrivono indignati dei lauti guadagni di interpreti e musicisti: "the vast sums that are required by, and granted to, these enervate performers, is truly to be lamented"⁶.

³ Cfr. S. Fassini, "Gli albori del melodramma italiano a Londra", in *Giornale storico della letteratura italiana*, 60, 1912, pp. 340-376 e F. Petty, *Italian Opera in London, 1760-1800*, Ann Arbor (Michigan), UMI, 1980².

⁴ In J. Addison, *The Spectator*, 4 voll., London, Routledge, 1860, v. 1, "Tuesday, March 6, 1710-11", p. 16.

⁵ Ivi, "Wednesday, March 21, 1710-11", p. 57. Lo stesso Addison aveva scritto, nel tentativo di dare agli Inglesi un'opera inglese, la *Rosamond*, musicata dal Clayton e rappresentata nel marzo 1707, ma ebbe una fredda accoglienza da parte del pubblico. Per un breve periodo ci furono libretti scritti parte in inglese, parte in italiano, poi si impose la lingua italiana. Cfr. S. Fassini, *Il melodramma Italiano a Londra nella prima metà del Settecento*, Torino, Bocca, 1914, e più recentemente Bologna, Forni, 1979.

⁶ Sono affermazioni di critici (Lord Chesterfield, T. Wilkes, e anonimi), comparse sulla stampa inglese dalla metà del Settecento, cfr. F. Petty, *op. cit.*, p. 72 e sgg.

In realtà solo un numero esiguo di compositori musicisti e interpreti riceveva un considerevole salario dal King's Theatre⁷, la maggior parte di questi costituiva solo un fitto sottobosco di lavoratori che vivevano alla giornata, procacciandosi a stento un nuovo ingaggio per i mesi a venire o l'impiego per la nuova stagione operistica.

Cabals, intrighi e polemiche, erano perciò lo sfondo pittoresco che caratterizzava la colonia italiana in Inghilterra. Si poteva assistere a vicendevoli rapine di brani fra i compositori italiani, fedelmente registrate dal musicologo Charles Burney⁸. Scalpore suscitò quella tra l'apprezzato violinista e compositore Sacchini, amante del lusso sempre assillato dai creditori, e il sopranista e compositore Venanzio Rauzzini, che nel 1774 accusò l'ex amico Sacchini di essersi appropriato di sue arie; la conclusione fu, nel 1781, la fuga a Parigi di Sacchini, incalzato dalla minaccia della prigione.

Ben più interesse, per le implicazioni con gli ambienti letterari, ha la polemica animata a colpi di libello tra due piemontesi, Carlo Francesco Badini e Giuseppe Baretto, che giungono in Inghilterra a metà del secolo in cerca di fortuna. Se il Badini, librettista traduttore libellista, è un rappresentante significativo del nutrito mondo di Italiani che sopravvivevano di espedienti, Baretto ci offre il *trait d'union* con un altro universo, più ristretto, di Italiani a Londra, che sono invece intellettuali impegnati nella diffusione della nostra lingua e letteratura in terra straniera: insegnanti, critici, scrittori.

Giunto in Inghilterra nel 1751, Baretto viene assunto come poeta teatrale per l'Opera Italiana a Londra grazie all'amico Felice Giardini, celebre primo violino al King's Theatre, dal quale inizialmente viene

⁷ Baretto replica così a Samuel Sharp, che biasimava gli incredibili guadagni legati all'opera italiana: "I have likewise seen almost all the chief Italian performers there return home very poor, or with very small savings in their pockets, in spite of their enormous salaries, and prodigious benefits", in *Account of the Manners and Customs of Italy*, London, Davies & Davies, 1768, I, p. 147 (il corsivo è di Baretto).

⁸ C. Burney, *A General History of Music from the earliest Ages to the present Period*, London, Burney, 1789, 4 voll. E' un resoconto accurato che permette di cogliere, nelle descrizioni lucide dell'ambiente dell'*Italian Opera*, il sapore di un'epoca.

anche ospitato. Ben presto, nel 1753, nasce un contrasto tra l'impresario-librettista Vanneschi e il Giardini, che contesta le scelte artistiche dell'impresario, dettate secondo lui più da speculazioni economiche, che da considerazioni di merito delle persone scelte. Baretti, prendendo le difese dell'amico, scrive due *pamphlets* bilingui (inglese e francese): *La Voix de la Discorde, ou la Bataille des Violons*, in cui mette in burla una sgangherata compagnia di teatro (adombrando quella ben poco selezionata che stava mettendo in piedi il Vanneschi)⁹, e il *Project pour avoir un Opéra Italien à Londres dans un goût tout nouveau*¹⁰, parodia di un dramma scritto dal Badini, amico di Vanneschi. Parodia barettiana che pare ebbe un successo tale da provocare il fallimento del lavoro del Badini, ma anche il licenziamento di Baretti dal ruolo di poeta teatrale. Dopo qualche anno, nel 1768, Badini pubblica un violentissimo – e volgare – libello contro Vincenzo Martinelli, proprio in quanto amico del Baretti, la *Bilancia di Pandolfo Scornabecco*¹¹, con il quale riesce a sollevare tanto scalpore da ottenere il posto di librettista al King's Theatre. Un altro libello contro Baretti compare negli anni '70, *Il vero carattere di G. Baretti, pubblicato per amor della verità calunniata per disinganno degli Inglesi e in difesa degli Italiani*¹², in risposta ad un pungente *pamphlet* a firma di Filippo Mazzei, ma secondo il nostro libellista

⁹ Il testo francese del *pamphlet* si può leggere nell'Appendice a *Scritti teatrali*, a cura di F. Fido, Ravenna, Longo, 1977, pp. 89-112.

¹⁰ London, Owen & Snelling, 1753. Si riteneva perduto, ma fortunatamente F. Fido annuncia nel 1980 di aver ritrovato una copia del *pamphlet* in una miscellanea della Boston Public Library, parte della collezione di libri teatrali del bibliofilo Thomas Pennant Barton. Cfr. F. Fido, "Autografi e scritti rari del Baretti in America", in *Lettere Italiane*, 32, 1980, pp. 515-525.

¹¹ London, Bingley, 1768.

¹² In Venezia [i.e. Londra], 1770 [?]. Su questo libello si vedano A. Neri, "Un libello contro G. Baretti", in *Fanfulla della Domenica*, 8, 10, 1886, e C. Mauro, "Un libello contro Giuseppe Baretti", in *Conversazioni della Domenica*, 1, 49, 1886.

scritto dal Baretto in persona¹³. La polemica sarà ancora alimentata, ma soprattutto dal Badini, mentre da parte dell'altro piemontese si moltiplicano le prese di distanza da simili "beghe", come le definiva il Piccioni¹⁴.

Ecco delineato di scorcio quello che doveva essere lo scenario in cui si muovono alcuni nostri connazionali: l'*Italian Opera House* da un lato, gli ambienti letterari dall'altro. Due ambiti simili e correlati: ci sono protagonisti comuni e spesso tensioni condivise, ambizioni che si scontrano, resistenze esterne cui far fronte.

Anche nei confronti del panorama culturale italiano, come per l'opera, è evidente una certa diffidenza da parte inglese: alle soglie del XVIII secolo "the general anti-Italian prejudice had to be checked, and a positive interest in Italian letters fostered"¹⁵. Il pregiudizio che grava sulla letteratura italiana è frutto soprattutto del

¹³ Le schermaglie tra i due, che continuano (blandamente, da parte di Baretto) con le *Epistole in versi martelliani* (1777) e forse un tentativo di impedire la messa in scena di un'opera con libretto di Badini, *La Vestale*, è riferito da E. H. Bigg-Wither, in "An Eighteenth century lampooner, Carlo Francesco Badini", in *Italian Studies*, 2, 8, 1939, n. 8, pp. 153-170. Tuttavia Bigg-Wither scrive il suo studio prima che fossero ritrovati i due *pamphlets* bilingui del Baretto, e li dice "apparently published in 1753", facendo erroneamente risalire il *Project* al 1774, anno della rappresentazione della *Vestale*. Probabilmente il "boicottaggio" dell'opera di Badini, se ci fu, fu fatto da Baretto con altri mezzi. Il soggetto del libretto peraltro ebbe una fortuna autonoma negli anni successivi, grazie anche alla notorietà raggiunta dagli scritti del Winckelmann, che risvegliarono l'attenzione (e la moda) per tutto ciò che era romano. Uno studio sul soggetto della *Vestale* e le evoluzioni in direzione romantica che esso subisce nel secolo successivo, a partire dall'omonimo coreogramma messo in scena dal Viganò nel 1818, è compiuto da G. Pizzamiglio e A. L. Bellina, in "Balli scaligeri e polemiche romantiche nella Milano del 'Conciliatore'", in *Lettere Italiane*, 33, 1981, pp. 350-384.

¹⁴ Si veda L. Piccioni, in "Beghe fra piemontesi in Inghilterra", in *Annuario del R. Liceo Ginnasio "Alfieri" di Torino, per l'anno scolastico 1925-26*, Casale, Tip. Cooperativa, 1927, pp. 52-66. "Del Badini e delle poche sciocchezze da esso stampate, chi vorrebbe buttare una goccia d'inchiostro per informar altri?", dice Baretto all'amico Francesco Carcano nel 1787. Cfr. G. Baretto, *Epistolario*, a cura di L. Piccioni, Bari, Laterza, 1936, II, p. 310.

¹⁵ E.H. Thorne, "Italian teachers and teaching in Eighteenth century England", in *English Miscellany*, 9, 1958, p. 145.

classicismo critico di matrice francese, imperante anche in Inghilterra: solo gradualmente, e nonostante lo sfavore di certa critica, verso la metà del secolo si risveglia l'interesse per la lingua e la letteratura italiane, anche grazie al successo dell'opera italiana¹⁶. Ecco come i destini di musica e letteratura si intrecciano; si moltiplicano gli Inglesi che cominciano a studiare la lingua italiana per capire l'opera, e nel frattempo qualcuno cerca di sgretolare i loro pregiudizi verso la letteratura italiana. "For God's sake learn Italian as fast as you can, if it be only to read Ariosto. There is more poetry in Italian than in all other languages that I understand put together" scrive Charles James Fox ad un amico nel 1767¹⁷. Ma anche un Lord Chesterfield, *arbiter elegantiarum* londinese, che condivideva l'impianto critico di padre Bouhours, spinge il figlio a studiare l'italiano durante il suo *grand tour* in Europa: "I desire that as soon as ever you get to Turin you will apply diligently to the Italian language" per leggerne gli autori migliori¹⁸.

¹⁶ L'influsso italiano in Inghilterra, dopo un'ardita punta nella seconda metà del '300 (con Chaucer), permea la cultura e la moda durante la Rinascita (protagonista del teatro Elisabettiano è l'*Italian character*), per poi affievolirsi nel corso del '600 con Restaurazione e spegnersi definitivamente con la chiusura dei teatri del 1648: "They [gli Inglesi] transferred their admiration from Italian character to French temperament, from Italian epics to French comedies, from Italian bellezza to French *beauté*". Cfr. R. Marshall, *Italy in English literature: 1755-1815*, New York, Columbia University Press, 1971², pp. 8 e sgg.; ma si veda anche M. Praz, "Rapporti tra la letteratura italiana e la letteratura inglese", in *Literature Compare*, Milano, Marzorati, 1979, pp. 145-195, e C.P. Brand, *Italy in the English Romantics*, Cambridge, University Press, 1957. Per quanto concerne l'Italia e la critica francese del '600 (Boileau, Bouhours, Rapin ecc.), che influenza pesantemente gli orientamenti critici inglesi, la bibliografia è molto vasta, per cui rinvio a quella recente, ritagliata però su Baretti, in I. Crotti, *Il viaggio e la forma. Giuseppe Baretti e l'orizzonte dei generi letterari*, Modena, Mucchi, 1992, *passim*.

¹⁷ *Memorials and correspondence of Charles James Fox*, London, Russell, I, 1853, p. 44.

¹⁸ Da Londra, 12 aprile 1749, in *The letters of the Earl of Chesterfield to his son*, London, Methuen, 1901, I, p. 324. Quasi un anno dopo, in una lettera interessante che passa in rassegna il panorama letterario italiano, Lord Chesterfield non manca di

Oltre che scrivere libretti d'opera, altri Italiani insegnano la loro lingua ai molti che ormai desiderano impararla¹⁹, curano edizioni critiche di autori, stampano proprie opere, il tutto più o meno bene. Tra i molti che si improvvisano librettisti, insegnanti, critici, scrittori, alcuni si distinguono per la serietà con cui si impegnano a far conoscere la letteratura italiana, in tempi diversi, con temperamenti differenti.

"I nostri migliori libri erano poco o nulla cogniti fino allora in quella lontana regione"²⁰, scrive dall'Inghilterra Paolo Rolli all'amico Frugoni a metà secolo, con perfetta consapevolezza che c'era ancora molto da fare per far conoscere la produzione italiana.

Rolli arriva a Londra nel 1716, ed è subito entusiasta della libertà di stampa, dei fermenti culturali che si percepiscono nei clubs e nei caffè. Riesce, nel 1717, a dare alle stampe la traduzione del Marchetti del *De Rerum Natura* lucreziano, che in Italia era fino ad allora circolata manoscritta per non sfidare i dogmi ecclesiastici. Solo un anno dopo, la *longa manus* della Chiesa provvederà a metterla all'Indice, ma in Inghilterra verrà ristampata più volte negli anni. Nei primi tempi Rolli si mantiene dando lezioni di italiano, e gli viene

esprimere al figlio le sue riserve sulla letteratura italiana, che erano le obiezioni più comuni ad essere avanzate: "...I meant to put upon your guard, and not let your fancy be dazzled and your taste corrupted by the *concetti*, the quaintnesses, and false thoughts, which are too much the characteristics of the Italian and Spanish authors", ivi, II, p. 33.

¹⁹ L'insegnamento privato dell'italiano era localizzato soprattutto a Londra (ma anche a Liverpool e a Edinburgh lo si insegnava, e a Bath insegnò Francesco Sastres). Nel 1724 si tentò di introdurre una cattedra universitaria di italiano ad Oxford e a Cambridge; l'operazione fallì, ma venne associato un insegnante di italiano alle cattedre di storia.

²⁰ Lettera di Rolli a Frugoni del 1749, in I. Luisi, "Un poeta-editore del Settecento", in *Miscellanea di studi critici pubblicati in onore di G. Mazzoni*, II, Firenze, Tip. Galileiana, 1907, p. 241. E ancora, aprendo l'Argomento che fa da introduzione all'edizione del *Decameron* da lui curata, aveva scritto: "Qui comincia largomento il quale è facto ad dichiarazione deglignoranti i quali questa laudevole opera biasimar volessono". Cfr. *Il Decameron di messer Giovanni Boccaccio*, Londra, Edlin, 1725, p. [9].

affidata ben presto la cura dell'educazione dei figli di Giorgio II; si afferma come librettista, prima per la Royal Academy of Music, poi per la Nobility Opera²¹. Nello stesso tempo, accortosi che la nostra letteratura era poco nota e meno apprezzata, avvia la sua attività di "poeta-editore" curando un'edizione di opere di Ariosto (*Delle Satire e Rime*, 1716), del *Pastor Fido* di Guarini (1718), di *Rime burlesche* (1721-24), del *Decamerone* (1725) di Boccaccio. Nel contempo lavora ad una traduzione italiana del *Paradise Lost* di Milton, che pubblica solo nel 1735, accompagnandola ad una vita di Milton e alla traduzione delle *Annotazioni* di Addison sul poema epico²².

Dietro ognuna di queste edizioni sta un lavoro attento di raccolta e raffronto di dati e un'acribia filologica singolari per il tempo, ancora più importanti perché messi a disposizione di un pubblico straniero. Il risultato è che ognuna delle sue edizioni è corredata di attente introduzioni, note biografiche e storiche, apparati critici.

Il Decameron di messer Giovanni Boccaccio è rivelatore in questo senso. Dopo la lettera di dedica ad Antonio Romualdo, patrizio veneto, Rolli fa seguire la *Vita del Boccaccio* di Villani, che si era fatto trascrivere da un codice Magliabechiano e spedire a Londra da Anton Francesco Marmi. Quindi compila una rassegna dei manoscritti contenenti opere di Boccaccio conservati in biblioteche italiane, riporta l'elenco di una quarantina di edizioni del *Decameron*, e fornisce una descrizione più puntuale dell'edizione Giunti del 1527. Rolli preferisce questa a quelle "castrate" dal Borghini del '73 e

²¹ La collaborazione del Rolli con gli ambienti musicali, e in particolare quattordici suoi libretti sono stati recentemente raccolti e studiati da C. Caruso in P. Rolli, *Libretti per musica*, Milano, Angeli, 1993 (si veda in proposito la recensione di F. Arato in *Giornale storico della letteratura italiana*, 172, 1995, pp. 465-469) e in C. Caruso, "Note filologiche sul melodramma del Settecento", in *Studi di filologia italiana*, 60, 1993, pp. 213-224.

²² Nel 1758 esce anche a Parigi per l'editore Occhi *Il Paradiso Perduto. Poema inglese di Giovanni Milton tradotto dal Sig. Paolo Rolli con le Annotazioni di G. Addison e alcune Osservazioni Critiche*. Queste *Osservazioni Critiche*, del Rolli, sono la traduzione delle *Remarks* scritte trent'anni prima in difesa di Milton dagli attacchi di Voltaire. Cfr *infra*.

dell'82, perché più aderente alla volontà del suo autore, e ne propone sostanzialmente una ristampa con lievi interventi ortografici²³. Nelle successive 34 pagine, le *Osservazioni*, Rolli spiega quali edizioni e quali manoscritti ha effettivamente collazionato per giungere al suo *Decameron*²⁴.

L'abate Buonamici, toscano che insegnava italiano a Parigi, prende spunto proprio dalle *Osservazioni* per contestare pubblicamente alcune note linguistiche al testo del Boccaccio. Rolli, sostiene l'abate, "condanna[va] molte voci di Boccaccio come superflue, dichiara[va] molte espressioni strane, maniere di dire da non imitarsi, periodi oscuri, senza costruzione", solo perché non aveva letto un numero sufficiente di autori italiani del Trecento sui quali forgiarsi il gusto corretto della lingua italiana²⁵. Una *Replica alla Lettera Rispondente del Signor Rolli*²⁶ farà proseguire la polemica tra i due, che è molto significativa per due motivi, più estrinseci che intrinseci: prima di

²³ "...è la ristampa del vero e più approvato testo, pagina per pagina e linea per linea, con la medesima ortografia e puntazione: sol che s'è posto accento nelle terminazioni verbali che accentatamente pronunciare si debbono, e si sono variate le 'v' consonanti, per maggiore facilità di lettura", ivi, p. [11].

²⁴ Nel fare l'edizione critica, Rolli dice di aver confrontato la giuntina del '27 con quelle di Aldo Romano (Venezia, 1522), del Giolito (Venezia, 1548), di Girolamo Ruscelli (Venezia, 1557) che gli fu utile per le osservazioni linguistiche, quella dei Deputati, e infine con il manoscritto di Norfolk.

²⁵ *Lettera Critica del Signor Buonamici sulle Osservazioni aggiunte all'edizione del Decamerone del Boccaccio fatta in Londra nel 1725... e Lettera Rispondente del Sig. Rolli*, Parigi, Coignar, 1728, p. 7. Secondo il Buonamici Rolli conosce poco la propria lingua ("le altre sue occupazioni le hanno forse tolto l'agio di fare della nostra lingua lo studio che basti", p. 1), e questo lo indurrebbe a vedere difetti laddove Boccaccio fa uso corretto della lingua. In sostanza il Buonamici era un fautore del toscanismo trecentesco, mentre per Rolli "ogni persona di buon senso e di polita lettura è competentissimo giudice di sua lingua, perché di tali è composta quella moltitudine che, unendosi nel significato delle voci, le rende autorevoli" (P. Rolli, *Lettera Rispondente del Sig. Rolli*, cit., p. 34).

²⁶ Parigi, Pissot, 1729. Per contenuti, dopo la densità iniziale, la polemica scade effettivamente nel pettegolezzo, come sostiene Ida Luisi, nel senso che le osservazioni interessanti si perdono in una massa di rilievi minuziosi e pedanti da entrambe le parti.

tutto per la serietà dell'oggetto polemico, poiché coinvolge la questione della lingua, questione tutta italiana e tutta ancora da risolvere, che viene "esportata" all'estero da quanti vogliono offrire al pubblico straniero non opere letterarie qualsiasi, ma edizioni curate e annotate. In secondo luogo, perché fa affiorare una rete di Italiani che da vari paesi stranieri sorvegliano reciprocamente il proprio operato: nel Settecento fare polemica è un modo per agganciarsi alla rete ed entrare in un agone-confronto sovranazionale, ma non solo o sempre solo per sopravvivere. Possiamo definirla prassi settecentesca, che in parte può essere dettata da istanze pretestuose, ma insieme anche dalle più sincere.

Le polemiche settecentesche possono essere lette come *modus vivendi* comune a intellettuali e a mestieranti, e possono essere basse e triviali oppure rivelatrici di un serio impegno intellettuale.

Reazioni polemiche accese e prolungate nel tempo suscita la pubblicazione dell'*Essay on the Epick Poetry of all the European Nations from Homer down to Milton*²⁷. Pubblicato a Londra nel 1727 da un Voltaire trentatreenne, questo saggio aveva la pretesa di fornire il panorama esaustivo di tutta la produzione epica europea, sistemata entro una griglia interpretativa che era la *summa* del razionalismo critico francese²⁸. L'epica italiana, come quella inglese e spagnola, non ne usciva molto bene. Immediata è la risposta di Paolo Rolli, con le *Remarks upon M. Voltaire's Essay on the Epick Poetry of the European Nations*²⁹. Egli rimprovera al Voltaire "le

²⁷ London, Jallasson, 1727.

²⁸ Per un primo quadro generale sulla posizione di Voltaire e della critica francese (padre Mambrun, il Baillet, padre Bouhours, Boileau ecc.) in relazione alla produzione epica italiana, si veda E. Bouvy, *Voltaire et l'Italie*, Paris, Librairie Hachette, 1898.

²⁹ London, Edlin, 1728. L'opuscolo sarà presto tradotto in francese dall'abate Antonini, insegnante di italiano a Parigi e autore nel 1728 di una grammatica italiana molto famosa, nel tentativo di arginare la circolazione di idee pregiudiziose sull'epica italiana diffuse in Francia dall'*Essay* volteriano: *Examen de l'Essay de M. de Voltaire sur la Poesie Epique par M. Paul Rolli. Traduit de l'Anglois par M. L. A. ***, Paris, Rollin, 1728. Le *Remarks* rolliane circolarono in versione italiana (le Osservazioni) in appendice alla traduzione del *Paradiso Perduto*.

molte false nozioni del Nazionale Italiano gusto in letteratura”, la “disistima” nutrita verso due grandi autori di poesia epica, Dante e Milton, e procede per confutazione dei punti trattati nell’*Essay*. L’opuscolo di Rolli, anche se privo di *verve*, non dovette passare inosservato neanche all’attenzione del critico francese, se è vero che nella versione francese che apparve e circolò in seguito all’interno dell’edizione dell’*Henriade*, Voltaire intervenne proprio sui passi criticati³⁰.

Anni dopo, nel 1753, anche Giuseppe Baretti si occupò della questione, con la *vis* polemica che gli era consueta³¹. Erano trascorsi più di vent’anni dalla pubblicazione dell’*Essay*, e gli studiosi hanno parlato di “riscaldamento a freddo” di Baretti, che avrebbe ravvivato la polemica sulla produzione epica solo per farsi conoscere come maestro di italiano – era arrivato da poco a Londra – e per compiacere gli Inglesi difendendo una loro gloria nazionale – Milton³². In realtà la *Dissertation upon the Italian Poetry in which are interspersed some Remarks on Mr. Voltaire’s Essay on the Epick Poetry*³³

³⁰ S. Fassini, nello studio “Paolo Rolli contro il Voltaire”, in *Giornale storico della letteratura italiana*, 40, 1907, pp. 83-99, giunge a questa conclusione confrontando in più punti il testo inglese dell’*Essay* di Voltaire, le *Osservazioni* di Rolli e la traduzione francese del saggio volteriano. Si tratta di una conclusione importante, perché la critica ha sempre negato efficacia all’opuscolo di Rolli. Posizione questa che va rivista anche alla luce delle traduzioni italiana e francese che furono fatte immediatamente.

³¹ Una curiosità che ci dice molto sul clima relazionale nella comunità di Italiani all’estero: Baretti parla così del suo connazionale che l’aveva preceduto come librettista al King’s Theatre e come traduttore-difensore della poesia epica: “Paul Rolli, le traducteur, ou pour mieux dire, l’assassin de Milton, a donné dans son tems au public britannique des pièces théâtrales de sa façon qui étaient détestables...”, in Baretti, *Project pour avoir un Opéra Italien...*, cit., p. 7.

³² Cfr. L. Piccioni, “Giuseppe Baretti prima della Frusta letteraria”, in *Giornale storico della letteratura italiana*, 1912, suppl. n. 13-14, pp. 1-299, e in particolare “Le prime pubblicazioni inglesi del B. per la diffusione della lingua e della letteratura italiane”, da p. 188. La stessa tesi è sostenuta anche da un altro grande studioso di Baretti, N. Jonard, in *Giuseppe Baretti: l’homme et l’œuvre*, Clermont-Ferrand, Bussac, 1963.

³³ London, Dodsley, 1753. L’opera, edita a cura di Luigi Piccioni, si può leggere in G. Baretti, *Prefazioni e polemiche*, Bari, Laterza, 1933, pp. 89-114.

non può essere ridotta ad una calcolata manovra di *captatio benevolentiae*. Innanzitutto perché Baretti già nel 1747, ben prima di programmare il soggiorno inglese, aveva manifestato l'intenzione di scrivere qualcosa contro "i giudiziosi critici che vengono a criticarci Dante e l'Ariosto, e a lodarci Tasso e il Trissino ed altri poeti senza punto intenderli". "Verrà per avventura un giorno – promette – che porrò per iscritto alcune cose che nella mente mi bollono su questo argomento"³⁴. In secondo luogo perché egli svilupperà le stesse idee nel più maturo *Discours sur Shakespeare et sur Monsieur de Voltaire*³⁵ del 1777, quando è ormai un intellettuale affermato, amico di Johnson, unico ospite straniero dell'esclusivo Literary Club.

Il clima di polemiche internazionali in cui nasce un'opera come la *Dissertation*, e il fatto che si rivolga ad un pubblico inglese, possono

³⁴ Lettera Al conte Demetrio Mocenigo primo, in prefazione alla traduzione barettiana delle tragedie di Corneille, che si legge in G. Baretti, *Prefazioni e polemiche*, cit., pp. 54-55. Nella lettera ricorrono i nomi di Boileau, Bouhours e Voltaire. Dietro i "giudiziosi critici" c'è il *philosophe*, visto che è accusato anche nella *Frusta Letteraria* di "non attribuirci alcun poeta epico, fuorché l'*Italia Liberata* del Trissino e la *Gerusalemme* del Tasso, negando alquanto scortesemente un posto fra i nostri poeti epici all'Ariosto e ad alcuni altri" (*La Frusta Letteraria*, Bari, Laterza, 1932, I, p. 208): Baretti aveva già letto, nel 1747, il saggio di Voltaire. Su Baretti e Voltaire in merito alla questione epica, si veda A. Devalle, *La critica letteraria nel Settecento: Giuseppe Baretti. Suoi rapporti con Voltaire, Johnson, Parini*, Milano, Hoepli, 1932, e N. Jonard, *Giuseppe Baretti: l'homme et l'œuvre*, cit., soprattutto il capitolo "Un plaidoyer pour la poésie épique", pp. 216-223, oltre al recente contributo di M. Stäuble-Lipman Wulf, "La polemica di Baretti con Voltaire e il saggio di Elizabeth Montagu su Shakespeare", in *Giuseppe Baretti: un piemontese in Europa*, atti del convegno di studi (Torino 1990) a cura di M. Cerruti e P. Trivero, Alessandria, edizioni Dell'Orso, 1993, pp. 37-44 e al già citato saggio di Ilaria Crotti.

³⁵ Par Joseph Baretti, Londres-Nourse, Paris-Durand Neveu, 1777. La *Dissertation* può essere considerata un vero e proprio "ponte critico" tra alcune osservazioni delle *Prefazioni alle tragedie di Pier Cornelio* e il successivo e maturo *Discours*, come si fa notare in Crotti, *op. cit.*, in particolare il capitolo "Beautes indigènes". Si vedano anche L. Morandi, *Voltaire contro Shakespeare, Baretti contro Voltaire*, Città di Castello, Lapi, 1884²; E. Bonora, "Giuseppe Baretti e il 'Discours sur Shakespeare et sur Monsieur de Voltaire'", in *Preromanticismo italiano*, Milano, La Goliardica, 1959, pp. 50-65.

rivelare aspetti della produzione barettiana lontani dalla “retorica del negativo” che è stata individuata come una costante della sua produzione italiana³⁶.

L’opera è strutturata in una *pars destruens* che individua in Giovan Battista Marino l’origine della nostra cattiva fama all’estero e dell’ostilità della critica francese³⁷, e in una *pars costruens* dedicata a Dante, salutato come il “morning sun”, “the father of Tuscan language and poetry”, che disperse le nebbie dell’ignoranza e abitò a lungo il Parnaso. Seguono gli episodi salienti della vita del poeta, la descrizione della trama e della struttura della *Divina Commedia*, e la traduzione di tre passi del poema che devono dimostrare la virilità della lingua italiana³⁸. Alle parole di Voltaire, che riteneva effeminata la lingua italiana e dimenticava di annoverare Dante tra i nostri epici, Baretti non oppone una serie ordinata di argomentazioni come aveva fatto Rolli, ma aggira e destituisce a monte l’*auctoritas* delle affermazioni del *philosophe* puntando sulla sua incompetenza linguistica³⁹.

³⁶ E’ focalizzato acutamente nel saggio di Ilaria Crotti, il processo che Baretti mette in atto quando si appresta a scrivere le pagine della *Frusta*: “In particolare nelle pagine della *Frusta*, infatti, sembra evidente l’affiorare di una ‘retorica del negativo’ [...] che predilige giungere ad una definizione di determinate questioni d’ordine critico tramite un processo di distruzione delle idee antinomiche alle proprie, evitando spesso di lavorare in direzioni costruttive” (*op. cit.*, p. 152).

³⁷ Marino – sostiene Baretti – era dotato di una fantasia troppo esuberante e scarsa padronanza della lingua, fu indiscriminatamente imitato da altri scrittori, che sommersero così l’Italia di “false metaphors, strange images, conceits, puns and poor quibbles”. In *Prefazioni e polemiche*, cit., p. 91.

³⁸ “I have cited these few passages – dice Baretti – 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 falsely accused of effeminacy by Mr. Voltaire, or rather by those from whom he has humbly copied his opinion” (*Prefazioni e polemiche*, cit., p. 104).

³⁹ Baretti riporta due passi della traduzione volteriana della *Gerusalemme Liberata* in cui individua grossolani errori di resa, e qualche verso di Camoens che aveva subito la stessa sorte nelle mani del *philosophe*. Col tempo, nella *Frusta Letteraria*, Baretti non si lascia mai sfuggire l’occasione di smascherare i nuovi “spropositacci da cavallo” che gli riusciva di individuare (*La Frusta Letteraria*, cit., I, 208 e *passim*), arricchendo

Ma è in qualcos'altro, nel modo in cui Baretto parla di Dante nella *Dissertation*, che si può ravvisare un indicatore significativo di un atteggiamento che Baretto sussumerà sempre in uno scenario europeo.

Come abbiamo visto qui viene salutato come padre della lingua e letteratura italiana. Dieci anni dopo, recensendo nella *Frusta Letteraria* una *Vita di Dante* appena pubblicata, Baretto (con lo pseudonimo di Aristarco Scannabue) sostiene invece che “a quella *Divina Commedia* manca il potere di farsi leggere rapidamente e con diletto”, che “al dì d'oggi [...] non v'è uomo che la possa più leggere senza una buona dose di risolutezza e di pazienza, tanto è diventata oscura, noiosa, seccantissima”⁴⁰. Le sole cose che per Aristarco si possono ricordare di Dante sono proprio quei tre passi che, dieci anni prima, aveva riportato per esteso e tradotto nella *Dissertation*: sembra un'autocitazione parodica, visto che i passi che prima facevano parte di una scelta antologica ora sono declassati al grado di leggibilità minimale⁴¹.

Ma è una contraddizione apparente, e la chiave per scioglierla si legge sempre nella *Frusta*. Vi è una lettera-saggio in cui una “dama inglese intendentissima della lingua nostra” – guarda caso proprio inglese – si chiede come mai Virgilio, Orazio, Dante, Petrarca, Milton

di altri esempi la dimostrazione della incompetenza plurilingue di Voltaire. Dal suo canto Voltaire non doveva conoscere molto l'italiano all'altezza dell'*Essay*, e probabilmente non menziona Ariosto né Dante perché non li aveva letti. Solo nel '35 comincia a studiare seriamente la lingua italiana, prova ne sia il fatto che da quella data compaiono le prime parole e frasi italiane nella sua corrispondenza: l'osservazione di Baretto era certo pertinente per il 1727. Si vedano in proposito Bouvy, *op. cit.*; G. Folena, “Divagazioni sull'italiano di Voltaire”, ora in *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 397-431; Morandi, *op. cit.*

⁴⁰ Baretto, *La Frusta Letteraria*, cit., II, p. 116. E ancora, una donna Marianna, che aveva chiesto ad Aristarco una lista di libri italiani da leggere, si sente rispondere che “Di Dante so che non avrai flemma di leggere quattro canti. T'annoierà per molte ragioni che non m'occorre ora dirti” (*La Frusta Letteraria*, cit., II, p. 32).

⁴¹ “Così voleva la sua indole critica, che tanto spesso e così volentieri sentì lo stimolo della contraddizione sistematica”, e così il Piccioni spiega l'opinione apparentemente contraddittoria di Baretto su Dante (cfr. *Studi e ricerche*, cit., p. 226). Un giudizio-pregiudizio che ha fatto scuola.

e Pope non vengono letti, pur essendo dei grandi. Aristarco risponde che le loro bellezze poetiche possono essere gustate solo con lo studio, l'applicazione, la fatica, "onde piacciono a' dotti solamente"⁴². Infatti il Baretti della *Frusta* annovera comunque Dante fra nostri grandi⁴³, però nella griglia valutativa dell'*utile/dulci* che nella *Frusta letteraria* è sempre operante, il poeta è sbilanciato verso il primo polo a scapito del secondo: "in sostanza quella *Divina Commedia* istruisce, ma quella *Divina Commedia* non diletta", aveva concluso Baretti recensendo la vita di Dante⁴⁴.

Nel contesto inglese invece accade qualcosa di nuovo: contrariamente a quanto fa sistematicamente la maschera Aristarco, Baretti non sottopone al vaglio della questione-stile e della questione-moralità la scrittura di antichi e moderni, ma autosospende le sue doti censorie-fustigatorie al di qua e prima dell'imperativo del *miscere utile dulci*.

"Now I will select one of our epic poets – dice Baretti –, who hath always been read and admired amongst us, and will endeavour as well as I am able to give the candid reader an idea of his beau-

⁴² *La Frusta Letteraria*, cit., I, p. 153.

⁴³ Troviamo sempre il nome di Dante citato (si badi bene però solo citato) fra i nostri grandi: "l'Italia nostra si può a ragione dar vanto d'essere epicamente superiore all'antica Roma, alla moderna Inghilterra e a tutto il resto del mondo grazie al suo Dante, al suo Ariosto e al suo Tasso", si legge nel IV numero del periodico. Altrove, biasimando il gran numero di Accademie italiane, Aristarco sentenzia che "in tanto numero [non si trova] un solo poeta degno di affibbiar le scarpe a Dante, al Petrarca, al Pulci, al Boiardo, all'Ariosto". Cfr. *La Frusta Letteraria*, cit., I, pp. 141 e 107. Gli esempi si potrebbero moltiplicare.

⁴⁴ Ivi, II, p. 117. Si noti bene che all'altezza della *Frusta* il polo del *delectare* riguarda l'*elocutio*, la forma, lo stile; il docere ha invece un'accezione che coinvolge i contenuti e coincide spesso con l'educazione morale. La *Divina Commedia* educa ma è oscura e difficile: è qui sottesa la questione-Dante, nel cui merito ora non si intende entrare. Si veda G. Zacchetti, *La fama di Dante in Italia nel secolo XVIII*, Roma, Editrice Alighieri, 1900, per un quadro di superficie, e nello specifico L. Piccioni, "La fortuna di Dante nell'opera di Giuseppe Baretti", in *Miscellanea di studi danteschi*, Torino, Bocca, 1922, pp. 311-323.

ties”⁴⁵. L’intento è di far conoscere un poeta epico italiano ignoto al pubblico inglese, al “candid reader”, che poco o nulla sa del nostro patrimonio letterario: non ci sono glorie letterarie cristallizzate in modelli autoriali da colpire, ma un’idea di letteratura da costruire dal principio. Inoltre in Inghilterra si tratta di insegnare la nostra lingua a stranieri, e Baretti può riuscirci solo proponendo modelli in positivo da leggere e studiare. Come diceva al Lami nel 1752, a proposito della *Dissertation upon the Italian poetry* che stava scrivendo, doveva “dare a questi qui un’idea che generalmente non hanno de’ nostri valentuomini”⁴⁶.

Che la *Commedia* dantesca sia noiosa ma istruisca è un giudizio – taciuto – che può ben essere sotteso anche alla *Dissertation upon the Italian poetry*.

Anche nelle *Remarks on the Italian language and writers, in a letter from Mr Joseph Baretti to an English gentleman at Turin*⁴⁷, una condensata storia della lingua italiana che Baretti scrive nel 1751, si può registrare la stessa apparente contraddizione, questa volta riguardo al giudizio su Boccaccio. Qui la rassegna dei *meliores* tra gli antichi si apre con Boccaccio, che “carried the Italian to a height which, I imagine, can scarce be surpassed”⁴⁸; i motivi di questa alta considerazione stanno nel fatto che Boccaccio “abounds with beautiful, lively and natural expressions” e che “the disposition of his period is admirable”⁴⁹. Più di dieci anni dopo, nel numero XXV della *Frusta Letteraria* dedicato al vocabolario della Crusca, Boccaccio è “la rovina della lingua d’Italia” e molti scrittori hanno compiuto “l’universale errore” di ritenere che “in fatto di lingua e di stile sia

⁴⁵ Baretti, *Prefazioni e polemiche*, cit., p. 97.

⁴⁶ Baretti, *Epistolario*, cit., I, p. 95.

⁴⁷ ... written in the year 1751. Osservazioni che si trovano in appendice (pp. 1-24), alle *Observations on the Greek and Roman Classics in a series of letters to a young gentleman at the University and those who may occasion to speak in public*, by J. Hill, London, Browne, 1753.

⁴⁸ Ivi, p. 12.

⁴⁹ *Ibidem*.

impeccabile impeccabilissimo, e per conseguenza che chi vuol scrivere bene in italiano deve scrivere come il Boccaccio”⁵⁰. E così ne hanno imitato il periodare latineggiante, “mettendo i verbi in punta a’ periodi”, infrangendo l’*ordo naturalis* della lingua italiana, che vorrebbe il nominativo, il verbo, l’accusativo. E’ possibile riconoscere in questo Boccaccio da non imitare perché stravolge l’ordine naturale della sintassi l’antico scrittore che portò l’italiano ad un’altezza espressiva che può difficilmente essere superata?

Nel IV numero della *Frusta Letteraria*, dopo aver riconosciuto nello stile di Cellini il pregio di lasciarsi andare alla “natura”, Aristarco ammonisce il narratario, il pubblico di giovani scrittori, a non imitare Boccaccio, nonostante anche lo stile di quest’ultimo seguisse l’indole “naturale” della lingua del suo tempo⁵¹. Ma Aristarco, in un punto, aggiunge che Boccaccio va comunque letto, anche se non imitato, dai futuri scrittori, per il vasto repertorio di vocaboli utili a creare un gusto preciso della lingua: “Noi dobbiamo da quegli scrittori [il Boccaccio, e il Casa, e il Firenzuola] 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...”⁵².

La differenza è nel fatto che nella *Frusta* l’accento cade sulla constatazione che l’imitazione di Boccaccio – e non Boccaccio in sé – è stata la rovina della lingua italiana, nelle *Remarks* sulla convinzione che debba comunque essere studiato perché aiuta a ricostruire, insieme alla lettura di altri autori, il sapore della lingua italiana in chi

⁵⁰ Baretto, *La Frusta Letteraria*, cit., II, p. 260.

⁵¹ “Boccaccio [...] ha studiato di esprimersi secondo i suggerimenti che gli venivan fatti dalla natura e dall’indole della lingua toscana”, che a quel tempo inducevano ad imitare l’*ordo verborum* del latino (Ivi, I, p. 88). Imitarlo pedissequamente nel Settecento significherebbe scrivere male, sostiene Aristarco, perché sono mutati i suggerimenti che la natura della lingua fornisce.

⁵² *Ibidem*.

si appresta ad impararla⁵³. Anche in questo caso la questione-stile e la questione-moralità restano non operanti⁵⁴, esistono in potenza ma non in atto.

Più generalmente si può affermare che nel suo giornale Baretto “frusta” scrittori tanto antichi che moderni senza riconoscere in nessuno di questi un degno modello di stile, un referente stilistico, riproducendo nelle pagine del suo giornale quel vuoto di *exempla* stilistici che sentiva con disagio intorno a sé⁵⁵. Nelle opere inglesi di divulgazione della letteratura italiana egli invece è costretto a risolvere propositivamente il suo disagio. Infatti la maggior parte di

⁵³ E’ interessante notare come, approcciando il pensiero di Baretto da una prospettiva straniera, si possono cogliere e lumeggiare frammenti costruttivi – tracce di giudizi meno assoluti nella loro negatività – anche nella sua produzione italiana, che altrimenti andrebbero azzerati nel magma critico cui appartengono.

⁵⁴ Bisogna tener presente che Baretto, pur mantenendosi sempre aderente al criterio del *miscere utile dulci*, nel corso degli anni lo riconnota o lo sbilancia ora a favore di uno ora dell’altro polo. Esempio è appunto il giudizio su Boccaccio, del quale emergono aspetti diversi a seconda delle oscillazioni della “sim-pathia” barettoiana ora verso il *docere*, ora per il *delectare*, nelle accezioni ora contenutistiche, ora stilistico-formali. Negli anni che precedono la partenza per l’Inghilterra, Boccaccio è apprezzato per la piacevolezza dei contenuti, cioè per un *dulci* che spira dagli intrecci delle sue opere, in particolare dal Decamerone (“...penso che il Decamerone sia a mille doppi più dilettevole [della *Fiammetta*], e vado cercando d’averlo in qualche buona edizione, ché un tratto mel pur vuo’ leggere”, scrive nel 1743 all’amico Pier Antonio del Borghetto, in *Epistolario*, I, p. 31). Nelle opere inglesi si verifica, in funzione del diverso narratario, il pubblico inglese, una sospensione della norma critica del *miscere utile dulci*: Boccaccio va letto perché ha contribuito ad arricchire la nostra lingua. Infine nella *Frusta* – dove il *docere* è sempre inteso in senso moralistico e contenutistico e il *delectare* pertiene solo alla forma, allo stile – Boccaccio viene quasi sempre censurato.

⁵⁵ Bartolo Anglani percepisce nel rifiuto barettoiano delle “anticaglie” e nello sdegno verso “la nostra penisola infettata” dalla “diarrea” letteraria contemporanea (G. Baretto, *Frusta Letteraria*, cit., II, p. 142) il disagio di un intellettuale che non trova intorno a sé adeguati modelli di lingua e stile. Dissidio che all’altezza della *Frusta* Baretto risolverà con la trasformazione del critico in scrittore, cioè nella creazione della metafora di Aristarco, una sorta di “risarcimento formale” compensatorio. Cfr. B. Anglani, “Il mestiere della metafora”, in *Lavoro critico*, 11-12, 1977, pp. 147-216.

queste, siano esse di compilazione che creative, mirano sempre a costruire un'idea di lingua, a consigliare positivamente letture per delineare modelli di stile. Spesso realizza quanto in Italia si limita a teorizzare: è il caso di una grammatica della lingua italiana e una inglese, realizzate in Inghilterra, che nella *Frusta Letteraria* stimolano solo una riflessione, pur interessante, sulla metodologia dell'apprendimento delle lingue.

La bella lettera dell'immaginario Onesto Lovanglia – ennesima proiezione autoriale baretiana – che compare nella *Frusta*, racconta ad una Milady un sogno ambientato nei Campi Elisi, i cui protagonisti sono grammatici che sbraitano e si accapigliano intorno a una “vivissima disputa”, cioè “se una persona che vuole apprendere una lingua, debba cominciare dalle regole grammaticali, o no”. La risposta è nelle parole dell'unico grammatico di buon senso che si distingue per il parlare pacato, il Buonmattei: “I più triti vocaboli e le più comunali frasi a casa mia sono il fondamento di ogni lingua [...] quando quello straniero [ne] avrà qualche provvisone, legga e rilegga e faccia studio sulla grammatica; avvegnaché la grammatica debbe servire come calce a' muratori, donde legar bene insieme le pietre e i mattoni”⁵⁶. Non è un caso che Baretti avesse preso a modello proprio la grammatica del Buonmattei per realizzare in Inghilterra la sua *A grammar of the Italian language, with a copious praxis of moral sentences, to which is added an English grammar for the use of the Italians* nel 1762⁵⁷.

La teorizzazione compiuta nella *Frusta Letteraria* è prassi in Inghilterra, e il risultato è una anti-grammatica di straordinaria modernità, basata sul rifiuto delle *rules*, su una metodologia dell'ap-

⁵⁶ Baretti, *La Frusta Letteraria*, cit., I, pp. 269-270.

⁵⁷ London, Hitch & Hawes, 1762. Nella prefazione al dizionario della lingua italiana ed inglese del 1760, col quale le due grammatiche di Baretti circolarono dapprima, egli dichiara di essersi ispirato alla grammatica di Johnson e a quella del Buonmattei per realizzare le proprie.

prendimento delle lingue straniere che sottende un approccio fortemente intuitivo alla lingua⁵⁸.

Dopo la *Dissertation* il cui scopo primo era di difendere i nostri *meliores* dagli attacchi dei critici francesi, ogni residuo polemico si stempera per lasciare libero corso a opere che sviluppino un prestabilito progetto didattico: nell'*Introduction to the Italian Language containing Specimens both in Prose and in Verse*⁵⁹ Baretti traduce e fornisce di note grammaticali una trentina di passi significativi scelti fra i migliori poeti e prosatori italiani (una simile antologia sembrerebbe inconcepibile al nostro Aristarco). Pubblica quindi l'*Italian Library containing an Account of the Lives and Works of the most Valuable Authors of Italy*⁶⁰, un repertorio bio-bibliografico di autori italiani e delle relative opere suddivise per argomento (dalla letteratura devozionale alla matematica). Il *Dictionary of the English*

⁵⁸ Volutamente brevi per non tediare i discenti, le grammatiche barettiane evitano di proposito capziose spiegazioni di norme grammaticali, forniscono invece numerosi esempi e si concentrano con competenza nella descrizione dei suoni. *Mutatis mutandis*, si può vedere qualcosa in comune con i moderni corsi di lingue a fascicoli con audiocassette, nella preoccupazione per la pronuncia corretta dei suoni e nella direzionalità della didassi che va dalla lingua viva (gli esempi) alla norma, e non viceversa. Il consiglio che Baretti dà a chi impara una lingua straniera non è di imparare a memoria le regole grammaticali, ma di “leggere e rileggere i loro meglio scrittori e formarsi un buon orecchio, o per parlare meno da musico e più da filosofo, procurare di acquistare un sentimento interno” (in *A grammar of the Italian language*, cit., p. 29). Si tratta di un immergersi completamente nella lettura e nell’ascolto di questa e lasciarsi andare alle intuizioni che suggerisce. Di certo Baretti non è un grammatico normativo, come gli contesta Federica Pedriali in “Una fama da non recuperare? Baretti e la ‘Grammatica della lingua inglese’ (1760)”, in *The Italianist*, 3, 1993, pp. 97-138. Ma questo, come vedremo, non sembra affatto un limite nel suo ruolo di mediazione tra due culture.

⁵⁹ *With a literal translation and grammatical notes, for the use of those who being already acquainted with grammar, attempt to learn it without a master*, London, Millar, 1755.

⁶⁰ London, Millar, 1757.

*and Italian Languages*⁶¹ con le relative grammatiche doveva poi fornire gli strumenti per leggere correttamente le opere italiane che Baretti aveva consigliato e costituire un supporto tecnico costante.

Ma l'opera che, concepita sempre in funzione didattica, può ritenersi l'espressione più congeniale e matura del Baretti mediatore della nostra lingua e cultura in Inghilterra, è una raccolta di cinquantasei dialoghi bilingui (italiano-inglese), l'*Easy Phraseology for the Use of Young Ladies who intend to learn the Colloquial Part of the Italian Language*⁶², scritta dapprima ad uso privato e poi pubblicata nel 1775. "Sono certi dialoguzzi da nulla, che scrivo così in su' due piedi per una mia carissima cosa [...] Chi sa che qui e qua non vi facciano ridere. Non la scrissi attualmente con idea di stamparla; ma un libraio me n'offerse 50 ghinee, onde gliela vendetti senza pensarci altro"⁶³, racconta all'amico Bicetti nel 1777. Forse una delle poche cose "arramacciate" senza essere stato "spinto dalla necessità del sussistere".

Dopo le grammatiche e i dizionari sono gli *exercise books* gli strumenti più diffusi per insegnare l'italiano in Inghilterra: erano raccolte di frasi o brevi dialoghi italiani con relativa traduzione

⁶¹ *Improved and augmented with above ten thousand words, omitted in the last edition of Altieri. To which is added an Italian and English Grammar*, London, Hitch and Hawes, 1760. Sono, il dizionario e quelle ora citate, opere per lo più compilative, che presuppongono comunque a monte uno spoglio e un confronto di fonti sempre numerose.

⁶² London, Robinson and Cadell, 1775. Quest'opera, apprezzata anche dal Piccioni, è stata brevemente esaminata da Franco Fido in "Didattica e 'nonsense', invettiva e teatro: volti del Baretti inglese", in *Giuseppe Baretti: un piemontese in Europa*, cit., pp. 77-90, e Maria Palermo Concolato, nell'articolo "Di alcuni aspetti del Baretti inglese", in *Le lingue del mondo*, 55, 1990, pp. 75-82. Sono entrambi studi illuminanti, ricchi di spunti che meriterebbero approfondimenti, alla luce del resto della produzione barettiana e di certe affinità con la letteratura inglese e italiana (in particolare la produzione gozziana).

⁶³ Baretti, *Epistolario*, cit., II, p. 209. La "carissima cosa" di cui parla è Hetty Thrale, Esteruccia nei dialoghi, figlia di un ricco fabbricante di birra inglese, della quale Baretti fu affezionatissimo precettore dal 1773.

inglese, in genere raccolti per argomento e con titoli esemplificativi (ad esempio *To make a visit in the morning*, *To dress oneself*, *To eat something*, *To play at cards* ecc.). L'*Easy Phraseology* si inserisce in questo panorama con una freschezza ed originalità senza precedenti. Sono dialoghi tra l'ago ed Esteruccia, il foglio e la penna, tra il maestro di Hetty e la sveglia e il letto che diventano un filosofo stoico ed uno epicureo; e ancora dialoghi tra la luna e lo zio Saturno a colazione, tra l'incudine e il martello, il pavone e le sue due pavonesse, in un *divertissement* della fantasia che anima e fa parlare scatole cinesi, bambole e trottole, pianeti e dita delle mani.

Sorprendente è innanzitutto la modernità pedagogica che sta alla base della volontà di istruire divertendo. L'*Easy Phraseology* diverte attraverso una retorica del paradosso (rovesciamento sistematico delle aspettative di verosimiglianza): è il mondo dell'iperbole e degli *impossibilia*, una specie di stanza dei balocchi che si anima a discrezione della fantasia del maestro e della sua alunna preferita. Ma qua e là, astutamente, Baretti snocciola lunghe liste di frutti e legumi, di animali e piante, che la piccola deve imparare; oppure fa precedere anziché seguire la traduzione inglese delle battute dei dialoghi, invertendo l'ordine per abituare Esteruccia a passare con naturalezza dall'una all'altra lingua. La struttura paradossale dei dialoghi diverte, sorprende e coinvolge il lettore, stimola ad ogni momento la sua curiosità a procedere nella lettura, lo assorbe nel proprio mondo di fantasia. Se l'apprendimento della lingua richiede un lasciarsi andare al "sentimento interno" della lingua che si produce in noi attraverso letture assidue, l'*Easy Phraseology* è lo strumento perfetto per imparare una lingua.

A ben vedere in questi dialoghi il registro comico-burlesco tanto amato da Baretti in gioventù – talvolta suo malgrado – trova una sua misura ideale e contribuisce a creare il *nonsense*, il paradosso delle situazioni, dissolvendosi in questo. L'attitudine alla teatralizzazione, lo sdoppiamento del sé, il gusto della parola, sono ingredienti noti che ritroviamo qui. Con qualcosa di diverso però: una leggerezza e una levità sconosciute al Baretti italiano (e anche a buona parte di quello inglese). Alla Scatola che chiede ai dialoghi quale sia la loro

origine, dal momento che non le sembrano molto inglesi – “voi v’avete una sorte d’allegra leggerezza in viso, che la gente vi piglierebbe per matti” – essi rispondono:

Noi nascemmo tutti nella luna [...]. Come Minerva del cervello di Giove (e perdonateci il paragone) noi uscimmo tutti del cervello d’un signore italiano. [...] Egli appiccò un pajo d’ali alla sua fantasia, e ponendosele addosso a cavalcioni, cominciò a levarsi alto per l’aria, come la cometa d’un ragazzo. Monta, monta, monta, finalmente giunse alla luna, e quivi discese⁶⁴.

Sulla luna però, in seguito ad un calcio di Pegaso, tutti i dialoghi uscirono dal cervello del gentiluomo italiano, e subito

s’alzò un gruppo di vento, che ci levò per l’aria nell’atmosfera lunare. Quivi noi aleggiammo per un poco; ma finalmente cominciammo a cader giù; e rotolando, rotolando, ci trovammo in questo mondo qui...⁶⁵

L’immagine della luna, che torna in altri dialoghi, comunica una sensazione di levità, sospensione, incantesimo. Anche Baretti, che altrove si autorappresenta con maschere rabbiosamente deformanti, proiezioni delle sue ossessioni distruttive e autodistruttive, qui si raffigura in modo nuovo, mentre vola sulle ali della fantasia, ricordandoci un’altro volo settecentesco, quello del barone di Münchhausen, a cavalcioni di una palla di cannone. Un uomo a cavalcioni di un paio d’ali che se ne va dalla sua terra – l’Italia? – alla volta della luna – l’Inghilterra? – e lascia rotolare nell’aria il frutto della sua avventura. Ancora adesso vien voglia di lasciarsi andare alla lettura delle battute inglesi: “We were all born in the moon...”.

Sabrina Minuzzi
Lison di Portogruaro (VE)

⁶⁴ Baretti, *Easy Phraseology*, Torino, Bocca, 1835, p. 424.

⁶⁵ Ivi, p. 425.

