

Dentro il testo

1. Premesse necessarie tra Modena Verona e Venezia; tra teoria, scena e libro; tra “temerità”, “scrupoli” di Lelio e “impazienza di tutti”

A Ludovico Antonio Muratori, come è noto, pertengono formulazioni incisive se non determinanti, già dai primissimi anni del Settecento, per l'innesco dei processi di “riforma” del teatro italiano¹. Si tratta di riflessioni contenute nella *Perfetta poesia italiana*, scritta dal Muratori nei suoi primi anni modenesi (verrà pubblicata a stampa per i tipi Soliani nel 1706).

Una lucida analisi delle “reali condizioni della scena pubblica italiana”² conduceva il vignolese alla individuazione di due principali bersagli polemici: i drammi musicali e i comici dell'Arte. A essi va attribuita la responsabilità del decadimento dell'arte teatrale in Italia³.

¹ Sulla nuova concezione settecentesca del teatro, inserito nell'ordine della cultura, non più visto “come una pericolosa escrescenza dal corpo della società, ma come fenomeno pieno di pecche e di abusi, che spetta all'uomo di cultura riformare e correggere secondo i dettami di una sana poetica e alla luce della filosofia morale”, cfr. F. Taviani, *Il teatro della morale e della cultura*, in *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1969, p. CXII. Sulle origini della riforma teatrale si veda inoltre il classico studio di G. Ortolani, *La riforma del teatro nel Settecento e altri scritti*, a cura di Gino Damerini, e con bibliografia a cura di Nicola Mangini, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1962.

² G. Guccini, *Per una storia del teatro dei dilettanti: la rinascita tragica italiana nel XVIII secolo*, in *Uomini di teatro nel Settecento in Emilia e Romagna*, a cura di Eugenia Casini Ropa et alii, 2 voll., Modena, Mucchi, 1986, I, pp. 283-295 (poi in *Il Teatro italiano del Settecento*, a cura di Gerardo Guccini, Bologna, il Mulino, 1988, pp. 177-203, cit. p. 180).

³ Per la condanna dei “musicisti recitanti” cfr. *Della perfetta poesia italiana*, a cura di

Da Muratori tuttavia non proviene solo uno dei tanti giudizi di condanna nei confronti della spettacolarità. Si tratta, invece, del primo efficace tentativo di rivendicare, “da una posizione di medietà [...] la moralità di un nuovo teatro”⁴ entro il quale sia *anzitutto* il drammaturgo, e non già l’attore, ad avere il ruolo egemone.

[...] francamente oso affermare, che fra tutti i pubblici spettacoli, approvati dalla politica, e dalla morale per ricreazione de’ popoli, il più profittevole, e, quasi direi il più dilettevole, è quel delle tragedie, e commedie; purchè queste sieno composte secondo le regole, che loro e dalla fantasia morale, e dalla poetica sono prescritte, e purchè sieno recitate da valorosi attori⁵.

Ma si tratta di una moralità per un nuovo teatro possibile solo attraverso il rinnovamento della concreta prassi spettacolare. Un teatro siffatto non potrà allora prescindere dalla valentia attorale:

Scegliendosi dunque valorosi recitanti per rappresentar le tragedie, e commedie, composte in versi da felicissimi ingegni, ove si sieno, per quanto si può, servate le regole della poetica, ove siasi studiato di appor-
tare il maggior diletto, e profitto possibile a gli uditori; può, credo io, sicuramente dirsi, che non v’abbia uno spettacolo civile, e una ricreazione pubblica più da stimarsi, e più dilettevole di questa⁶.

L’attenzione al valore e all’efficacia scenica dello spettacolo

Ada Ruschioni, 2 voll., Milano, Marzorati, 1971-1972 II, pp. 573-580; per i comici invece cfr. in particolare p. 587: “Mille difetti pur si truovano fra costoro; e il principale fra essi è la disonestà de’ lor motti, non sapendo l’ignoranza di cotal gente svegliare il riso per l’ordinario, che con freddi equivochi, con riflessioni, ed arguzie lorde, indegne d’essere udite da civili persone, e che non fanno ridere bene spesso se non la gente sciocca. Sono poi le commedie, che da loro si rappresentano, un mescolio per lo più inverisimile, e di sole buffonerie l’una l’altra appiccate per far ridere in qualche maniera i loro ascoltanti. Anzi le tragedie stesse perdonano la lor gravità, recitate da questi attori, non solendo essi, o non volendo rappresentarli senza mischiarvi personaggi spiacevoli, e comici”.

⁴ A. Cottignoli, *Muratori teorico. La revisione della “Perfetta poesia” e la questione del teatro*, Bologna, Clueb, 1987, p. 53.

⁵ L.A. Muratori, *Della perfetta poesia*, pp. 587-588.

⁶ *Ivi*, p. 601.

pubblico (i “valorosi recitanti”) risulta essenziale al fine di trovare soluzioni alla “grave necessità [...] [che] hanno gl’italiani teatri d’essere corretti, e riformati, acciocchè la poesia teatrale ricoveri l’antico suo splendore”⁷.

Non ridicibile al monito di una riscossa del teatro italiano nei confronti della ben più viva drammaturgia d’Oltralpe, nonostante la *Perfetta poesia* si situi nel pieno della *querelle* italo-francese⁸, la riforma auspicata da Muratori si configura nei termini di un progetto di rinnovamento per un teatro che sappia “rifiutare il semplice diletto e l’inverisimile barocco, e diventare strumento di azione morale”⁹. E, entro questo contesto, non può che essere la tragedia la forma letteraria che più d’ogni altra è chiamata a “commendar la virtù”, ad “instillarla soavemente nel cuore de gli ascoltanti”, ed a mostrare, per contro, che, anche quando non vengono puniti platealmente, “i viziosi sono gastigati dal loro medesimo rimorso”¹⁰.

La condanna del melodramma, che nella teoresi muratoria trova fondamento nella *inverisimiglianza* del dramma per musica, diventa altresì condanna del *melodrammatico* trasfuso in molte delle tragedie francesi (che, in traduzione, conoscevano una fortuna non trascurabile tra le platee italiane¹¹); si tratta di un motivo primario di corruzione poiché lo spettatore attraverso di essi (melodrammi e tragedie ricche di amoreggiamenti) imparerebbe che ciò che è fondamentale non è “l’amor della gloria e delle virtù”¹², ma soltanto l’amore passionale e sensuale fatto di

⁷ *Ibidem*.

⁸ Si veda in proposito il denso lavoro di C. Viola, *Tradizioni letterarie a confronto. Italia e Francia nella polemica Orsi-Bobours*, Verona, Edizioni Fiorini, 2001.

⁹ E. Mattioda (a cura di), *Tragedie del Settecento*, Modena, Mucchi, 1999, t. I, p. 8.

¹⁰ L.A. Muratori, *Della perfetta poesia*, p. 591.

¹¹ In proposito si vedano almeno N. Mangini, *Sul teatro tragico francese in Italia nel secolo XVIII*, in «Convivium» XXXII (1964), pp. 347-364 e soprattutto S. Ingegno Guidi, *Per la storia del teatro francese in Italia: L.A. Muratori, G.G. Orsi e P.J. Martello*, in «La Rassegna della letteratura italiana» LXXVIII (1974), nn. 1-2, pp. 64-90. Ancora imprescindibile il repertorio di L. Ferreri, *Le traduzioni italiane del teatro tragico francese nei secoli XVII e XVIII. Saggio bibliografico*, Paris, Champion, 1925.

¹² L.A. Muratori, *Della perfetta poesia*, p. 591.

“dolcissimi ed acutissimi colloqui amorosi”¹³; si tratta del resto di un tradimento dello statuto dell’eroe tragico, alla cui nobiltà e sublimità non si addice la espressione di tali sentimenti.

Bisognerà tuttavia osservare che il modello tragico francese viene riconosciuto di primaria importanza, anche se in maniera implicita, dal punto di vista della prassi scenica. Quale presupposto necessario al conseguimento degli obiettivi di riforma, Muratori pone la questione della recitazione del verso e della necessità di un’adeguata formazione dell’attore.

Tanto poi la commedia, quanto la tragedia hanno gravissima necessità di valenti istrioni, o recitanti [...] Dalla viva azione, o pronunziation di costoro pende la maggior parte del piacere teatrale [...] e potendo essi colla forza dell’imitazione far piangere, far ridere, spaventare, e rallegrare secondo le occasioni la gente, che ascolta. Se gl’istrioni son languidi, se affettati, se non sanno l’arte del recitare, ancor le più riguardevoli tragedie, o commedie servono di noia, non di piacere a gli spettatori. Dovrebbe studiarli da loro questa arte, atteso massimamente che dall’ignoranza, o dal poco studio d’essa nasce un altro difetto, cioè il non recitarsi quasi più in Italia commedie, o tragedie in versi. Costoro, parte perché non intendono il senso poetico, e grammaticale, parte perché non sanno dove far le posature necessarie della voce, troncando i versi, e profferirli con armonia naturale senza parer che cantino, poco ben riescono in recitar le favole, che non sono in prosa. E pure non può dirsi, quanta grazia, e nobiltà s’accresca dal verso a i componimenti teatrali¹⁴.

La riforma e la rinascita del teatro italiano devono necessariamente passare attraverso la proposta di una drammaturgia colta. Ma questa avrà reale efficacia se troverà concretezza non nell’ambito esclusivo di una stretta cerchia elitaria, in recite di nobili dilettanti, ma in un teatro che sia luogo accessibile a un pubblico vasto e pagante, espressione di una *medietas* sia da un punto di vista sociale sia culturale.

È noto quanto le idee muratoriane siano state alimento per

¹³ *Ibidem.*

¹⁴ *Ivi*, p. 601.

le iniziative teatrali di un comico come Luigi Riccoboni, per la drammaturgia di Scipione Maffei e Pier Jacopo Martello, per le rappresentazioni dei dilettanti bolognesi capeggiati da Giovan Gioseffo Orsi¹⁵.

A seguito della frequentazione del marchese Orsi, presso il quale ha occasione di erudirsi nella conoscenza di una ideale drammaturgia colta¹⁶, Luigi Riccoboni inizia la sua opera di riforma del gusto dei pubblici veneziani provando a portare in scena, tra mille difficoltà, “una tragedia per settimana delle francesi tradotte, non trovandone di migliori”¹⁷. Già Pietro Cotta suo maestro, per primo, aveva provato, pur con scarso successo, “a rilanciare un repertorio colto, pastorale e tragico, accostando al Tasso, al Guarini, al Trissino i grandi autori francesi (Corneille e Racine) e i primi esperimenti tragici, come l’*Aristodemo* del Dottori”¹⁸.

Ancor più del Cotta, che pure utilizzò lo strumento della stampa “per distinguersi dalla media degli attori di professione”¹⁹, Luigi Riccoboni fece dell’edizione delle tragedie rappresentate un elemento fondamentale di supporto al proprio lavoro d’attore.

Si veda anzitutto l’edizione del *Il Britannico*, stampata a Modena per i tipi del Soliani nel 1706, tirata in alcuni esemplari con prefazione del Riccoboni e quasi certamente tradotta da lui stesso, in prosa²⁰.

¹⁵ Si veda la efficace sintesi di R. Tessari, *Teatro e spettacolo nel Settecento*, Roma-Bari, Laterza, 1995, pp. 3-23 e G. Guccini, *Per una storia del teatro dei dilettanti*. cit.

¹⁶ Cfr. A. Parisi, *Luigi Riccoboni. (A proposito di un carteggio inedito con L.A. Muratori)*, Modena, Società Tipografica Modenese, 1932, p. 21.

¹⁷ L. Riccoboni, *Discorso della commedia all’improvviso*, a cura di Irene Mamczarz, Milano, Il Polifilo, 1973, p. 7.

¹⁸ L. Zorzi, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977, p. 263. Ma per una lettura critica degli scritti di Riccoboni circa Pietro Cotta cfr. F. Taviani, v. *Pietro Cotta*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell’Enciclopedia Italiana, 1960-, XXX, pp. 467-470.

¹⁹ G. Guccini, *Per una storia del teatro dei dilettanti*, cit., p. 187, n. 19.

²⁰ *Il Britannico tragedia trasportata dal francese*, in Modona, per Bartolomeo Soliani, [1706]. La traduzione fu attribuita dall’Allacci e dal Tiraboschi a Riccoboni. Secondo Ferrari, *Le traduzioni italiane* (p. 57) invece non lo sarebbe per le parole dell’avvertenza

Seguono poi altre stampe di tragedie in prosa, come *Il Caio Marzio Coriolano*, appositamente scritto per la compagnia di Lelio e Flaminia da Pietro Pariati (1707), il *Tito Manlio* (1707), adattamento del melodramma di Matteo Noris²¹, e nel 1710 *La Sofonisba*, probabilmente riscritta radicalmente in prosa dallo stesso Riccoboni a partire dalla tragedia del Trissino²².

Si dovrà sottolineare che, agli inizi del Settecento, i tentativi di riforma del teatro tragico vengono *quasi sistematicamente* supportati con edizioni a stampa.

Ma se la pubblicazione di tragedie in prosa a opera di Luigi Riccoboni può essere ancora collocata nella tradizione di lunga durata che vede la stampa quale strumento di autolegittimazione dei comici, l'edizione diventa effettivo e fondamentale strumento di affermazione di una nuova drammaturgia per i teatri pubblici italiani allorché viene portata sulle scene una drammaturgia d'autore, *in versi*, non più filtrata dalla riscrittura in prosa d'at-

“chè egli non avrebbe osato dire tanto di sè” e ipotizza che il Riccoboni abbia dato alle stampe un “copione non suo, venutogli a mano per uso di teatro”. Sulla scorta del Ferrari probabilmente anche il De Courville al n. 3 della sua bibliografia del Riccoboni (cfr. X. De Courville, *Bibliographie de Luigi Riccoboni dit Lelio, précédée d'une introduction à l'étude générale de sa vie et de son oeuvre*, Paris, Droz, 1943). Così sta scritto nell'avvertenza all'amico lettore su cui il Ferrari fonda la propria opinione: “il Traduttore ha compito interamente al suo impegno, essendo uno dei più purgati Scrittori di questo tempo (almeno tanto io debolmente ne intendo) onde non potrai che farli giustizia coi tuoi applausi” (p. 7). Ma a quale purgato scrittore il lettore non potrà che far giustizia coi suoi applausi se non a colui che, in quanto attore, tali applausi può realmente ricevere? Si tenga conto che la prefazione non compare in tutti gli esemplari dell'edizione (e nemmeno nella ristampa uscita a Bologna per i tipi del Longhi). È probabile che Riccoboni ne abbia fatti imprimere appositamente alcuni esemplari da distribuire preventivamente in occasione delle sue rappresentazioni. Sulla consueta prassi traduttrice del Riccoboni cfr. *Luigi Riccoboni al cortese lettore* in IL | CATONE | TRAGEDIA | Tradotta dall'Inglese; | *A Sua Eccellenza il Sig. Marchese* | LUIGI ALBERGATI | SENATORE BOLOGNESE | IN VENEZIA, MDCCXV. | Appresso Marino Rossetti. In Merceria | all'insegna della Pace. | CON LICENZA DE' SUPERIORI.

²¹ TITO | MANLIO | TRAGEDIA | DEDICATO | ALL'ECCELLENZA | DEL SIG. MARCHESE | LODOVICO | RANGONI. | IN BOLOGNA, MDCCVII. | Per Costantino Pisarri, sotto le Scuo- | le. *Con licenza de' Superiori*.

Il Caio Marzio coriolano del sig. dottore P.P. modonese consacrata all'illustrissimo sig. conte Gio. Nicolò Tanara, Bologna, tip. c. Pisarri, 1707.

²² Cfr. *infra*, n. 45.

tore. La stampa assume allora valore non soltanto nel contesto di una strategia di legittimazione culta dei comici, ma in quanto parte di una più complessa tattica finalizzata alla rappresentazione della tragedia di fronte a un pubblico pagante (ed esigente come quello di Venezia).

Da Verona, il 15 settembre 1711, a seguito del debutto in Arena della *Ifigenia in Tauri*, tragedia di Pier Jacopo Martello tessuta in martelliani, così scriveva Scipione Maffei al conte Ottolino Ottolini:

Dite al sig. Martelli che la sua *Ifigenia* ha avuto infinita attenzione, e grandissimo applauso, avendo in quel giorno fatto invito, come si fa per le Monache. Ho persuaso Lelio a farne due in Venezia nel prossimo carnevale, e a far la Rachele di quaresima²³.

L'occasione della rappresentazione veneziana incuteva invece in Luigi Riccoboni non poche titubanze. Così leggiamo nella dedicatoria ad Apostolo Zeno in apertura dell'edizione della *Ifigenia* fatta stampare da Lelio nel gennaio 1712.

Io non presento a Virtuosissimi riflessi di V.S. Illustriss. l'*Ifigenia in Tauri* del Sig. Pier-Jacopo Martello (che staccata dal corpo delle di lui Tragedie ho fatta ristampare) per fargliene una consacrazione, ma solo per avere motivo per esibirmi a V.S. Illustriss. con tutto il più umile rispetto, e per trovare un appoggio alla mia intenzione. Veduto il Teatro del Sig. Martello suddetto mi sono invogliato di far prova della sua novità su le nostre Scene, lusingandomi di una felice riuscita, e, scegliendone l'*Ifigenia*, l'effettuai con fortunatissimo successo. Ora che ritorno a quella Sereniss. Dominante per il consueto esercizio della mia professione *mi sono per questa recita lasciato sorprendere da molti scrupoli, quali alla fine mi hanno fatto risolvere di chiedere al Sig. Martello la permissione di ristamparla*, che benignamente mi concesse. A recitarla mi ha mosso il credere che dalla sola lettura non se ne possa fare per il Teatro un sicuro giudizio, & a darla di nuovo alle stampe il tenere per impossibile, che si trovi presso di tutti quelli, che vedranno rappre-

²³ S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, a cura di Celestino Garibotto, Milano, Giuffrè, 1955, p. 83 (d'ora in avanti *Epistolario Maffei*).

sentarla il corpo intiero delle Tragedie dell'Autore; E perchè *mi stà a cuore, che le sia fatta quella giustizia, che hà ottenuta da molti Letterati, che furono assistenti alla prima sua recita, hò voluto però che vada nella mani d'ogni uomo, perchè se ne giudichi con fondamento.* Ecco a V.S. Illustriss. spiegata la mia intenzione. Se l'ansietà di corrispondere, per quanto possa, all'infinita diligenza, che addimanda il mio esercizio può rendere scusata la *temerità ad imprese per noi Comici tanto difficili, quale è questa [...]*²⁴.

Dopo il successo veronese del 1711, il pensiero di riproporre la stessa tragedia in versi (e con *quel tipo* di versi) di fronte a un pubblico più vasto degli eletti letterati che avevano letto (nell'edizione romana del 1709) e poi visto la tragedia del Martello, spingeva il Riccoboni a cercare di ricostruire anche per la Dominante le condizioni che avevano reso possibile il successo della prima. E dunque, anzitutto, egli si premura di preparare una stampa della tragedia che fosse a disposizione della nuova platea lagunare.

L'edizione/rappresentazione veneziana dell'*Ifigenia* a cura di Riccoboni segna, anche simbolicamente, il passaggio a un teatro in cui una drammaturgia d'autore viene "pubblicata" nella sua integrità, in teatro e in forma di libro, da "valenti recitanti" in grado ora di presentarsi quale veicolo primario di valori poetici nuovi per la scena italiana.

Come è noto, spetterà poi alla *Merope* di Scipione Maffei, portata in scena per la prima volta a Modena nel 1713 dallo stesso Riccoboni e da questi anche fatta stampare a Venezia nel 1714, "il merito di sintetizzare la sensibilità contemporanea, la tradizione tragica cinquecentesca e l'agibilità teatrale in una forma esemplare"²⁵. La teoresi muratoriana trova qui massima concretezza.

Ma ben diverso, notiamo, fu l'atteggiamento dei comici nell'atto di proporre *Merope* sulle scene di Venezia.

A differenza di quanto avvenne per la *Ifigenia* del Martello, la tragedia maffeiana non ebbe edizione a stampa preventiva

²⁴ IFIGENIA | IN TAURI. | [s.n.t.] [Venezia 1712], pp. 2-3 (corsivi miei).

²⁵ G. Guccini, *Per una storia del teatro dei dilettanti*, cit., p. 200.

alla messinscena veneziana. Solo dopo il debutto al teatro San Luca, o più probabilmente dopo la seconda replica, la tragedia del Maffei andò sotto il torchio. È possibile dare credito a quanto dice Riccoboni nell'avvertimento al lettore della *princeps*, sulla scorta anche dei riscontri forniti dall'epistolario di Scipione Maffei²⁶:

La comparsa della *Merope* su questo nobilissimo Teatro Vendramino ha non solamente meritato l'universale applauso de gli spettatori, ma impegnata la comune approvazione a desiderare si pubblicasse con le stampe questa illustre Tragedia. Ho servito ad un genio così ragionevole con le mie suppliche appresso il celebre Autore di tale componimento, ed avendo in mio soccorso l'impazienza di tutti, ho avuta la sorte di ottenere dalla generosa sua gentilezza, ciò che io non avrei giammai conseguito dalla sua grande modestia, cioè l'assenso di mandarla alla luce²⁷.

Anche se la necessità di “suppliche appresso il celebre Autore”, dalla cui “grande modestia” il Riccoboni non avrebbe mai ottenuto “l'assenso di mandarla alla luce”, andrà letta nel contesto della topica reticenza autoriale (la cosiddetta *noluntas auctoris*, secondo una efficace formulazione di Anna Scannapieco²⁸), l'“impazienza di tutti” come motore primo della pubblicazione a stampa ci rivela un atteggiamento profondamente diverso di Riccoboni e della sua *troupe* nei confronti della *Merope* rispetto a quello tenuto solo due anni prima con la *Ifigenia in Tauri* del Martello. La rappresentazione della *Merope*, realizzata dal-

²⁶ Cfr. lettere ad Anton Francesco Marmi, 20 gennaio 1714 e a Bertoldo Pellegrini, 24 gennaio 1714 in *Epistolario Maffei*, cit., p. 156. Si veda inoltre la *Nota al testo* nel presente volume.

²⁷ MEROPE | TRAGEDIA. | DEDICATA | A Sua Eccellenza la Signora | CHIARA BARBARIGO | VENDRAMINI. | IN VENEZIA, MDCCXIV. | Appresso Giacomo Tommasini. | *Con Licenza de' Superiori, e Privilegio.* | Si vende da Gio. Batista Murari, al Ponte di Rialto., c. A3r.

²⁸ Cfr. A. Scannapieco, *I silenzi dell'Autore. Tradizione del testo nel teatro veneziano tra '700 e '800*, in “Le sorte dele parole”. *Testi veneti dalle origini all'Ottocento. Edizioni, strumenti, lessicografia*, a cura di Riccardo Drusi, Daria Perocco, Piemario Vescovo, Atti dell'Incontro di studio, Venezia 27-29 maggio 2002, Padova, Esedra, 2004, pp. 213-242.

la medesima compagine comica, non viene vissuta più come un azzardo, una “temerità”, al punto da ritenere necessaria la pubblicazione a stampa al fine di agevolare una lettura preventiva della *pièce* da parte degli spettatori. Non sono più gli “scrupoli” di Lelio a spingere verso la stampa (spesa in più di solito, per i comici, e non sicura fonte di guadagno). È invece il successo sulla scena veneziana che rende auspicabile l’edizione, anche da sfruttare a fini commerciali²⁹.

Questo diverso atteggiamento dei comici non andrà visto tanto in un’ottica evolucionistica, teleologica, che tenderebbe a ragionare in questo modo: una volta sperimentata la drammaturgia di Martello non si ha più paura di portare sulle scene veneziane una tragedia in versi, tanto da non premurarsi di distribuire stampe preventive del testo. Il diverso atteggiamento andrà invece letto come spia di un diverso processo genetico della tragedia, di un diverso ruolo della compagna comica nella definizione di una drammaturgia d’autore. E anche di un diverso metodo di lavoro dell’autore stesso. Questa ipotesi andrà tenuta ben salda, credo, come sfondo e prospettiva del presente contributo.

²⁹ Così nella *Lettera ammonitoria del signor Giulio Cesare Becelli gentiluomo veronese a Lelio commediante, che sta in Parigi*, In Venezia, Per Francesco Argenti, [1736]: “Non pagaste voi con la Merope quasi tutti i vostri debiti? Non dissero tutti i vostri compagni che avevano fatto un sacco di bezzi?” (cito dalla edizione pubblicata in appendice di C. Garibotto, *G.C. Becelli e la lettera ammonitoria a Lelio commediante*, in «Atti memorie della Deputazione di storia patria per le antiche provincie modenesi», serie VIII, VII (1955), pp. 240-253). Come si evince dalla lettera di Maffei a Bertoldo Pellegrini del 24 gennaio 1714 (*Epistolario Maffei*, p. 156), le copie della *princeps* venivano vendute a 40 soldi l’una con profitto di Lelio (così infatti si scusa Maffei del fatto di non poter più regalare copie della *princeps*: “Ne ho dovuto dispensar qua più di 150, e non posso dar maggior danno a’ Comici, che l’hanno stampata”). I molti “bezzi” che Riccoboni, secondo il Becelli, avrebbe ottenuto grazie a *Merope* dovettero provenire in questo caso, direi eccezionale per il mercato editoriale di antico regime, anche dalla vendita libraria.