

ANNALI DI CA' FOSCARI
RIVISTA DELLA FACOLTÀ
DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE
DELL'UNIVERSITÀ DI VENEZIA



**INCONTRO DI STUDIO
IN MEMORIA DI MARIO BARATTO**

Editoriale Programma

XXIV, 1 1985

ANNALI DI CA' FOSCARI

Direttore responsabile

Giuliano Tamani

Comitato di redazione

Serie occidentale: Giuliano Baioni, Maria Teresa Biason, Umberto Corsini, Mario Eusebi, Remo Faccani, Anco Marzio Mutterle, Eloisa Paganelli, Sergio Perosa, Carlos Romero, Elisabetta Zuanelli Sonino.

Serie orientale: Adriana Boscaro, Giovanni Canova, Laxman Prasad Mishra, Mario Sabattini, Giuliano Tamani.

Direzione e redazione

Università degli Studi di Venezia

Dipartimento di Studi eurasiatici

San Polo 2035 - I 30125 Venezia - tel. 041/5787687 - 5287220

Amministrazione

Studio Editoriale Programma - Via S. Eufemia, 5 - 35121 Padova

Editore

Editoriale Programma - Via S. Eufemia, 5 - 35121 Padova

Stampa

Tipo-lito Poligrafica Moderna - Via Vigonovese, 52/a - 35020 Padova

© Copyright 1975 Università degli Studi di Venezia

Abbonamento

Un fascicolo L. 15.000 (Esteri \$ 15,00)

Abbonamento annuo a 3 nn. L. 40.000 (Esteri \$ 40,00)

Il prezzo dell'abbonamento va versato a mezzo vaglia postale, assegno bancario o circolare, o direttamente a mezzo bonifico sul conto dell'editore n. 22834, agenzia 1 di Padova della Banca Popolare di Padova, Treviso e Rovigo

Inserzioni pubblicitarie

Sono possibili inserzioni pubblicitarie dopo approvazione della direzione della Rivista, al prezzo di L. 200.000 per una pagina e di L. 120.000 per mezza pagina, impianti eventuali esclusi.

Dal 1962 (a. I) al 1967 (a. VI) gli «Annali di Ca' Foscari» sono stati stampati con periodicità annuale; dal 1968 (a. VII) al 1969 (a. VIII) con periodicità semestrale; dal 1970 (a. IX) con periodicità quadrimestrale: ai due volumi della serie occidentale, indicati con i numeri 1 e 2, è stato aggiunto un terzo volume (n. 3) dedicato alla serie orientale.

È vietato riprodurre articoli, notizie e informazioni pubblicati sugli «Annali di Ca' Foscari» senza indicare la fonte.

Gli autori sono responsabili degli articoli firmati.

Autorizzazione n. 364 del Presidente del tribunale di Venezia, 25 ottobre 1963.

Avvertenze per gli autori

I dattiloscritti da presentare alla rivista vanno indirizzati a:

Alla Direzione degli «Annali di Ca' Foscari»

Università degli Studi di Venezia

San Polo 2035 - I 30125 Venezia

**INCONTRO DI STUDIO
IN MEMORIA DI MARIO BARATTO**

(Venezia Ca' Dolfin, 21 maggio 1985)

a cura di Anco Marzio Mutterle

INDICE

7 *Presentazione*

PARTE PRIMA

DISCORSI E TESTIMONIANZE

DISCORSI INTRODUTTIVI

11 Giovanni Castellani, Magnifico Rettore dell'Università degli Studi di Venezia

13 Umberto Corsini, Preside della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università degli Studi di Venezia

15 Giuseppe Petronio, *Baratto, un anno dopo*

TESTIMONIANZE

31 Giorgio Pullini, Umberto Carpi, Marinella Colummi Camerino, Vitilio Masiello, Giancarlo Mazzacurati, Gianvito Resta, Elena Sala Di Felice

*DISCORSI PER L'INTITOLAZIONE A MARIO BARATTO DELL'EX AULA
ATTI ACCADEMICI DI CA' FOSCARI*

67 Giovanni Castellani, Magnifico Rettore dell'Università degli Studi di Venezia

69 Umberto Corsini, Preside della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università degli Studi di Venezia

INDICE

PARTE SECONDA
MARIO BARATTO E I SUOI STUDI GOLDONIANI

- 73 Bartolo Anglani, *Baratto, Goldoni e la scena della lettura*
- 87 Nino Borsellino, *Storia e destino. Il crocevia europeo del teatro italiano*
- 93 Franco Fido, *Un maestro di studi goldoniani*
- 97 Jacques Joly, «*Baratto, vent'anni dopo*»
- 103 Paolo Puppa, *Goldoni, ovvero il romanzo familiare della casa chiusa*
- 123 Pietro Spezzani, *Mario Baratto e i suoi ultimi studi goldoniani*
- 131 *Notizie bio-bibliografiche su Mario Baratto (1920-1984)*

PRESENTAZIONE

Si raccolgono qui gli atti del Convegno di italianistica del 21 maggio 1985, con il quale l'Università di Venezia ha inteso onorare la memoria di uno dei suoi docenti più prestigiosi e rimpianti.

Si sono scartate, come apparirà evidente, forme di omaggio affettuose ma inevitabilmente generiche (quali la silloge di studi in memoria di), sforzandosi invece di operare una riflessione che restituisse direttamente, in termini fermi e oggettivi, insomma già sufficientemente storici, l'eccezionale personalità di Mario Baratto; e desse per quanto possibile ragione di quell'affascinante intreccio che era soltanto suo, e di cui magari nella frequentazione quotidiana non sempre era agevole captare le interazioni profonde, tra ansia di studio, impegno civile, passione organizzativa.

I lavori della prima metà della giornata, aperti da una relazione di Giuseppe Petronio e seguiti da una serie di testimonianze, si proponevano di ricomporre sinteticamente, da angolature e momenti diversi, la "politicità" con cui Baratto aveva interpretato il proprio ruolo di professore universitario: con una disponibilità inesauribile al dialogo e al confronto, che era, unitamente al rigore morale, la sua maniera specifica di proporre un tipo di cultura incisiva e moderna, non sterilmente accademica o falsamente neutrale.

Figurano di seguito anche i testi dei discorsi che hanno accompagnato, al termine dei lavori della mattinata, la cerimonia per l'intitolazione a Mario Baratto della ex Aula Atti Accademici di Ca' Foscari, quella nella quale egli teneva abitualmente lezione.

Di argomento più tecnico e specialistico è stata la tavola rotonda svoltasi nel pomeriggio sotto la presidenza di Giuseppe Petronio, nella quale sono stati valutati e discussi gli studi goldoniani di Baratto, con particolare riferimento al volume postumo La letteratura teatrale del Settecento in Italia.

L'impressione, o almeno la speranza, è che da questo incontro sia uscito il profilo di un maestro e insieme un piccolo segmento di storia

intellettuale contemporanea; se così fosse, ci si potrebbe illudere che la lacerazione lasciata dall'offesa della morte in quanti vedevano in Baratto un modello, un amico, o anche semplicemente un punto di riferimento indispensabile, sia stata – anche se solo simbolicamente – colmata.

Desidero rivolgere un vivo ringraziamento alle autorità accademiche dell'Ateneo veneziano per la sensibilità dimostrata verso questa iniziativa; ai colleghi della Facoltà che l'hanno incoraggiata o, come nel caso del prof. Andrea Csillaghy, Direttore del Centro Linguistico Interfacoltà – che qui intendo particolarmente ricordare – concretamente accompagnata sul piano organizzativo.

La mia affettuosa riconoscenza va ai colleghi italianisti e storici del teatro che generosamente hanno aderito al convegno e l'hanno reso possibile apportandovi i requisiti dell'altissima competenza, e della profonda stima e amicizia che nutrivano nei confronti della figura di Mario Baratto: sia per essergli stati colleghi o allievi nelle università (Parigi, Cagliari, Pisa, Venezia) presso le quali nei suoi anni di studio e di insegnamento ha lasciato una traccia profonda, sia per avere comunque attinto, nei momenti e modi più vari, al patrimonio delle sue idee e della sua umanità.

Ringrazio anche quanti hanno presenziato alla nostra giornata e tutti coloro, numerosissimi, che impossibilitati a farlo fisicamente, hanno comunque voluto significare la loro adesione e la loro solidarietà.

Mi è caro infine ricordare il contributo di lavoro e di disponibilità assidua fornito da tutto il personale, docente e non docente, dell'ex Seminario di Lingua e Letteratura Italiana della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, nel corso dell'organizzazione del convegno come nella preparazione di questi atti.

Completano il volume alcune notizie sulla vita e l'operosità scientifica di Mario Baratto, che sono state cortesemente fornite da Franca Trentin Baratto, che le ha ricavate da materiali presenti tra le carte del marito; chi scrive si è limitato a una revisione che tocca particolari minimi, e ad alcune integrazioni bibliografiche indispensabili.

ANCO MARZIO MUTTERLE

PARTE PRIMA
DISCORSI E TESTIMONIANZE

DISCORSO INTRODUTTIVO DEL
PROF. GIOVANNI CASTELLANI
MAGNIFICO RETTORE
DELL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI VENEZIA

È con viva commozione che porto il saluto dell'Università di Venezia a quanti, studiosi, estimatori ed amici, sono qui convenuti per la giornata di studio su Mario Baratto, immaturamente scomparso un anno fa proprio in quest'aula, mentre presiedeva il Consiglio della sua Facoltà.

Egli è stato uno dei protagonisti più vivaci ed impegnati della vita di Ca' Foscari nell'ultimo decennio. Con la Sua scomparsa l'Università di Venezia ha perso un illustre studioso, un affascinante didatta, un intelligente promotore ed organizzatore della vita accademica.

Baratto, chiamato in questa Università a coprire la cattedra di Letteratura Italiana che l'immatura e repentina scomparsa di Ettore Caccia aveva reso vacante, ritornò ben volentieri in questa città che tanto amava e alla quale tanto ha dato, collaborando all'attività e alla direzione di vari Enti culturali con la vivacità dell'intelligenza e l'impegno civile e politico che lo caratterizzavano.

Nel 1976 la fiducia dei colleghi lo chiamò ad assumere la presidenza della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, incarico che Egli assolse con prestigio ed autorevolezza unanimemente riconosciuta e con esemplare dedizione di tempo e di energie.

Ed è stato proprio il trovarci insieme in Senato Accademico – Baratto, preside della Facoltà di Lingue ed io di quella di Economia – che mi ha permesso di conoscere ed apprezzare la Sua grande umanità, la Sua vasta cultura, la Sua garbata ironia.

Egli esercitò la funzione di Preside con non comuni capacità di coordinatore e di mediatore delle varie esigenze, con grande comprensione delle attese degli studenti, ma anche con vivaci e ferme prese di posizione, nel richiamo costante al senso del dovere che il vivere civile impone.

La Sua fama di valente studioso e di acuto critico della letteratura italiana aveva superato la cerchia dei cultori della materia e le sue

doti di oratore vivacissimo ed appassionante attraevano una grande folla di studenti alle sue lezioni alle quali si dedicava con scrupolo straordinario.

A conclusione di questa giornata di studio in cui Voi, illustri colleghi, vi accingete a ricordare l'attività scientifica di Mario Baratto, mettendone in luce gli originali contributi da Lui portati soprattutto nella lettura dei testi teatrali e goldoniani in particolare, Vi invito tutti a partecipare ad una breve cerimonia con la quale l'Università di Venezia Gli dedicherà l'aula in cui faceva lezione, come testimonianza che l'Ateneo Veneziano non dimenticherà la Sua opera di studioso e di docente e il Suo esempio di impegno civile e di onestà morale e intellettuale.

DISCORSO INTRODUTTIVO DEL
PROF. UMBERTO CORSINI
PRESIDE DELLA FACOLTÀ
DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE
DELL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI VENEZIA

Nell'introdurre, come Preside di questa Facoltà, la giornata di studio su Mario Baratto ricordo, commosso, l'uomo e lo studioso, il docente e il Preside e il caro amico di molti di noi.

Egli aveva doti personali, che tutti conoscemmo, umanità, comprensione e capacità non solo per doti di carattere ma per raggiunta saggezza, tali da indurlo alla accettazione, sia pur critica, del pensiero e del sentire altrui. Perciò il suo mondo ideologico, in cui era pur fermo, non gli fu mai di ostacolo e di preclusione nell'intendere coloro coi quali veniva a contatto, purché ne avvertisse sincerità e uguale spirito di dialogo. Del dogmatismo, sordo alla critica e all'autocritica, era nemico, nella misura in cui tutti dobbiamo esserlo poiché dogmatismo e cultura sono inconciliabili.

Nell'aprire questa giornata di studi, mi è gradito – oltre che doveroso – porgere il ringraziamento della Facoltà a quanti son qui convenuti, a coloro che in essa recano la loro parola di studiosi o di testimoni delle tante ragioni per le quali Mario Baratto ci fu e ci è caro. La Facoltà è grata agli organizzatori di questa giornata, segnatamente all'illustre collega professor Mutterle chiamato sulla cattedra di Mario Baratto, al Senato Accademico di questa Università e al suo Magnifico Rettore per essersi fattivamente associati alla proposta iniziativa.

Oggi si dirà qui e si darà illustrazione di Mario Baratto come studioso e critico della letteratura italiana, delle sue illuminanti interpretazioni di alcuni momenti di essa e del genere della commedia che – credo di ricordare – gli era particolarmente caro poiché – sottolineava – l'inventiva del letterato non si esauriva nel chiuso della persona ma si allarga a contatto vivo col pubblico e dal pubblico e dal popolo assume temi di ispirazione e al pubblico e al popolo parla.

È bene che sia con una giornata di studi che noi ricordiamo Mario Baratto poiché ad una Università e ad una Facoltà spetta ben-

sì ricordare l'uomo, il collega e l'amico scomparso, ma più ancora spetta il ripensare e porre nella dovuta luce i contributi scientifici che Egli ha recato con i suoi studi e le sue pubblicazioni nella disciplina d'insegnamento e dalla cattedra.

È questa la parte della giornata affidata agli studiosi del pensiero e dell'opera di Mario Baratto e quanto qui oggi si dirà entrerà a sua volta negli studi di storia e di critica della letteratura italiana. È il modo migliore e il più essenziale perché Egli continui a vivere, anche se non è più.

Un professore universitario è quello che è la sua capacità didattica e la sua dottrina. Della dottrina di Mario Baratto parlerete voi, illustri colleghi. Del fascino delle sue lezioni non v'è da dire altro se non ricordare che gli studenti accorrevano in gran numero ad ascoltarlo, sì che la grande aula in cui parlava era sempre insufficiente ad accoglierli tutti.

Ma prima di chiudere queste brevi parole credo sia bene parlare anche di Mario Baratto come Preside di Facoltà. Lo conobbi nell'autunno del '76 quando Egli fu chiamato alla presidenza dalla corale fiducia dei colleghi e quando io entravo per la prima volta in questa Facoltà. La resse con saggezza e con un impegno esemplare, senza nulla risparmiare in dedizione e in fatica. Erano gli anni gravi e pesanti in causa delle innovazioni normative, delle ripetute programmazioni richieste e rimaste spesso sulla carta, e, nel caso specifico di questa Facoltà, per la sua crescita ed espansione anche edilizia. Sullo sfondo le ben note difficoltà di mezzi e di strutture che sono una palla di piombo al piede dell'Università italiana.

Seguirono poi gli anni di avvio della sperimentazione, con nuovi ordinamenti interni, di facoltà e interfacoltà.

Fu un pesante lavoro che teneva in ansia Mario Baratto: un'ansia che lo turbava ma che di rado lasciava trasparire, conservando la cordiale serenità del suo tratto.

Ecco, alle altre testimonianze che qui saranno di Lui rese, vorrei che quel suo impegno e quella sua attiva coscienza delle grandi responsabilità che portava non fossero dimenticati.

La Facoltà deve molto a Mario Baratto.

Giuseppe Petronio
(Università di Trieste)

BARATTO, UN ANNO DOPO

Per assolvere il compito che mi è stato affidato, non seguirò cronologicamente il cammino percorso da Baratto, anche perché su uno stesso tema egli di solito è tornato più volte nel corso degli anni; cercherò piuttosto di cogliere i caratteri essenziali della sua opera nel suo complesso, fermandomi su ognuno di essi per analizzarlo attraverso qualche campione appropriato.

Il primo tratto caratteristico di Baratto mi pare essere la sua rigorosa severa professionalità, cioè non solo la serietà della sua preparazione ma la serietà ancora del suo impegno, qualsiasi lavoro affrontasse: ne darò solo un esempio ma è davvero caratteristico.

Nel fascicolo di «Problemi» appena uscito (f. 72, genn.-aprile 1985) ho pubblicato – datomi da Franca Trentin – un suo scritto inedito su Parini: *Genesi ed ambivalenza del Parini dalle prime «Odi» al «Meriggio»*. Il dattiloscritto non portava data, tuttavia un termine *post-quem* è possibile fissarlo, in quanto Baratto cita il mio libro su Parini e l'Illuminismo lombardo nella sua seconda edizione laterziana del '72. D'altra parte, il saggio è accompagnato da un altro dattiloscritto contenente un commento ad alcuni versi del *Mattino*: una lettura nei modi tipici della francese *explication de texte*. Direi perciò, senza timore di sbagliare, che si tratta di una lezione, seguita da un seminario, tenuta a Parigi dopo il '72, probabilmente a qualche corso d'*agrégation*: sappiamo infatti della sua partecipazione ad alcuni di essi.

Uno scritto occasionale dunque, su un autore che non aveva mai studiato in modo particolare; uno scritto poi messo da parte e non pubblicato. Eppure esso non solo è curato attentamente, ma rivela, per chi abbia una certa pratica di studi pariniani, una rimeditazione personale dell'argomento, su tutti i tanti problemi che la critica moderna si è posti intorno a Parini e alla sua opera. Baratto parte dall'accettazione delle linee fondamentali del mio saggio, cioè dall'esi-

stenza di un rapporto tra Parini, l'Illuminismo lombardo e la politica «illuminata» degli Asburgo; ma poi sviluppa in modo del tutto originale il tema delle ambivalenze e dei conflitti del poeta, insistendo su una «contraddizione più interna al testo, inerente al metodo stesso e alla concezione del Parini del proprio lavoro», e all'esistenza «forse già presente nel poema tra materia e linguaggio», di una «contraddizione tra *Muse* da una parte e *filosofia e politica* dall'altra».

È, questo, un punto sul quale dovrò tornare più avanti, quando cercherò di mettere in evidenza i tratti intimi e più caratteristici della critica di Baratto: quelli non più solo di cultura e di metodo ma di psicologia, quelli, vorrei dire, esistenziali, tutt'uno con le sue inclinazioni profonde di uomo. Ma qui, ora, in questa fase della mia analisi, quello che mi interessa sottolineare con forza è il fatto che anche in un'occasione come quella – una lezione a un corso di specializzazione postuniversitaria – Baratto non si contenta di svolgere un lavoro di *routine* riassumendo ed esponendo con garbo dati acquisiti, ma si sforza di rielaborare originalmente il suo tema, improntando quella lezione di tutti i caratteri della sua cultura e della sua personalità; il fatto dunque che egli non sa lavorare – quale che sia il compito che debba svolgere – se non con la più rigorosa professionalità.

Aggiungerò ancora un particolare. Sul dattiloscritto, nei margini, sono alcuni segni che da principio non mi riusciva di interpretare. Ho dovuto concludere poi che si tratta, senza dubbio, di – le chiamerò così – *note per la dizione*: indicazioni – come quelle che un attore o un direttore d'orchestra può porre sul copione o sullo spartito – su come leggere: su dove appoggiare la voce, su dove sfumarla: su come insomma rafforzare il testo con una lettura accorta: da professionista pur essa.

Il secondo tratto da mettere in evidenza è la sua onestà intellettuale.

È, certo, un aspetto anch'esso di quella professionalità di cui ho parlato, ma è qualche cosa di più; è lo sforzo, divenuto natura, o è natura tradottasi in abito di lavoro, lo sforzo in ogni modo di non fermarsi mai sulle conclusioni raggiunte, per sottoporle invece a una continua verifica.

Per spiegarmi ricorrerò ai suoi studi su Goldoni.

Nel '57 ebbe luogo a Venezia un convegno di studi su Goldoni, promosso dal Comune, dall'Istituto veneto di scienze, lettere e arti, dalla Fondazione Cini. E fu uno strano convegno. I promotori lo avevano organizzato tenendo l'occhio all'immagine allora dominante di Goldoni: Goldoni «poeta». E avevano affidato la relazione iniziale a Diego Valeri, che parlò appunto della «poesia di Goldoni», e

un'altra a Goffredo Bellonci, che trattò di «Goldoni e il teatro puro». Ma partecipò anche al convegno, con sue comunicazioni, una pattuglia di battitori liberi (Baratto, Dazzi, Fido, Momo, Petronio), i quali, senza essersi accordati tra loro, ribaltarono tutti, pure se con sfumature varie e talvolta notevoli, quella immagine, e ne proposero un'altra: di Goldoni scrittore di teatro, legato a suo modo alla civiltà e alla cultura dell'Illuminismo, celebratore di un «mercante» borghese, nel senso e col valore che il termine ha avuto nel Settecento europeo. Un'immagine che nei suoi tratti essenziali – quella di un Goldoni «impegnato», e, per una certa fase della sua attività, esaltatore del costume mercantile e borghese contro quello nobiliare – è rimasta fino ad oggi alla base di tutte o quasi le interpretazioni successive.

Tuttavia, il saggio di Baratto era già problematico. La comunicazione presentata al Convegno era il riassunto di un saggio più ampio, dello stesso anno, (*«Mondo» e «Teatro» nella poetica del Goldoni*), uno tra i suoi scritti più intelligenti e sottili; e in esso Baratto, dopo aver disegnato anche lui il ritratto di un Goldoni indagatore ed esaltatore del mondo mercantile, sottolineava già, a cominciare dal '53, l'inizio di una fase, nella quale, scriveva, «il *Teatro* sembra svincolarsi dal *Mondo*, cercare una sua autonoma struttura». E indicava già negli *Innamorati* le prime «crepe» nell'«edificio dei ceti cittadini e borghesi»; e cercava le cause di queste crepe e di quelle successive in «contrasti e tensioni di quella realtà veneziana che è la base della sua attività».

Questi spunti continuarono a fermentare in lui: a lungo, attraverso un continuo ritorno sulle opere di Goldoni: una insistenza ossessiva, di cui è testimonianza il volume edito qualche settimana fa. Si potrebbe dire che per lui – ma lo stesso discorso varrebbe per Franco Fido – Goldoni sia stato l'oggetto su cui sperimentare di volta in volta, nel corso di più di un ventennio, la propria evoluzione, di critico e di uomo, sicché seguirlo – o seguirli – nel loro sfaccettato atteggiamento di fronte a Goldoni e alla sua opera significa anche seguirli nella loro evoluzione.

Di questa evoluzione – per ciò che riguarda Baratto – dirò più avanti. Qui mi preme sottolineare un altro punto: quello che in questo momento è il mio tema.

Nell'80 si è tenuto a Roma un altro convegno goldoniano, promosso dal Teatro di Roma, cioè soprattutto da Luigi Squarzina, e dalla Facoltà di Lettere, soprattutto da Nino Borsellino. E a Baratto è stata affidata la relazione di apertura, che egli ha intitolata argutamente *Goldoni vent'anni dopo*. È una relazione con la quale, allora, io ho polemizzato con insolita vivacità, assumendomi per tutta la

durata del dibattito la parte del «deuteragonista», come ha scritto Borsellino riassumendo in una lucidissima pagina i temi e le ragioni del contrasto (*L'interpretazione goldoniana, critica e messinscena*, a. c. di N. Borsellino, Roma, Officina Edizioni, 1982, p. 265). Ma, ancora una volta, quello che qui mi interessa mettere in rilievo non è la validità o no delle tesi di Baratto, ma il suo rigore e soprattutto la sua coraggiosa onestà intellettuale: l'onestà con cui in quella sua relazione egli, dopo aver esposto con chiarezza i dati del convegno del '57, ha precisato che non avrebbe riscritto, oggi, allo stesso modo il saggio di allora, e ne ha indagato ed enunciato le ragioni con implacabile analisi, nella quale raccoglie e vaglia il succo del lavoro, su Goldoni e sul Settecento veneziano, suo e di tutta una generazione di storici, di critici, di registi.

Una prova, dunque, di rigore intellettuale e morale; la dimostrazione che ciò che a lui interessa non è la difesa di ciò che ha scritto una volta ma la verità: una verità da inseguire e raggiungere, anche a costo di rinnegare il se stesso di un giorno.

La sua coerente apertura intellettuale

Questo suo rigore intellettuale risalta con chiarezza maggiore se lo si colloca sullo sfondo della storia culturale di questi ultimi trenta o quaranta anni: della storia sua e di noi tutti.

Il percorso seguito da Baratto è quello che abbiamo seguito tanti della mia e della sua generazione. Nascita «crociana»; scoperta di Marx e di Gramsci; allargamento d'orizzonte negli anni entusiastici e fervidi del dopoguerra; partecipazione alla crisi – politica e culturale – dei secondi anni Cinquanta; incontro con i tanti fatti di storia e di cultura che in questi decenni si sono succeduti, accavallati, intrecciati. Una storia comune che ognuno di noi ha vissuto a suo modo.

Baratto era cresciuto a Pisa, sotto Luigi Russo, al quale infatti – ma assieme a Giorgio Pasquali – dedicò più tardi il suo libro sul teatro. Poi aveva incontrato il marxismo. Raccogliendo nel '64 in quel volume che ho appena citato tre saggi su Ruzante, Aretino, Goldoni, pubblicati nel '56 e nel '57, dichiara esplicitamente che la sua ricerca si era svolta nella direzione che egli riteneva la più feconda per la critica: «quella che trova nel marxismo i suoi fondamenti problematici»; dove, però, al sostantivo, diciamolo «statico», *fondamenti* egli aggiunge un aggettivo «dinamico»: *problematici*. Il marxismo lo accetta, ma non come una gabbia, come una camicia di Nesso.

E i tre saggi sono «marxisti». In quello sull'Aretino lo chiarisce

lucidamente: «Per valutare le commedie dell'Aretino non possiamo dunque prescindere né dalla vicende sociali e culturali di un organismo comico, né dalla storia dell'autore, nei cui vari momenti essi si dispongono».

Ma intanto dal '52 è a Parigi, dove resterà fino al '66, e lì è venuto a contatto con la cultura francese: un incontro decisivo. Sono gli anni dei suoi studi sul teatro, ma sono anche, in Francia, gli anni di Bernard Dort, di Jean Duvignaud, diciamo della sociologia del teatro, dove il testo teatrale cessa di essere un fatto puramente letterario e si rivela – lo dirò con una frase di Goldoni – «poesia da rappresentarsi», e quindi comprensibile solo nelle sue connessioni con tutti gli elementi che costituiscono uno spettacolo. E in quei saggi del '56 e del '57 questa lezione è evidente. Così come sarà evidente, nei saggi degli anni seguenti, fino agli ultimi la lezione di tutte le innovazioni di metodo con le quali di volta in volta siamo venuti a contatto.

Ma ciò che è significativo e istruttivo a capire Baratto è vedere l'uso che egli fa di questi suoi incontri: il modo nel quale si pone di fronte a tesi e a metodi nuovi.

In questi decenni i nostri critici, nella loro massima parte, si sono divisi in due gruppi. Tanti si sono rinchiusi nel loro «mestiere» ignorando tutto ciò che poteva turbarli. Tra essi ce ne sono stati e ce ne sono di intelligenti ed acuti, che hanno anche pensato con il loro cervello o inventato qualche accorgimento di metodo trovando addirittura qualche formula a definirlo. Ma poi vi si sono chiusi dentro, come un baco nel bozzolo, e hanno irriso, senza studiarle, a tutte le innovazioni, e insistono ancora oggi, se e quando scrivono, su formule degli anni Cinquanta come se non fosse successo più niente, altri invece si sono gettati, voracemente, su ogni novità, soprattutto straniera, e di volta in volta sono stati crociani, spitzeriani, moderatamente gramsciani, panlinguisti, strutturalisti, semiologi, eccetera eccetera; mescolando spesso, come in certi arditi cocktail, gli elementi più eterogenei: marxismo alla Lacan, psicanalisi, strutturalismo, senza chiedersi se la combinazione reggesse e se quegli elementi amalgamassero o no.

La strada che Baratto ha seguita è una terza, la sola che a me pare la buona, quella che io, tra me e me, ho chiamata sempre «alla De Sanctis». Ed è la strada maestra del colloquio, dell'apertura intellettuale più ampia possibile, porte e finestre spalancate larghe sul mondo, occhi e orecchi attenti a tutti i suoni e a tutti i colori. Ma per filtrarli non per riceverli acriticamente; per assorbirli e inserirli nel proprio organismo, ma dopo averne scerverato gli elementi compatibili con il proprio organismo. È il procedimento naturale, fisiolo-

gico, con il quale fisicamente cresciamo, prendendo e assorbendo quanto può essere utile al nostro sviluppo: facendoci sempre nuovi, ma pure restando sempre noi stessi.

È stata questa la strada di Mario Baratto, che dunque si è sviluppato organicamente, senza nevrosi e sussulti, sicché in lui la crescita del critico è stata tutt'uno con quella dell'uomo. È significativo che Baratto sia tornato e ritornato tante volte sugli stessi temi: spia di una inquietudine che lo portava, dopo ogni nuova acquisizione culturale, a riverificare il proprio lavoro passato, non per rifiutarlo e per rifarlo alla luce del metodo *b* dopo che lo aveva compiuto alla luce del metodo *a*, ma solo per verificarlo, correggerlo, soprattutto arricchirlo.

Il caso Goldoni ne è un esempio evidente, e vi ho già accennato. Ma questo concretizzare delle sue tesi su un tema con il crescere tutto della cultura intorno a lui, è evidente in tutti i suoi scritti: dirò meglio, in tutte le sue serie di scritti.

Prendiamo il libro sul *Decameron*: un libro tormentatissimo, che parte dalla sua tesi di perfezionamento alla Scuola Normale Superiore di Pisa, nel 1947. La tesi non è pubblicata, ma fermenta dentro di lui, è tema di suoi corsi alle Ecoles Normales Supérieures di Parigi e poi nella nostra università di Cagliari; ed è finalmente stampata – ma ora è diventata un grosso volume – nel 1970. Quando fu pubblicata, io ebbi l'onore di essere chiamato a parlarne a Padova, presenti lui e altri colleghi: se non sbaglio, Folena e Mutterle. E io, nel sottolineare i tanti suoi pregi (è un libro che resta nella storia dei nostri studi boccacceschi) gli feci osservare però che, a parer mio, questa lunga gestazione, questo riprendere e lasciare il tema, per riprenderlo poi ancora, ad anni o decenni di distanza, avevano lasciato qualche traccia nella stesura ultima, dove si avvertivano (dicevo; per lo meno pareva a me di avvertire) le stratificazioni quasi geologiche di fasi e di età successive.

Ripubblicando il volume l'anno scorso Baratto vi ha premesso, pochi mesi prima della morte, una breve avvertenza, dove chiarisce limpidamente la genesi dell'opera e le intenzioni e gli impulsi dai quali era nata ed era stata condizionata più tardi, ammettendo che con gli anni e nel contatto con la scuola egli aveva spostato gli obiettivi rispetto ai quali intendeva differenziarsi; più semplicemente, aveva adattato le sue intenzioni e le sue polemiche ai tempi nuovi: il colloquio con la cultura in movimento gli aveva imposto di muoversi anche lui. E spiega come il libro fosse diventato per lui una battaglia su due fronti: da una parte rifiuto delle degenerazioni e dei limiti del marxismo, pure nella fedeltà al marxismo, in quanto ancora, nella prima parte del saggio, egli si era sforzato – sono parole sue – «di

individuare rapidamente, ma sempre sulla base del testo e in funzione di una lettura più approfondita di esso, la storicità dell'opera, le aperture, le contraddizioni, l'«ideologia» presenti nell'intellettuale Boccaccio, quando si appresta a scrivere la sua opera maggiore». Dall'altra parte, la presa di posizione di fronte all'ondata formalistica e narratologica, attraverso – cito ancora – «l'uso volutamente e ormai forse arcaicamente ridotto, di alcune definizioni capaci di orientare il discorso critico, autorizzate del resto sia dai modelli consapevolmente usati dallo scrittore sia dai “generi” eventuali contenuti nella sua prova».

Mi pare dunque chiaro: Baratto colloquia con quanto accade intorno a lui; prende atto della presenza massiccia dello strutturalismo e della narratologia; fa all'interno di essi, le sue scelte (è significativo che accetti con prudenza gli scritti boccacceschi dello Šklovski, che rifiuti quelli di Todorov); si rende conto dei limiti del marxismo «storico» e dei rischi di una lettura tutta ideologica che trascuri i fatti espressivi, là dove l'ideologia si fa carne, si invera in lingua e in stile. E dunque arricchisce il suo marxismo, lo fa – o si sforza di farlo – più articolato, in grado di interrogare meglio un testo letterario, ponendogli più domande e costringendolo quindi a parlare di più; non lo rifiuta, tanto meno lo baratta per l'ultima *piavola di Franza*, come si diceva nel Settecento a Venezia: per l'ultimo manichino esposto dietro Piazza San Marco.

Può darsi che nel lavoro sul *Decameron* l'operazione non sia riuscita pienamente; meglio: che ne siano rimaste nel libro le tracce; cioè che le due parti in cui esso è diviso (*Il mondo narrativo del «Decameron»*; *Modi narrativi del «Decameron»*) lascino avvertire i punti di sutura e non si fondano pienamente. Può darsi, ma l'operazione è quella, ed è operazione che lo pone in un suo luogo alto nella nostra critica d'oggi. Però questo concretere dell'interpretazione di un tema con il maturare della sua personalità attraverso il colloquio con tutti gli aspetti della cultura europea trova, a parer mio, la sua espressione piena negli scritti sulla commedia del Cinquecento; anche, penso, perché qui le nuove esperienze non vengono inserite, con i rischi possibili di scarsa fusione, in scritti precedenti, ma si esprimono in scritti nuovi, che riassorbono integrandoli i primi.

I due saggi sul Ruzzante e sull'Aretino, del '56 e del '57, sono già scritti maturi, che restano nella storia della critica su quegli scrittori con una loro fisionomia e i loro apporti. Sono – l'ho già detto – «marxisti»; di un marxismo non scolastico, arricchito già delle lezioni che Baratto poteva aver tratto dal suo soggiorno francese: l'attenzione allo «spettacolo» e agli aspetti sociologici della letteratura tea-

trale, il gusto per la lettura puntuale che verifichi continuamente sul testo le intuizioni o conclusioni del critico: *l'explication du texte*. E Ruzante e Aretino vi appaiono con tratti nuovi e più precisi rispetto a quelli coi quali erano conosciuti fino allora.

Però se dalla lettura di quei due saggi si passa al volumetto *La Commedia del Cinquecento*, del '75, si avverte subito uno scatto di metodo e di capacità di lettura: un vero e proprio salto qualitativo. Il volumetto, spiega l'autore, contiene le linee e gli elementi essenziali di un discorso avviato nelle lezioni cagliaritanee e svolto in quelle di Pisa, ed è stato, quindi, impostato con e per gli studenti, ed è – sono parole sue – «ben lungi dall'essere tutto documentato, sviluppato in ogni parte o addirittura esaurito». Eppure, a me esso pare non solo il capolavoro di Baratto, ma, in assoluto, un capolavoro: uno dei punti di maggiore maturità raggiunti dalla nostra critica letteraria in questi decenni; e la franchezza spietata con la quale, in questo discorso sto indicando di volta in volta i miei eventuali dissensi, deve valere – spero – a dare risalto e valore a questo consenso assoluto.

Ciò che nel libro mi pare sorprendente è l'equilibrio, raggiunto pienamente, tra esigenze che parrebbero contrastanti anche se in realtà sono o dovrebbero essere complementari: un equilibrio che non lo fa mai sbandare da un lato o dall'altro. Chi vi cercasse la presenza scoperta di questo o quel metodo moderno di approccio resterebbe deluso; eppure la sociologia della letteratura e del teatro, lo strutturalismo, la narratologia, l'attenzione al pubblico, l'interesse al rapporto tra l'intellettuale e il potere, vi sono tutti, *ma non tanto nel libro quanto dietro di esso*, non esibiti e assolutizzati con la crudeltà rozza e in ultima analisi ingenua con cui ce li hanno esibiti mille volte in questi anni, ma con la loro lezione succosa: fatti che Baratto ha conosciuti, ai quali si è interessato con mobile curiosità, che ha studiati, ma che ha fatti suoi, sicché non lui si è adattato a essi, camaleontescamente, ma essi si sono adattati a lui, piegandosi essi alle sue esigenze di fondo.

Ecco, allora, la sicurezza con la quale parte dal Novecento, da noi, non però per novecentizzare il teatro di quel mondo lontano ma per trovare nelle nostre esperienze di vita e di teatro la chiave che permetta di capirlo, quel mondo, nella sua lontana e diversa natura: è stato Brecht, confessa, a insegnargli «come leggere un classico e come comunicarlo, quale uso farne nella cultura più avanzata del proprio tempo, rispettandone e anzi indicandone il valore nel contesto del suo tempo». Che è una delle definizioni più perspicue che io mi conosca di una lettura tutta modernamente problematica eppure, nello stesso tempo, tutta storica, rispettosa del passato e della sua alterità.

Così ancora la tesi della natura particolare di un testo teatrale, in quanto destinato alla scena, si è maturata nell'attenzione, vivissima in lui, alle riprese teatrali moderne di testi antichi: un tema che sarà dominante anche negli studi su Goldoni.

E i registi d'oggi gli diventano così dei «critici», degni di attenzione come o forse più dei critici letterari. Ma non per questo egli accetta supinamente le loro letture, così come l'adesione a certe tesi di Dort e di Duvignaud non lo porta mai ad accettare in pieno il loro sociologismo spesso crudo, le loro generalizzazioni tante volte così astratte.

Eguale, egli tenta – dietro le suggestioni della narratologia – di costruire il «modello» di quel teatro, ma sa bene il limite invalicabile del procedimento, cioè il suo cadere per forza, si voglia o non si voglia, nell'astrazione astorica; e allora, nel momento stesso in cui delinea il modello del teatro cinquecentesco, lo scioglie nella sua storia e lo articola nell'uso vario che ne ha fatto ogni diverso scrittore: ognuno un uomo diverso operante in una fase diversa di storia, e dunque costretto a una inevitabile tensione con il «genere» e con il «modello» nel momento stesso in cui li adotta. La narratologia, cioè, non viene né giustapposta né tanto meno sovrapposta alla lezione fondamentale del marxismo, alla preminenza della storia, ma viene adoperata ad arricchire il marxismo, facendolo più concreto e più duttile. E uno stesso discorso si potrebbe ripetere per tanti altri temi: per il rapporto, per esempio, tra quei particolari intellettuali che sono stati gli scrittori cinquecenteschi di commedie e quella particolare forma di «potere» che è stato il principato rinascimentale: un tema affascinante e utilissimo, ma del quale sappiamo tutti quale strazio sia stato fatto in questi anni. Mentre Baratto lo risolve con sicura disinvoltura e eleganza: mettendo in risalto la contraddizione esistente fra le esigenze degli uni e dell'altro, ma sottolineando pure la legittimità di queste diverse, ovviamente diverse, esigenze: «Per gli intellettuali conta – scrive – una ricerca di carattere culturale, artistico, poetico; per la classe dirigente vale una sostanziale attitudine edonistica. Si tratta dunque di una sorta di malinteso fra le due forze che abbiamo indicate come fondamentali per il nascere di tale teatro».

La sensibilità alle tensioni

Mettendo insieme questi caratteri – che, è evidente, sono tanto dell'uomo quanto del critico – potrebbe parere possibile definire ora la personalità di Baratto. Ma non basta, ed è possibile, e perciò è

doveroso, fare ancora uno sforzo, cogliere un tratto che, determinandolo meglio, ci dica di più sul suo essere di lettore e di uomo.

In realtà, un critico – quand'è un *critico*, e non dunque solo un esperto di studi letterari – al di là delle scelte ragionate di metodo e di tecniche, compie altre scelte, forse sconosciute a lui stesso, che lo portano istintivamente a preferire certi momenti e certe fasi di storia, a essere attratto da certi aspetti e doti e vizi degli uomini, a soffermarsi su certi atteggiamenti di stile; così come nella vita prediligiamo d'istinto certe ore e stagioni, certi toni di colore e di suono.

Baratto – l'ho detto – si diceva ed era marxista: un marxista senza dogmi e senza certezze immutabili, inquieto e curioso. E perciò, da marxista, era sensibile e attento alla storia; e il suo marxismo non era, come quello «volgare», solo nella consapevolezza del rapporto tra l'arte e la società; una consapevolezza, questa, che ormai posseggono tutti, o che almeno presumono tutti di possedere, anche quando la sclerotizzano in una rete di corrispondenze esteriori. E invece, ciò che a parer mio caratterizza veramente il marxismo – la cultura e, direi, la sensibilità marxista – è il *senso della storia*, l'attenzione acuta al suo movimento, al fluire ininterrotto della vita, starei per dire al fruscio del tempo che passa. E niente è più lontano dallo spirito del marxismo della schematizzazione che ferma e irrigidisce; se l'idealismo, ogni specie d'idealismo, tende alla staticità del ritratto, costruito attraverso l'enucleazione di poche note ritenute essenziali, il marxismo tende alla mobilità fluida del film: all'attenzione alla realtà in movimento, alla vita catturata e riprodotta attraverso il susseguirsi di tanti fotogrammi, ognuno dei quali coglie un momento successivo, appena appena dissimile eppure dissimile. È stato Lukàcs a chiarire una volta che la sola forma veramente marxista di critica è la storia di un uomo-scrittore: non dunque l'identificazione di alcuni suoi tratti che lo farebbero «poeta», e nemmeno la rilevazione di una qualche pulsione rimossa o repressa, e non una sua maniera costante di stile e di lessico, ma – ampia, spiegata, seguita nel suo incessante fluire – la storia del suo muoversi uomo tra gli uomini, del suo farsi ed evolversi.

Questo senso della storia in Baratto è fortissimo, e ne ho già dato gli esempi. Ma fermarsi qui non basta; è possibile scavare ancora più a fondo, dove le scelte del critico ne definiscono non più solo il metodo – l'essere seriamente «marxista» – ma la sensibilità personale: la sua tempratura di uomo.

Baratto dunque, nel momento stesso in cui disegna un modello lo scioglie nel suo evolversi storico: è il caso, che ho sottolineato, della commedia rinascimentale. E nel momento stesso in cui pare tracciare un ritratto di scrittore – Ruzante, Aretino, Goldoni – lo

dissolve, cioè lo costituisce, in film: lo segue nel suo corso sinuoso tutt'uno con il corso del suo tempo. Ma intanto in queste sue analisi si può cogliere, se non sbaglio, una sua inclinazione istintiva ai momenti di crisi, a quei momenti di storia nei quali il positivo comincia a farsi negativo, e il modello si altera fino a dissolversi. Una sensibilità dunque per le crepe che incrinano ogni società e ogni cultura; per gli attimi nei quali l'accumulo lento di mutazioni impercettibili si fa percettibile, e la quantità provoca il marxiano salto qualitativo. È come se il critico possedesse un orecchio in grado di avvertire il rodio della talpa che scava sotterra; e se non ne vede la presenza, sa ch'essa c'è, e che prepara il franare futuro.

Così, analizzando la commedia cinquecentesca, nel momento stesso in cui ne descrive gli elementi costitutivi e ne scopre il calibrato rapporto, ne avverte pure e ne sottolinea con forza le tensioni: una parola, questa, che significativamente ritorna in ogni suo scritto. E dunque ciò che lo definisce come critico e come uomo, è l'avvertire e analizzare le tensioni ancora nascoste, come chi nel bambino notasse il primo affacciarsi di quella corruzione che un giorno lo farà vecchio. «Sarebbe interessante – scrive una volta – osservare fin dall'inizio, nelle commedie, l'adattamento degli scrittori a tale scena, ma anche le loro impertinenze rispetto ad essa: cogliere cioè, fra il testo e la scena, un'*interna tensione*, rivelata dal testo stesso». E ne segnala il presentimento già in una scarna battuta della *Calandria*, quando la commedia rinascimentale ancora vagava. E ancora, qualche pagina dopo: «A questo infatti dobbiamo fare attenzione... a un fenomeno apparentemente contraddittorio ma insieme complesso e suggestivo [quale spia rivelatrice quest'aggettivo: *suggestivo*!] dovuto al fatto che nei primi decenni del Cinquecento gli scrittori creano un genere la cui struttura sostanzialmente accettano, e tendono poi (talvolta di proposito) a squassarlo e a romperlo in vari gradi e in diversi modi».

Questa sensibilità per il tarlo che rode a me pare trovare la sua espressione equilibrata soprattutto nel volume sulla commedia del Cinquecento; che forse è quel capolavoro che ho detto proprio per questo. Poi essa si fa più acuta, si vena di sfumature malinconiche, si alimenta dei problemi e degli eventi, delle crisi e delle frustrazioni di questi nostri decenni; tende qualche volta a riverberare sul passato le esperienze amare dell'oggi. È quella che una volta era una componente del suo essere di uomo e di critico, tende a diventare la componente essenziale, e l'equilibrio – un equilibrio sospeso e difficile – tra le proprie pulsioni e il gusto della storia, «altro» da noi, tende a sbilanciarsi (non dico che si sbilanci, dico che tende) dalla parte dei suoi malinconici disinganni di uomo moderno, tristemente esperto di scomposizioni più che di composizioni, di crisi e rotture piuttosto

che di accordi felici. È il caso dei suoi ultimi scritti goldoniani; e forse – me ne sono reso conto in questi mesi, in questa mia attenta rilettura complessiva della sua opera – forse il nostro dissenso recente su Goldoni ha la sua radice profonda proprio qui, in un contrasto di atteggiamenti umani prima che critici: nell'acuirsi in lui di questa sua umbratile sensibilità per le ore grige del crepuscolo, e in questa sua tendenza sempre più marcata a intravedere già nei momenti dell'equilibrio i segni premonitori degli squilibri imminenti; mentre io invece tendo a sottolineare, ancora, fiduciosamente, il positivo della storia, attento a ciò che è novità e progresso rispetto all'ieri, lasciando in ombra ciò che nella pienezza dell'oggi preannunzia la probabile decadenza del domani.

Lo stile

Baratto – è la conclusione di questo mio vario indagare – ha avuto una sua personalità risentita: di uomo e di critico.

Ebbene: questa personalità si svela anche nello stile: semplice, limpido, naturalmente didattico; sostenuto ma mai accademico, cioè inutilmente «alto»; venato, quand'è necessario, di balenii d'ironia, di quegli ammicchii divertiti che avviano il suo discorso. E niente tecnicismi presuntuosi; nessuna concessione a quell'abuso di gerghi indigesti con i quali tanti, piccoli e grandi, hanno creduto e credono di fare «scientifica» la loro pagina critica. Che Baratto conosca la sociologia, lo strutturalismo, la psicanalisi, chi è del mestiere lo avverte, e si rende conto che con essi egli ha intrattenuto, prima di scrivere, un suo intenso colloquio; ma sulla pagina non ne resta che l'ombra, il senso più che il segno, e lui parla da uomo: critico dal volto e dal linguaggio umano, che vuole farsi capire da tutti i suoi possibili lettori, non solo da quattro superbiosi addetti ai lavori. Una scelta, ancora una volta, che non è solo di scrittura ma di vita; spia di una concezione della critica democraticamente cordiale.

E forse è ora opportuno, per chiudere, raccogliere le osservazioni che ho fatte finora, e disegnare una specie di *identikit*, che fissi il posto che Baratto ha occupato nella nostra critica letteraria di questi ultimi trenta anni; anche se si rischia così di fermare in un ritratto immobile quello che invece è stato un film: un fiume eracliteo che è sempre lo stesso anche se mai, in nessun momento, è veramente lo stesso.

Mario Baratto, direi, è stato di quei marxisti che non hanno cristallizzato mai le loro convinzioni in formule e schemi, nella politica

come nella cultura; che hanno avvertito e patito le tante crisi, di cultura e di politica, di questi travagliati decenni, ma che non per questo hanno perso del tutto una loro tormentata fiducia nella ragione e nell'uomo, né hanno abbandonato mai un loro «austero» costume di vita. Di quei critici che hanno meditato su ogni fatto nuovo, attenti a capire e a imparare, ma che quanto vi era di buono nel nuovo lo hanno filtrato ad arricchire se stessi, senza indulgere a contaminazioni e pasticci. Di quegli uomini che da critici, da insegnanti, da militanti di partito, hanno lavorato, anche nelle ore più buie, con la speranza che il loro lavoro avrebbe contribuito, nei suoi inevitabili limiti, a un futuro più umano.

È questo, mi pare, il Baratto che abbiamo conosciuto; ed è per questo che lo abbiamo tanto apprezzato e amato vivo, che lo rimpiangiamo scomparso: con la pena di non averlo più in mezzo a noi, con l'orgoglio di averlo avuto collega ed amico.

TESTIMONIANZE

Giorgio Pullini
(Università di Padova)

Scusate se quello che dirò forse non rientra nello spirito di questo incontro, che è anche e soprattutto «scientifico», e sarà solo un modesto «tassello» a complemento di quanto ha detto così bene poco fa il professor Petronio sfiorando alcuni aspetti della personalità dell'*uomo* Baratto. Toccherò proprio questo secondo aspetto, che è quello che ho conosciuto di più e a cui sono stato più vicino.

Anch'io sono pieno di ammirazione per gli scritti di Baratto, quelli già apparsi e quelli che stanno per apparire. Penso che siano un'eredità preziosa per la nostra cultura. Ma, per noi che abbiamo conosciuto direttamente l'intellettuale, penso ci sia anche la possibilità (e l'opportunità) di suggerire un ricordo più immediato, sia pure labile come quello che si affida al logoramento della memoria; affidato alla persona più che al rigore della pagina scritta.

Baratto, si sa, aveva delle difficoltà a scrivere, e tutte le persone che gli sono state vicine lo sanno. Una difficoltà non dovuta a limiti intrinseci alle sue capacità, ma a disagi estrinseci cui l'impegno dello scrivere lo obbligava. C'era, sì, in primo luogo, il blocco della sua incontentabilità, del suo perfezionismo, per cui dagli scritti pretendeva il massimo e sugli scritti tornava ripetutamente; ma c'era anche, e forse in misura anche maggiore, una difficoltà connessa al suo temperamento. Baratto aveva bisogno di dialogo con le persone, e soprattutto nel dialogo dava il meglio di se stesso. Il prolungato isolamento in una stanza e la lotta con la pagina bianca (diversamente dalla lettura, che è ancora e sempre «dialogo», sia pure silenzioso, con uno scrittore) gli imponevano un sacrificio restrittivo delle sue qualità di espansione. Ricordo una intera notte estiva (era il 1952) passata a scrivere sotto la sua dettatura per la rielaborazione del saggio su Boccaccio. Svolgevo soltanto una funzione di amanuense muto; ma per Baratto (che, dettando, componeva il testo su precedenti tracce) il fatto di poter «dire» ad alta voce e di dettare ad un ascoltatore la stesura definitiva era un modo per riempire il vuoto all'arman-

te della solitudine e di immergersi nel circolo vitale del colloquio.

Per questo, dicevo, per quanto importanti e belli possano essere i suoi scritti, nella composizione definitiva e, per forza, fredda, dello scritto, alcune delle sue doti migliori erano destinate ad andare perdute. È un fenomeno verificabile per molti, ma particolarmente acuto per lui. Perché il suo rapporto con chi studia la letteratura e la poesia, era un rapporto, appunto, di comunicazione eminentemente verbale, che aveva le sue radici in una straordinaria emotività *di contatto*. Baratto era un uomo molto intelligente, straordinariamente intelligente, ma non lo ricorderei soprattutto per questo. Era un uomo molto colto, di una cultura ampia ed elastica e in continuo divenire, come ha detto Petronio, ma non lo ricorderei soprattutto per questo. Quella che, invece, mi ha sempre colpito, emozionato, qualche volta «bloccato» addirittura, era la sua eccezionale sensibilità: una sensibilità talvolta umbratile, talaltra scoperta, spesso sconnessa, fragmentata, contraddittoria, irta, soggetta a continui mutamenti e sbalzi di umore, difficile per chi gli stava vicino e della quale la prima «vittima» era lui stesso. Soggetta ad intemperanze, a scatti d'ira, ma anche ad improvvise resipiscenze e cedimenti, perché non gli sfuggiva mai la consapevolezza del suo modo di essere o la ricuperava rapidamente. E chi ha conosciuto il suo riprendersi dagli scatti d'ira, il suo non «chiedere scusa» (che non era in genere nel suo carattere), ma ripresentarsi quasi dimesso, malinconico, quasi angosciato e disponibile ancora alla ripresa del dialogo dopo un imprevedibile soprassalto di «cattivo umore», sa quanto intensamente sapesse riconquistarsi la simpatia e cancellare l'episodio. Chi ha conosciuto questi suoi patetici cedimenti, sa che cosa significa e quanto possa essere preziosa, in qualche momento, la tenerezza virile.

Questa sua sensibilità aveva, naturalmente, lontane origini, in parte anche irrazionali, in parte ereditate, in parte maturate durante le esperienze dell'adolescenza (non facile, anche per la perdita immatura della madre). Il pregio primo di Baratto era di rendersi conto delle proprie contraddizioni, ma di sapere anche che sarebbe stato assurdo volersene del tutto liberare. Egli cercava, sì, di muoversi in una certa direzione, di «correggersi» cioè di controllarsi, ma era intento anche a portarsi dietro tutto il peso della propria storia, niente, mai, dal suo terreno di esperienza accettando di cancellare. Perciò, niente cercava di cancellare neppure dalla storia dei suoi interlocutori e dal suo rapporto con essi, sostenuto, com'era, da una accesa, talvolta esasperata, curiosità per il modo di essere delle persone: non una curiosità superficiale (sorvolava, anzi, sull'aneddotica spicciola), ma una curiosità sostanziale per la loro «costruzione» psichica e intellettuale, alimentata dal suo modo di intendere la poliedricità di

volti del reale, le intersezioni molteplici dei rapporti. Simpatizzava, infatti, per le persone più varie, diverse, senza alcun settarismo: non pretendeva né cultura né intellettualismo, anche se il suo dialogo era più vivo e più ricco con le persone colte o di una qualche vivacità intellettuale. Dialogava anche con le persone più semplici, purché avvertisse in loro una carica, una capacità potenziale di *coscienza* (sia pure allo stadio di istinto). Capitava spesso che, col suo sorriso bonario e un po' ironico, dicesse di una persona che apparentemente sembrava «squalificata» per la sua modestia: «Ma capisce molte cose!». E questo gli era sufficiente per fargliela recuperare immediatamente e per riaprire la circolazione del dialogo con lei.

Ora, dicevo, in questo interesse per le persone, portava, convogliava tutta la carica della sua emotività, spesso complicata, spesso impulsiva, ma indubbiamente generosa e aperta. Intrecciava, allora, con le persone un dialogo tutto a sbalzi, a scatti, ma impegnativo nella sua totalità, perché in ogni momento, dialogando con lui, si era *tutti presi*. Anche nello scherzo, anche nell'accenno improvvisato a fatti marginali, faceva convergere tutta la sua storia e pretendeva che convergesse tutta la storia dell'altro. Era, in genere, un dialogo fatto di allusioni, di cose più taciute che dette, un dialogo che poteva risultare anche stressante proprio perché non lasciava respiro, e per i più giovani anche inquietante: se ne usciva un po' storditi e turbati, ma non dispersi; toccati nell'intimo e pungolati a pensare, e poi si riusciva a ritrovare da soli il bandolo della matassa, quella piccola luce, appunto, che era rimasta sottesa ad ogni parola, ad ogni allusione, e che consiste nel bisogno di capire e di capirsi, di sapere cosa si è; non di pretendere, come dicevo, di diventare *diversi* totalmente da quello che si è, ma soprattutto di *sapere cosa si è*. Era il leit-motiv di parecchie sue lettere degli anni Cinquanta: quando, nel bilancio finale di alcune giornate particolarmente difficili, ricavava un senso di ottimistica soddisfazione dal poter *pesare* il senso di certe inquietudini, di certe malinconie. Il decifrarne le cause contingenti, il motivarne l'origine, era già un poterle risolvere, o, almeno, un sentirsene idealmente fuori per chiara coscienza.

Forse si può anche usare una parola apparentemente pericolosa o azzardata: «decadentismo». E perché no? C'era una forma di decadentismo nella sensibilità di Baratto, e lui lo sapeva (e se ne difendeva talvolta, caricando il presunto «moralismo» dei suoi interlocutori di tinte negative). Con quella apertura mentale che possedeva, ne sorrideva ironicamente, proprio perché era consapevole che questa stratificazione degli elementi irrazionali e puramente emotivi non poteva essere espunta dalla sua storia e dalla sua natura. Bastava sapere che c'era e che era autentica: e lì si doveva e si poteva continuamen-

te attingere, anche se ci si era prefissi di muoversi in altre, e più costruttive, direzioni, storicamente più concrete.

A questo punto, vien da chiedersi: perché accumulare un certo modo di essere e di comportarsi di Baratto nelle relazioni umane, e un certo suo modo di fare il professore e il conferenziere o di dialogare, sia pure nell'ambito privato, di letteratura e di poesia? Ma perché lui portava nella conversazione in pubblico questa stessa carica di umanità. Era nato per parlare in pubblico, ma non parlava *in* pubblico: parlava *al* pubblico. Non solo. Ma la cifra della sua conversazione in pubblico, consisteva proprio nel fatto che riusciva a creare quell'intimità, quel raccoglimento confidenziale che si ha nella conversazione a due. E ogni persona del pubblico si sentiva sorprendentemente toccata come singolo individuo, e non c'era mai massa. Niente più lontano da lui dell'intonazione tribunizia; anche la lezione, la conferenza, erano fatte soprattutto di toni, di tocchi, di pause, di suggestioni, che rimandavano al testo: il testo come piano di mediazione tra l'io e l'altro, e gli altri come somma di «io». Questa confidenzialità riusciva a svelare il segreto della poesia come di un accadimento inattuabile anche dalle pagine dei critici e anche dagli ascoltatori meno impreparati. Ricordo come nel mio ultimo anno di liceo (e suo primo anno di insegnamento) Baratto riusciva a coinvolgere studenti che non avevano una particolare predisposizione né interesse alle lettere. Eppure anch'essi sentivano che in quel suo modo di esporre e di leggere il testo, rimandando ad altro e mettendoci tutto se stesso, c'era qualche cosa che li toccava nell'intimo di persone, al di là dell'interesse scientifico, culturale o scolastico, che essi potessero o non potessero avere.

Il testo, quindi, come strumento per rimandare *ad altro*? Potrebbe apparire metodologicamente pericoloso: e, infatti, per Baratto, il testo era sacro, fondamentale (anche se non aveva il culto delle «scartoffie»). Ma lui non lo leggeva in maniera anemica, su un piano rigidamente formale o stilistico, quanto piuttosto come una testimonianza di vita. Attraverso Dante, attraverso Leopardi, attraverso Montale, si imparava ad arrivare ad un nocciolo, ad una problematica, più che storica o storicistica, direi proprio *esistenziale*: che era, insieme, sua e degli ascoltatori. Ricordo appunto una delle sue prime lezioni. Alfieri era tra gli autori più ostici allora, ed è a tutt'oggi uno dei poeti, diciamo pure, più scostanti per lo studente di liceo. Baratto era riuscito, percorrendo abbastanza i tempi, a liberarlo dal guscio della sua rigidità e della sua retorica prerisorgimentale, e a leggerlo in chiave lirica, metaforica (soprattutto, *Saul e Mirra*): a trasmetterci il dramma della ricerca di una libertà interiore di fronte

alla quale gli Altri, la Storia, il Potere, erano soltanto simboli di una difficoltà interna di realizzarsi. Una lettura tutta lirica di Alfieri tragico, che negli anni Quaranta appariva a noi piuttosto rivoluzionaria, soprattutto moderna, e che ci ha permesso di accostarci a testi che fino allora avevamo detestato.

E provò sempre simpatia per i primi canti del *Purgatorio*, per l'Antipurgatorio (ricordo alcune conferenze che fece in quegli anni), appunto per questa sua sintonia con lo stato aurorale di malinconia, di incertezza, di mobilità, dei primi canti del *Purgatorio* (non a caso il prof. Petronio ha insistito sulla frequenza con cui Baratto ha studiato momenti di crisi, di inquietudine e di sgomento, di «passaggio» ad altre fasi). Di queste fasi di inquietudine (per i poeti moderni ricordo conferenze su Ungaretti e Montale; per gli stranieri, su Garcia Lorca) coglieva la tensione interna al testo, e la sussurrava con voce spenta.

Sintetizzava, così, una tradizione di lettura puramente testuale, da Gargiulo a De Robertis, che aveva in qualche modo fatto il suo tempo per quell'estremo di rigore tecnicistico cui si era improntata, con quella che era invece la sua apertura in senso storico (ereditata da Luigi Russo), e che lo portava poi ad assumere anche altri impegni di tipo culturale e politico. Ma, quello che più conta, lo faceva di istinto, da interprete-attore. Qualche volta, sorridendo, gli si diceva: «Sei un grande istrione! Sei un grande attore!». La parola non è da intendere nel senso «compagnone», sebbene Baratto avesse anche questo volto (e coloro che hanno assistito alle sue «recite» ruzantiane, potranno rievocare anche questo aspetto della sua personalità, che era brillante, ma diciamolo pure, secondario). Credo, invece, che bisogna riferirsi al senso intrinseco della parola «attore»: che è colui che interpreta molteplici volti e trasmette la poliedricità di significati di un testo, ma è soprattutto colui che reagisce al testo nel rapporto diretto con il pubblico. Dò un altro piccolo riferimento. Un giorno il padre aveva portato Baratto ragazzo a sentire Alessandro Moissi nell'*Amleto*, un attore di cui oggi non ci si ricorda più, di estrazione tedesca (nato a Trieste e morto a Vienna), legato ad una fase tra estetizzante e decadente di recitazione. Baratto, ricordandolo ad anni di distanza, ne era ancora suggestionato. Da ragazzo non era entrato a fondo nello spirito e nella problematica dell'*Amleto*, ma gli era rimasta l'eco di certe cadenze della recitazione che gliene avevano trasmesso la bellezza al di là del suo intrinseco significato. Forse questa esperienza agiva in lui da lontano, nell'inconscio. E quando leggeva e commentava un testo, si comportava anche lui come se volesse impadronirsene dall'interno, scavarci dentro, coglierne il segreto, andare oltre la patina esterna della pagina e oltre la rete delle

sue correlazioni con il tempo e la cultura ambientale. Il suo istinto di lettore-interprete immediatamente si acutizzava davanti ad un pubblico fatto di tanti individui che agivano su di lui e gli facevano scattare una intensa emotività. In quell'istante della lettura-comunicazione egli diventava tutto presente nella totalità della sua persona di uomo e di studioso, *nel* testo e *oltre* il testo, *attraverso* il testo. Voleva giungere alle persone che lo ascoltavano e che, per mezzo del testo, si sentivano capite e attratte. Di qui poteva nascere anche qualche equivoco; ascoltatori che, durante la lezione o la conferenza si erano sentiti e creduti oggetto di una comprensione particolare e come «individualizzati» in mezzo alla massa, poi lo cercavano per prolungare e sviluppare, oltre i limiti di quella comunicazione, un rapporto di amicizia. Baratto non si ritraeva, accettava spesso il dialogo con grande dispendio di energie: e chi lo ha amato, sa con quanta frequenza lo ha visto anche disperdersi, per ritornare poi, ora arricchito ora deluso, ma mai pentito della «divagazione», perché la «posta» meritava sempre, ai suoi occhi, la scommessa; e impedirsi, o impedirgli, di tentarla era come sfrondare la sua stessa esuberante vitalità. La partita del *dare* e *avere* risultava spesso logorante, mai inutile, e solo sostenendola con tutti i suoi rischi egli si sentiva se stesso: fino a pagarne il prezzo di stanchezze fisiche pesanti.

Le cose da aggiungere sarebbero molte altre, e sarebbero da dire meglio di quanto io non abbia fatto ora. Per non sottrarre tempo alle persone che mi succederanno, vorrei limitarmi a concludere che, indubbiamente, i suoi libri restano per noi importanti: in essi è testimoniata la sua capacità di indagine erudita e di costruzione architettonica. Qualche volta sopravvive in essi anche una certa difficoltà, per i non specialisti, nel prendere contatto con la densità del pensiero e dei riferimenti, proprio perché sono pagine fin troppo condensate, e vanno come disciolte dal lettore nella carica dei loro rimandi alle letture sottintese. Esse ci presentano l'esito conclusivo di un lungo lavoro (non certo conclusivo per l'età di Baratto, data la sua immatura scomparsa, ma conclusivo come sintesi, di volta in volta, della sua ricerca di uomo di cultura e di studioso), anche quando si tratti di letture stampate ora per la prima volta, ma già sistemate da lui con la definizione di un saggio. Ma il fascino della sua trasmissione emotiva risulta per forza di cose ridimensionato.

Perciò, noi che per qualche tempo possiamo ancora ravvivare l'eco del suo fascino di oratore e di professore, dobbiamo insistere anche e soprattutto su questo aspetto della sua personalità. Quei suoi libri, sparsi sul nostro tavolo (e tutti siamo molto grati alle persone che si sono prese l'incarico di curare la pubblicazione di pagine che altrimenti non avremmo potuto leggere) saranno a lungo, e per mol-

TESTIMONIANZE

ti, strumento quotidiano di lavoro. Ma qui e ora, non posso non sentire una grande nostalgia per le sue parole, e soprattutto un indicibile rimpianto per i suoi silenzi, i suoi silenzi *vivi*.

Umberto Carpi
(Università di Pisa)

Solo ragioni di ordine alfabetico giustificano che tocchi a me parlare a questo punto: in realtà il momento pisano della vita di Mario che io devo rievocare qui riguarda gli anni Settanta e prevede altre tappe fuori di Venezia, quella cagliaritana e soprattutto (già mitica fra noi prima dell'arrivo di Mario) la tappa parigina. È vero che proprio a Pisa, alla Scuola Normale, Mario Baratto aveva cominciato negli anni Quaranta la sua carriera intellettuale e politica: ma è una memoria personale, non una ricostruzione storica (che pure andrà fatta), quella che mi compete.

Quegli anni Settanta furono drammatici per molti della mia generazione: uscivamo da una bufera di progetti e di lotte, definire la nostra fisionomia politica e professionale non era facile. Era difficile entrare nelle istituzioni vivendo la cosa positivamente come un lavoro e non negativamente come una frustrazione; era difficile, soprattutto, riuscire a mantenere una dimensione politica autentica, senza cadere nel doppio errore (errori non necessariamente incompatibili fra loro) del cinismo scettico e del rifiuto delle ideologie, ovvero della contestazione totale, estremistica, anche violenta. Mario Baratto, in questo senso, ha svolto a Pisa una funzione importante. Sarebbe mero aneddoto accademico ricordare che qualcuno lavora oggi nella Facoltà di Lettere pisana perché Baratto si batté per imporlo ad un ambiente pieno di diffidenza: ma non è aneddoto che Baratto non rinunciasse mai a individuare energie potenziali, a farle emergere e a orientarle, a renderle operanti. Questa sua intelligenza politica, la sua esperienza e tenacia di comunista furono preziose per indicare, a chi si era illuso di rovesciare il mondo se non con facilità certo molto in fretta, la necessità di lavorare con pazienza per cambiare in profondo, rimuovendo gli errori commessi, ma senza rinunciare a valori, entusiasmo, anche utopie, senza cui non si muta proprio nulla.

Era lo straordinario antidogmatismo di Mario Baratto: l'esatto contrario di certo cinismo senza principî, senza punti di riferimento

saldi, cosiddetto *laico*, oggi di moda. Antidogmatico nel modo più difficile, non in quello facile e generico del buon senso preoccupato dai settarismi e incline alla transazione ammiccante: nel significato *forte* dell'intellettuale marxista e comunista impegnato a operare nelle istituzioni per il loro miglioramento, ma senza appiattirsi su di esse. L'antidogmatismo, insomma, di chi era antisettario proprio perché saldo: e Baratto la sua saldezza intellettuale, morale e politica la radicava nella sua scelta di campo (operata, amava ricordare, alla svolta critica del '48), nella determinazione ad essere intellettuale organico della classe operaia. Nessun facile populismo in lui, nessuna scorciatoia sentimentale, ma la consapevolezza di possedere un sicuro punto di riferimento, anche nei momenti di maggior imbarazzo e di crisi, in una classe perno del progresso sociale e culturale. Su questo Baratto fondava il suo antidogmatismo, per questo era impietoso nei confronti sia degli eternamente delusi, sia delle impazienti anime belle. Ricordo l'ira di Mario, in quegli anni, contro certi equivoci atteggiamenti d'attacco allo Stato, allora di moda in certi ambienti («Né con le Brigate Rosse né con lo Stato»): un'ira non dettata da moderatismo impaurito, ma dalla fermezza di chi aveva la convinzione politica che lavorando e lottando si può cambiare.

Prezioso punto di riferimento politico, per noi a Pisa in quegli anni, la presenza di Mario Baratto: ma anche dopo il suo ritorno a Venezia abbiamo continuato ad avere in lui un punto di riferimento fondamentale nell'Università e nel lavoro culturale. Noi, va detto, e insieme a noi tanti colleghi e amici che come noi hanno operato in un sistema di rapporti che lui stesso aveva saputo tessere e che restano saldi, al di là del comune affetto e rimpianto, anche dopo la sua scomparsa: perché le mediazioni di Baratto non furono mai opportunistiche, furono sempre ricerca di punti d'accordo alti nel pieno rispetto dei principî. Lui, comunque, rispettava i suoi: e fu perciò che, proprio lui uomo di parte e di impeti, ottenne una stima, un consenso rari nel mondo accademico. Di lui ci si poteva fidare sempre.

Qualche amico pisano forse me ne vorrà perché non ho ricordato puntualmente lo straordinario contributo che Baratto ci dette come «italianista», studioso insegnante e direttore di istituto: ma un eccellente maestro e collega noi lo aspettavamo, e come tale non ci sorprese. Il fatto è che Baratto a Pisa non modificò solo un istituto e un ambiente «italianistici»: impose che si facessero i conti con un modello intellettuale e politico-culturale. Questo soprattutto mi è sembrato degno di gratitudine e di memoria.

Marinella Colummi Camerino
(Università di Venezia)

Nessuno più di Mario Baratto sapeva coniugare, nella parola, il piacere fisico della voce e il gusto intellettuale del linguaggio. La voce non era per lui supporto di una lingua scritta ma strumento di una parola piena. Parlare non era verbalizzare una scrittura ma dar vita a una lingua.

Nella lezione di mercoledì 9 maggio Mario Baratto aveva parlato della *Locandiera* con questa sua parola piena, viva. Avviava in quei giorni a conclusione il corso dell'anno '83-'84. Secondo un metodo collaudato – e ben noto ai suoi allievi – aveva scelto alcuni, pochi testi – cinque commedie del cruciale periodo 1748-1752 scritte da Goldoni per il teatro S. Angelo – e li aveva percorsi e ripercorsi in un instancabile lavoro di letture multiple e intrecciate. Ne aveva indagato gli elementi tematici e formali, li aveva collegati e vicendevolmente motivati, poi, proiettandoli all'esterno, ne aveva mostrato l'omologia con altri elementi, e così, dotati di carne e di sangue, restituiti al gioco interno delle costanti e delle varianti.

Nello spazio creato dalla parola, la lettura del testo – quella che con una sorta di pudore lui chiamava lettura del testo – si trasformava per noi, ascoltatori sedotti e persuasi, in un'avventura della conoscenza: conoscenza dell'opera nella sua identità letterale, ma anche del sistema dei generi, dell'universo culturale, delle ideologie, dei processi materiali che essa implicava.

Prendevano rilievo in queste lezioni quelli che già Petronio ha indicato come i cardini dell'atteggiamento epistemologico di Mario Baratto: una visione della letteratura storica – e mi riferisco con ciò non solo a un fenomeno che si istituisce come comunicazione tra un destinatario e un destinatario attraverso un codice linguistico storicamente determinato, ma a un'idea non separata, non restrittiva e rigida della letterarietà –. Quindi una visione della critica come pratica che definisce, e si definisce, in un rapporto sociale: non competenza oggettiva, falsamente neutrale, non lettura soggettiva e destoricata,

ma attività che sottintende sempre un punto di vista etico sociale politico.

«Realtà» e «stile», per usare i termini di un suo libro famoso, rimanevano i poli di un'indagine che nel passato aveva accostato in modo personalissimo analisi formale e analisi ideologica. Ma ora la bipolarità di questa pratica tendeva a risolversi nell'assunzione di un concetto di storicità tutto interno al testo: non, dunque, privilegio di una o dell'altra metodologia – ché anzi di tutte Mario Baratto si serviva con rigore e rispetto della realtà storica e filologica dell'opera –, ma scelta di una linea interpretativa che rifiutava di motivare meccanicamente il testuale con l'extratestuale, di «costringere il testo entro schemi ideologici e metodologici precostituiti», come egli stesso scriveva, per aderirvi, invece, in tutta la ricchezza delle sue informazioni.

Tra i tanti esempi possibili ricordo il corso del 1983 sui *Promessi Sposi*, esemplare di questa pratica. Narratore sapiente, grande esperto della retorica, che usava con molto virtuosismo ed altrettanta ironia, egli *abitava* il romanzo. Ne ripercorreva dall'interno le strategie, ne ricreava la pluralità delle voci in un gioco illusionistico che comprendeva alla fine la sua stessa parola. Come in un evento teatrale evocato dall'oralità, il romanzo mostrava così la densità e l'articolazione dei suoi significati. Polifoniche, come l'opera che le ispirava, queste lezioni davano anche alcune risposte concrete agli interrogativi posti oggi dalla crisi del rapporto critica-letteratura, ai dubbi che investono sempre più fittamente la pratica dell'interpretazione. Colmavano, per esempio, per il tramite di un ferreo controllo della «logica narrativa» del discorso didattico, lo scarto tra una lettura «ingenua» e una lettura «colta» in una linea che sapeva tener conto e del nuovo orizzonte linguistico e esistenziale di interlocutori giovani e dello spessore storico delle interpretazioni critiche.

Proprio in questa capacità di mediare tra il nostro universo antropologico dominato dal plurilinguismo dei *media* e l'antica cultura della parola, tra anarchia e specialismo, in questa infaticabile volontà di ricucitura tra i modelli della tradizione e i nuovi sistemi dell'immaginario sta una delle peculiarità vere, profonde dell'insegnamento di Mario Baratto. Quest'impegno che solo riduttivamente si può definire didattico – ma a lui la parola sarebbe piaciuta e l'avrebbe senz'altro sottoscritta – egli lo profondeva nelle lezioni all'università, nella direzione delle ricerche, nei corsi di aggiornamento per insegnanti, nelle innumerevoli iniziative per gli studenti medi, nelle più diverse occasioni sociali e politiche: maestro – ha detto un amico – ovunque entrasse in relazione con gli altri. Questo impegno animava un programma per l'italianistica nella città e nella Facoltà di Lingue

e Letterature Straniere, un programma fondato non certo sulla nostalgia di una perduta centralità della letteratura italiana, ma sulla coscienza di un'attiva interazione tra discipline diverse. All'italianistica, che aveva da sempre sofferto in questa sede di una situazione di minorità, legata a uno squilibrio d'origine, aveva ridato ruolo funzione e prestigio.

Ho pensato spesso in questi mesi a Mario come al narratore delle società arcaiche attraverso la cui voce la comunità realizzava simbolicamente desideri e esperienze. In un mondo in cui la voce dei narratori si è spenta, la parola erosa, alienata, egli sapeva prendere la parola e dirci la passione della letteratura, l'impegno del lavoro intellettuale.

Vitilio Masiello
(Università di Bari)

Questa non è – non pretende di essere – una ricostruzione, neanche approssimativa, di un aspetto della figura e della personalità di Mario Baratto. Vuole essere, più modestamente, un ricordo e una testimonianza: il ricordo di un magistero intellettuale nella sua irradiazione «civile» e «politica».

La dimensione dell'impegno, della milizia politica, è componente essenziale della personalità di Mario Baratto: della sua lezione e della sua azione. Fu, anzi, su questo terreno – non solo di ideali e prospettive politiche condivise, ma di modi di viverli – sul campo, nell'impegno e nell'azione quotidiana, quegli ideali e quelle prospettive – che i nostri rapporti, a partire dal '72, si andarono stringendo e consolidando e intensificando di anno in anno, anche sotto la sollecitazione di necessità oggettive: le comuni responsabilità «amministrative» – la presidenza delle nostre Facoltà di Lingue in anni di crisi, di ristrutturazione «spontanea», ma anche (nel '76-'77) di lacerazioni e tensioni drammatiche – e le connesse responsabilità politiche; l'esigenza di garantire un «governo» delle nostre Facoltà non ipotecato da un punto di vista ideologico, rigorosamente rispettoso dell'autonomia istituzionale dell'Università, ma insieme politicamente fermo e persino intransigente nei confronti di movimenti eversivi. E per me la situazione era resa insieme più esposta, più difficile e delicata, dalla mia concomitante funzione di parlamentare comunista.

Consultare Mario, consigliarsi con lui, divenne pratica assidua e rassicurante: e non solo per la carica di saggezza umana (una saggezza e sapienza armata di dissacrante ironia) che emanava dall'uomo, ma per la qualità e densità della sua esperienza politica.

I modi di vivere l'esperienza politica da parte di un intellettuale sono molteplici e diversi. Si può viverla, quell'esperienza, in termini tutti intellettualmente (intellettualisticamente) mediati: e cioè riassorbendo e consumando nella pratica culturale l'istanza politica; addensando di umori e intenzioni politiche l'attività specialistica. È il mo-

dello, questo, più diffuso nella tradizione «nazionale» e insieme più ambiguo e rischioso, per la confusione, che presuppone e legittima, di ambiti specifici e differenziati di conoscenza e d'esperienza. Esso consente, fra l'altro, all'intellettuale di conservare e preservare la propria aristocratica «separatezza», riconvertendola e giustificandola con l'alibi di una cultura politicamente motivata e intenzionata e perciò esaustiva e surrogatoria dell'azione politica reale. Ci si può, così, illudere di far politica *tout-court* attraverso l'esercizio, per esempio, della critica letteraria. Rendendo un cattivo servizio alla critica e alla politica.

E si può viverla invece, quell'esperienza, misurandosi col diverso da sé, senza confusione di ruoli, senza alibi surrogatori e senza pretese totalizzanti: sapendo che far critica letteraria è altra cosa dall'organizzare uomini, dirigerne le lotte ecc.; sapendo che tra i due livelli d'esperienza c'è certo un rapporto, non solo dialettico, bensì anche d'integrazione, ma che l'uno non esaurisce le ragioni e le motivazioni dell'altro.

Questo secondo modo – più umile e faticoso ma più generosamente aperto all'esperienza e al rapporto con gli altri – fu quello praticato da Mario Baratto. Intellettuale coltissimo e critico raffinato, tutto nutrito di cultura francese, Mario non disdegnò mai la vita di sezione, cioè l'impatto e il rapporto diretto con le forme reali, organizzate dalla vita politica. Fu, sin dal ritorno in Italia, nel 1966, membro del Comitato federale e del Comitato regionale del Partito Comunista a Venezia e, fino alla morte, membro del Direttivo della sezione comunista di Cannaregio (la sezione Mezzalira).

Questa esperienza e pratica politica di base – questa funzione di dirigente comunista a livello periferico esercitata da un intellettuale cui il prestigio personale e il rapporto diretto coi vertici del partito poteva assicurare ben altri ruoli nazionali – non è concessione populistica. È invece documento delle motivazioni *etiche e storico-culturali* della scelta politica compiuta da Mario Baratto: una scelta compiuta – conviene ricordarlo – all'indomani del 18 aprile del '48, e cioè in anni duri, amari, difficili, gli anni dell'ondata vandeana, dello scelbismo e della discriminazione, gli anni della sconfitta, nei quali problema urgente era quello di non disarmare, ma di por mano ad una ridefinizione della linea e della strategia politica della «transizione», al di là degli schemi del «comunismo di guerra».

Proprio in questo contesto e rispetto a questa prospettiva emergono la funzione e ruolo di Mario Baratto, intellettuale-politico impegnato, a Venezia, in compiti di organizzazione e di direzione culturale (politico-culturale), come responsabile di fatto (dal '48-'49 al '51) della Commissione culturale della Federazione veneziana, sia pu-

re in forme non burocraticamente determinate (Mario non fu mai uomo d'apparato).

Ed è nello svolgimento di questo compito che si rende tutto visibile il rapporto, il nesso d'interdipendenza, nella pratica di Mario Baratto, tra funzione intellettuale e azione di direzione politica. La *cultura* (laica, mondana, tutta intrisa di spirito critico e percorsa – per il temperamento oltreché per la formazione intellettuale dell'uomo – da umori volterriani, ironici e dissacranti) la *cultura*, rivendicata come *valore in sé* può per questa ragione e a questo titolo istituirsi come *valore d'uso*. La funzione politica di Mario si atteggia come quella di un grande «educatore politico» impegnato nella elaborazione e socializzazione – all'interno del partito – di una cultura politica immune da miti, dommatismi, integralismi e invece integralmente critica. Valga un episodio, emblematico – nella trasparente simbolicità dell'atto – di un tale orientamento e della battaglia condotta per la laicizzazione della cultura politica della base comunista. Eletto, nel 1950, presidente di Italia-URSS, Mario Baratto faceva togliere dalla sede della Associazione il ritratto di Stalin: a significare, fin dal '50!, l'esigenza di un'impostazione dell'azione politica dei comunisti originariamente fondata sulla specificità della tradizione e cultura nazionale.

Questa, della battaglia antidommatica, è una costante dell'azione politica di Mario. Durante la sua permanenza in Francia collabora ai lavori del *Centre d'Etudes et de Recherche Marxiste*, ma interrompe ben presto i rapporti con le cellule del P.C.F. non condividendone il settarismo e dommatismo ideologico. Ma voglio citare un episodio – relativamente recente (del '76 o '77) – che illumina, con la pregnanza simbolica dei gesti allusivi e sintetici, insieme la funzione «pedagogica» dell'intellettuale-politico e lo stile dell'uomo. Lo ricorda Nino Penso, segretario della sezione comunista di Cannaregio (la sezione di Mario). Avendo il Segretario durante un'assemblea di sezione rivolto un appello all'unità, alla disciplina, al costume dei comunisti, Mario lo apostrofò, ironicamente, col titolo di «Don Nino»: a dire, e fare intendere, che quello della predica è compito da curato; e che in una sezione comunista compito del segretario e dei militanti è quello di discutere a viso aperto, senza timore dei contrasti e dello scontro politico, che nessun appello all'unità può eludere.

Una scelta, un orientamento, un'azione politica cosiffatti trovavano il loro fondamento – per Mario – in una idea, storicamente e culturalmente motivata, della funzione politica dell'intellettuale non riducibile alla predicazione messianica. L'intellettuale – nelle condizioni della società moderna e della sua complessa stratificazione – poteva, può, rompere la propria separatezza, uscire dal suo abito «umbratile e solitario», non già saturando illusoriamente di funzioni

politiche il suo lavoro specialistico (che va tutelato nella sua autonomia e specificità come forma di arricchimento del sapere sociale) bensì proiettandosi, operativamente, «in un respiro più vasto e “civile” di attività», misurando la sua azione col sistema di «consensi e reazioni rilevanti nell'ambiente che lo circonda» (sono parole del '51, di un importante articolo pubblicato su «Rinascita» in occasione della discussione e dei dibattiti per il VII Congresso nazionale del partito). L'intellettuale – sotto il profilo delle competenze specialistiche – faccia il suo mestiere, senza confondere esigenze dello sviluppo delle conoscenze specifiche ed «urgenze della lotta pratica»; ma impieghi la sua esperienza intellettuale, l'accumulo di sapere di cui è depositario sociale, *anche* e in *una prospettiva prammatica*, per la creazione e la socializzazione di una nuova cultura politica che si identifichi con l'abito e l'attitudine critica. Perché creare una nuova cultura – scriveva Mario citando Gramsci – «significa anche specialmente diffondere *criticamente* delle verità già scoperte, “socializzarle”, e pertanto farle divenire base di azioni vitali, elemento di coordinamento e di ordine intellettuale e morale».

Specificità, rigore e libertà dell'attività culturale in senso stretto (rifiuto di ogni «dirigismo culturale»: fin dal '51!) come condizioni essenziali alla produzione e allo sviluppo delle conoscenze per un verso; e pratica del loro trasferimento sociale (della loro *socializzazione*), dall'altro, definiscono così il doppio ambito di esercizio dell'attività intellettuale. Ma se la prima fonda e rende possibile l'altra (giacché la categoria della semplice «popolarizzazione», ossia l'idea di una cultura priva di rigore scientifico implica la «perdita di una seria abitudine critica, di un coerente linguaggio di studio»: Baratto, 1951), l'altra, la seconda (la pratica della socializzazione delle conoscenze e dell'abito critico) esige un suo ambito differenziato di impegno e un orizzonte definito di esplicazione. Per questo, l'intellettuale deve uscire da sé, mescolarsi alla vita pratica, scendere in campo, sporcarsi le mani; in qualche modo – se mi è consentita l'espressione – transustanziarsi: essere ad un tempo se stesso e altro da sé.

Con questa ricchezza di motivazioni etiche e di respiro culturale Mario Baratto – più semplicemente il «compagno Mario», come lo chiamavano, senza distinzione, qui a Venezia i suoi compagni di partito – ha vissuto la sua intensa, feconda esperienza politica e ha condotto grandi battaglie ideali, civili e culturali non rifiutando – per coerenza intellettuale e morale – neanche l'immagine, che la sua azione poteva procurargli, di «intellettuale scomodo»: un'immagine che Mario, nel suo rigore e nella sua attitudine caustica, non amava; che era scomoda davvero, quando Mario la incarnava; e che oggi – quando scomoda non è – altri pratica con mondana civetteria. Così negli

anni '50 – nel pieno della battaglia per il realismo e l'impegno – Mario poteva – da responsabile della commissione culturale – combattere contro dommatismi, rigidità, intolleranze e integrare nella vita culturale del partito esperienze culturali ed artistiche diverse, sperimentali, d'avanguardia (penso a Luigi Nono: che, se non ricordo male, Mario Baratto attrasse nell'orbita comunista e difese, non senza scandalo); così poté opporsi – qui a Venezia, unica federazione in cui questo risultato fu possibile – all'espulsione dei compagni del «Manifesto».

Per questo Mario Baratto poté – per chi come me, di una generazione successiva, si affacciava alla milizia comunista sul finire degli anni '50 per mediazioni tutte intellettuali e provenendo da esperienze diverse, azionistiche, di democrazia radicale – per questo Mario poté serbare anche in anni successivi la fisionomia di un maestro, il ruolo di punto di riferimento. E ci aiutò, col suo magistero e anche con la sua ironia dissacrante, a bruciare, della nostra formazione e della nostra storia, il margine di astrattezza intellettualistica, serbandone tuttavia ispirazioni vitali.

Giancarlo Mazzacurati
(Università di Napoli)

Di Mario si è già parlato molto questo mese. Ho avuto la fortuna di sentire a Parigi, dieci giorni fa, echi di una lunga fetta della sua vita lì, che a noi era giunta a folate di aneddoti e di leggende, come spesso capitava ne fiorissero, intorno alla sua persona. Tutti coloro che, come me ed altri qui in Italia, ne conoscevano un'immagine già tanto piena da stupirsi che sia bastata una vita (ed anche relativamente breve) a formarla, debbono sapere che un'immagine altrettanto piena è rimasta dall'altra parte delle Alpi, anche questa sorprendentemente multipla, tanto che nostalgia, tenerezza, gratitudine la circondano non soltanto nella scuola e nell'accademia, ma nella vita teatrale di laggiù e nel mondo della cultura in genere. Metà dell'attuale italianistica francese, forse quella che ci è più vicina e più cara, certo quella con cui (senza voler esprimere ingenerose gerarchie di parte) abbiamo più intensi rapporti di collaborazione, o è nata dai suoi corsi all'Ecole Normale di Parigi o ha prima o poi attraversato, incrociato il suo magistero, anche privato e informale, se è vero che l'abitazione di Franca e Mario Baratto, a Parigi, è stata per anni un vero e proprio *carrefour*, di cui è ancora viva la memoria, ora che, laggiù come qui, spira un'aria molesta di solitudini astiose o sfiduciate, di istituzioni in crisi, di passioni spente o *refoulées*. Sarà anche vero forse che un simile ambasciatore di lusso ha incontrato una stagione di lusso, nella vita intellettuale francese ed europea; è anche vero che è difficile separare le parti in gioco: è legittimo chiedersi quante di quelle curiosità e di quei fermenti che allora si sono riversati sulla cultura, sul teatro, sulla storia italiana (e dei quali ancora godiamo i retaggi) avrebbero preso lo stesso corso, senza un mediatore ed un interprete operoso e affascinante come Mario Baratto.

Consentitemi però di non ripetere o di non fare aggiunte al ritratto di Mario storico della letteratura e del teatro, docente, intellettuale militante che hanno già abbozzato e continueranno a disegnare molti colleghi, in Francia e qui. Sarà infantile, ma talvolta mi sor-

prendo, più che addolorato, quasi risentito per quella sua partenza improvvisa, che non ci ha dato il tempo di abituarci a fare a meno di lui; e più passano i mesi (ormai un anno), più mi ostino a cercare una ragione simbolica che sia sostitutiva del vuoto e insieme capace di spiegarlo, di rendere serena e ragionevole la nostalgia, che pure conosce di lui gli aspetti meno trascrivibili in agiografia, i lati intemperanti, gli scatti di umore, le durezza intermittenenti e che malgrado questo (o forse, proprio per questo, perché senza quei lati l'uomo non sarebbe intero) non riesce ad assumere, almeno in me, toni pacati, distanze rassegnate.

Ci rifletto da tempo e provo a dirmi, riunendo le due metà dell'immagine di Mario, quella che conoscevo qui e quella che ho scoperto o meglio riscoperto in Francia, che forse su di lui stava crescendo, a sua e nostra insaputa, e poi si è ampliato con la morte, una sorta di alone simbolico, appunto. Certo, lui era il punto di raccolta di molte nostre istanze, anche contraddittorie e forse, senza che lo volessimo, il luogo di scarico di alcune nostre responsabilità, affidate a lui perché fossero mediate e, per così dire, inserite nel panorama, riscritte in un codice equilibrato ed equilibrante. Una figura oscillante tra il padre e il fratello maggiore, di cui talvolta ti indispettisce un gesto che sappia di autorità, di cui altre volte temi le interferenze o perfino l'ombra protettiva, ma di cui temi ancor più, e definitivamente, l'assenza. Ma ancora una volta, la domanda è: perché tutto questo è accaduto, come aveva potuto Mario, in pochi anni e senza una lunga storia accademica alle spalle (almeno qui in Italia), convincere una corporazione *ab antiquo* riottosa, colma di protagonisti e di protagonismi e non certo priva di uomini di prestigio, come la nostra, a quella sorta di affettuoso riconoscimento di maggiorascato che, tra qualche renitenza e qualche mugugno, avevamo in buona parte finito per conferirgli silenziosamente? Potere, come lo si intende tradizionalmente in Italia, non ne aveva; governi, ministeri e sette amiche, ancor meno. C'era e c'è un partito, della cui capacità di conferire potere, nelle accademie e nella vita intellettuale, spesso oggi si favoleggia, dal di fuori, in termini di minaccia o di cospirazione liberticida, provocando franche risate o sorrisi amarognoli tra chi, come Mario e qualcuno tra noi, ne è stato e ne è militante e sa bene che, impegnato in ben altre battaglie, quel partito o non vuole o non è in grado di esprimere, anche per la nostra più volte dimostrata suscettibilità, non dico un ordine, ma un suggerimento o un tessuto d'organizzazione alla vita accademica; e inoltre tra chi (come Mario) poteva ancora ricordare quali costi ha pagato per professarsi comunista nelle istituzioni; e d'altro canto quali ricavi siano invece toccati a coloro che hanno professato in forme più o meno becere l'anticomu-

nismo nelle organizzazioni statali e private della cultura, nell'editoria, nella stampa, negli organi di selezione professionale. E qui si potrebbe dare la stura a tutta un'aneddotica, neppure troppo remota, ma francamente mortificante per tutti. Occorre salire un po' più in alto, per cercare risposte alla mia domanda: occorre, cioè, risalire alla sua immagine, al senso di sicurezza equa e di controllo sapiente delle partiture che da essa proveniva, alla sensazione (retaggio forse dei molti luoghi e delle molte culture attraversate) che nessuna esclusione faziosa, nessuna cecità municipale o tribale, nessun opportunismo angusto sarebbe durato a lungo nelle sue mani, che potevano anche commettere errori di valutazione o farsi talvolta ostinate, ma con ragioni sempre confessabili e generose, dove mai ha predominato l'interesse personale o di parte. E la sua immagine credo comporti a questo punto, oltre ad un misto di duttilità e di rigore, oltre alla simpatia naturale e alla passione, una virtù piuttosto desueta, di natura politica, di orizzonte civile, che è la capacità o almeno la volontà, sempre, di pensare il destino della cultura in termini di egemonia. Molti la confondono ancora banalmente o strumentalmente con un'istanza di dominio e di controllo, le attribuiscono un sapore di coazione e di regolamentazione che, com'è lontano dal suo più autentico etimo politico, così era lontanissimo dai riverberi che di quell'etimo resistevano in Mario. Aveva, semplicemente, uno sguardo largo, con propensione a raccogliere dal panorama la molteplicità e la diversità, con attenzione mai diffidente pregiudizialmente alle varietà della scienza, alle qualità di un sapere anche remoto dalla propria ortogenesi politico-culturale. Un valorizzatore di ricchezze, in nome non certo di una generica e riposante raccolta di gemme accademiche, ma in nome di un progetto di storia civile aperto a nuovi rapporti di produzione, a nuove funzioni del sapere: rispetto al quale, la sua lezione scientifica e la sua battaglia politica erano, consapevolmente, uno strumento tra i tanti necessari e possibili, tutti legittimi, purché la direzione del moto oltrepassasse o scavasse cunicoli entro il blocco moderato e le sue più o meno mascherate culture, che da decenni collaborano a paralizzare, nel nostro paese, una più reale ed estesa democrazia. Egemonia allora, così credo l'intendesse Mario, come passione per le qualità nuove e come tensione delle più disparate vocazioni intellettuali verso il cambiamento; e in questo credo ci fosse anche un piccolo retaggio, di matrice o almeno di stile vagamente illuministico, del lungo soggiorno in Francia, in una stagione, tra gli anni '50 e '60, forse tumultuosa, ma certo anche fervida e carica di promesse poi in parte raggelate. Per questo carisma che ne circondava la figura, oggi né il partito comunista ricorda un suo militante, né l'università ricorda uno studioso vitale e appassionato, né gli amici

ricordano la parte che un uomo partito troppo presto ebbe nella loro vita intellettuale e sentimentale, ma tutti insieme ricordiamo, anzi, guardiamo di fronte a noi, ancora ben vivo, un simbolo caro dei nostri desideri migliori, delle nostre attese, a tratti più stanche, ma non certo finite.

Gianvito Resta
(Università di Messina)

A parlarmi per primo di Mario Baratto, nel 1968 o '69, è stato un altro caro amico, anch'egli scomparso, Salvatore Battaglia. Conoscevo allora di Mario i *Tre studi sul teatro* e l'articolo apparso su «Belfagor» *Il tramonto del letterato*: ma, lo confesso, non vi avevo dedicato particolare attenzione. A suscitare, invece, il mio apprezzamento e, soprattutto, una gran curiosità di conoscerlo, furono proprio le parole di Battaglia. Il quale, partecipe col Baratto di una Commissione per libera docenza, mi diceva la sua ammirata considerazione per le doti culturali ed umane di Mario. E me ne parlava con tanta convinzione ed entusiasmo e con tali precisi ed elogiativi riferimenti agli studi da lui fatti e ancora in gestazione, da indurmi a stimare lo studioso e ad apprezzarne l'umanità. Ma non ebbi allora l'opportunità di incontrarlo, impegnato com'era ancora in Francia, dove assolveva magistralmente e con duratura risonanza l'importante compito di tramite della cultura italiana, e, credo, contemporaneamente, nell'insegnamento universitario a Cagliari. Ebbi però la ventura di essere eletto membro della Commissione giudicatrice del Concorso a cattedra di Letteratura Italiana bandito proprio da Cagliari. E Mario, naturalmente, era tra i concorrenti. Quel concorso fu espletato nel 1970-71. Petronio, che faceva parte anche lui di quella Commissione (insieme ad altro caro indimenticabile amico, Carlo Salinari), può testimoniare che, forse contrariamente a quanto poteva essere stato preventivato con arbitrario riferimento alle posizioni ideologiche (della Commissione facevano parte anche Mario Sansone e Giovanni Getto), sul nome di Mario ci fu subito un unanime lusinghiero consenso; anzi, può testimoniare che i lavori di quel concorso (credo l'ultimo col vecchio sistema) si svolsero in un clima eccezionalmente sereno e in piena armonia di giudizi: entrarono allora in terna con Mario Baratto, e mi piace ricordarlo, Marziano Guglielminetti e Vitilio Masiello. E quella vittoria così trionfante fu per lui orgoglioso risarcimento di precedenti disavventure accademiche. Poco dopo la conclusione dei lavori mi giunse una lettera che ricordo

misurata ma già affettuosa. Da allora data la mia amicizia con Baratto, un'amicizia fondata su reciproca stima e rispetto, divenuta sempre più solida, senza mai un'ombra, anche quando su questioni particolari potevamo avere diverse opinioni. Ed è stata un'amicizia generosa, senza riserve, sincera, leale. Imparammo a conoscerci e a dirci le nostre pene e le nostre gioie. E mi diceva soprattutto delle sue vicende universitarie.

Altri ricorderà e dirà degli anni cagliaritani; a me importa riferire quanto me ne diceva egli stesso qualche anno più tardi ad esperienza conclusa: le sue iniziali perplessità, l'impatto con la nuova realtà provinciale, per lui che veniva da Parigi, ma anche la sua grande volontà di impostare un proficuo lavoro, in cui certamente il suo magistero sarà risultato tanto più incisivo e cattivante in quanto veicolato da una immediata disponibilità umana. E ne risultava, quindi, nel ricordo di Baratto, un'esperienza pienamente positiva che derivava appunto dall'intrinseca positività del personaggio e per la sua capacità di una visione della sua attività tutto sommato sempre ottimistica e pragmatica.

Dopo Cagliari, Pisa, dove si era consumato il suo primo apprendistato scientifico, di cui amava ricordare e vantare il fondamentale magistero di Luigi Russo, un siciliano anche lui si compiaceva di dirmi, alla cui memoria doveva restare sempre legato, anche se dalla sua lezione doveva in certo modo discostarsi per approdare ad altre esperienze. Il suo ricordo degli anni pisani, della sua azione di politica accademica, egli amava affidarlo piuttosto ad un aneddoto, nel quale i suoi rapporti con i colleghi di parte avversa (per così dire, perché a loro era legato da una lunga amicizia, fin dagli anni di formazione, e da salda stima) venivano paragonati ai rapporti del padre provinciale e del conte zio di manzoniana memoria, appunto per il configurarsi di uno scontro di perentorie istanze, nell'ambito, però, di un preciso rispetto rituale che non era ipocrisia, ma capacità di ancoraggio ad una umana e civile concezione del rapporto interpersonale.

Dopo Pisa, finalmente l'approdo nella sua Venezia, una città che nella sua esperienza umana andava ben oltre il mero dato anagrafico per configurarsi come scelta di vita e di cultura. Scherzando egli ribadiva spesso il suo legame con Venezia, rammaricandosi della scelta del padre che, per ragioni di opportunità, lo aveva fatto nascere a Chioggia, sotto la protezione, non del leone di S. Marco, ma del leoncino, o piuttosto gatto di Chioggia, come gli rinfacciavano i suoi primi compagni di scuola veneziani.

Intanto i nostri legami erano divenuti ben saldi e le occasioni d'incontro sempre più frequenti: anzi studiavamo di provocarle orga-

nizzando comuni soggiorni romani per ragioni di ufficio. Memorabile restò per noi una dolce primavera col seguito di una afosa estate romana impegnata nei lunghi lavori di un concorso a cattedra, quando la fatica e la tensione di un concorso complesso e talvolta spinoso si temperavano o si dimenticavano la sera mite e fresca nell'affollata Piazza del Pantheon, dove si sostava parlando sino a tarda ora e quando, dopo le quotidiane diatribe, si recuperava quella dimensione umana, quella capacità di comunicazione civile ed affettuosa di cui Mario Baratto diveniva, naturalmente, il centro motore, capace di sciogliere ogni tensione in un pacato e spiritoso approdo di conversazione colta o frivola che fosse. E Mario era conversatore inesauribile ed affascinante. Ma proprio allora emergevano i tratti genuini del suo carattere: una ferma rivendicazione dei diritti della ragione che rifiuta soluzioni precostituite o peggio ancora imposte; una cordiale disponibilità alla tolleranza e alla comprensione, ma anche, e nei momenti opportuni, tratti di notevole tenacia e durezza (mai asprezza) riscontrabile nella difesa delle proprie convinzioni e soprattutto della sua orgogliosa militanza politica. Ma ciò che più sorprende e conquistava era quel suo malinconico pessimismo che si risolveva spesso in sorridente ironia che avvolgeva ogni cosa ricordando o riducendo tutto alle giuste dimensioni, svuotando così gesti e parole di ogni tensione retorica. Così come sorprendevo e piacevano i modi e i toni del suo conversare, del suo raccontare, alimentati dalle sue istintive qualità d'attore, la sua capacità di trovar motivi e pretesti anche per ameno trattenimento. È celebre nell'aneddotica congressuale una sua dissacrante lettura dei *Sepolcri*, in cui schemi e moduli del metodo esegetico accademico, certe sbavature erudite e certe sofisticate interpretazioni venivano spietatamente e piacevolmente caricaturati.

Proprio durante i lavori di quel concorso Mario doveva dimostrare ampiamente le sue preziose doti di equilibrio, di rigore morale, di grande onestà intellettuale, ma anche di pensosa e generosa umanità. I suoi giudizi erano sempre misurati, ragionati, calzanti, tesi a cogliere i lati positivi, più che a restringersi nell'exasperato indugio su quelli negativi; mai, comunque, dettati con un'ottica di parte. Nelle decisioni finali, poi, spesso determinate da scelte tormentose, non riusciva a chiudere tutti i varchi alle considerazioni umane, di cui con comprensione s'era fatto carico. E quell'equilibrio e quell'onestà regolavano le sue notevoli capacità di mediazione, che facevano di lui un ricercato, riconosciuto, affidabile riferimento, che facevano di lui un prestigioso ed autorevole leader. E come tale in tutte le occasioni in cui è stato delegato a gestire un qualche potere accademico (e mi piace ricordare anche la piena soddisfazione di tutti i colleghi per la sua attività in seno al Comitato consultivo del CUN per la ripartizio-

ne dei fondi di ricerca), ogni qual volta s'è trovato ad espletare dei compiti accademici non ricercati ma a lui affidati, lo ha sempre fatto con grande dignità, con onestà ed equilibrio: qualità che gli venivano riconosciute da tutte le parti del mondo universitario.

Dopo quel concorso gli incontri con Baratto divennero naturalmente sempre più frequenti. Già da qualche tempo aveva «scoperto» la Sicilia: invitato una prima volta a tenere un seminario, aveva subito trovato congeniale l'ambiente messinese, e poi quello agrigentino, per le frequenti occasioni pirandelliane, e non perdeva occasione «culturale» per ritornarci. Ma queste occasioni, al di là della loro portata ufficiale, divenivano presto pretesti per travalicare la stretta misura accademica: divenivano veri e propri incontri di due civiltà per tanti aspetti diverse, ma capaci di un contatto ricco di significato, in nome di una concezione sacrale dell'ospitalità che trovava piena risonanza nella personalità di Baratto, nella sua cordiale umanità. I suoi soggiorni siciliani erano ormai tappe importanti dei nostri rapporti, oltretutto perché, esaurito l'impegno accademico, si traducevano in una libera, curiosa e disponibile visitazione di uomini e territorio, cui si aggiungeva una dimensione conviviale di antica e umana civiltà, una conversazione ricca di spirito, per nulla accademica e pure nutrita di vivi succhi di una cultura raffinata ed aggiornata. Proprio per questa sua disponibilità la sua stessa dimensione accademica risultava intrisa della sua calda umanità: se è vero che in una più ampia sfera di rapporti il momento accademico risultava soltanto una componente, quasi un pretesto per una rivisitazione degli amici messinesi, è anche vero che il contributo culturale dato da Mario in questi interventi è stato sempre di eccellente qualità: ricordo una memorabile, dotta e raffinata lettura della novella boccacciana di Isabetta da Messina (ancora un fine omaggio all'ospitalità) che suscitò il vivo interesse del pubblico e degli studenti, coinvolti da un discorso che coniugava la novità e l'intelligenza dell'analisi critica con l'attenzione ai valori e ai significati umani di un testo ricco di elementi di *pathos*. Che è stata, poi, questa sua dimensione di umanità una nota vibrante del suo lavoro critico, capace di sintonizzarsi con i valori del testo, capace di isolarli ed esplicarli in modo sorprendente. Non a caso, le sue scelte hanno privilegiato tematiche, come Goldoni, il teatro, il *Decameron*, testi in cui meno perentorio avvertiva il momento formale e più redditizio, invece, l'accertamento delle ragioni dei comportamenti e delle reazioni dei personaggi nel pulsare della storia, la loro umanità appunto.

Che era poi anche il suo stile di vita.

È così che io ho conosciuto e stimato Mario. Così mi accompagna cara l'immagine del mio buon amico.

Elena Sala Di Felice
(Università di Cagliari)

Con qualche difficoltà – lo confesso – prendo la parola per ultima, dopo che tante testimonianze si sono già succedute per illuminare la personalità di Mario Baratto. La sua ricchezza umana, il suo prestigio intellettuale, la sua autorevolezza nell'ambiente accademico ben giustificano il concorso di tante persone che con lui hanno intrattenuto rapporti istituzionalmente diversi, ma egualmente hanno sentito il fascino della sua intelligenza e il calore della sua umanità.

La mia testimonianza è dettata da una molteplicità di motivazioni, e all'affetto vorrei anteporre la consapevolezza di un dovere di gratitudine per il maestro generoso; tali sentimenti nulla tolgono al rimpianto vivissimo per l'amico insostituibile: poiché veramente non sostituibili sono le persone con le quali si era stretto un forte vincolo di amicizia intellettuale.

Devo aggiungere che qui non sono venuta solo a nome mio personale, bensì come portavoce dell'Università di Cagliari: quella di ieri, nella quale la voce di Baratto fu importante, e riconosciuta come autorevole non appena egli vi giunse; quella di oggi, che cerca con impegno e con onestà d'intenti di continuarne l'opera, attraverso la presenza di tanti docenti – taluni dei quali direttamente suoi allievi – molti altri che ne riconobbero e ne apprezzarono le doti di maestro e vollero profittarne.

Cagliari è stata la prima tappa dell'itinerario accademico di Mario Baratto al suo ritorno in Italia dopo gli anni parigini. È ben evidente lo scarto tra un centro di cosmopolitismo ed una «provincia», alla cui marginalità contribuisce la posizione geografica. Tuttavia in quegli anni la Facoltà di Magistero, che affidava a Baratto l'insegnamento di Lingua e Letteratura Italiana, era un centro molto vivace, al quale la politica delle chiamate, durante la presidenza di Carlo Salinari, aveva dato un efficace impulso intellettuale.

Per un gruppo di noi, allora assistenti e già allievi di Giuseppe Petronio, l'arrivo di Baratto fu molto importante, e devo dire che

fummo subito affascinati dalla personalità e dai modi del nuovo professore: sensibile alle difficoltà del fare cultura in una condizione di insularità, che può tradursi immediatamente in isolamento; ma generoso nel non sottolineare con sufficienza le nostre manchevolezze.

La capacità di situarsi immediatamente in una relazione pienamente adeguata alle circostanze fece sì che intorno a Baratto si formasse un gruppo cospicuo di allievi, che pur provenivano anche dalla scuola di altri maestri autorevoli. La lunga permanenza tra noi – sei anni – ha consentito a Baratto di lasciare una traccia molto profonda nell'Università di Cagliari; traccia che si collegava quasi immediatamente all'eredità di Petronio. Infatti tra la partenza dell'uno e la venuta dell'altro si erano avvicinati, con ritmo quasi incalzante, altri docenti pur illustri, i quali peraltro non avevano avuto agio di coagulare intorno a sé un vero gruppo.

L'esperienza delle lezioni di Baratto ha segnato in modo sensibile tanti dei docenti ora attivi nelle scuole della Sardegna, come era avvenuto prima con Petronio; ma vorrei dire che se Baratto ha lasciato una forte impronta di sé in Sardegna ne è anche rimasto segnato, e non solo affettivamente, perché il rapporto magistrale era per lui retto e sostenuto dalla reciprocità. Voglio dire che l'essere prima di tutto *maestro* rendeva Baratto estremamente ricettivo agli stimoli che gli venivano dagli allievi. Proprio per questo le dediche del suo libro sul *Decameron* agli studenti sono assolutamente a proposito, rispondono ad una profonda verità, e ne traggono il loro intenso significato di testimonianza.

La ricerca e la didattica, i due momenti che spesso riusciamo ad armonizzare solo con grande difficoltà, si componevano nella sua attività starei per dire spontaneamente; ma so bene che l'apparenza della facilità era il frutto di una costante attenzione, di un impegno politico che prima di tutto si realizzava nella verifica quotidiana della scuola. Non a caso il libro sul *Decameron* fu portato a compimento dopo due corsi cagliaritari; e quello sulla commedia del Cinquecento risulta, nell'organizzazione come nel dettato, assai prossimo alle dispense.

Anche le dispense non erano mai licenziate da Baratto senza un lungo e puntiglioso lavoro. Degli anni cagliaritari restano inediti due corsi: uno sulla *Lirica amorosa di Dante e le Petrose*, l'altro sulle *Rime del Petrarca*. Rileggendoli ultimamente ho potuto verificare la loro straordinaria aderenza al modo di porgere delle lezioni, alla suggestione affascinante della sua «oralità». Gli studenti che hanno seguito quei corsi conservano vivo il ricordo delle letture, soprattutto quelle dantesche, della cui capacità di presa Baratto era perfettamente consapevole, e sapeva valersene con grande felicità. Amava dire

che il mestiere dell'insegnante è assai vicino a quello dell'attore; si trattava di un segno evidente del suo amore per il teatro, ma anche di una lucida analisi degli strumenti dei quali egli sapeva servirsi per catturare con la voce, con il gesto, con la sua presenza fisica l'attenzione degli studenti, per stimolarne fino in fondo l'intelligenza. Tuttavia l'efficacia didattica del suo modo di parlare, che le dispense conservano abbastanza fedelmente pur essendo passate attraverso una revisione minuta, non implicava alcuna concessione né alle suggestioni plateali né ad una volgarizzazione che persegua la facilità per la via della banalizzazione.

La lezione di metodo che può dedursi dai corsi cagliaritari mi pare consistere principalmente nella capacità di integrare nella realizzazione didattica una pluralità di prospettive critico-metodologiche: dall'informazione filologica minuziosa e puntuale, alla ricostruzione storica, all'analisi stilistica ed a quella semantica (cui aveva dedicato un corso di Storia della Lingua italiana sul Boccaccio).

La capacità di articolare intorno ad un oggetto una pluralità di modi di approccio mi sembra riesca pienamente evidente nel corso sulle *Rime* del Petrarca, oggetto di una sorta di autoleggenda; infatti Baratto si compiaceva di ricordare che aveva dedicato oltre venti lezioni alla spiegazione del primo sonetto, *Voi che ascoltate*; ma proprio questa specie di *pari* aveva dato luogo all'esemplificazione emblematica della sua capacità di coordinare – e soprattutto di rendere accessibili senza alcuno svilimento – problematiche e discussioni critiche di cui ognuno conosce la vastità, la complessità ed anche le difficoltà. In questa impresa si fondevano l'intelligenza lucida, la razionalità brillante, che si accompagnavano, nell'attività didattica, ad una inesauribile capacità di umana simpatia, dote che si trasforma in strumento efficacissimo di magistero.

Ho toccato appena l'insegnamento di Storia della lingua; devo dare invece maggior rilievo ai corsi di Storia del Teatro Italiano, poi Storia del Teatro e dello Spettacolo, che Baratto tenne alla Facoltà di Lettere dell'Università di Cagliari. La nuova disciplina e i corsi di Baratto hanno apportato una significativa innovazione nel panorama critico-metodologico dei nostri studi di drammaturgia, introducendovi una specifica attenzione per lo spettacolo. Trattando dei problemi della drammaturgia settecentesca, Baratto aveva impostato in modo esemplarmente lucido il problema della perenne dialettica, della tensione continuamente rinnovata e feconda tra la parola del poeta e la sua transcodificazione scenica. L'osservazione della drammaturgia del secolo più «teatrale» della nostra cultura trascendeva – a mio modo di vedere – il problema storico specifico, per illuminare contemporaneamente e secondo la medesima angolatura l'oggetto da studiare e il

metodo da impiegare. Baratto ci insegnava allora a considerare il teatro, al di fuori del moralismo intellettualistico tradizionale, come uno degli aspetti più significativi, per complessità e ricchezza, della cultura di un'epoca. Mettendo in evidenza l'antagonismo settecentesco, con i suoi effetti negativi, tra le ambizioni esclusivamente intellettuali di alcuni letterati e la realtà materiale e sociale dello spettacolo, lo studioso ci aiutava a comprendere l'angustia di certe analisi fondate sull'antico privilegio del testo letterario drammatico anziché tese all'individuazione dell'arte autonoma del teatro, che comprende in sé anche la parola, assumendo in sé e trasformando anche quella del poeta.

La disciplina appena attivata ebbe subito un consenso larghissimo tra gli studenti, segno che la nuova offerta culturale rispondeva a un'esigenza sentita. Il numero degli esami e il numero delle tesi, che si aggiungevano a quelle di Italiano, fu tale da sancire nel modo più manifesto il successo, e direi proprio il successo personale del maestro; ma segnò anche, contemporaneamente, un momento di crisi per la sua salute, poiché egli fu letteralmente assediato dagli allievi.

Le tesi di laurea potevano dirsi per lui, veramente, croce e delizia del suo particolare insegnamento: vi dedicava cure minuziose ed assidue, e questa parte della sua attività è stata anche per molti di noi, allora suoi collaboratori, momento importantissimo di formazione. Era tanto evidente che in quei momenti egli profondeva generosamente il meglio di sé che noi, spinti – è vero – anche dal desiderio di alleviare la sua fatica, ma comprendendo che ci si offriva un'occasione straordinaria di apprendimento e di esperienza, lo abbiamo affiancato assiduamente, traendo – e qui mi riferisco proprio alla mia esperienza – un grandissimo vantaggio da quella collaborazione.

Si è trattato per molti di noi di *imparare il mestiere*, e dò a questa espressione, qui, il massimo del valore positivo. Il mestiere dell'insegnante significava per Baratto presenza vigile, attenzione continua anche agli aspetti tecnici: aveva riunito i laureandi per insegnare loro come si redigono le note, come si compila una bibliografia; verificava puntualmente i programmi che affidava alla nostra redazione; discuteva con noi le valutazioni delle prove scritte degli studenti. Direi che non si sottraeva a nessuno dei tanti compiti inerenti alla funzione didattica; perciò considero un privilegio essergli stata vicina per diversi anni, durante i quali egli non smetteva mai di essere maestro anche per noi assistenti.

Al suo arrivo Baratto ha trovato un gruppo di noi non più giovanissimi, ed ha poi raccolto intorno a sé altri giovani ai quali ha veramente insegnato a lavorare. Proprio lui, incontentabile inseguitore della perfezione, sicché era sempre renitente a licenziare i suoi lavori,

a considerarli compiuti, si adoperava ad incoraggiare noi, ad infonderci fiducia, e – almeno per quanto mi riguarda personalmente – non posso ricordare se non con gratitudine commossa i colloqui sui miei progetti di lavoro e sulle varie fasi della loro esecuzione, ancor dopo la sua partenza da Cagliari.

Credo di poter dire – anche a nome dei miei colleghi, allora assistenti ed ora professori – che Baratto ha saputo instaurare con ciascuno di noi un colloquio sulla *nostra* lunghezza d'onda; che ha saputo aiutarci a trovare la strada di una realizzazione personale, sollecitando in ciascuno le doti peculiari, sia intellettuali sia di carattere. Gli anni della sua direzione dell'Istituto di Lingua e Letteratura Italiana del Magistero sono qualificati, nella memoria di tutti, dal fervore intellettuale animato da lui e da una grande armonia, che egli sapeva suscitare e regolare, al di là delle diversità di ciascuno.

Tutti abbiamo ammirato in Baratto, sul piano politico, il *genio della mediazione*, la capacità di dialogare pur con persone da lui lontanissime per convinzioni, per ideologia. Gli anni turbolenti in cui si svolse il suo lavoro a Cagliari gli offrirono l'opportunità di porre tale dote al servizio della facoltà; il suo prestigio ed il fascino che egli esercitava sui colleghi come sugli studenti era tale da consentire, favorire, promuovere sempre il colloquio nelle condizioni più proficue.

La stessa dote ha fatto di lui, in anni più recenti, un *punto di riferimento*. Ho sentito questa frase da molti, nel mondo accademico e nel corso di quest'ultimo anno; le sue capacità umane e di politico fanno sì che il rimpianto con cui lo ricordiamo sia profondo e trovi alimento nelle ragioni generali oltre che in quelle individuali, squisitamente personali; sì che noi sentiamo con irriducibile dolore il vuoto della sua assenza.

DISCORSI PER L'INTITOLAZIONE A MARIO BARATTO
DELL'EX AULA ATTI ACCADEMICI DI CA' FOSCARI

DISCORSO DEL PROF. GIOVANNI CASTELLANI
MAGNIFICO RETTORE DELL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI VENEZIA

Il giorno stesso della cerimonia funebre per Mario Baratto fui avvicinato da alcuni studenti che mi espressero il loro desiderio che l'aula in cui faceva lezione, questa luminosa aula sul Canal Grande, ex Aula Magna di Ca' Foscari, potesse portare il Suo nome, a memoria di un docente tanto stimato quanto amato.

Per suffragare questa loro richiesta mi fecero pervenire nel breve giro di una settimana una decina di fogli che raccoglievano le firme di adesione alla proposta di moltissimi studenti e docenti.

La targa posta oggi all'entrata di quest'Aula è stata dunque voluta, ed è giusto che lo si sappia, principalmente dagli studenti del prof. Baratto, ai quali si sono prontamente associati docenti, Facoltà e Senato Accademico.

La testimonianza dell'affetto degli studenti per questo loro docente smentisce clamorosamente chi ritiene che i giovani d'oggi rifiutano i Maestri. Non li rifiutano, anzi li cercano, ma sono con loro molto esigenti: vogliono da essi non solo capacità intellettuali ma anche impegno pedagogico che sappia condurli alla scoperta del gusto del sapere ed impegno morale che sappia loro additare le strade dell'onestà e del senso del dovere. E Baratto era ammirevole per la tenacia con cui ci richiamava a tener presente le esigenze degli studenti, in una istituzione che non sempre sa vivere in modo equilibrato il rapporto tra ricerca e didattica.

La Sua assidua fedeltà all'impegno della lezione, la Sua grande attitudine ad entrare in sintonia con gli allievi, il Suo affascinante eloquio facevano di Lui uno dei docenti più seguiti e amati di Ca' Foscari.

A me capitava spesso di passare davanti a quest'Aula durante le Sue lezioni e di vederlo tutto infervorato a trasmettere ad un uditorio attento, talora estasiato, il frutto delle Sue riflessioni sui testi, che accompagnava spesso con gustose divagazioni ricche di umanità e di humour.

Ma nessuno meglio di coloro che hanno vissuto con Lui in quest'Aula può far rivivere quell'atmosfera, quell'intesa che si stabiliva tra Maestro e allievi.

Ed è per questo che voglio oggi riproporvi le parole con cui una Sua studentessa, Roberta Malagoli, ha ricordato le Sue lezioni:

«Ricordo, ad ogni lezione, l'aula piena, affollatissima, persino tutt'attorno alla cattedra studenti seduti per terra con i loro quaderni. Il professor Baratto, al suo arrivo, prendeva fuori dalla borsa foglietti fitti di appunti, li posava, ma non cominciava subito la lezione. Per prima cosa prendeva contatto con il suo folto pubblico – poteva essere uno scherzo, una domanda, un racconto, non perdeva mai l'occasione per parlare ai suoi numerosi studenti e rompere, così semplicemente, la monotonia e il canonico distacco fra l'oratore e la sua platea. Poiché, sosteneva, il rischio più grande che può correre un professore è di annoiare gli studenti. E il primo principio, mai smentito, del suo insegnamento, era di evitare la noia come il male peggiore. Così, anche tenendo lezione ogni tanto si interrompeva, abbandonava l'orizzonte ristretto del corso e improvvisava divagazioni affascinanti sul filo della memoria; allora raccontava la letteratura più che insegnarla e riusciva ad unire il rigore alla fantasia, la conoscenza al piacere della conoscenza.

I suoi corsi si basavano sui testi. Tutti potevano seguire la sua analisi limpida e chiara, che partiva dal testo e vi ritornava, la riflessione concreta immediatamente evidente e allo stesso tempo ricchissima: dal suo metodo di insegnamento emergeva un'idea di cultura basata sulla comunicazione e sulla chiarezza, un'idea che tendeva perciò anche all'educazione, e a trasmettere non solo dei contenuti, ma un modo di studiare e di amare la cultura. E, se come educatore si preoccupava di tenere lontani la noia e il disinteresse, così esigeva dal suo auditorio un'attenzione incondizionata.

Alle sue lezioni non era possibile distrarsi: pur avendo di fronte una fitta folla di visi, rintracciava subito i distratti – anche in fondo alla sala – ed ecco che reagiva con severità, perché la cultura, per lui, era impegno. Delle sue lezioni rimane l'impressione indimenticabile di un rapporto vivo e caloroso con gli studenti, conquistato con la familiarità e l'ironia, con la severità e la tolleranza».

La targa posta alla porta di quest'aula per ricordare Mario Baratto è ben poca cosa se confrontata con l'impegno culturale, didattico, organizzativo, da Lui profuso tra queste mura, però è un modo semplice ma altamente significativo di testimoniare della stima e della simpatia di cui Egli godeva in mezzo a noi.

DISCORSO DEL PROF. UMBERTO CORSINI
PRESIDE DELLA FACOLTÀ
DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE
DELL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI VENEZIA

Sono molti i riconoscimenti, e di vari tipi, ai quali un docente universitario, quando moralmente e per dottrina abbia titoli e statura di uomo e di maestro, possa aspirare. Ma su tutti, anche i più esteriorizzati e risonanti, credo che sommo sia quello di lasciare il suo nome, apposto sull'aula ove ha tenuto le sue lezioni.

Il tempo infatti illanguidisce negli anni e disperde il ricordo di onorificenze e delle cerimonie in cui vengono conferite. Il nome di Mario Baratto attribuito a quest'aula, per volontà congiunta di studenti e docenti della Facoltà e dell'Università, è destinato a restare.

Noi tutti, che abbiamo avuto la felice ventura di godere della ricca umanità di Mario Baratto, della sua cultura – che cultura era e non solo erudizione – e della sua parola, da quel nome apposto sull'aula siamo richiamati ad affettuosi ricordi e a rinnovare in noi stessi i sensi di stima e di ammirazione e di rispettosa amicizia che gli dimostrammo in vita.

Ma le generazioni di docenti e studenti si susseguono e la storia degli uomini e delle istituzioni non finisce al presente. Questa modesta targa con il nome di Mario Baratto è posta ora, ma per parlare al futuro.

In una società disattenta come sembra essere e in parte è questa nostra, può apparire come piccola e trascurabile cosa l'intitolazione di un'aula col nome di un Maestro di sapienza, di saggezza e di vita. Ma i valori perenni che coinvolge superano ogni rumore esterno e riaffermano principi essenziali ed eterni del vivere umano. Primo fra tutti quello della continuità delle generazioni.

Le generazioni che seguono non nascono come prime ma sempre come ultime nella storia, e il loro essere nella loro attualità è la risulanza di tutto il passato.

Chi entri nei vecchi palazzi anche delle più antiche e secolari Università d'Italia e di tutti i Paesi che hanno tradizioni di cultura vedrà ovunque, negli atri, nelle sale, nelle aule, lapidi marmoree o

bronzee, targhe e iscrizioni che ricordano coloro tra i docenti che più hanno illustrato con la loro dottrina gli studi di umanità o di scienza e gli Atenei cui appartennero.

Nel chiedere l'intitolazione dell'aula a Mario Baratto, la Facoltà non è stata mossa soltanto dalla *pietas* verso il suo Preside scomparso or è un anno, *pietas* che pure è viva, poiché di Lui si può ben dire col Poeta che «lascia eredità di affetti».

Vogliamo consegnare il ricordo di Lui e la memoria a tutti coloro che entreranno in quest'aula della sua opera di studioso, di docente, della rilevanza dei suoi scritti e dei suoi lavori, della sua sensibilità di interprete della letteratura.

È un atto, questo che compiamo, rivolto al futuro che la scomparsa di Mario Baratto non ha in nulla dissociato con il passato, poiché se Egli non è più, vivono le sue opere.

Bartolo Anglani
(Università di Bari)

BARATTO, GOLDONI E LA SCENA DELLA LETTURA

1. Non ho avuto il privilegio di essere stato allievo di Mario Baratto, né di aver avuto con lui una consuetudine di lavoro durevole. Lo conobbi a Cagliari nel 1967, al convegno gramsciano. Ci scrivemmo alcune lettere per via di un progetto, che allora coltivavo, di fare il lettore d'italiano all'estero. Poi non ne feci più nulla, e per quasi dieci anni persi ogni rapporto con lui. Ma quando gli mandai alcuni lavori settecenteschi, Baratto con mia grande sorpresa (una sorpresa ingiustificata, come capii in séguito) mi rispose discutendo le cose che avevo scritto. Mi mandò i suoi saggi goldoniani, quelli che ora leggiamo raccolti nel volume postumo. E ancora pochi anni dopo volle che fossi io a tenere una relazione al convegno goldoniano di Roma, quello di «Goldoni vent'anni dopo». E proprio lì, dietro le quinte del teatro Argentina, un pomeriggio annunciò ai convenuti che Anglani – cioè io – stava scrivendo un libro su Goldoni, quel libro di cui fino a quel momento avevo solo esibito l'assenza. Fu così che dovetti proprio scriverlo quel libro, una volta tornato a casa, se non altro per non smentire la fiducia che lui, il grande e per me mitico critico goldoniano, riponeva nella mia persona. È per questo che mi trovo qui, a parlare di lui; ed è per questo che non potevo cominciare a discutere di Baratto critico di Goldoni senza passare attraverso questo mio rapporto con lui, e senza cominciare subito a saldare alcuni debiti o forse a riparare un'ingiustizia.

Perché dico questo? Perché nei giorni scorsi, rileggendo ancora una volta quei saggi, ciascuno dei quali per lui costituiva «un nuovo passo verso quel libro di *letture* che sta avanzando tanto lentamente, che coinciderà forse col ritmo della mia vita stessa» (come mi scriveva nel 1977 a proposito del saggio sul *Todero*), mi sono reso conto con amarezza e con un certo senso di colpa di aver ricambiato molto male la sollecitazione affettuosa di Baratto scrivendo un libro nel quale, a dichiarazioni certo sincere di ossequio per il suo ruolo storico, non facevo seguire una comprensione dell'impianto riccamente

problematico di quelle «letture». Dirò di peggio: secondo un processo forse inevitabile ma non per questo meno sgradevole a ripercorrersi, avevo a tal punto incorporato le parti migliori di quel discorso da finire per crederle mie, nate tutte nella mia mente: e ne avevo citato l'autore vero in parti secondarie, rifiutando di ammettere a me stesso la paternità reale delle cose che andavo scrivendo. E avevo finito per confinare lui, Baratto, fra quei critici di ispirazione marx-sociologica i quali, dopo aver opportunamente esaltato il ruolo decisivo della *ideologia* goldoniana, avevano poi risolto in tale ideologia tutto lo spessore del *teatro* goldoniano, «giungendo [...] ad annullare o a mettere tra parentesi la dimensione scenica di quel teatro». Così scrivevo baldanzosamente a pagina 49. Baratto avrebbe messo tra parentesi la dimensione scenica del teatro goldoniano!¹ Solo costruendo di lui questa immagine di comodo, mi rendo conto, potevo procedere alla esaltazione di quella dimensione scenica come se l'avessi scoperta – o inventata, ch'è lo stesso – proprio io.

E ancora più duro nella sostanza ero stato con Baratto in una serie di appunti sulla critica goldoniana stesi alcuni anni prima, quando lo avevo ricondotto pari pari alla ideologia del realismo, del rispecchiamento, del tardolukacsismo e di altre aberrazioni: e siccome quelli erano anni di riflusso verso una nozione più moderna (così si opinava) della autonomia della letteratura, risultava relativamente facile, a chi l'avesse voluto, rimuovere con un'alzata di spalle i problemi che Baratto con discrezione, ma con fermezza, aveva posto circa Goldoni ma implicitamente, senza strafare, circa l'universo della letteratura.

Invece Baratto con l'*ideologia* del realismo imperversante negli anni Cinquanta non si identificava, o doveva essere ben difficile identificarlo vent'anni dopo, e in ogni caso restava abbastanza lontano da essa nei sondaggi goldoniani e settecenteschi che qui particolarmente ci importano, se non per quel tratto di mescolanza nell'orizzonte del tempo che è inevitabile se non si vuol predicare come profeti disarmati. Voglio dire che oggi quello che più conta è verificare il modo personalissimo con cui Baratto, fin d'allora, declinava nel suo discorso critico la richiesta di realismo che da parte della cultura contemporanea in forme spesso assai vessatorie saliva al mon-

¹ Ricordo a questo proposito lo stimolante «invito ad un'analisi drammaturgica» della commedia cinquecentesca, dove l'analisi drammaturgica si intende come «lettura e interpretazione di un testo teatrale operante in funzione del luogo e del tempo cui quel testo è naturalmente destinato: quelli della rappresentazione» (*La fondazione di un genere*, in AA.VV., *Il teatro italiano del Rinascimento*, a c. di M. de Panizza Lorch, Milano, Comunità, 1980, p. 3).

do della letteratura e della critica, senza consentirsi la menoma concessione alla *ideologia* del medesimo. Per lui, fin d'allora, veniva in ogni caso per prima la «lettura» – ossia quella pratica che oggi ciascun laureando, dopo aver scorso un saggio di Barthes, dichiara di voler fare –, la «ricognizione» attenta del testo, l'auscultazione curiosa e rispettosissima, eppure altamente creativa, della «storia» di un testo attraverso le mille interrelazioni di esso con la cultura, la società, la tradizione, le istituzioni, l'inconscio, l'ideologia dei singoli e dei gruppi sociali. E il «realismo», se c'era, era innanzitutto effetto di conoscenza e veniva dopo, dalla forza stessa delle cose e non da una opzione di principio. Goldoni era Goldoni, insomma, e non era Pratolini.

Questo era il senso di quel grande, esemplare saggio su «Mondo» e «Teatro». Lì, Baratto lasciava la parola sempre al suo Goldoni, senza amplificarla, senza ipotecarla ma anche senza farsene travolgere. E proprio lì, in quel saggio, alla quinta pagina², Baratto sottolineava «la qualità di *comunicazione* ampia e diretta» che la «copia» teatrale della realtà doveva possedere per essere, appunto, Teatro: «questa “copia” ha un suo movimento interno, crea una particolare illusione», scriveva. «La commedia è dunque *un'illusione di realtà*, ottenuta con la rappresentazione, che tende a far *riconoscere* al popolo i veri aspetti di essa» (p. 164). Meglio non si poteva dire, per misurare esattamente il rapporto tra *illusione* e *realtà*, entro cui si declinava il rapporto tra Mondo e Teatro, nell'opera goldoniana. Una accentuazione lievissima di uno o dell'altro aspetto avrebbe forse placato appetiti ideo-teorici sul teatro in generale e su altre importantissime questioni, avrebbe portato una vana e friabile pietruzza al castello degli «illusionisti» o a quello dei «realisti»; ma avrebbe trasformato Goldoni in un Gozzi o in un Diderot (per restare al Settecento) e sarebbe riuscita irrimediabilmente falsa, ossia non «vera».

Invece Baratto, già nel '57, aveva scelto di «spiegare Goldoni con Goldoni» (come diceva egli stesso in una noticina seminascosta a p. 173) e dunque di restituirlo audacemente, tutto intiero, alla propria storicità. Qui è la novità di questo discorso – e uso la parola «discorso» con piena consapevolezza, giacché il critico davvero si muove e percorre un itinerario conoscitivo che aderisce alle sinuosità del testo goldoniano – e qui è anche il segno permanente di quell'apertura metodologica implicita: nel fatto che la scelta di un teatro che sia strumento di conoscenza, in Goldoni, si fonda su una precisa ragione sociale. «In questo mondo [...] il Goldoni non si addentra però con l'occhio dell'osservatore curioso dello spettacolo pittoresco, o del

² Cito, qui e di seguito, da *Tre studi sul teatro*, Venezia, Neri Pozza, 1964.

poeta comico in cerca di facili occasioni d'intreccio. Vi entra, piuttosto, con l'occhio e con l'animo del borghese, col temperamento prosaico e metodico del mercante veneziano, che dà subito proporzioni diverse a questa realtà esteriormente multicolore» (p. 171). Di qui, allora, nasce l'idea di un teatro strumento principe della «ricognizione» sociale, in rapporto stretto con la spinta conoscitiva del borghese moderno: «Il mercante, infatti [...], ha bisogno di qualificarsi rispetto a tutta la realtà [...]: ne postula, quindi, una graduale ricognizione» (p. 176).

Questa parola – «ricognizione» – insieme con sinonimi ed equivalenti, la sentiremo spesso ricorrere con insistenza e puntualità nei saggi successivi. Baratto non dirà mai «realismo» e derivati, o almeno parlerà di realismo solo come sbocco coerente di una siffatta «ricognizione». Voglio dire che del meccanismo di produzione letteraria, che per lui certo è sostanzialmente un meccanismo di riproduzione-rappresentazione di realtà (sia pure complicato dalla «illusione»), quello che gli preme rilevare è non ciò che rozzamente potremmo dire il «risultato», cioè l'effetto di «vero» o di «reale» *in obiecto*, per così dire, quanto piuttosto l'ottica, la disposizione e la spinta a conoscere in quanto sono proprie del soggetto: la capacità e la voglia di *lettura* del «mondo», insomma. È in questa zona, a parer mio, che si fonda l'analogia più durevole tra il «metodo» di Goldoni e il «metodo» di Baratto – ed è dunque in essa che si articola problematicamente l'affinità tra il critico e il suo oggetto –: nel privilegio accordato alla «lettura», alla ricognizione integrale della realtà. La lettura presuppone un testo, il quale gode di un doppio statuto: esso è dato, è oggettivo; ma ugualmente dev'essere ricostruito prima di essere analizzato (o meglio, dev'essere ricostruito nell'atto stesso dell'analisi) se non lo si vuole lasciare allo stadio spontaneo e disaggregato di «spettacolo pittoresco». Perciò Goldoni torna e ritorna sulla società borghese; per questo Baratto legge e «rilegge» il *Decameron*. E per questo però il modello vivente di questa critica è il «saggio» piuttosto che la monografia totalizzante: il saggio, la lettura appunto, che mette in discussione e in scena ogni volta se stessa, si teatralizza con discrezione, si mette alla prova, non rinnega la «storia» ma non la dà per scontata come un «quadro» generale, e si impegna ogni volta a ricostruirla esibendo i mille canali che la collegano al testo letterario e viceversa.

In questo senso, era proprio la forma specifica che in Goldoni assume il «genio comico» ad essere attentissimamente ricostruita. Cito una definizione che mi sembra esemplare: «La commedia è dunque per Goldoni il modo più immediato di trasmettere quell'umorismo del quotidiano che è intelligenza di sé e degli altri nei rapporti

più semplici ed elementari, capacità di “situarsi” e di “vedersi” nella collettività» (p. 198). E ancora: «il “genio comico” del Goldoni riporta la variabilità dell’individuo a una sostanziale “meccanica” sociale (e teatrale), alla quale il singolo non può sfuggire. In questo senso, il personaggio goldoniano non è “libero”. [...] Prima che “amore” dell’individuo, il teatro del Goldoni è “cognizione” dell’individuo [...]. Il teatro comico non è perciò *commedia del quotidiano*, ritrascrizione, commossa se si vuole, della realtà di tutti i giorni [...]. È piuttosto, dato il *rilievo* scenico che in esso assume il quotidiano, *coscienza* del quotidiano, della sua ricchezza non casuale, ma esemplarmente tipica. Questo “rilievo” è connaturale alla forma comica, alla sua concentrazione scenica, che permette di accelerare il ritmo del quotidiano [...]» (p. 199). Così, «il personaggio assume integralmente la poetica goldoniana, *la dimostra vivendola*, avviando o subendo un’“azione”» (p. 200).

Queste citazioni dovrebbero essere sufficienti a riportare alla nostra memoria l’esemplarità e l’acutezza della dimensione intrinsecamente, problematicamente *scenica* di questa lettura.

Questo va ricordato, oggi che quel «libro di *letture*» goldoniane è tutto davanti a noi, forse non esattamente quale Baratto lo avrebbe rifinito ma proprio per questo più capace di testimoniare la ricchezza di un itinerario critico. Goldoni era il *suo* autore: l’equilibrio sottile, mai dato a priori, tra Mondo e Teatro, la qualità insieme sintetica ed analitica di uno sguardo che conosce e ordina il reale, il gesto limpidamente conoscitivo: questi elementi stabiliscono un sistema di coordinate e di affinità elettive profonde, tra il critico e il suo oggetto, che è raro trovare altrove dispiegato con altrettanta completezza e praticato con altrettanta lucida autocoscienza. Per questa sintonia che fa di Baratto un «goldoniano» se mai ce ne furono, negli anni successivi questo discorso non conoscerà brusche svolte né pentimenti improvvisi, e neanche patirà quel processo di rapido deperimento che tocca a certi prodotti, anche geniali, ma fin troppo legati alle particolarità irripetibili di una stagione critica e ideologica.

Eppure sappiamo tutti come la cultura del Baratto '57 non fosse la stessa del Baratto anni Sessanta, Settanta... Altri avrebbero con disinvoltura, di fronte all’allargarsi dei propri orizzonti, trovato il modo di rinnegare se stessi o di prendere con sufficienza le distanze dal proprio passato. Baratto non lo ha fatto, e non solo per una fondamentale etica professionale, ma per un motivo più interno e più scientifico: per la ragione che il suo saggio del '57, pur nato dentro quella atmosfera degli anni Cinquanta, era già sagomato, «programmato» direi, per accogliere nelle proprie maglie tutto il buono che il «nuovo» avrebbe prodotto dipoi; e ugualmente attrezzato per respin-

gere con elegante ironia tutto il ciarpame contingente che quel «nuovo» si sarebbe portato appresso.

Si potrebbe applicare così a Baratto stesso la lettura ch'egli è andato facendo di Goldoni, e in particolare quello che scriveva quando proponeva di accostare il suo autore – piuttosto che a Galilei, come aveva voluto De Sanctis – a Locke, «per il pervicace empirismo che lo tiene ancorato all'individuo concreto, i cui sentimenti e le cui idee sorgono e si manifestano nei rapporti reali e quotidiani»³. Sottolineo il «pervicace empirismo», che fa dell'illuminismo di Baratto un illuminismo per niente spaesato o a disagio nel disordine della crisi contemporanea. Ecco dunque, nella modalità di ascolto critico dei testi (non è per pura coincidenza verbale che uso un'espressione cara a Starobinski per descrivere il «metodo» di Baratto), ciò che impedisce al critico sia di andarsene per la tangente e di generalizzare o metafisicizzare, sia di rinchiudersi nel culto particolare della pagina o della battuta, è (oltre alla sua intelligenza, dato difficilmente quantificabile e ridicibile a «metodo», che tuttavia va riconosciuto come il *primum* della sua attività intellettuale) una tale perentoria lezione di empirismo critico e costruttivo che esibisce prima d'ogni altra cosa la sua matrice tipicamente illuministica: cui il marxismo e la sociologia e il formalismo ed altre suggestioni culturali potevano via via aver fornito occasioni di arricchimento che però non intorbidassero quella disposizione mobilissima verso le cose e quella capacità di dominarle conoscitivamente, senza mai forzarle in schemi giunti da estranei luoghi, che ne costituiscono la qualità di fondo. Sì che noi, leggendo le sue pagine, possiamo dire in ogni momento – anche quando sentiamo che avremmo detto diversamente – che sì, le *cose* sono proprio quelle, verissime e riconoscibili, le cose del tempo e del testo e dell'autore; e contemporaneamente sapere che esse non ci starebbero dinanzi così pienamente note se una lucida intelligenza non le avesse ordinate, riconosciute, nominate per noi.

Non so se questa impressione di verità rimarrà intatta nelle generazioni future, sulle quali sembra incombere una sorte di precarietà che minaccia di inattualità ogni specie di illuminismo. Per quanto riguarda la nostra – la mia – posso tentare di rispondere e di spiegare il fascino che la scrittura e il discorso di Baratto hanno esercitato fin dal primo istante: l'elemento più durevole che mi tiene legato a questo universo di discorso malgrado i dissensi verificabili su questo o su quel punto, è quella cosa che con una espressione non felice potrei chiamare di illuminismo marxista. Per ora non ne trovo altre,

³ *La letteratura teatrale del Settecento in Italia. (Studi e letture su Carlo Goldoni)*, Venezia, Neri Pozza, 1985, p. 25.

e vorrei fosse chiaro che usandola non intendo sovraccaricarne il potenziale ideologico ma solo sottolineare il senso di liberazione che un intellettuale «marxista» poteva sentire, negli anni Settanta soprattutto e dopo la crisi di alcune grandi ma frettolose certezze, apprendendo dal vivo che c'era un modo di essere marxisti senza ideologismi ma anche senza facili liquidazioni, e anzi ritrovando un mobile e ricco rapporto fra l'analisi dei testi, le grandi o piccole fasi della storia e quelle opzioni teorico-politiche che da più parti si invitava a mettere fra parentesi. Naturalmente, a proposito di Baratto, non mi riferisco ad una posizione teorica esplicita o ad affermazioni che raggranellate di qua e di là e opportunamente montate, per la gioia del futuro laureando in storia della critica, configurino l'ideologia, la metodologia e financo l'estetica del Baratto. Lui riluttava dal citare maestri assoluti e preferiva quei nomi, quelle voci che intrattenessero un rapporto diretto e inequivocabile con l'oggetto. Possiamo anzi assumere, a manifesto programmatico di questa diffidenza verso gli eccessi delle teorie, quello che forse è l'ultimo scritto pubblico di Baratto, la breve *Avvertenza* alla ristampa del libro sul *Decameron*: là dove, dopo aver accennato ai modi propri e originali con cui a suo tempo si era lasciato sollecitare dal marxismo e dal formalismo francese, concludeva in una ironica tonalità «minore»: «Devo aggiungere tuttavia che non ho mai saputo, né voluto, costringere il testo entro schemi ideologici o metodologici precostituiti: sono portato dai miei stessi limiti, come docente prima ancora che come critico, a diffidare non certo del metodo ma di ogni furore teorico». E proseguiva: «Ho cercato piuttosto di interrogare il *Decameron* nel suo straordinario spessore sperimentale, di accertarne tutta la "leggibilità" [...]. Ho cercato, più esattamente, di raccontare la mia lettura del *Decameron*, o meglio, di dare un resoconto [...] delle mie riletture dell'opera»⁴.

Così in quel primo saggio goldoniano non si affacciavano riferimenti ai termini del dibattito politico-culturale in corso: ma se la scelta di Baratto era prima di tutto quella di muoversi in mezzo alle cose, il suo discorso critico pur nascendo dentro la sinistra di quegli anni senza fatica si manteneva aperto a sviluppi e ad integrazioni creative. D'altra parte è vero che sempre in quel saggio l'accento del critico batteva principalmente sulla organicità tra la spinta conoscitiva del teatro goldoniano e la volontà ricognitiva propria del borghese moderno; con una accentuazione organicistica, dunque, che risultava condizionata dallo stesso progetto iniziale goldoniano, cioè dal movimento originario di una poetica che si era posta essa come lettura teatrale del Mondo: dal fatto che «nel primo periodo del teatro gol-

⁴ *Realtà e stile nel Decameron*, Roma, Editori Riuniti, 1984, p. 10.

doniano [...] i vecchi intrecci e i vecchi personaggi si caricano [...] di nuovi sensi sociali: esprimono sentimenti diversi e opposti»; e dunque dall'osservazione che Goldoni «mira soprattutto a fissare, mediante l'evidenza di questi *contrasti teatrali*, una prima analisi del Mondo, operata con i sentimenti e le prospettive del mercante»⁵. È però anche vero che il filo conduttore di questa lettura tendenzialmente organicistica del rapporto fra teatro goldoniano e ottica mercantile si mostrava pur sensibile a registrare le contraddizioni, le frizioni, le fratture dalle quali solo nasce la teatralità concreta di quel testo. Il Mondo borghese risulta teatrabile in quanto costituito da una contraddittorietà che rigermina da ragioni sociali interne al Mondo stesso. Tralascio di esemplificare: voglio solo sottolineare la tenacia con cui Baratto tendeva a spostare, a risolvere in lettura scenico-critica i dati di analisi sociale. È quando l'organicità tra Goldoni e Pantalone comincia a mostrare le prime crepe, imputabili al «limite» storico e alla «vecchiaia» della borghesia veneziana, Goldoni mira più in alto ed attribuisce all'intero organismo rappresentativo quella curiosità conoscitiva che in origine muoveva dall'ottica socialmente motivata del mercante. «Il principio positivo portato dal mercante *si trasferisce allora all'interno della poetica goldoniana*: diventa ricerca e rappresentazione della verità, rifiuto dell'arbitrario». Per esempio, già nella *Famiglia dell'antiquario* «il rimpicciolirsi dell'orizzonte sociale nell'ambito della casa, nei bisticci di famiglia o nei puntigli di gruppo, non corrisponde a un angusto moralismo: manifesta, al contrario, il *bisogno dell'intelligenza di scoprire il segreto del discorso quotidiano*, di cogliere cioè la ricchezza delle sfumature verbali nei molteplici incontri degli individui, ma anche il peso sociale della parola [...]». È solo a questo punto che l'autore può concludere: «Qui è la fonte del *realismo goldoniano*» (pp. 192-3).

La verità di questo discorso, solare per quanto riguarda il progetto e la poetica del Goldoni, diviene però meno evidente con il complicarsi delle contraddizioni e appare incompatibile con (o almeno inadeguata rispetto a) una lettura piena della «crisi». È per questo che il punto di minor tenuta di quell'analisi sembra sia da situare – come del resto segnalano le ammissioni stesse dell'autore nel prosieguo del suo lavoro – verso la fine, dove Baratto faceva coincidere «le incertezze e gli sbandamenti» delle commedie composte dal 1753 al 1758 con «contrastì e tensioni» della realtà veneziana (p. 217): quando una commedia come *Gli innamorati* veniva riportata alle «prime crepe» avvertibili «nell'edificio dei ceti "cittadini" e borghesi» (p. 214). (Ma è sintomatico che tutta l'analisi del Goldoni successivo alla

⁵ *Tre studi sul teatro* cit., p. 180.

Locandiera fosse sbrigata in poche pagine, di contro alla ricchezza delle osservazioni sulle fondazioni ideologiche della poetica goldoniana e sulle realizzazioni teatrali di essa nel primo tempo di quel teatro). Su questa parte del discorso di Baratto conservo alcune riserve e non riesco a convincermi di una crisi che si aprirebbe quasi di colpo, dopo il 1753, rivelando per una sorta di sensibilità congiunturale l'«insufficienza storica» e la «debolezza» del mercante veneziano precipitate in quegli anni, e la pura negatività di quelle che fino ad allora erano state messe in scena come «virtù» borghesi (p. 220). Mi risulta difficile pensare che una storia grande, «epocale», come quella borghese, possa subire ribaltamenti così radicali in un giro tanto ristretto di anni e svuotare di fondatezza storico-sociale un'ipotesi teatrale articolata tutta sul rapporto positivo con il ceto borghese. Né il rustego è – né credo lo sia mai stato per lo stesso Goldoni – un «borghese mancato» (p. 221), ma piuttosto il rivelatore di una struttura profonda del meccanismo sociale, della meccanica interpersonale squisitamente borghese: altrimenti la commedia dei *Rusteghi*, schiacciata su un frammento involutivo della sola storia sociale veneziana, non sarebbe quel capolavoro che è. Eppure anche da questa *impasse* Baratto usciva brillantemente poche righe più sotto, quando riconduceva alla disposizione conoscitiva goldoniana la qualità rappresentativa di quel teatro di crisi: «Lo scrittore non può superare la contraddizione sul piano ideologico (perché essa eccede le sue possibilità di interpretazione). Ma la supera sul piano morale e artistico, servendosi dei suoi strumenti di analisi e di espressione per rappresentare integralmente il mondo borghese [...]. È la poetica della verità [...]: in questa totale “assunzione” di un mondo è lo scatto totale dell'ultimo Goldoni. Il teatro è ora trascrizione completa del mondo borghese, con i suoi contrasti e con le sue debolezze [...]» (p. 221). Dove va osservata ancora una volta la rassomiglianza inquietante fra critico e autore. Lo scatto goldoniano si era ripetuto in Baratto e lo aveva portato ad esaltare conclusivamente la volontà di conoscenza totale di quel teatro fino al limite estremo delle *Baruffe*: «Il Goldoni non poteva andar oltre» (p. 237). Ma era anche lui, Baratto, che allora non poteva andar oltre.

2. Spero di aver dimostrato come per me fosse necessario tornare a «rileggere» Baratto con la stessa attenzione (se non con la stessa intelligenza) con cui lui rileggeva Goldoni. Rendere esplicite tutte le suggestioni che scaturiscono dalle pagine dense di questi saggi raccolti nel volume *La letteratura teatrale* significherebbe però ora rileggerle una per una, sottolinearle e duplicarle, tanto le singole affermazioni (anche là dove per esigenze discorsive si ripresentano a distanza

in saggi diversi) acquistano ogni volta una lucentezza inedita, se così non si tradisse la nozione e la pratica di «lettura» che Baratto stesso ci ha insegnato. Bisogna scegliere. E scegliendo indicherò sinteticamente due punti che mi hanno particolarmente colpito durante la rilettura. Il primo è dato dalla tenuta perfetta del «saggio», nella cui struttura si rivela per intero, perfettamente funzionante, la pratica critica della «lettura». Il secondo consiste nelle articolazioni sottili con le quali, proprio grazie all'andamento discorsivo e ricognitivo della lettura, Baratto supera il limite conoscitivo del primo saggio e recupera integralmente al territorio della propria indagine la nozione di «crisi», esaltando conoscitivamente nella giusta misura le zone irrazionali, oscure, interdette della stessa personalità goldoniana. Le due cose sono collegate tra loro, com'è ovvio: se la crisi non è più, come poteva apparire dalla chiusura e dall'andamento stesso del primo saggio, un evento catastrofico che irrompe in un processo coerente di crescita scompaginandone il tessuto coerente e progressivo, e se essa diventa piuttosto il dato molecolare permanente e costitutivo della società settecentesca e insieme la condizione della produttività goldoniana, ecco che se da un lato la «storia» di quel teatro non può più essere scandita razionalisticamente da passaggi precisi e senza ritorno e diviene essa stessa una struttura problematica, un oggetto specifico da ricostruire ad ogni passo nella propria intrinseca densità significativa; dall'altro la forma del saggio si afferma come la sola praticabile, ossia come la dimensione analitico-espositiva che dentro di sé assicura il massimo di approfondimento interno nella lettura di *quel* testo e il massimo di dilatazione conoscitiva dell'oggetto in rapporto a tutti gli altri oggetti possibili.

Come esempio e modello del «saggio» vorrei rinviare alle tre grandi e impegnative letture degli *Innamorati*, dei *Rusteghi* e soprattutto del *Todero*, che non esito a definire un capolavoro nel suo genere letterario: qui siamo davvero al punto più alto dell'illuminismo conoscitivo (e «ricognitivo») di Baratto.

Per abbozzare una conclusione, sommaria ma indicativa, dirò che da questo incrocio scaturisce un modello di storia degli intellettuali, di storia articolata in una pluralità di livelli tra i quali non esiste, felicemente, alcun livello egemone. Non si può più parlare di una struttura rispetto alla quale le altre sarebbero sovrastrutture; al massimo si può mettere in campo quella entità indefinibile che con brillante ossimoro Baratto definisce il «modesto genio» goldoniano⁶. È un modello arduo, un antimodello in realtà che nessuno scolaro saprebbe riversare pari pari su altri oggetti cambiando le parole e con-

⁶ Tutte le citt. che seguono, da *La letteratura teatrale* cit. (questa a p. 260).

servandone la struttura algebrica: è un modello mobile e flessibile che realizza le premesse del primo saggio superandone i limiti. Quando l'implicazione del «realismo» scompare davvero e per sempre dall'orizzonte, e quando il Mondo acquista dimensioni multiple al di là di una certa rigidità sociologica prima inevitabile, Baratto è finalmente libero e può andare «oltre», può cioè leggere le avventure, in gran parte libere e imprevedibili, di quella poetica teatrale, di quella disponibilità conoscitiva così ben fissate, nei loro termini generali, dal '57.

Presentando il bilancio di «vent'anni dopo» al convegno del 1980, Baratto si era finalmente lasciato andare ad alcune sottolineature generali – non più che discretamente consuntive, s'intende, e mai teoriche – del lavoro su Goldoni svolto fin allora. In quel bilancio, egli aveva rilevato due caratteristiche della critica goldoniana più recente, che si ritrovano intrecciate nella sua stessa esperienza: da un lato, «la netta prevalenza dell'indagine analitica, delimitata, puntuale, sul lavoro sintetico e sistematico», dovuta «all'esigenza sempre più avvertita di recensire, in tutte le direzioni, un terreno tutt'altro che esplorato appieno», e connessa alla natura dell'attività goldoniana che di per se stessa «esige una pluralità di indagini» (p. 239). E, dall'altro, l'interrelazione fattasi via via più stretta fra lavoro dei critici e lavoro dei registi, fondata sulla assimilazione piena del principio che «la “messa in scena”, per i risultati più evidenti e insieme per le contraddizioni più stridenti cui può sboccare, è uno strumento efficacissimo per attraversare l'opera [...], per leggerla a vari livelli, per “aggiustare” la valutazione critica» (p. 240). Non starò a riassumere in tutti i suoi aspetti questo saggio, che per la sua stessa, inconsueta, natura di sintesi non si presta ad una riduzione ulteriore. Voglio solo sottolineare come questo intervento rendesse esplicite le ragioni del lavoro su Goldoni compiuto dopo il '57; e come soprattutto le nozioni di «contraddizione», di «sfasatura» e di «crisi» divenissero i cardini di questa lettura, contrapposte dall'autore stesso alla impostazione «sostanzialmente ottimistica» di vent'anni prima (p. 246). *Contraddizione e pluralità*, in particolare, sono i termini ricorrenti di questo discorso. Alla contraddizione «semplice» del rapporto organico tra Goldoni e il ceto dei mercanti, alle frizioni cioè di due storie parallele, si sostituisce un sistema complesso e ramificato di relazioni e di sfasature al cui centro funziona la «contraddizione fondamentale» del Goldoni, il suo specifico essere sociale: il fatto che «Venezia suscita, provoca e insieme ostacola, impedisce di fatto, la scelta e lo svolgimento della sua condizione di “uomo di teatro”» (p. 253). Alla doppia trappola costituita dalla riduzione di un autore o alle «condizioni» sociologiche del suo operare o alle sue stesse «premesse», alle

sue intenzioni progettuali, da un lato; e dall'altro dalla esaltazione della ribellione al mercato, della evasività assoluta, della estraneità alle basi sociali e della autonomia del fatto letterario, Baratto sfugge – in realtà secondo me finge solamente di poterci cadere – in questo modo, costruendo un modello analitico calibrato sulla concretezza irripetibile dell'oggetto, sul gioco effettivo e non generalizzabile che si riflette creativamente nella coscienza e nel lavoro d'autore. Rinvio ancora una volta al saggio sul *Todero*, al modo con cui Baratto fa funzionare in tutte le direzioni analitiche il «paradosso generale che coinvolge l'azione della commedia» (p. 196): alla finezza, per esempio, con cui l'analisi del linguaggio dei personaggi si intreccia con l'analisi scenica totale e con il richiamo costante alle connotazioni sociali «in movimento» dei personaggi.

Ma proprio l'esistenza e il funzionamento di questo modello-non-modello autorizza quella «pluralità di letture», quella «molteplicità degli approcci e dei livelli di analisi» che vanno sostituite alla «formula unificante» di vent'anni prima: «mi sono accorto», concludeva Baratto, «una volta abbandonata l'ambizione di uno schema generale e ripreso il metodo delle letture particolari, che non solo ogni commedia postula una propria lettura [...], ma che tale postulazione è dovuta (e qui si manifesta quella contraddizione essenziale cui a più riprese ho rinviato il discorso), quasi in ogni commedia, alle mutevoli modalità dell'equilibrio raggiunto tra le diverse tensioni che vi si manifestano» (p. 257). Era tale persuasione della concretezza vivente dell'organismo testuale, credo, a impedire di fatto in queste letture ogni possibile esito «modellizzante», a sventare ogni rischio di lettura «seriale» di un'opera che, come quella goldoniana, per le condizioni stesse di produzione sembrava offrire parecchie tentazioni in tale senso.

Invece, il punto d'arrivo di queste riletture sembrava a Baratto costituito dalla dissoluzione di ogni modello «sincronico» del teatro goldoniano e dalla accettazione di una pluralità diacronica che diventava cosa diversa da un semplice schema evolutivo: dalla immagine pregnante dei «teatri» goldoniani che si succedono ma anche si intrecciano, si sovrappongono e talora si negano a prezzo di rotture, crisi, balzi in avanti, involuzioni, ripensamenti che drammatizzano il rapporto del commediografo con la sua classe e con l'insieme delle «condizioni» produttive del suo teatro. Inutile ricordare quanto nella costruzione di questo «diagramma meno lineare» (p. 260) della storia intellettuale goldoniana agissero le suggestioni del dibattito contemporaneo sulla storia, sul tempo, sulla fine dello storicismo; proprio come vent'anni prima avevano avuto effetto le tematiche dell'organicità, dell'ottimismo e del rispecchiamento. Ma allo stesso modo di

come il clima culturale degli anni Cinquanta aveva funzionato da catalizzatore efficace più che come una rete di costrizioni ideologiche, così mi pare che i temi della discontinuità entrino qui solo in quanto la storia che ne risulta resti articolata sul principio della lettura e, soprattutto, sia «storia». Storia integrale: storia di un oggetto e storia delle relazioni dell'oggetto con tutti i livelli del reale, e storia delle dimensioni immaginarie di quell'oggetto che non sono meno «reali» di tutte le altre. La crisi dello storicismo e l'avanzata della nozione stessa di «crisi», come si vede, erano subito rivissute da Baratto in modi illuministici, utilizzate senza paura per rafforzare ed estendere il territorio della conoscenza, come occasioni preziose di «ricognizione»; e non sofferte terroristicamente, non prese a pretesto per giustificare una fuga in quella cittadella che non ha più nome.

Nino Borsellino
(Università degli Studi di Roma «La Sapienza»)

STORIA E DESTINO.
IL CROCEVIA EUROPEO DEL TEATRO ITALIANO

Se vogliamo ridurre a una formula l'intenso rapporto che Mario Baratto intrattenne per tutta la vita con le opere e gli autori sempre prediletti, da Dante a Pirandello, dobbiamo dire che la letteratura fu per lui un intreccio di provocazioni piuttosto che un sistema di convenzioni. Fu in altri termini un'esperienza che metteva di volta in volta in gioco il suo io empirico, di studioso pronto a verificare premesse, risultati e prospettive del suo lavoro, e non quell'io trascendentale che tanto spesso la critica tenta di far valere indipendentemente dal suo valore d'uso, scientifico o didattico, quasi rinviando a una relazione privilegiata dell'interprete col testo. Provocazione ed esperienza sono termini chiave per capire che l'inclinazione di Baratto per il teatro, ancora di più la funzione assegnata a una figura storica del teatro, quella Monna Commedia con cui egli intrattenne sempre un'amicizia molto confidenziale, come il suo Aretino.

Alla nota ipotiposi del professor De Sanctis che attraversa la letteratura italiana con una rosa in mano, messa in circolazione molti decenni fa da Giacomo Debenedetti, si potrebbe aggiungere quella del professor Baratto che dà il braccio a Monna Commedia accompagnandola dal *Decameron* alla scena rinascimentale, e da Goldoni, passando per i comici dell'Arte, a Pirandello. Ma si aggiunga anche che la commedia era per Baratto oltre che una figura dell'immaginario scenico una realtà simbolica del mondo, non diversamente dalla visione che del mondo come commedia professavano gli umanisti. Mondo e teatro, il binomio goldoniano che intitola un saggio memorabile del 1957 («Mondo» e «Teatro» nella poetica del Goldoni), è stato anche il motto della sua carriera di critico, non suscettibile in questo senso di revisioni. Ed era anche per noi l'insegna del suo vitalismo intellettuale, a non voler dire la sua «maschera» esistenziale.

Totus mundus agit histrionem, recava inciso in emblema – si dice – il Globe di Londra, il glorioso edificio teatrale degli elisabettiani e

di Shakespeare. Il mondo infatti è il luogo della provocazione del nostro istrionismo, che non significa soltanto (e pirandellianamente) possibilità di darci una forma, di far sopravvivere la persona nel personaggio, ma anche, e più razionalmente, di interpretare il mondo nel confronto speculare delle due immagini, della realtà e della scena. La commedia, a cominciare da quella che è già presente nel tessuto narrativo del *Decameron* e poi prende corpo nel repertorio comico dal Cinquecento al Settecento, ha per Baratto questa funzione: *agit*, cioè eccita in senso proprio, mette in azione le sue risorse di «istrione» della letteratura, di storico e critico che possiede grandi qualità fabularie, narrative e recitative, e sa di possederle; e tuttavia rinuncia ad esercitarle fuori dai circuiti confidenziali della conversazione, in nome di preminenti responsabilità professionali.

Il magistero di Baratto, la sua dedizione e le sue doti di docente sono state più volte rievocate. Occorrerà precisare soltanto che l'azione formativa del professore era inscindibile dal metodo del ricercatore. Baratto aderiva, istintivamente vorrei dire, all'invito di Walter Benjamin di fare dell'insegnamento una perenne occasione di ricerca, piuttosto che della ricerca un pretesto per l'insegnamento. In ogni caso i suoi libri, come egli stesso chiarisce nell'*Avvertenza* alla nuova edizione del fortunatissimo *Realtà e stile nel «Decameron»*, apparsa quasi *in articulo mortis*, sono il frutto di un'esperienza di scuola, del suo discepolato pisano e del suo esercizio didattico, in Francia prima e poi in Italia. Non che di questa genesi pratica, sperimentale, della sua produzione critica egli menasse vanto. Al contrario ribadiva che avrebbe dato volentieri ai suoi scritti un'impaginazione più sistematica: mentre noi ora più che mai rimpiangiamo che la memoria della sua seducente discorsività non si trasmetta ancora più al vivo in un dettato strettamente argomentativo, che è già fervido nei tre *Studi* su Ruzante, Aretino e Goldoni, raccolti nel '64, e tende a farsi per un verso meno animoso e per un altro più fitto di riscontri dialettici nei saggi successivi.

La rinuncia a quella colloquialità cattivante non è però tanto radicale da trasformare le iniziative esegetiche di Baratto, il suo metodo di lettura, in apparati teorici, ideologici o peggio ancora dottrinari di ermeneutica letteraria. Il fatto che professasse un'ideologia, quella marxista, era rilevante solo in funzione di una più partecipe inchiesta nella tradizione messa a confronto con la modernità. Era più evidente la sua volontà di un approccio interno al processo generativo di un'opera, all'intreccio narrativo che la riconduce a una storia e alle sue varie istanze, pubbliche e private. In questo senso la sua esperienza critica rifletteva le sue qualità naturali e sociali di narratore. In termini jakobsoniani (certo non rigidi) si potrebbe dire che Baratto

ha in comune col narratore la preferenza per la metonimia, figura della contiguità, anziché per la metafora, figura della sostituzione. A differenza di tanta critica corrente, egli scarta la tentazione del meta-linguaggio esegetico, ormeggia l'autore e il testo senza ridurre l'organismo espressivo a un contenitore di codici e paradigmi linguistici e ideologici (la sua tipologia del *Decameron* è piuttosto una rilevazione di modi stilistici) e fa del suo linguaggio critico uno strumento da maneggiare con cautela e responsabilità come veicolo per l'opera, perché la letteratura diventi, con la sua mediazione di lettore, un territorio estetico e culturale praticabile.

Probabilmente qui entra in gioco la formazione di Baratto che a me in parte sfugge: sullo sfondo lo storicismo critico e filologico dei due maestri del «normalista», Luigi Russo e Giorgio Pasquali (ai quali è dedicato il volume su Boccaccio), in primo piano la pratica della scuola universitaria francese: l'*explication des textes*, l'analisi testuale passata al pettine stretto della stilistica. Tuttavia, se dovessi stringere in una definizione l'esperienza storico-critica di Baratto (forzando la sua intelligente, mobile disponibilità), direi che siamo in presenza di una prassi interpretativa da porre sotto l'insegna della *contestualità* piuttosto che *testualità*, in senso anche qui jakobsoniano e in relazione alle note leggi di interdipendenza dei fattori linguistici. Il contesto insomma è il luogo della riconoscibilità, storica più che ideologica, del testo ovvero del messaggio; ed è lo stesso Baratto a chiarire il rapporto tra i due termini all'interno del suo lavoro sulla commedia del Cinquecento (in una pagina del libro che nel '75 dedicò a quell'argomento): «Solo tenendo presenti tutti questi aspetti (luogo teatrale, luogo scenico; committenti, produttori, consumatori; scenografi, attori) noi possiamo dare un *contesto* al *testo teatrale*, cogliere cioè nelle pagine che leggiamo la dimensione reale in cui esse sono nate, la funzione che volevano avere, il tipo di messaggio che volevano trasmettere». È chiaro da questa esplicita dichiarazione di intenti che il metodo di Baratto non s'ostina a mimare la funzione poetica del messaggio come lingua che ritorna su se stessa. Una volta accertata la sua specifica valenza estetica, egli riconduce il testo al punto donde, si può supporre, ha preso origine e lo indirizza laddove le istituzioni formali e la circolarità sociale del prodotto lo rendono meglio decifrabile. Si rileggano a questo proposito due testimonianze apparentemente divergenti: *L'esordio di Ruzante*, il saggio, a mio parere, più suggestivo per la sua biografia di studioso, e la sua monografia maggiore e più conclusiva, *Realtà e stile nel «Decameron»*, che ho già ricordato.

Ho parlato finora del soggetto, non dell'oggetto che ci vede riuniti in questa tavola rotonda. Ma anche questo libro postumo, *La*

letteratura teatrale del Settecento in Italia, impaginato senza accomodamenti di circostanza – proprio come un libro d'autore fatalmente sottratto all'ultimo controllo – dagli amici Giovanni Da Pozzo, Franco Fido e Marco Santagata, mette a fuoco un dato del quadro generale che ho tentato di delineare e che caratterizza la *forma mentis* di Baratto critico, lasciando però intravedere una prospettiva di studi in fase di maturazione. Questo libro infatti rinvia a un altro libro vagheggiato e mai concluso. Lo dice l'autore stesso nella relazione introduttiva al convegno romano dell'aprile 1980, *Goldoni, vent'anni dopo*: sinuoso, articolatissimo rendiconto di capitali vicende dell'interpretazione goldoniana, critiche e sceniche, che mette in questione il suo personale ruolo di interprete. Che Baratto facesse i conti con se stesso appare chiaro dall'*ouverture* che dà il titolo al volume. Mi fermerò solo su questo *excursus* di storia teatrale settecentesca e su pochi altri spunti tolti da saggi successivi in cui il confronto con un modello di critica precedente, il saggio goldoniano del '57, è palese o sottinteso. Per esempio, relativamente alla poetica non solo del massimo commediografo italiano, ma di quell'intera epoca teatrale, alla quale ora Baratto s'accosta con sondaggi storiografici che vogliono correggere un eccesso di razionalizzazione riscontrabile, a suo parere, nelle sue stesse precedenti interpretazioni, ma soprattutto per ripensare a una mancata interrelazione tra eventi italiani ed europei.

Il nesso Italia-Europa qui si stringe nel disegno di una biografia epocale, di una comune civiltà teatrale, coincidente o contrastante con le biografie individuali. Lineare quella del Metastasio, dall'apprendistato retorico-filosofico col Gravina alla consacrazione viennese, insomma dalla provincia all'impero, a conferma del già acquisito primato spettacolare e musicale del melodramma italiano. Quella di Goldoni, invece, testimonia la mancata convergenza della cultura e del gusto teatrali dall'area regionale o nazionale a quella europea. Il suo itinerario da Venezia a Parigi inverte il senso di marcia della sua poetica, dalla riforma, per cui è celebrato come scrittore nazionale, al ripristino delle forme comiche del teatro professionistico resistenti a Venezia stessa e rigenerate dal *revival* della macchina romanzesca e del mirabile favolistico del «romantico» Gozzi. E quanto alla drammaturgia alfieriana, si tratta per Baratto di un'esperienza addirittura paradossale. «Il Settecento italiano – egli afferma recisamente – consuma sulla scena, nel teatro di Alfieri, un rito di autodistruzione». Radicalmente, la tragedia, rivendicando diritti poetici nazionali e un'irriducibile ideologia individualistica, mette capo a un «anti-teatro».

La drammatizzazione del quadro storiografico si fa qui evidente. Il tema che negli ultimi anni induceva Baratto a proporre una revi-

sione degli schemi di storiografia teatrale settecentesca, vale a dire la questione del rapporto Italia-Europa nella formazione di una civiltà dello spettacolo ancora per molti aspetti – melodramma, pastorale, commedia dell'arte – condizionata dallo stile italiano, si animava per la sua proiezione in un ambito di eventi soggettivi: per l'interferenza nello sviluppo storico della cultura europea dei destini individuali degli scrittori. Baratto era attratto da questa vicenda contraddittoria che gli sembrava tipicamente italiana e altrettanto tipicamente rivelata dallo scarto tra biografia individuale e biografia epocale: tra un *soggetto* che appare all'origine già caratterizzato da un destino letterario, che interamente ne segnala la personalità e la centralità di un ruolo protagonista, e l'*opera* che approda, nella interrelazione e nella concorrenza delle culture europee, nel passaggio dalla tradizione alla modernità, a esiti diversi da quelli che il soggetto stesso ha previsto o un pubblico ha orientato.

Questa attrazione per la «soggettività» dell'esperienza storico-letteraria sembra caratterizzare la fase ultima, incompiuta, dell'appassionato lavoro critico di Baratto. Schematicamente, essa è messa in evidenza dal confronto Goldoni-Alfieri: tra il destino di uno scrittore che vive nella contemporaneità e alla fine ne deve accettare i compromessi ripiegando sul suo passato, e un poeta che vive tutto nel futuro, ma stando al di qua piuttosto che al di là della storia. Baratto – se questo è il senso che si può trarre dal suo libro postumo – cominciava a dare risposte circostanziate al quesito lasciato da altri in sospenso: il mancato incontro in un'età fervida di trasformazioni sociali e culturali tra individuo e storia. E noi possiamo accogliere questa sua testimonianza fatalmente terminale di una passione critica civile, oltre che professionale, come la traccia di una ricerca da compiere, di un percorso da seguire nel vasto territorio della civiltà teatrale.

Franco Fido
(Brown University, Providence)

UN MAESTRO DI STUDI GOLDONIANI

Providence, 14 maggio 1985

Agli organizzatori della presentazione dei Saggi goldoniani di Mario Baratto, nel primo anniversario della sua scomparsa.

Cari amici,

vi ringrazio di avermi chiesto di partecipare, almeno per iscritto, alla commemorazione di Mario Baratto, cui purtroppo non posso assistere, e spero che mi scuserete se comincio questa lettera con un ricordo personale.

Un giorno, più di trent'anni fa, andai a trovare Mario a casa sua a Venezia: prima di chiedere a Luigi Russo di affidarmi una tesi su Goldoni, volevo sentire il parere di Baratto, che conoscevo da tempo, ma più per fama o per normalistica tradizione orale che di persona. Parlando con lui mi accorsi presto che non solo amava Goldoni quanto me, ma che lo conosceva meglio di me: comunque mi incoraggiò vivamente nel mio proposito, e mi diede dei preziosi consigli.

La mia ammirazione per Baratto, e gratitudine per la sua generosità, erano destinate a crescere con la nostra amicizia, ma risalgono a quel lontano colloquio goldoniano, che non ricorderei qui se non illustrasse ancora vividamente ai miei occhi una qualità rara di Mario. La sua superiorità intellettuale e il suo sapere non avevano mai l'effetto di scoraggiare i suoi interlocutori: al contrario, ascoltandolo e parlandogli ci si sentiva diventare più intelligenti, o almeno più fiduciosi nelle proprie forze, meglio disposti al lavoro, più ricchi di idee e di entusiasmo: e questo mi sembra uno dei segni più sicuri da cui riconoscere i veri grandi maestri.

L'altra ragione per ricordare quell'incontro sta nella sua data, il 1952 credo, perché essa illumina la lunga gestazione (e contribuisce quindi a spiegare la densità e la profondità) del primo scritto impegnativo di Baratto sul nostro argomento, «*Mondo*» e «*Teatro*» nella *poetica del Goldoni*, composto per il Convegno veneziano del 1957, e

poi raccolto nel volume ben noto a tutti noi *Tre studi sul teatro: Ruzante, Aretino, Goldoni*, del 1964.

Assieme a due contributi di Gianfranco Folena sulla lingua delle commedie, quel saggio di Mario costituì – lo vediamo bene oggi – il maggiore evento critico del 250° anniversario goldoniano: alla luce di quello scritto leggiamo ancora oggi i capolavori del veneziano, e il binomio già proposto come sappiamo dall'autore, «Mondo e Teatro», è diventato grazie alla perspicacia del critico la formula più precisa e pregnante per descrivere lo stilizzato realismo della commedia goldoniana.

Ma l'assidua riflessione di Baratto su Goldoni, cominciata almeno pubblicamente in Francia negli anni Cinquanta con presentazioni-recensioni di spettacoli goldoniani a Parigi, proseguì sempre più acuta e più limpida fino al suo ultimo corso universitario a Ca' Foscari nel 1983-84, interrotto dalla morte: e si materializzò nei vari testi, pubblicati in periodici o miscellanee, o inediti, (e non tutti purtroppo rivisti dall'autore) che si presentano oggi, raccolti in volume, agli amici, allievi e ammiratori di Mario.

Dell'ampio saggio «Mondo» e «Teatro»... del 1957 gli studi successivi riprendono e articolano le maggiori intuizioni, approdando ogni volta a risultati nuovi. Senza che venga mai meno l'attenzione del marxista al rapporto fra lo sfondo storico dell'attività di Goldoni e la genesi delle sue invenzioni comiche, negli articoli degli anni Sessanta e Settanta (e specialmente nei più ampi e «finiti», sul *Feudatario*, *La locandiera*, *Gl'innamorati*, *I rusteghi*, e *Sior Todero*) si precisano le caratteristiche e i pregi del metodo di lavoro del critico maturo: capacità di cogliere nelle riflessioni del Goldoni sulle sue commedie una insospettata perspicuità drammaturgica, e quindi preziose indicazioni critiche; puntuale esame filologico delle varianti da una stampa all'altra di una stessa commedia, alla luce del difficile, mutevole, ma necessario rapporto fra il commediografo e il suo pubblico; considerazione mai dimenticata della destinazione ultima delle commedie, la recita davanti agli spettatori, alla quale sono finalizzate le varie componenti di un linguaggio che comprende battute e didascalie, monologhi e gesti, scenografia e oggetti. Ne risulta, da parte del critico, una percezione sempre più sicura dei valori *teatrali* del testo, non nel senso estetizzante e novecentesco dei fautori di un «teatro puro» ridotto a balletto o risolto in una autoreferenzialità rituale, ma come segni di un «sistema» potentemente comunicativo, ricco di connotazioni culturali e storiche.

Nella «testualità scenica» postulata e via via riconosciuta da Mario Baratto, ogni battuta, ogni dialogo, ogni reazione in controcena sono colti nel loro significato teatrale e rilievo comico, ma dall'analisi

delle microstrutture finisce coll'emergere prima la caratterizzazione dei personaggi: i rusteghi nemici del teatro, spettatori mancati che diventano loro malgrado e come per punizione personaggi, o Mirandolina spregiudicata regista, più ancora che attrice, dell'azione teatrale che porta il Cavaliere a innamorarsi di lei, e il pubblico a divertirsi e istruirsi alla sua finzione; e poi un'interpretazione globale delle commedie, come nei due saggi forse più geniali della raccolta, sul *Feudatario* e sul *Todero*, che sono anche fra gli ultimi in ordine cronologico. Nella prima di queste due commedie l'autore conduce un'inchiesta teatrale sul sistema del feudo: dalla rappresentazione dello scontro fra fierezza e comico sussiego dei contadini rappresentanti della Comunità da un lato, arroganza di classe dei nobili impoveriti e ridotti a un'autorità marginale e mediocre dall'altro, dilaga nella commedia la disgregazione di una realtà «insieme persistente e inconcepibile: il paradosso della comunità feudale». Mentre il principio informatore del *Todero* è ravvisato nella sterile dialettica fra potere e solitudine del protagonista, che ha insieme paura e bisogno degli altri, e ancora nel fatto che questi, le sue vittime, cercano di razionalizzare «all'interno di una "casa" sempre più isolata dalla città» «un sistema alienante che motiva e dimostra scenicamente il personaggio stesso» del vecchio tiranno.

La prospettiva del critico si allarga così, come in cerchi concentrici, dalla minuta «explication» del testo teatrale alla deduzione del senso di ogni commedia come punto di convergenza di una molteplice problematica, ideologica, drammaturgica, esistenziale, e finalmente a una storia dell'esperienza scenica goldoniana, dagli anni di collaborazione coi Medebach al Sant'Angelo alla partenza da Venezia nel 1762.

Al momento della «Riforma», cioè a un progetto secondo il quale un Teatro «specchio luminoso del Mondo» può ancora (o almeno dovrebbe) rivelare agli spettatori il senso e il valore del quotidiano, succede un momento in cui l'ottimismo strutturale della commedia è contraddetto e come corrosivo dalle tensioni e dai paradossi che la società trasmette alla favola, dall'oscillazione dei personaggi tra la conformità ai ruoli ricevuti dalla tradizione, o dal Teatro, e la follia che li minaccia in quanto rappresentanti di una realtà anacronistica e precaria, di un Mondo alienato.

Così, tra l'altro, nella critica goldoniana di Baratto si riflettono come da poli opposti l'effettiva diacronia dell'itinerario artistico del commediografo, e la nostra storia di intellettuali italiani del secondo Novecento, costretti dal tramonto di non poche illusioni post-resistenziali non a disperare, ma a tener conto più lucidamente delle remore e delle contraddizioni che rendono ogni progetto di riforma

più lungo e difficile di quanto dapprima si poteva credere.

Con questo, non voglio suggerire neppure lontanamente una influenza passivamente subita da parte del critico del clima culturale e politico degli anni Settanta: bensì una capacità direi desanctisiana di ricavare anche dall'attualità e dal vissuto strumenti esegetici più sensibili, più atti a cogliere, tra i sensi che il testo virtualmente contiene, quello storicamente più vero e dunque più utile per noi. Nella conclusione della *Lettura del «Toderò»* leggiamo a questo proposito:

se è essenziale esser consapevoli che tale lettura sorge da una situazione diversa del lettore di oggi rispetto al testo goldoniano, non è neppure possibile rifiutarsi di accertare se tale testo non autorizzi tale lettura, grazie alla coerenza globale del sistema comico messo in moto dall'autore. Sicché ci sarebbe una sorta di compenso comico-teatrale alla storica impossibilità di Goldoni di creare, per la mancanza di una classe borghese, un nuovo teatro borghese italiano: nel senso che l'arretratezza sociale del mercante veneziano, la debolezza civile del ceto borghese che egli ha sotto gli occhi, soprattutto a Venezia, gli permetterebbero di anticipare, per così dire, l'evoluzione dell'intera classe e di coglierne alcune essenziali contraddizioni, ben prima che essa giunga all'esaurimento: la contraddizione, innanzi tutto, tra i valori affermati e la prassi reale in cui si verificano questi valori.

Nel libro che avete davanti, e che mi auguro di avere anch'io presto fra le mani, scrupoloso rispetto del testo, impegno a capirlo e a goderlo *juxta sua principia*, come teatro, e consapevolezza del discorso che dalla scena quel testo rivolge a noi oggi, vanno di pari passo.

L'effetto sui lettori è insieme illuminante e stimolante, perché il lavoro ermeneutico del critico diventa alto esercizio pedagogico, o meglio ricerca della verità condotta fraternamente insieme ai propri lettori: per cui si potrebbe applicare ai saggi di Mario Baratto su Goldoni quello che nel 1957 egli scriveva delle commedie del suo autore: finita la lettura,

siamo rinviiati a noi stessi più lucidi e meravigliati, disposti, da un piacere intellettuale, a capire: e dunque, con un'accresciuta capacità di mutare.

Finché c'è possibilità di *mutare* c'è speranza: nel tenace, laico ottimismo di queste righe sentiamo davvero la voce di Baratto, e la lezione diffusa da questo libro deve alleviare la tristezza che proviamo ricordando l'amico che abbiamo perduto.

Jacques Joly
(Università di Caen)

«BARATTO, VENT'ANNI DOPO»

«Goldoni, vent'anni dopo»: così, con riferimento al Convegno internazionale di Venezia del '57, Mario Baratto aveva chiamato la sua relazione, con taglio dichiarato anche di bilancio personale, al Convegno romano dell'80 sull'«Interpretazione goldoniana», pubblicata poi nel recente volume postumo del critico *La letteratura teatrale del Settecento in Italia*.

Il nostro titolo, allo stesso modo, allude alla pubblicazione nel 1964, nel volume *Tre studi sul teatro*, del saggio fondamentale su «Mondo» e «teatro» nella poetica del Goldoni, scritto e stampato per la prima volta qualche anno prima, nel 1957. In modo necessariamente ancora frammentario si vorrebbe in questo studio proporre le grandi linee di un bilancio critico sul contributo di Baratto al rinnovamento degli studi goldoniani, col precisare, in un primo momento, il legame che lo collega a un momento ben preciso della storia della cultura italiana: il fervore della nuova storiografia letteraria, spesso di indirizzo marxista, dell'inizio degli anni Sessanta, quanto, in un secondo tempo, col tentare di individuare ciò che, in quella lettura critica di Goldoni, andava già in qualche modo oltre gli assilli della cultura di allora, e gettava le basi di uno sviluppo ulteriore degli studi goldoniani, al quale avrebbe contribuito lo stesso Baratto nelle opere successive.

Era chiara nel Baratto, fin dal '57, la necessità di una storicizzazione della drammaturgia goldoniana, nel momento stesso in cui si andava rinnovando, per esempio con gli studi di Marino Berengo, l'approccio della civiltà veneziana del '700. Da ciò la sua polemica, sempre garbata e cortese, contro i fautori di una lettura formalista delle commedie goldoniane. Sviluppando alcune intuizioni di Manlio Dazzi nel suo volume del '57 *Carlo Goldoni e la sua poetica sociale*, e nella stessa direzione degli studi contemporanei di Franco Fido, come quello «Per una lettura storica delle commedie del Goldoni», Baratto mirava insieme a una puntualizzazione estremamente partico-

lareggiata della cronistoria delle commedie goldoniane (la famosa «rottura» del '53), e a una rilettura del loro contenuto drammatico in chiave ideologica: basta pensare alle pagine stupende dedicate alla funzione e al significato della rappresentazione del «quotidiano» nella *Famiglia dell'antiquario* o nelle *Donne gelose*, che trova nell'analisi di Baratto la sua vera dimensione insieme sociologica e teatrale.

Il contenuto di questo studio di Baratto è noto a tutti, specie a quelli che, come è il mio caso, devono a Mario la loro vocazione di studiosi del teatro del '700. Esso si inseriva comunque nel processo di approccio ideologico delle forme artistiche, che, non soltanto aveva soppiantato la valutazione in termini squisitamente estetici dell'opera d'arte, ma aveva altresì rinnovata la vecchia lettura sociologica dei «prodotti» letterari. Si affacciava in modo impellente, non soltanto il legame dell'autore col proprio tempo, ma soprattutto il progetto ideologico-artistico del creatore, decifrabile anche al livello della *lingua*, alla quale è dedicata tanta parte, in qualche modo definitiva, dello studio di Baratto.

Una parola però non si trovava nel contributo barattiano: quella di marxismo, forse in nome di un rifiuto che un'etichetta *passe-partout* si sostituisse alla dialettica viva del rapporto ermeneutico. Ma è chiaro (come risulta anche dalla dedica del suo volume a me fatta nel 1964 da Baratto: «à Jacques Joly (...) con gli auguri di un futuro di «critica marxista») che, dal marxismo appunto, il critico aveva desunta la sua visione globale del teatro goldoniano come espressione delle tensioni fra i vari ceti sociali, all'interno del movimento di ascesa progressiva della borghesia europea nel Settecento, le cui ambizioni e incertezze si ritrovano pure nelle commedie del Nostro, dalla trasformazione della maschera di Pantalone alla pittura dell'ambiente grezzo, ormai rivolto solo al passato, dei *Rusteghi*.

Una cosa però, negli anni successivi al '64, non mi convinceva più del tutto nello studio di Baratto, ed è la parabola, a mio avviso troppo perfetta, dell'itinerario del borghese Goldoni, dalla presa di coscienza del progressivo rinchiudersi del ceto borghese su se stesso (1762 è anche il momento della crisi queriniana) alla scoperta della vitalità, in qualche modo alternativa, della classe popolare nelle *Baruffe chiozzotte*. Dice Baratto: «dalle "Tabernarie" a *Le baruffe chiozzotte* è reperibile un progresso qualitativo. (...) *Le baruffe chiozzotte* non sono soltanto il frutto di un'arte matura; sono anche il risultato di una "scoperta": l'"autonomia" comica del mondo plebeo. L'importante, nella commedia, è che il popolo sia assunto, in tutti gli aspetti della sua vita, come corale "soggetto" di commedia». E più avanti: «la Commedia consiste nella manifestazione completa del mondo popolare. (...) Questo è l'ultimo acquisto del teatro goldonia-

no: il popolo soggetto di vera e schietta comicità, e fonte di un utile diletto. (...) Il Goldoni non poteva andar oltre».

Questa è, secondo me, l'unica parte del saggio che sia un po' rigidamente condizionata dal momento storico in cui venne elaborata. Certo Baratto non nega la presenza del popolo nell'opera goldoniana fin dall'idealizzata Bettina della *Putta onorata*, ma egli vede ne *Le Baruffe*... una coscienza nuova della classe popolare, maturata negli anni del distacco progressivo dall'ottimismo borghese degli anni Cinquanta. Goldoni insomma avrebbe provato a un certo punto la necessità di allargare la sua indagine a un gruppo sociale che non aveva, fino ad allora, beneficiato di un giusto riconoscimento da parte dei commediografi.

Questa tesi, stimolante, persuasiva, lasciava però un po' in ombra il legame delle *Baruffe* col gruppo delle commedie popolari di chiusura del carnevale, di cui abbiamo avuto occasione di occuparci, e soprattutto lasciava forse perdere quello che, secondo noi, rimane di programmatico, di utopico, in quell'avvicinarsi con simpatia, da parte di Goldoni, alla classe popolare. Sottolineando (forse a mia volta in un modo un po' troppo legato alle interrogazioni del Sessantotto, come ha suggerito Mario Petrini nel suo volume sulle *Commedie popolari di Goldoni*, troppo dipendente forse da alcuni modelli tedeschi di «dialettica negativa», e non tenendo conto abbastanza, come ha notato Anglani nel suo libro goldoniano, della specificità del ceto popolare veneziano), sottolineando ciò che la visione del *Campielo*, e in parte delle *Baruffe*, deve al vagheggiamento anacronistico di «un luogo dove una comunità arcaica, ordinata ed autosufficiente, cerca di ripararsi utopisticamente dalle intrusioni e dalle aggressioni dell'estraneità e della storia», per riportare le parole stesse con le quali Baratto riassume la mia ipotesi nel volume postumo già citato, mi chiedevo perfino se la visione, in parte idealizzata, del popolo nel Goldoni non dovesse qualche cosa alle sue delusioni di borghese in cerca d'ideologia, che crede addirittura di ritrovare nei popolani di Venezia o di Chioggia la fedeltà ad alcuni valori borghesi fondamentali, dimenticati, o non più praticati, dalla stessa borghesia: *Il campielo* o *Le baruffe* come utopia di teatro, insomma, piuttosto che come ricognizione oggettiva di un dato di società.

Rileggendo oggi, «vent'anni dopo», il saggio barattiano del '57, mi accorgo che questo conteneva già virtualmente la risposta alle perplessità che la sua ultima parte fece nascere in me. Anche se legato ad un momento d'interpretazione, in qualche modo ottimista, della parte più impegnata (nel senso del realismo, non dell'ideologia) della letteratura italiana, lo studio di Baratto si presentava innanzitutto come una lettura *drammaturgica* del commediografo veneziano.

Era chiaro nel critico l'intento di mettere l'indagine socio-ideologica al servizio di un approccio essenzialmente teatrale dell'opera goldoniana, specie nella puntualizzazione del rapporto fondamentale tra il personaggio e l'ambiente: la «socializzazione del carattere», che permette di sciogliere, dice Baratto, «più integralmente gli elementi del reale nella varietà del giuoco scenico», «di operare una più stretta coincidenza tra Mondo e Teatro».

Su questa via di un deciframento della complessità del gioco teatrale goldoniano si sarebbero mossi, negli anni successivi, gli studiosi dello scrittore, da Fido a Zorzi, da Franca Angelini a Bartolo Anglini o Kurt Ringger. Di fronte alla varietà, talvolta la contraddittorietà, della drammaturgia goldoniana, s'imponeva, in quegli anni più recenti, un approccio multiforme, anche se globalmente coerente, delle varie commedie. Di questa necessità, lo stesso Baratto fu uno dei primi ad accorgersi, come egli stesso dichiara nella Relazione già citata: «Il fenomeno è dovuto, mi pare, all'esigenza sempre più avvertita di recensire, in tutte le direzioni, un terreno tutt'altro che esplorato appieno», anche perché Goldoni, continua Baratto, si era assunto, «come *scrittore*, tutto il teatro, innestando i vari elementi della scena nella scrittura, a cominciare dall'indispensabile supporto linguistico di essa». Da ciò il carattere fondamentale dei contributi linguistici di Folena, o dello stesso Baratto in una sua lettura di *Chi la fa l'aspetta*, che risale all'82. Da ciò, più ancora, il relativo distacco, espresso da Baratto nella sua Relazione romana, nei confronti dell'impostazione d'insieme del suo saggio del '57, la cui lettura sociologica ottimista lasciava perdere in parte le interrogazioni o le contraddizioni della scrittura teatrale, «insieme prodigiosa e fragile», di Goldoni. In questi ultimi anni Mario Baratto ha dunque contribuito, con le sue letture o riletture dei *Rusteghi*, della *Famiglia dell'antiquario*, dell'*Amante militare*, degli *Innamorati*, del *Todero*, a «quella pluralità di *letture*» che gli sembrava «il tesoro critico più significativo dell'ultima stagione». «Ogni commedia postula una propria lettura», data le «mutevoli modalità dell'equilibrio raggiunto tra le diverse tensioni che vi si manifestano». Per questo, conclude Mario Baratto, all'antico modello di un teatro goldoniano «si sostituiscono ormai, nel senso più forte del termine, *i teatri goldoniani*».

Da queste nostre pagine troppo rapide dovrebbe pur risaltare ciò che ci è sempre parso l'essenza della *démarche* critica del Baratto: il suo desiderio di approdare a una visione complessiva di Goldoni, che non si lasci però mai sfuggire le variazioni, le incertezze, le contraddizioni, che sono il tessuto vivo della sua scrittura teatrale. A questo scopo il critico, pur accogliendo suggerimenti della critica linguistica, semiologica, o addirittura psicanalitica, aveva perfezionato,

in questi ultimi anni, un suo strumento privilegiato di indagine, fondamentale anche nel volume su Boccaccio: una *lettura* del testo, che ne facesse a poco a poco sorgere il contenuto, o più precisamente i vari contenuti, che toccava precisamente all'analisi collegare in una visione dialettica, e mettere in rapporto con la globalità dell'itinerario dello scrittore.

Seguendo la bellissima «lettura» del *Todero*, che risale al 1977 (uno dei vertici, secondo me, della critica barattiana recente), tutta giocata sulla progressiva rivelazione, «au fil du texte», del superamento, da parte di Goldoni, dell'*impasse* apparente, da cui la commedia prendeva le mosse, tra la rappresentazione ossessiva di un carattere, e la staticità dell'ambiente che gli fa da sfondo, seguendo la «lettura» del Baratto, mi accorgo del perfetto equilibrio che essa stabilisce tra l'approccio oggettivo del testo e la sua interpretazione. Qui di nuovo una parte dell'analisi è dedicata alla *lingua*, emblematica, non soltanto di un ambiente o di un personaggio, ma del rinnovamento di una drammaturgia, che, dice Baratto, «va nettamente oltre, per coerenza di sviluppo, alla sua coscienza (e prudenza) ideologica».

Le «letture» goldoniane di Baratto non procedono mai da una tesi, nemmeno da un'ipotesi, prestabilite, e in senso contrario non si esauriscono mai nel semplice chiarimento delle strutture verbali o sintattiche del testo. Esse suppongono sì una disponibilità per così dire spregiudicata al testo, ma tale disponibilità viene inserita a sua volta in una struttura conoscitiva, nutrita dagli acquisti precedenti nel campo dell'esplorazione ideologica e storica. Si elabora così quel metodo, insieme anti-sistematico e anti-impressionista, che è proprio del Baratto, e trovava un suo prolungamento anche nei suoi contributi critici orali. Un metodo, insomma, che restituisce ad ogni testo la sua fisionomia propria, gli ridà vita e modernità nell'operazione interpretativa, e, nello stesso tempo, gli conferisce il suo posto inconfondibile nell'itinerario, magari impastoiato, tortuoso o contraddittorio, dello scrittore.

Per quest'aspetto, gli ultimi contributi di Mario Baratto mi sembrano orientati verso il futuro, un futuro non soltanto di critica goldoniana, ma di qualsiasi critica, che, rinunciando ad articolare artificiosamente il rapporto del testo con la «realtà», si dia invece per scopo di indagare quella parte della realtà che costituisce il testo, un testo che non è soltanto modulazione ogni volta diversa e specifica della dialettica tra «mondo» e «teatro», ma anche sempre interrogazione, come ha chiarito lo stesso Baratto nei suoi studi successivi, sulla propria funzione, riflessione in atto sulla possibilità, la legittimità, qualche volta anche l'*impasse*, dell'arte del teatro.

Paolo Puppa
(Università di Bologna)

GOLDONI, OVVERO IL ROMANZO FAMILIARE
DELLA CASA CHIUSA

A chi si rivolge Mario Baratto con queste pagine su Goldoni? Se ogni scrittura è in fondo un parlare *a qualcuno* prima di essere un discorso *su qualcosa*, se ogni testo è rivolto ad un *Tu* indeterminato per chi legge, ebbene queste *schede* rivelano ben presto la loro natura di *Lezioni* in cui lo studioso si interroga febbrilmente sul commediografo, in presenza di un destinatario che oscilla tra lo studente universitario e l'allievo di un Corso di Drammaturgia. L'origine abitualmente *orale* della saggistica di Baratto, occasionata spesso in contributi sollecitati prima alla *Voce* che alla *Mano*, si esalta in questo *Livre à venir* traducendosi in una sorta di *suasoria maieutica* che va a caccia dei *loci communes* depositati tra le spesse *doxae* della critica goldoniana per scompagnarle e straniarle dall'interno. Questa palestra di retorica nel senso antico e alto del termine, questo esercizio incessante di argomentazioni che rende chiare le cose oscure e oscure, ossia scoperte in tutta la loro improvvisa ambiguità, le certezze accumulate nel *Dictionnaire des idées reçues*, esige proprio un ascoltatore più che un lettore, la complicità quasi fisica che si instaura tra Maestro e Scolaro man mano che il pensiero viene svolgendosi nello scambio dialogico, nell'arte della comunicazione tra i due interlocutori. Ma la memoria socratica si fonde coi modelli più recenti del *Dramaturg*, là dove l'italianista, il decifratore paziente di Boccaccio e di Aretino, si incontra col teatrologo brillante che ha a lungo frequentato Ruzante e Pirandello.

Se le vicende della Vita avessero portato Baratto non a Parigi, emulo del suo Goldoni con in più l'opportunità di rientrare in Italia, bensì nei paesi di lingua tedesca, sarebbe divenuto forse proprio un *Dramaturg*, come là si usa, vale a dire un cultore dei segreti testuali sulla Scena, un alchimista delle figure nascoste dietro la superficie degli intrecci teatrali, insomma un *coregista* per ideali messinscena! E in effetti, davanti a queste pagine, viene irresistibile la tentazione di ipotizzare allestimenti tratti da simili preziosi suggerimenti che solo

l'organizzazione sincopata dello Spettacolo non è in grado di accogliere. Nel '57, al tempo di *Mondo e Teatro*, Baratto aveva consegnato un Saggio denso e compatto sulla poetica goldoniana, ma chiuso per certi versi nelle proprie pur feconde categorie interpretative. Adesso, viceversa, come sottolinea in un intervento del 1980, dimostra ormai di *decentrare* il lavoro intorno a singole opere per le quali chiede con lucida umiltà l'apporto di altre discipline in una centrifugazione metodologica, finalizzata appunto a lunghe meditate messinscene. E dunque il soccorso degli studi giuridici ed economici e sociologici, la ricostruzione della materialità storica del circuito settecentesco (i luoghi teatrali e i pubblici, i legami colla librettistica e colla produzione dei drammi giocosi, i condizionamenti della Censura e i rimandi ai polemisti, i ricatti degli Impresari e le resistenze degli Attori, il Sistema dei Ruoli all'improvviso e le tecniche della Stampa), tutto diventa *pretesto* nell'accezione semantica più piena della parola!

Genio modesto, così Baratto definisce Goldoni con un ossimoro apparentemente riduttivo e tale formula la si può felicemente applicare al suo coniatore: *Genio* innanzitutto, nel profondo legame colla propria Terra, nello sfondo miticamente contadino della cultura che faceva volgere Baratto con tanta virile e tenera solidarietà al tragicomico *Sprolito* di Angelo Beolco, al suo demenziale ma socialmente motivato *gramego*; e poi *Modesto*, da *modus*, cioè senso della misura, disprezzo per ogni *hybris* critica, per ogni arroganza contro il Testo. Come un contadino, educato però ad un ironico *understatement*, Mario Baratto insegna infatti a lavorare dentro il testo usando, inventando parole-strumenti personali, non asservito di volta in volta ai tanti e spregiudicati supermarket delle Mode che si susseguono con ritmo alienante nell'Industria interpretativa. Il testo, per lui, è un campo dove si china a piedi nudi, colle maniche rimboccate, sfoggiando sapienti tecniche artigianali, colla tensione e il rispetto del raddomante che tasta il terreno, colla prudenza del seminatore accorto ed astuto. E nondimeno questo contadino dimostra di continuo di aver visionato i vari stands, le macchine più sofisticate della culturologia. Ne ho colto alcuni spunti, alcune eccezioni agli *idioletti*, cioè alla proprietà privata dei termini impiegati, innesti pur sempre disinnescati da contrappunti limitativi e riequilibratori.

Non mancano, ad esempio, parentesi *psicocritiche*, sulla scia di Mauron e di Kris, mediati poi da Jonard e dalla Herry e in sintonia colla pratica scenica di Squarzina (che ha offerto più di uno stimolo sulla carica pulsionale del Personaggio da *La Casa nova* ai *Rusteghi* a *Le ultime sere di Carnovale* al *Ventaglio*, centrato sull'universo romanzesco della Passione): ecco allora l'asse Padre/Figlio ne *La Fami-*

glia dell'antiquario, col contino Giacinto alla "ricerca" del Genitore, nel rovesciamento della topica contestativa, di origine carnevalesca, della Commedia Classica-Rinascimentale, là dove i giovani cannibalizzavano i vecchi; ecco ancora Todero che "castra" Pellegrin e gli impedisce di fatto di esistere in Scena, o i sospetti di misoginia sempre per *La Famiglia dell'antiquario*, esplosi nei *Rusteghi*, o infine gli accenni allo psicodramma di Lemoine per il metateatro giocato da Argentina ne *La Cameriera brillante*. Viene perfino sfiorata la riflessione ermeneutica sul *Doppio*, sul motivo dell'identità disgiunta per *I Due gemelli veneziani*, per cui alla morte di Zanetto il suo sosia Tonin, ponendo fine alla serie di slittamenti e di ripetizioni, riacquista dialetticamente l'originaria unità perduta.

Per *L'Amante militare*, viceversa, vengono prelevati altri *bricolages*, da un lato strumenti ricavati dallo *strutturalismo antropologico* tra Propp e Greimas, in tema di ostacolo e danneggiamento prima dello scioglimento implicito nel livello *anche* fiabesco dell'intreccio, e dall'altro supporti desunti da Goldmann, dall'*omologia* teorizzata tra gruppi e modelli narrativi, qui citati per essere perentoriamente rifiutati.

Ovviamente, la *socioideologia*, molto forte negli anni '50/'60, a partire dagli studi di Givolegov e di Dazzi e di Petronio e del primo Fido, indirizzo meritevole nel suo reagire alle ipoteche crociane, alle opzioni spiritualistiche ed estetizzanti a favore del ritmo puro, di un Goldoni astrattamente musicale, più tardi stroncato da Anglani per la sua enfasi storicista e veteromarxista, per aver voluto agganciare il commediografo tautologicamente allo sviluppo della borghesia veneziana, è recuperata da Baratto quale orizzonte concreto e oggettivo, ma smorzata nei suoi eccessi e nelle sue cecità testuali. Se per *L'Amante militare* si sbarazza con eleganza da qualsiasi proposta che tende a farne un manifesto antimilitarista, è su *Il Feudatario* però che si accende una fitta schermaglia tra lo studioso, gramsciano cresciuto alla scuola normalista di Russo e maturato in terra di Francia costeggiando Vilar e la redazione del *Théâtre Populaire* coi Barthes e i Dort, e i referenti sociali, i depositi di classe pur precipitati nella commedia. Quest'opera, tradotta in Russia e molto amata nei *milieux sdanoviani* per il preteso scontro tra mondo contadino e aristocrazia feudale, si presterebbe agevolmente per una iperconnotazione ideologica, per un'exasperazione dei propositi riformisti di un Goldoni giacobinizzato e amplificato a Beaumarchais nostrano! Ma la ricognizione, condotta da Baratto tra le maglie del testo, nel diagramma autentico delle forze in campo, non può che mettere a fuoco una *lontananza* dell'Autore nei riguardi di una simile materia bollente, una sorta di verticalità sottilmente parodica verso lo scontro sociale in

atto e grazie ad una curvatura satirica riservata ad entrambi i contendenti. Cade in tal modo la velleità totalizzante che stravolgeva l'opera in questione, si sgonfia l'iperbole populista, pur senza rinunciare a situare *Il Feudatario* in un contesto storicamente determinato in tutta la sua contraddittoria dinamicità sociale. Per quanto sfumata e scremata da ogni sicumera escatologica, resta in Baratto la *Prospettiva*, il gusto della *Traiettorie*, posta in crisi ma poi rafforzata dalla diversità di ogni testo inserito in un disegno unitario. Per il *Sior Toderò bron-ton*, una delle sue ultime analisi, lo studioso ipotizza un *grado zero* nella ricerca goldoniana di un committente-destinatario borghese, perché qui le "crepe", i limiti, le paure del ceto mercantile che avrebbe dovuto fornire l'*audience* favorevole alla riforma drammaturgica giungono ad un livello di guardia, in un quadro asfittico e fatiscente dove il cosiddetto primato morale e civile delle forze produttive emergenti ripiega nella sordida chiusura di un invivibile *ménage* familiare. E proprio attraverso il *Toderò* il disegno ideologico si fa limpido, in una parabola quasi hegeliana, per non dire francofortese, in una specie di *dialettica dei contrari*, per cui la *manca* di un interlocutore sociale autenticamente illuminato, che sancisce l'inevitabile sconfitta del tentativo goldoniano, si rovescia nella *profezia* del decorso dell'intera classe borghese nel nostro Paese, e questo commediografo sempre più *disorganico* si muta paradossalmente nel *critico* della classe abortita!

L'ossessione del *sottosviluppo* etico ed economico dei ceti dirigenti nella Repubblica Veneta, metafora di un più ampio discorso nazionale, penetra come un *cauchemar* questi studi, con un'insistenza che presenta singolari coincidenze con quella di un altro Maestro, coevo al nostro, Ernesto De Martino, etnologo marxista venato da forti componenti storiciste, altrettanto impegnato a puntualizzare il ritardo dell'*Aufklärung* meridionale rispetto a quello europeo e a mettere in luce le formazioni di compromesso tra l'Illuminismo di superficie, la cultura prescientista e la bassa magia subalterna. In un'ottica per molti aspetti simile, Baratto ribadisce come l'involuzione dei Rusteghi e di Toderò, nel loro ripiegamento senile e difensivo di uno *status* precario, nella discrepanza angosciosa tra ideologia e prassi concreta, tra la postulazione di valori borghesi e l'impossibilità a realizzarli, nell'affabulazione isterica di una condotta di vita coattiva, anticipa sulla Scena italiana la retrocessione crepuscolare nel naturalismo angusto e nell'intimismo crepuscolare di tanto teatro ottocentesco, in una parola la costruzione del *fantasma piccolo borghese*.

La ricchezza di strumenti collaterali, nella «regia» testuale di Baratto, non esclude inoltre una terminologia in odore di *antropoanalisi*, tra Binswanger e Hocke, tra Sypher e Battisti, cioè studiosi fruiti

negli anni '60 e distintisi nell'indagine del *manierismo* artistico, condizione storico-figurativa della Crisi post-rinascimentale, e allo stesso tempo categoria psichica metatemporale. Manieristico infatti si può definire il ritratto sbizzato di Toderò, carattere *oltranzoso* il cui statuto esistenziale, congelato in un'eterna quotidianità senza più un progetto futuro, sprofonda in un universo autista e paranoide, incalzato dalla minaccia esterna e dalla diffidenza verso l'Altro. Ma anche qui, a stemperare la durezza del discorso clinico soccorrono le *funzioni espressive* di Jakobson, per cui la distorsione del linguaggio si manifesta nella ridondanza di interrogativi e imperativi, nell'apostrofe contro i parenti-oggetto di inchiesta e di giudizio, irrigidendo la comunicazione verso impulsi aggressivamente *conativi*. Vengono in mente allora certi recenti allestimenti che scoprono il disordine e il degrado della Casa goldoniana, quasi una notturna e inquietante *cruauté* del commediografo fatta affiorare tutt'a un tratto, come avviene negli interventi di Ronconi sul dittico de *La Putta onorata* e de *La Buona moglie*, sulla cui strada s'è poi incamminato il lavoro di Cobelli e di Missiroli anche se con scelte meno perturbanti.

Ora, affrontando i testi sotto diverse angolature, mettendoli uno a ridosso dell'altro, Baratto ne esamina pure il segreto generativo, non circoscrivibile alla semplice materialità del circuito *dentro* cui e *contro* cui sono stati prodotti. Ad apertura del suo colloquio col Toderò compare una noticina significativa, là dove il saggista risale ad una fonte francese, *Le grondeur* di De Brueys, per liquidarla subito come *congetturale* e *inattiva* per l'opera analizzata. I due aggettivi sono forse l'idolo polemico del suo metodo, volto a mettere in moto il testo verso la *Scena*, nel doppio senso di una ricollocazione nel *medium* storico per cui questo stesso testo è stato concepito (il rapporto tra sala e palcoscenico in un determinato teatro veneziano negli anni '60 del Settecento) e di una lettura che sappia riproporlo *oggi*, dal momento che non è la pedanteria, anche se onorevole, della filologia e della scienza letteraria la scorciatoia capace di difendere e giustificare questo testo alla verifica brutale della ribalta nostra, nel tempo del villaggio elettronico e del consumo metropolitano distratto. Tutto ciò che rischia di rallentare questo doppio movimento di *allontanamento* e di *riavvicinamento*, viene consumato in fretta da Baratto colla ruvida impazienza del suo stile d'Uomo.

Come ci avverte lui stesso, Baratto si prefigge di curiosare dentro il *laboratorio* teatrale di Goldoni. Nei riguardi dello *spartito* testuale, lo studioso oscilla tra il suo inserimento in cicli, in periodi scanditi con un ben preciso ordito classificatorio, e il suo isolamento assoluto. Nel I° caso, l'opera è la variabile di uno stadio, di una memoria

interna all'Autore, nel 2° invece è una struttura autonoma, ma la molteplicità è garantita egualmente, o dall'intarsio intertestuale o dalla pluralità dello sguardo di chi scruta.

I Goldoni, e non *il* Goldoni, si iscrivono così nella fase '48-'52, quella del decisivo rapporto col Teatro di S. Angelo e col Medebach, fase caratterizzata dalla satira contro i pregiudizi feudali, contro il rococò cicisbeo, dalla programmatica esaltazione delle virtù laboriose dei saggi e onesti e fieri mercanti, in sintonia colla curva ascendente del suo filantropismo sociale e del suo illuminismo più candidamente ottimista, ed è questo il periodo della riforma tecnica, del progressivo prosciugamento della Commedia all'improvviso e colla cauta cancellazione delle Maschere, sostituite dalle nuove tipologie contemporanee.

Segue poi, colla rottura di tale rapporto tanto proficuo e col passaggio al Teatro San Luca del Vendramin, la fase '53-'58, quella più eterogenea e fluida, tra l'adeguazione alle mode esotiche e romanzeche che premono da altri Teatri e la forzatura pittoresca di sagome maniacali, sconciate e grottesche, le *pièces noires* per dirla con Fido. E infine, l'ultimo ciclo, tra il '59 e il '62, coi capolavori della venezianità e il ritorno all'osservazione sociale più verosimile e problematica, ma adesso disincantata nel suo affacciarsi sopra le ubbie di una borghesia dissociata tra sordide avarizie e puntigliose prodigalità, tra smanie e brontolii, salvo a gratificarsi nell'idillio complementare, nel *basso* elegiaco delle *Baruffe*. Il dopo le *Ultime sere di Carnovale*, dopo la controversa fuga a Parigi di questo riformista rimasto senza base sociale, interessa meno Baratto, se si escludono i primissimi anni di una stagione più che trentennale, inquinata da compromessi, da ricadute *umoristiche* negli Scenari della *Commedia dell'Arte* commissionatigli dal Théâtre Italien, quasi si trattasse di un'appendice trascurabile da rimuovere con imbarazzo. Qui, in questa diacronia, in una simile trifase, l'opera diviene trasparente, incasellata nella *durata* del Repertorio goldoniano e radiografata nelle sovraimpressioni delle successive prefazioni o nell'evoluzione attanziale, quella cioè relativa alle principali *dramatis personae*. Coerentemente con una linea del genere, si arriva a parlare di una *Drammaturgia* di Venezia, speculare a quella lessinghiana di Amburgo, metafora uscita nella militanza degli anni '50, tra Vilar e Strehler, tra il Palais de Chaillot e il momento più rivoluzionario dei nostri Stabili, Milano e Genova in testa, gli anni del recupero classico di Brecht e l'edificazione di una letteratura teatrale del passato, ritrovata in tutta la sua intatta apertura al presente della Storia. E dunque questo Goldoni diacronico permette a Baratto di delineare un solo e affascinante *récit*, una specie di *romanzo familiare* a puntate, una Saga, in corrispondenza magari

colle ricerche socioantropologiche di un Ariès sulla nuova organizzazione dei legami affettivi e dei vincoli giuridici nella Famiglia moderna. In questo Romanzo, i Vecchi si sostituiscono presto ai Giovani nel guidare gli intrecci, i Pantaloni rimpiazzano i Cortesani, i Momoli per la loro maggiore esperienza e il loro buon diritto pertanto a farsi capogruppo nella Compagnia di Personaggi che van cambiando al loro interno la distribuzione delle Parti e dei Ruoli, nella dialettica tra *Teatro* e *Mondo*. E del resto, la gioventù, troppo audace e incontrollabile nel suo peregrinare per le Strade dell'Avventura, come il boccaccesco Andreuccio da Perugia, si travia ben presto nella propensione adulterina di un Eugenio ne *La Bottega del caffè* per giungere sfinita alle «zoggie false», ai vacui scherzi di Lissandro nei *Chiassetti del carnevale*. Ma in cambio, Pantalone, tanto riscattato rispetto allo stereotipo vizioso e lascivo fissato nei *tréteaux* dell'improvvisazione, perde a sua volta la sua capacità didattica, la sua identità di gnomico spartitraffico della vita associativa, di depositario di Valori rassicuranti e progressisti, per rinchiudersi, come s'è già detto, nel microcosmo neurotico di una Casa rabbrividente per sussurri e grida malcelati e si fa rustego, accidioso, intollerante, passando via via per la modesta eccentricità del Padrone ne *La Cameriera brillante*, la vigilante bonarietà di Cristoforo ne *La Casa nova*, e il cinismo ripugnante di Bernardino ne *Il Ritorno dalla villeggiatura*. Ma è nella livida e soffocante dimora del Todero, colui che ha per sempre smarrito la Strada che porta al Piacere, alla Felicità personale, utopia dell'Illuminismo europeo, che termina questo processo di *barbarizzazione* del Padre, verso cui la sensibilità di Baratto viene risucchiata con una strana attrazione, raccontandoci il lungo viaggio verso la Notte del Personaggio del Vecchio goldoniano: interrotto ogni investimento nei riguardi del Mondo Esterno e della Storia, senza più il carisma della Guida, del Totem, divengono inattuali le Putte onorate, le Buone Mogli, le Figlie obbedienti, così come si allenta la sana *medietas* che cementava in precedenza la Dimora, spalancando ormai lo spazio alle bizzarre figure femminili, alle Donne forti e di maneggio, oppure retrocedendo alla *rusticitas* dei campielli e delle povere darsene, o impennandosi alla derisoria dissipatezza della *nobilitas* emulata nelle villeggiature!

La fine della Famiglia felice e il crollo morale del Grande Vecchio costituiscono allora l'oggetto ansioso, l'immagine *medusea* inseguita da Baratto con una palpitante e straziata intensità, nonostante la consueta sobrietà dei registri adottati, quasi che da queste schede vibrasse la suggestione tardoromantica di una *Casa Usher* o il fallimento aziendale e morale dei *Buddenbrock* o il rovinismo allegorico della piscatoria Provvidenza nei *Malavoglia*...

E i servi e le servette subiscono la medesima curvatura decadente: i Truffaldini e gli Arlecchini resi quotidiani nei garzoni di bottega, o le *soubrettes* scatenate all'inizio della Riforma, le Argentine, le Coralline, le Mirandoline, a poco a poco si acquietano, ridimensionati a compiti, meno emergenti, di innocui confidenti e di bisbetiche massere.

Ma il testo può essere staccato, nell'altro complementare approccio di Baratto, e ne fuoriesce egualmente una pluralità di livelli, una stratificazione di significati altrettanto espansa. Ora, qual è il senso di una commedia di Goldoni? Baratto prova a risponderci, a risponderci rimasticando brandelli di dialogo, isolando una battuta o un colore lessicale, ingrandendo a indizi fertili, a sintomi da decifrare, frammenti didascalici, epiteti ingiuriosi o vezzeggiativi familiari scambiati tra i protagonisti, insomma ruminando a lungo nel suo corpo carico di Storia e di Mondo e di Teatro tali *sineddoche*: la polvere accumulata nella ricezione dell'opera si scrosta all'improvviso e il senso striscia fuori da simili scotimenti, fino a rendere più luminosa e insieme più intricata la sotterranea innervatura. Testo come luogo di *ambiguità* inesauribile, innanzitutto, di complicità impensabile a prima vista tra forze ideologiche e comportamentali considerate abitualmente rivali. Al posto della collisione, emerge così un tacito gioco delle parti, un'intesa subdola e preoccupante. Non occorre aspettare il *Todero*, in cui Marcolina e Meneghetto sono scoperti quali garanti e continuatori del sistema autoritario imposto dal cattivo Patriarca, perché già ne *La Famiglia dell'antiquario*, tra il Conte Anselmo vaneggiante tra le sue cianfrusaglie e la moglie Isabella persa dietro i ripicchi e le ritorsioni cicisbee da un lato e la nuora Doralice e suo padre Pantalone dall'altro, tra aristocrazia squattrinata e insolente e borghesia assennata ma vanitosa, si intrecciano solidarietà sconcertanti e contagiose reciprocamente. Per *Gli Innamorati*, l'accordo assume una qualità genetica, nello scambio di psicosi genetico tra Fabrizio mitomane che nasconde a se stesso la propria indigenza e la nipote Eugenia che traduce nel *mélò* della Passione la tendenza fantasmatica, assimilata nei contatti col Tutore.

Ma ad accendere tale *cultura del compromesso* Baratto lascia sfuggire a volte dal proprio controllo scrupoloso audaci anacronismi extragoldoniani, *patterns* rubati ad altre epoche o ad altri repertori espressivi. Per *La Famiglia dell'antiquario*, forse per la metonimia del guardarobado, viene evocato lo spettro del viscontiano *Gruppo di famiglia dall'interno*, mentre per l'Alfonso de *L'Amante militare* si cita l'*Addio alle armi*, ossia un mitico romanzo dell'Epos novecentesco, anche se mescolato coll'archetipo più ortodosso del *Cid*. Cinema e

narrativa, ma anche Teatro ovviamente, come il modello del *Bourgeois gentilhomme* per la Rosaura de *Le Femmine puntigliose*, o il cechovismo (spesso appoggiato nelle messinscene, dalla *Locandiera* viscontiana alla *Trilogia della villeggiatura*, da Strehler a Missiroli, e aereato con tocchi tiepoleschi) scorto tra le pieghe della conversazione tristemente arguta de *La Bottega del caffè*, fino all'absurdismo surreale riletto nel paesaggio umano dissestato dei *Rusteghi* e del *Feudatario*, del *Todero* e dei *Chiassetti*, magari nel ricordo di un certo adamovismo scoppiato in Francia alla fine degli anni '50. Non manca nemmeno il pirandellismo che si insinua sempre nei *Rusteghi* definiti Personaggi in rifiuto d'Autore. E quante altre metafore restano fuori dal palcoscenico critico di Baratto, trattenute per i capelli allorché stanno per irrompere spavalde, bloccate dall'attitudine dello studioso alla misura e all'*esprit de finesse*! Sulle sedie che volteggiano ne *Le Femmine puntigliose*, ad esempio, descritte con minuziosa attenzione, cala più di un sospetto futurista o ioneschiano, così come per Pellegrin, il figlio amorfo di Todero, la biblioteca di Baratto sfiora quale mito fondatore (per quel suo volersene star fuori dalla Lotta) il Figlio stesso, preedipico, dei Personaggi pirandelliani!

Teatro e Mondo, la variante sorprendente del principio di individuazione e la necessità sociale, erano i due poli del discorso barattiano del '57. In oltre 25 anni di riprese e di modulazioni, il concetto di *realismo* si fa più duttile ed esigente, conservando però sempre quella lontana impronta dialettica, maturata a contatto col primo Barthes, quello di *Mythologies*, ancora fiducioso verso l'Oggetto, verso il Referente sociale nella sua ricognizione dei *Segni*, spalla a spalla di Dort, di cui ha in comune il gusto per la clausola finale sentenziosa e un po' apodittica e condivide la formula feconda dello *specchio differenziato*, secondo cui, per mutare il Sociale, lo Specifico Teatrale deve responsabilizzarsi e iniziare dal proprio ambito la politica del cambiamento. Si tratta insomma di una *Mimesi* lontana allo stesso modo da qualsiasi copia riproduttiva e da tentazioni evasive verso il *divertissement* gratuito, nell'esigenza di un lavoro registico che avrebbe dovuto saldare la storica frattura tra allestimenti *naturalisti* e *stilizzati*, tra eventi scenici che hanno inciso la storia dell'incontro tra Goldoni e il palcoscenico nel nostro secolo, tra lo Stanislawski della *Locandiera* e il Copeau che la dava nel '23 contemporaneamente alla gozziana *Princesse Turandot*, e ancora l'*Arlecchino servitore di due padroni* messo in scena da Reinhardt, spaccatura riprodotta da noi grazie alla citata *Locandiera* di Visconti del '53 e all'*Arlecchino* leggendario di Strehler del '47.

Il reale contemporaneo presenta per Goldoni, come per Baratto,

tutto il suo *peso* per dirla col Barthes del *Théâtre Populaire*, tutto il suo spessore; se richiede un esercizio adeguato dello sguardo capace di spiarne i segni complessi e mutevoli, è nel gioco variopinto ed imprevedibile della Vita concreta, nei suoi abbaglianti labirinti, nelle sue inopinate trappole che manifesta tutta la propria pericolosa seduzione. Brechtianamente, allora, cultura e divertimento, storicità e poesia del quotidiano, ritrovano un terreno omogeneo. Pertanto le logore stereotipie dei Comici dell'Arte si mostrano del tutto impotenti per tradurre il *meraviglioso* ma anche la *sgradevolezza* del Reale medesimo, per realizzare fino in fondo l'Avventura della Conoscenza e consentire altresì la Conoscenza dell'Avventura, quella del Personaggio che s'aggira nel Mondo e nella sua Casa. L'empirismo rigoroso, sulla scia della nota formula desanctisiana, la lezione di Galileo e di Locke fusi assieme, implicano in effetti che la Vita è una *Guerra costante e nascosta* tra il *Soggetto*, le sue motivazioni intime, la sua progettualità e la spietata durezza opposta dagli *Altri*. L'analisi condotta da Baratto per *L'Amante militare* vale in assoluto per il rapporto che si organizza tra la Sala e la Scena illuminata dalla Ragione e ricorda un po' il panegirico tessuto da Diderot per Richardson in un anno capitale nella biografia di Goldoni, il 1762, là dove l'autore di *Pamela* veniva ringraziato per il fatto di trasformare l'*angoscia* dell'esperienza in oggetto di conoscenza ad uso e consumo del lettore, che in tal modo può imparare, grazie alla *fiction* e *prima* di provarla sulla sua pelle, lo *chock* dell'esistenza, per dirla con Benjamin.

Se la Vita è un gioco rischioso, il *Vero* è più teatrale del *Verosimile* e soprattutto del Tipico-Astratto canonizzato negli schemi secolari della Commedia dell'Arte. Ora, lo svezamento contrastato nei riguardi di un pubblico abituato agli *impromptus*, la redistribuzione dei ruoli attoriali effettuata da Goldoni, la citazione a volte garbatamente parodica rispetto al Sistema delle Parti (come risulta nel manifesto epocale de *Il Teatro comico* nel 1750), lo scatto orgoglioso contro le fissazioni tematiche delle Maschere e la genericità astorica del *no man's land* in cui i lazzi vengono a collocarsi, coinvolgono anche Baratto in una sorta di avversione per la teatralità pura, per la compiaciuta esplosione di *Trovate* a danno delle *Idee*, con profonde conseguenze sul piano drammaturgico e sulla poetica scenica. In tal senso lo vediamo stroncare senza tanti eufemismi l'edizione De Lullo del '61 de *Le Donne di buon umore*, di cui rifiuta con malcelato sdegno l'oleografia da cartolina, da *tableau* poco *vivant*; ancora, tra i due più fortunati spettacoli goldoniani italiani del 2° dopoguerra, entrambi centrati sulla preistoria del teatro dei caratteri, vale a dire *l'Arlecchino* di Strehler e *I Due gemelli veneziani* di Squarzina, sembra optare per il secondo, più brutale nel parossisma scatenato con

cui viene liquidato il vocabolario delirante e immotivato delle pantomime e dei *quiproquo* rispetto ai moduli più sofferti e ambiguamente nostalgici del primo.

Nella fine degli anni '60, quando la pratica teatrale sembra incamminarsi verso una fisicità oniroide, a favore di un linguaggio dilatato alla totalità di strumenti extraverbali, la scelta compiuta da Baratto va decisamente controcorrente, lontana com'è dal recupero quasi commosso, anche a livello degli studi accademici, della *Tradizione* della Commedia dell'Arte, su cui mai ha voluto impegnare il proprio lavoro di ricerca, a differenza di uno Zorzi o di un Taviani. In Francia, del resto, il nostro saggista ha spesso esercitato una sorta di argine contro l'apologia degli Scenari e l'indistinzione tra gli stessi e il commediografo veneziano, luogo comune inveterato colà sia per la memoria romantica sia per i raffinati contributi registici di Copeau e della sua scuola. Lo stesso Gozzi non rientra di certo nei Valori preferiti da Baratto, anzi delle sue Fiabe alla 2° potenza, amatissime, per il fantastico-esotico che le contraddistingue, lungo il percorso che conduce dall'*Humour Noir* degli albori dell'Ottocento fino alla sperimentazione delle Avanguardie storiche, Baratto si libera subito con una specie di sordo rancore, tacciandole di immobilità, di circolarità consolatoria. E oggi, al contrario, nell'orizzonte *postmoderno*, il kitch ingegnosamente araldico, il montaggio abilissimo tra *perturbante* e *féerique* di questi stessi *fabliaux*, riappaiono in tutta la loro misteriosa e passiva disponibilità per nuove rivisitazioni spettacolari!

Se il Reale è difficile da *abitare* per il Personaggio, lo è ancor di più, stante l'estrema mobilità sociale che lo frantuma dall'interno, da *denotare* per il Critico nei segnali che partono dal Testo. E sono segnali che alludono ad altro? Ma a cosa? Per *Gli Innamorati*, la differenza di reddito che umilia Eugenia nei riguardi di Fulgenzio e la obbliga ad investire nel pathos delirante della sua istanza amorosa, a spendere in lingua più che in denaro per colmare la distanza; nei *Rusteghi*, la sfumatura di cittadino per Canciano, rispetto al resto della brigata; in *Todero*, l'ombra dell'usura e l'origine contadina-bergamasca comune al protetto, a Desiderio, e la metafora psicoeconomica del cattivo mercato tra il protagonista e gli altri, verso cui prodiga disprezzo pretendendone in cambio affetto; ne *La Famiglia dell'antiquario*, infine, la dote quale centro motore del *ménage* post matrimoniale: ebbene questi sintomi inondano di luce obliqua la macchina del testo. Nella sua contraddittorietà, il Personaggio è in primo luogo il rapporto, cosciente o meno, col proprio lavoro, col proprio ruolo sociale, nell'articolazione minuziosa delle varie professioni, sul piano delle *Tables des Arts et Métiers* dell'*Encyclopédie*, come ha ben colto Squarzina a proposito del *Ventaglio*. L'atteggiamento verso il

patrimonio precede la stessa affettività, vedi le lunatiche inibizioni del Cavaliere ne *La Locandiera*. Di conseguenza, l'io è *plurale* anche nei suoi legami coll'Altro da sé. In Goldoni non esistono soltanto due classi, ossia nobiltà e ceto mercantile, in lotta per l'egemonia, col mondo contadino ancora oggetto innocente della Storia, anche se spesso mostrato quale vittima complice delle sue violenze, e mai comunque trattato da grottesco rusticano, ma piuttosto un'infinita poliedricità di sottoclassi, di simulacri incrociati, di legami gerarchici in perpetua tensione. Variando l'interlocutore tra una Scena e l'altra, il Soggetto rimane in bilico tra momenti di *one up* e di *one down*, di *prevalenza* e di *subaltermità*, e capovolge di continuo la propria Immagine a se stesso. Baratto indaga con divertita curiosità queste Figure sospese tra la salita e la discesa nella *Scala del Potere*: il Testo diventa allora un diagramma di forze tumultuose o dispettose, di pressioni centrifughe, di disturbate convivenze tra stati socioeconomici che incidono drammaticamente, anche se con moduli comici, sull'asse comportamentale del Personaggio. Scatta così tutto un gioco serrato e snervante di incrinature, di riaggiustamenti e nuovamente di lacerazioni e di incongruenze: le *Femmine puntigliose* collo scambio simbolico di reciproche concessioni; il *Feudatario* col vuoto aristocratico del Cortile senza Palazzo per risibili rituali amministrativi che paiono annunciare le pagine di Nievo sul Castello di Fratta e il *pieno* contadino; l'*Amante militare* coi conflitti tra civili e Grandi Manovre, vengono intesi da Baratto come strategie belliche, bollettini sinusoidali, tra resistenze e cedimenti, espansioni e arretramenti, delle successive posizioni occupate dalle forze contendenti e delle loro relative interferenze. Una simile dinamicità ispira le pagine più accorte di Baratto, che tesse un vero *inventariamento* delle distanze mobili tra i Personaggi, e il termine *recensire* ricorre più volte, sostanziando una specie di *prosemica marxiana*.

Tutto è spazio nella partitura di Goldoni, sotto lo sguardo incalzante dello studioso che *tridimensionalizza* la pagina. La parola non esaurisce questo teatro tanto parlato, da sempre avversato dai letterati che preferiscono il *sermo elatus* delle Crusche di ogni epoca; dunque la Parola è uno dei segni soltanto di un sistema complesso che rimanda a precisi *milieux* nel senso letterale e traslato del termine, tanto più che la vicenda goldoniana potrebbe agevolmente iscriversi nella coppia *Casa/Strada*, o in quella correlata di *Lavoro/Festa*, colla progressiva caduta della mediazione tra i due poli (vedasi la scansione tra luoghi reali e simbolici, tra quello della produzione e quello della simulazione teatrale, nella chiassosa Locanda di Mirandolina). Baratto sembra muoversi, dentro la Commedia, spostarsi via via tra una stanza e l'altra, come nel montaggio alternato de *La Famiglia*

dell'antiquario, ma pure la *Casa nova* si presterebbe per una simile perlustrazione, e poi scendere sulla fondamenta, risalire sui poggioli, sulle verande, e poi ancora calarsi sulla piazzetta e poi rientrare nelle stanze... Se tutto si colloca in uno spazio, si *ancora* ad un luogo, per ripetere Devoto, se tutto in fondo è oggetto materiale, visibile e misurabile, mai gratuitamente pittoresco, specularmente ogni oggetto sale alla dignità di linguaggio, e sul Personaggio della *Rue*, sul sistema orizzontale e verticale della scenografia goldoniana, Joly svilupperà spunti felici. Ogni minimo oggetto parla dunque, come l'elenco quasi protozoliano nell'arredo della *Locandiera*, sfoggiato però non con trasporto feticista dal commediografo, come avverrà nel gusto piccolo-borghese ottocentesco, ma in quanto vettore indicativo della Vita associativa e produttiva. La Commedia nella *recensione* globale che ne fa il saggista veneziano sale al rango di laboratorio aperto alla conoscenza di questo stesso spazio-parola e in tal modo viene ricomposta miracolosamente l'antica dissociazione del Teatro italiano tra corpo gestuale dei Comici di piazza, suono musicale, scenotecnica virtuosistica, che erano state le tre pratiche brevettate dal nostro Paese, e letteratura scritta!

Anche il Personaggio funziona in quanto spazio, cioè corrisponde alla somma algebrica dei suoi rapporti sociali in un sistema di relazioni dinamico, e se si definisce in opposizione agli altri, deve a maggior ragione disfarsi della Maschera e delle sue mortificanti fissazioni. Ma sul volto del Personaggio, nonostante la sua priorità rispetto alla trama medesima, nonostante la sua fermentante complessità quale si ricava dal suo ciclo evolutivo entro il repertorio goldoniano, non germina ancora una sofferita interiorità: lo *smascheramento*, infatti, produce di solito sulla Scena l'introspezione e la coscienza di sé e tale processo non può scattare nel Teatro settecentesco essendo il principio di individuazione ancora bloccato dal *tipico*, dal *seriale*. L'eroe basso-mimetico è tutto risolto dunque nella *sfera del tra*, nello scambio interpersonale, tutto rovesciato all'esterno, anche quando rinuncia a incontrarsi col Mondo. La socialità del palcoscenico veneziano sembra scongiurare di fatto la solitudine; la necessità di una simile dimensione oggettiva, materiale, insomma spazializzata, ribadita spesso da Baratto, pare anche realizzare la *forma drammatica assoluta*, secondo il modello idealistico formulato dallo Szondi. E infatti non ha più incidenza, negli intrecci goldoniani, il monologo, viene altresì delegittimato l'*a parte*, così come viene esorcizzato lo spettro narcisista di un tragico isolamento, quello viceversa seguito dall'eroe alfiariano.

Eppure, questo ritmo quotidiano di incontri, questo cadenzato

succedersi di alleanze e di contrasti, di schermaglie e di sponsali, si incurva inesorabilmente verso l'*afasia* della parola interpersonale, quale viene simbolizzandosi, entro la Storia tracciata da Baratto, nei *Rusteghi* e poi nel *Todero*. Specie quest'ultimo tende ad azzerare il gioco comico, le fonti stesse della conflittualità. Il suo carattere si mostra odioso e irrecuperabile proprio perché si fa portavoce, nella dittatura verbale professata entro le pareti domestiche, di un Mondo che si sottrae radicalmente alla teatralizzazione, che rifiuta cinicamente di confrontarsi collo specchio eretto dalla Scena. La collisione ormai si gioca nell'ambito familiare, degenerando in disordine e in abulia. Ora, il silenzio di Todero, condensato nella singolarizzazione di un *Carattere* anche formalmente eccentrico rispetto alla coreutica abituale delle *condizioni* sociali nell'accezione diderotiana, oltre a provocare la perdita della comunicazione, corre verso la disincantata, epicurea affabulazione dei *Mémoires*, che del lungo soggiorno parigino paiono al critico l'opera simbolicamente più significativa, simile aggiungiamo noi alla *Lettera all'Alvarotto* di Angelo Beolco, per l'analoga *sazietà* di Teatro che accumuna i due autori nell'ultima fase della loro vita e che richiede di conseguenza l'uso di strumenti narrativi. Nei *Mémoires*, Goldoni si sbarazza della resistenza del circuito materiale, delle mediazioni non comode degli attori per cui pure aveva modellato in precedenza i suoi Personaggi. Nel libro di memorie e di autoanalisi, cresce il simulacro dell'*Io epico*, ora del tutto giustificato e liberato nella specificità dell'opera, raccogliendo organicamente le sparse tracce lasciate *dentro* le commedie dai piccoli autoritratti sbozzati, come ne *L'Apatista*, o dalle figure del *Raisonneur*, della prospettiva cioè straniata rispetto alla *fabula acta*, dal Cogidor nelle *Baruffe al dessegnador* nelle *Ultime sere di Carnovale*. Baratto ricostruisce in effetti, nel sottosuolo della giocosa interpersonalità, un contro percorso inquietante, ambigualmente segnato dal Personaggio staccato dalla Storia in Scena, mediatore tra palcoscenico e sala: quando Todero si sposterà in platea, sarà inevitabile per il suo Autore lasciare la Città! Il dialogo *ingenuo*, ossia di I° livello, ormai monopolio dell'etnocentrismo idillico del *Campiello* e delle *Baruffe*, si accompagna dialetticamente all'iperbole di uno sguardo verticale, umoristicamente incerto tra nostalgia e coscienza della lontananza irreversibile da quel piccolo Mondo. Ma questo stesso dialogo *innocente*, adesso nell'etimo di inoffensivo, proseguirà nel dialetto scaduto nell'angustia populista, nel perbenismo rassicurante da Strapaese, nella municipalità vernacolare privata di un orizzonte cosmopolita, come sarà nel Teatro veneto postunitario da Gallina, da Selvatico in poi e nei registri recitativi usati dalle compagnie goldoniane nell'800.

Paradossalmente sarà il romanzo manzoniano, nel silenzio della

scrittura, a recuperare mediandoli il plurilinguismo dell'oralità e la rivalutazione del quotidiano quali si erano configurati nella riforma goldoniana. L'analisi di Baratto risale indietro, proprio dentro le commedie ancora felicemente socializzate, per cogliere nei bordi, nelle periferie di questi intrecci, indizi anche minimi in cui lo sguardo di un Personaggio rinuncia, sia pure per brevi istanti, al dialogo e si mette ad osservare, quando insomma la lingua dell'*Io* inizia a scavarsi un suo alveo ai danni della lingua del *Tu*. Assistiamo allora a tecniche di straniamento, magari involontario, che proliferano attivando anche negli interlocutori interruzioni rispetto all'avanzamento della vicenda, fino alla sosta formale sancita dalle sequenze di *Metateatro*. Così Don Marzio cannibalizza gli altri ne *La Bottega del caffè*, per una morbosa curiosità che lo fa consistere, mentre in cambio non possiede la capacità di vedersi; le sue vittime complici, se riescono a distinguere il suo gioco, in compenso non sanno agire di conseguenza in sua presenza. Così succede per i tanti Personaggi costretti a farsi spettatori della recita altrui, come ne *Gli Innamorati* o ne *I Due gemelli veneziani*, rispettivamente davanti alla foga passionale dei protagonisti o alle follie dei padroni; così avviene anche per i tanti Personaggi che pur non volendo essere spettatori finiscono per diventare attori inconsapevoli, come Lunardo, il rustego teatrofobo allo stesso tempo straordinario *performer* nella parodia degli «sporchezzi» delle Madri moderne, nell'incongruenza dunque tra l'ignoranza del Teatro istituzionale e la sua pratica inconsapevole, come sarà più tardi in certi racconti borghesi. Il *Metateatro*, usato nel *Teatro comico* del 1750 ancora tematicamente, senza intaccare cioè la fiducia nello scambio *Io/Tu*, si formalizza a poco a poco, da *La Cameriera brillante* e da *La Locandiera* sino ai *Rusteghi* passando per *Le Morbino*, e il gioco del doppio, della simulazione penetra ormai per esorcizzare le proprie *hantises*, per uscire da codici troppo rigidi, o verificare l'autenticità dei sentimenti. Ecco allora Mirandolina, la *soubrette* promossa sul campo a *deus ex machina* stranamente proiettivo della creatività dell'Artista e della sua solitudine, divenire *melanconica* regista dei tempi/spazi differenziati nei ruoli di finta seduttrice e di astuta mercantessa. Siamo certo lontani dai labirintici travestimenti del barocco o del gotico romantico, dalla totale perdita d'identità che mette in crisi ontologica il Soggetto, tra *L'Illusion comique* di Corneille e *Il Gatto cogli stivali* di Tieck e questo ben prima che tale strumento venga iperbolizzato nel teatro novecentesco, ma nondimeno anche in Goldoni il metateatro, per quanto bonario e occasionale, intacca dalle fondamenta la convenzione mimetica e la centralità dell'azione drammatica quale espressione di forze sociali oggettivamente riconoscibili.

Coerentemente a un simile itinerario, la lingua parlata dai protagonisti «solitari» tende con spinta irresistibile a farsi autista, istericamente dissociata tra parole e gesti concreti, a involgersi tra automatismi di ripetizione e tics nevropatici, a separarsi dallo Spazio. La lingua, proprio nel suo eccesso di pusillanimità e di autodifesa, si rovescia insomma in cosa, in Oggetto autonomo e meccanico con cui il Soggetto intrattiene rapporti alienanti, mentre, e lo si è già detto, si sfrangia il legame tra Casa e Strada. I Personaggi, ora, più che parlare sono parlati: la *Parole* viene sostituita dalla *Langue* in termini saussuriani ed è quanto, secondo Baratto, va svolgendosi ne *I chiassetti del carnevale*. Qui, lo stesso *lenguazo*, il dialetto prima rivalorizzato a componente alla pari delle altre, senza caricatura o polemica, nella *koiné* goldoniana, subisce una curvatura sentenziosa, una forzatura nominalistica, si «scolla» dai suoi locutori, li reifica e prepara la strada in tal modo alla propria ottocentesca discesa ideologica e culturale. Folena, nei suoi dotti e raffinati smontaggi del lessico e della sintassi del commediografo, del fantasma scenico, *Bühnensprache* che si alimenta all'uso scritto non grammaticalizzato nella sua mescolanza tra venetismi, lombardismi, toscanismi, francesismi, detriti di melodramma e del romanzesco, tra parlato-parlato, parlato-recitato, parlato letterario, ha ideato una suggestiva metafora architettonica, colla lingua casa, costituita dalla riva, dal mezzà e dal piano nobile, tra dialetto appunto, veneziano e francese, quasi un *Albergo del libero scambio* in cui il Personaggio parlante si sposta di continuo, in un febbrile saliscendi adeguato alla varietà dei suoi interlocutori e delle sue situazioni di potere, insomma al modificarsi del suo statuto psicosociale. Il ritmo conversativo, il concertato brachilogico, le sticomiche anaforiche, gli asindetici, le giustapposizioni paratattiche e disarticolate, per Folena correlativi oggettivi dell'effimero, dell'*impromptu* delle Maschere, ebbene questo movimento si pietrifica nelle *pièces noires* e nelle opere che dilatano gli scarti tra l'Io e l'Altro, tra *Rusteghi* e *Todero*, là dove il Soggetto sceglie uno statuto personale univoco in cui avvolgersi e sprofondare.

Baratto si interroga, ad un certo punto, sulla natura del riso in Goldoni e ravvisa in tale settore, finora trascurato, uno dei compiti non più rinviabili per gli specialisti. Di solito, il «boresso», il «morbin» assicurano al riso goldoniano un'impronta illuminata, tutta dentro la strategia moralizzante del *genre sérieux*, tra Lessing e Diderot, Destouches e La Chaussée, diretta alla pittura del vizio e all'esaltazione della virtù entro cui e contro cui Goldoni tenta la sua Riforma. Il riso di Goldoni è ben dentro la *sensiblerie prude* del '700, di cui Orazio, il Medebach del *Teatro comico*, si fa fedele portavoce, allor-

ché nella scena 6ª del I° atto dichiara solennemente: «Il comico deve essere, come tutti gli altri, onorato; deve conoscere il suo dovere, e deve essere amante dell'onore e di tutte le morali virtù». Un simile riso non ha nulla da spartire coll'umorismo angosciante e spettrale del Romanticismo nordico o colla dissoluzione del senso, almeno a partire da Nietzsche, colla Morte del Soggetto, coll'immanenza nichilistica della tradizione decadente, in cui il comico *corrompe* e non *corregge*, spreca e non conserva il sociale. D'altra parte, anche per Goldoni potrebbero applicarsi gli strumenti psicocritici che hanno collegato al *primato del comico*, segnatamente a quello che si afferma nella Commedia classica e rinascimentale, le *fantasie di trionfo* su paure edipiche, narcisismi d'abbandono e sottrazione di identità, strumenti centrati sulla contesa tra Casa e Strada nell'accaparrarsi lo spazio del Piacere. La parabola del Personaggio e le sue successive incarnazioni potrebbero analogamente essere inquadrare dagli apporti sociosimbolici, alla Todorov, col triangolo che funziona tra mittente, destinatario e oggetto di comico, cioè tra *persecutore*, *osservatore-complice* (il pubblico), e *vittima* della beffa, nell'oscillazione goldoniana tra i vari poli della figura geometrica, nella profonda ambiguità con cui la Riforma tenta di mediare tra gli stessi. A sua volta, il metodo archetipico, quello di Frye, il *mythos della Primavera*, della giovinezza, col movimento dal basso all'alto, dall'esperienza all'innocenza, dal mondo caotico ad uno ordinato e più desiderabile, potrebbe fornire alla traiettoria tracciata da Baratto, al *romanzo familiare* da lui ipotizzato, alla Storia del Personaggio del Vecchio, più di una conferma, dato che la centralità del *Senex*, del Patriarca, blocca l'esplosione della comicità.

Ma forse è nel legame col *Carnevale*, come forma culturale e spettacolarità dissipata che preme fuori dai Teatri e dentro le battute della commedia, il *segreto* della macchina comica goldoniana. Baratto, e con lui Fido e Joly, ha inserito l'allentarsi graduale di tale contatto nell'oscuro disegno che porta al silenzio e all'*impasse* delle ultime opere veneziane, prima della fuga in Francia. Il rinchiudersi, da parte del cattivo Padre e del sordido Mercante, nella Casa resistendo alle lusinghe che salgono dalla Strada in Festa, diventa allora una metafora anticipatrice della caduta del *mandato sociale* nei riguardi dell'impresa sperimentata dal commediografo. Molte tinte, nei testi goldoniani stessi, sono di origine carnevalesca. Se ci atteniamo allo schema bachtiniano, che nella sua generalizzazione presenta il vantaggio di supportare la varietà storica della *coscienza non ufficiale* quale si esalta o meglio si esaltava nella trasgressione e nella celebrazione del *mondo alla rovescia*, possiamo riscontrare in Goldoni tutta una serie di echi, di appendici da quell'orizzonte antropologico. Le

stesse maschere, nonostante la loro esclusione secondo i dettami della Riforma, rispuntano durante le occasioni *tematiche* del Carnevale, giustificate nella loro circolazione, pur ridotta a intermezzo ludico. Non mancano, dicevo, le categorie bachtiniane, come l'*ambivalenza* tra lode e ingiuria nella complessa stratificazione del Personaggio e nella sua sospesa valutazione da parte dell'Autore, o come il *plurilinguismo* e la *riduzione della distanza* tra le *dramatis personae*, per i reiterati tentativi di spostamento e di collisione sociale tra i protagonisti. Ancora, l'utopia del felice divenire e dell'*aurea aetas* si incanalano nel vagheggiamento ideologico del buon equilibrio, del ragionevole funzionamento tra le classi che utilizzano la stessa detronizzazione del potere, il sovvertimento gerarchico permessi dal «masque» provvisorio, per realizzare una più appropriata misura.

Viceversa, il clima da Saturnalia non passa ovviamente per quanto concerne gli aspetti corporali, il gusto per l'*osceno* e il triviale, perché il citato primato della Commedia, contro la doppia tentazione del *Tragico* e dei *Lazzi da tréteaux*, comporta rigidamente la lievitazione dei registri verso l'*haut comique* e il rigetto del basso mimetico e delle sue frenesie scatologiche sconvenienti per l'*omo civil*, per gli *honnêts gens*! In un certo senso c'è in Goldoni, e in Baratto che lo incalza da presso, la medesima propensione ad aggirare, a *rimuovere* i due temi che premono e cercano di manifestarsi dietro i bonari simulacri dei «chiassetti» e degli «spassi», cioè la *Morte* e il *Desiderio*, una stessa paura, uno stesso ritrarsi perplessi davanti agli Abissi dell'Assenza e della Passione che minacciano l'autonomia e la presenza a sé del Soggetto, immagini turbate che richiedono quali elementi salvifici l'ironia sapienziale e lo scetticismo dialettico. Il ghigno beffardo eufemizzato in sorriso, il notturno parlato e controllato nella Coscienza, sono insomma i corollari di una ribadita fiducia nella conoscenza e nella Storia. Il terrore di Mirandolina, investita dal furore amoroso del Cavaliere, passa così nella cauta indagine che Baratto conduce verso la bizzarra figura di Eugenia, l'eroina innamorata, trapiantata o meglio decaduta dal melodramma metastasiano nella prosaica quotidianità di una *liaison* borghese, e la cui inquietudine non è certo riducibile alla semplice inferiorità economica rispetto al partner. L'antico panico nei riguardi della *trance* erotica che nel suo esclusivismo e nella sua umiliante dipendenza dall'Altro mina alla base la libertà del *Logos* e l'equilibrio psicologico dell'Io decretandone la morte, conserva la sua malcelata diffidenza verso l'*Amor Caecus* nel discorso che fa Baratto. La lingua del desiderio è relegata a *manierismo*, la vocazione lirica svuotata a detrito da *mélò*, in cui il Patos misterioso è risospinto verso l'enfasi del *Patetico* e le sdolcinateure del *Larmoyant*, mentre Metastasio è esorcizzato e ricondotto al

Traité des passions de l'âme, ossia al modello filosofico cartesiano. Tra l'*aria*, dove parla la Passione, e il *recitativo* dove intervengono il Mondo, l'Esperienza, la Ragione, Baratto sceglie, con Goldoni, il recitativo, ed è una sorta di testamento più umanistico che illuministico che vien fuori da una simile dolorosa prudenza.

Pietro Spezzani
(Università di Venezia)

MARIO BARATTO
E I SUOI ULTIMI STUDI GOLDONIANI

Il volume di studi goldoniani di Mario Baratto che Neri Pozza, coadiuvato nella sua benemerita iniziativa da Giovanni Da Pozzo, Franco Fido e Marco Santagata ha immesso da poco nel circuito editoriale librario, mentre costituisce per gli studiosi del Goldoni uno strumento critico di altissimo valore, mette finalmente a fuoco, attuando un progetto di lavoro completamente nuovo, la straordinaria ricchezza di stimoli culturali che l'autore ha generosamente profuso nella sua instancabile e operosissima vita in questo settore di ricerca teatrale da lui prediletto.

L'opera viene a colmare un vuoto che, a giudicare da quanto affermano i curatori del libro sopra nominati, sembrerebbe soltanto apparente, in quanto, soprattutto la sezione del volume che riguarda le letture goldoniane, era già in gran parte nota agli specialisti e ai cultori della materia sotto forma di articoli o di saggi pubblicati in riviste o in volumi, ma che, al contrario, articolata in una raccolta organica di studi e di letture, assume un valore di proposta critica globale incomparabilmente maggiore.

La letteratura teatrale del Settecento in Italia (Studi e letture su Carlo Goldoni) costituisce il terzo cospicuo corpus di studi teatrali dell'autore, dopo quelli notissimi e sempre editi da Neri Pozza nel 1964 (*Tre studi sul teatro: Ruzante-Aretino-Goldoni*), e del 1975 (*La Commedia del Cinquecento*).

Anche rispetto al precedente contributo goldoniano apparso nel primo dei tre volumi sopra indicati («Mondo» e «Teatro» nella poetica del Goldoni), fondamentale e acutissimo nell'approccio storico-critico, ma di taglio più decisamente monografico, *La letteratura teatrale* rappresenta un lavoro di ampliamento e di approfondimento molto consistente che saggia il teatro del Goldoni in significativi punti topici sia storici, sia metodologici, che non avevano ancora fatto a tempo a maturare nella sensibilissima coscienza critica di Mario Baratto, alla quale dovremo guardare più attentamente come mo-

dello, ora che a un anno dalla sua scomparsa avvertiamo sempre più profondamente la sua mancanza.

Il sottotitolo del libro (*Studi e letture su Carlo Goldoni*), assieme al titolo sopra citato, fotografa assai bene l'articolazione della struttura del volume, accuratamente predisposta dai curatori, ed evidenzia l'ammirevole duttilità della competenza critica dell'autore nel ricostruire, in differenti prospettive storico-culturali, il significato e il valore dell'esperienza teatrale goldoniana. Tale duttilità è ravvisabile sia nei due scritti di più marcato valore istituzionale e metodologico, che rispettivamente aprono e chiudono il volume, sia nelle densissime e stimolantissime letture, nelle quali la ricerca del Baratto è tutta tesa a riscoprire, tramite una fitta rete di riferimenti storici di diverso spessore materiale e culturale, il messaggio ideologico veicolato dal testo in una significativa scelta di commedie goldoniane, ed è volta ad illuminare, sia la molteplicità di fronti del lavoro teatrale del grande autore veneziano, sia la sua acuta, anche se fundamentalmente utopistica, coscienza sociale di intellettuale riformatore.

Nel primo studio, inedito, e fortunatamente conservato, viene affrontato in una direzione del tutto nuova, il difficile tema del nesso dei rapporti fra storiografia letteraria e storiografia teatrale nel Settecento in Italia (con un'apertura alla Francia che lo proietta in una prospettiva europea), in un ambito che investe sia quello che l'autore definisce il divario e il fossato che sotto il profilo culturale si avverte confrontando nel primo ventennio del Settecento la riflessione teorica dei dotti sul teatro, con la produzione di quegli scenografi e architetti che forniscono del mondo dello spettacolo una codificazione di tipo scenotecnico, sia i tentativi di colmare questo divario fra i due campi, operati nei fronti opposti, da scrittori o da attori fino a quando l'esperienza teatrale del Goldoni supera di fatto l'ultima barriera di questo fossato, quella linguistica, che si frappone, come efficacemente indica il Baratto, fra «l'italiano cosmopolita dello spettacolo» e la «lingua nazionale dei letterati» recuperando «una sostanza regionale» che viene assunta «tanto a livello tematico, quanto a livello linguistico» (cfr. per le citazioni qui esibite il testo a p. 23). Il saggio, che non è possibile ripercorrere in tutte le interessanti indicazioni problematiche che vengono prospettate, riscopre nel teatro un terreno d'incontro di stimoli culturali, estetici, pragmatici assai diversi che costituiscono il fascino della configurazione poliedrica del suo assetto istituzionale. Nell'ultimo studio già pubblicato, ma opportunamente incluso nel volume, con l'esemplare onestà professionale che è possibile riscontrare soltanto nei veri maestri, domina con equilibrato senso storico anche il terreno scottante della polemica avanzata sul merito del metodo del suo precedente lavoro di ricerca, del quale, con

uno scrupolo che può apparire perfino eccessivo, indica i limiti nell'ottimismo dell'impostazione e, nel contempo mette a punto una ricchissima recensione problematica dei contributi di critica goldoniana apparsi fra il 1960 e il 1980, soffermandosi sia sulle ricerche di carattere più specificamente settoriale, sia su lavori di spessore critico più ampio che ambiscono ad una revisione degli schemi storiografici della critica letteraria in ambito settecentesco, citando i saggi dell'Anglani, ora rielaborati o confluiti senza sostanziali modifiche nel recentissimo libro *Goldoni. Il mercato, la scena, l'utopia*. (Napoli, Luigi, 1983). Nel saggio il Baratto individua con rilievi acutissimi il terreno ancora aperto di esplorazione dell'opera goldoniana soprattutto nell'approfondimento di un collegamento più stretto del suo lavoro teatrale con le implicazioni del contesto economico-sociale, politico-civile e culturale della storia di Venezia tra la fine degli anni Quaranta e i primi anni Sessanta del Settecento, affermando giustamente che il Goldoni è stato un autore «europeo per sensibilità e cultura, ma privo di un pubblico europeo» (cfr. p. 252).

E vi sarebbero molti altri spunti critici che meriterebbero di essere segnalati e sottolineati, fra i quali va annoverato quello che si riferisce alla matrice extraletteraria e colloquiale del linguaggio del Goldoni, messa in luce dagli illuminanti saggi di G. Folena, che giustamente vengoño ricordati (essi sono *L'esperienza linguistica di C.G.* e *Il francese di C.G.* ora in *L'italiano in Europa*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 89-132, e 359-396), e quello che rappresenta il cardine e il paradigma metodologico della ricerca di tutto il volume e che riguarda lo strettissimo nesso fra i termini «scena» e «messa in scena», che è opportuno, considerato il rilievo straordinario che esso assume nell'orientare il percorso del lavoro critico svolto, riferire testualmente: «la "scena" è il luogo deputato, di destinazione e di verifica della scrittura teatrale»; «la "messa in scena" è uno strumento efficacissimo per attraversare l'opera... per leggerla a vari livelli, per "aggiustare" la valutazione critica» (cfr. p. 240). Sono questi enunciati valutativi e definitivi che proiettano il campo istituzionale del teatro in un terreno più aperto di comunicazione fra il testo di un autore da un lato e quelli che lo indagano con finalità diverse di studio dall'altro e cioè come dice testualmente il Baratto, gli «accademici» e i «registi», gli «studiosi di teatro» e gli «uomini di teatro». L'impiego di tali termini rispecchia il profondo interesse del Baratto per la concretezza del contesto scenico nel suo studio dei testi teatrali goldoniani e indica assieme al termine *drammaturgia*, che è una vera e propria parola chiave del suo vocabolario critico, il punto nodale della sua ricerca, e cioè il lavoro teatrale di un autore, e di un autore prediletto come Goldoni, inteso come rapporto continuo e costante con il

pubblico, a cui è diretta di volta in volta la singola opera messa in scena. E il lavoro teatrale del grande autore veneziano viene ripercorso nella complessità della sua dinamica processuale, ricostruito nel fitto reticolo di maglie che s'intrecciano nelle loro implicazioni storiche e sociali in una tensione critica che non viene mai meno, che rimane sempre molto alta. È questa a mio avviso, almeno in senso lato, un'autentica lezione di filologia e di storia, sia per la profondità di approccio della ricerca, sia per la molteplicità di strumenti critici di accertamento impiegati per ricostruire la pluralità di dimensioni della fecondissima esperienza teatrale del Goldoni. L'utilizzazione di tale strumento critico si avverte soprattutto nelle letture delle singole commedie, che coprono quasi interamente nel loro spaccato cronologico le tracce storiche delineate nel secondo saggio del volume, *L'itinerario teatrale del Goldoni*.

Infatti nelle letture il Baratto ricapitola la storia di un numero ragguardevole di testi goldoniani percorrendo più vie.

Una prima ed essenziale traccia del lavoro critico svolto dall'autore è costituita dalla sottolineatura del dato biografico o autobiografico, confortato spesso dalla citazione di memoria del Goldoni, che motiva il valore paradigmatico sotto il profilo esistenziale, della scelta tematica nella genesi del testo comico prodotto e allestito; una sottolineatura che permette un primo inquadramento critico della collocazione storica del testo nella sua produzione teatrale; si tratta di un percorso che è particolarmente evidente nelle letture dell'*Amante militare*, del *Feudatario* e degli *Innamorati*.

Un'altra fondamentale pista dell'indagine critica rivolta all'analisi dei testi goldoniani condotta nel volume è costituita dall'attenzione estrema con cui viene seguita la situazione contingente e variabile delle diverse componenti dell'ambiente teatrale veneziano negli anni '40 e '50 del Settecento, e che investe le compagnie dei comici recitanti, i capocomici, i singoli attori appartenenti alle compagnie, gli impresari teatrali e gli avversari con cui il Goldoni s'incontra o si scontra durante la sua fecondissima avventura teatrale. Si tratta di una spaccato storico del tutto diverso da quello biografico e autobiografico più strettamente legato alla storia individuale considerato prima, che evidenzia assai più marcatamente la coscienza tattica e strategica del Goldoni nell'affrontare in modo acuto, ma deciso la sua missione riformatrice nei confronti del teatro italiano. E va pure ricordato che tale coscienza non è rivolta soltanto alla realtà del teatro contemporaneo, ma che abbraccia anche il suo immediato retroterra storico, nel quale si consumano i tentativi pregoldoniani di riforma del nostro teatro operati fra la fine del Seicento e la prima metà del Settecento da alcuni commediografi toscani (Faggiuoli, Gigli, Nelli).

Ma senza dubbio, la dimensione del teatro goldoniano più profondamente scandagliata dal Baratto nelle letture è quella che ha come sfondo il costume e la realtà sociale, che il Goldoni presenta nelle scene delle sue commedie attraverso un'impetosa denuncia delle tare o delle debolezze morali del comportamento dei ceti e delle classi che compongono la società veneziana attorno alla metà del Settecento, e che investono sia l'aristocrazia, sia i ceti borghesi, sui quali l'autore, particolarmente negli anni 1760-62, concentra la sua spietata analisi di intellettuale sorretto da un lucidissimo spirito critico di «osservatore» dei difetti e dei vizi umani incarnati da personaggi che sembrano coagulare fuori del tempo e della realtà circostante gli ultimi cascami dell'ideologia mercantile. La rilevanza massima di questa direzione dell'esame del teatro goldoniano si avverte nei saggi di lettura dei *Rusteghi* e del *Todero*. La ricostruzione di questa fondamentale componente del lavoro dell'autore è condotta dal Baratto con eccezionale acribia fin dalle prime letture (esemplari, anche se meno fitte e meno dense delle ultime quelle della *Famiglia dell'Antiquario* e delle *Femmine puntigliose*). In esse traspare una punta di realismo scettico nella denuncia delle aspirazioni borghesi a penetrare nelle «convenzioni» e nei «riti» dei più gelosi esponenti dell'aristocrazia veneziana che appare straordinariamente precoce e perfino contraddittoria nel 1750, rispetto alla difesa dell'ideologia mercantile professata dal Goldoni negli anni immediatamente precedenti o in quelli immediatamente seguenti fino al 1752, sia pure con intensità complessivamente minore. Così, attraverso la nitida messa in scena in quell'anno di una significativa sezione della realtà sociale contemporanea il Goldoni proietta nella scena stessa, rivelando la portata metateatrale del messaggio di due suoi testi campione, un'altra componente essenziale implicata nella sua comunicazione teatrale, quella della fascia sociale privilegiata del pubblico destinatario delle sue commedie, che rimane, nonostante l'accentuarsi dell'incidenza del suo atteggiamento critico che raggiungerà la massima intensità non solo nella più celebre produzione dialettale, ma anche nelle commedie in lingua degli anni 1760-1762 e cioè nella «trilogia» della «villeggiatura», quello dei ceti borghesi, rispetto ai quali sente un'affinità di origine e di estrazione sociale, ma non di cultura e di formazione intellettuale. Il Baratto rivelando la relativa discontinuità e lo sperimentalismo dell'itinerario teatrale del Goldoni dal 1748 al 1762 che risalta anche in base a quanto si è detto or ora, nel secondo studio sopra ricordato, afferma, secondo me giustamente, che invece che di teatro, «di teatri del Goldoni si debba piuttosto parlare in una prospettiva drammaturgica che può mutare con le circostanze e con l'impegno della lunghissima attività di un autore così fertile...» (a p.33).

Un altro percorso critico volto a ricostruire l'officina di lavoro goldoniana nella ricerca condotta in quest'opera è quello imperniato sull'intreccio dinamico nel teatro del grande veneziano fra quella che l'autore definisce la «necessitazione sociale» che investe i personaggi delle sue commedie in quanto rappresentanti di ceti e di classi appartenenti per lo più alla società veneziana, e la proiezione della dimensione individuale, che sotto il profilo psicologico incarna gli stessi personaggi come «caratteri». La complementarità di questa bipolarità fecondissima nelle creazioni dell'arte del Goldoni è particolarmente evidente in *Per una rilettura degli Innamorati*, nella quale il Baratto focalizza molto acutamente il contrasto fra lo squallore della condizione economica del capofamiglia presentata nell'interno borghese e cittadino di una casa fatiscente introdotta in una scena astratta e simbolica, e la fertilità di immaginazione che il personaggio femminile protagonista della commedia manifesta nella scena come compensazione della frustrazione sociale di cui è vittima, nella sfera della vita affettiva, rendendosi interprete di un rovesciamento di ruoli che lo trasforma da personaggio dominato in personaggio dominante nei confronti del protagonista maschile.

L'ultimo rilevante ambito di ricognizione critica della pluralità di direzioni dell'itinerario teatrale goldoniano riguarda, nella ricerca condotta nel volume, le motivazioni concrete che inducono l'autore a variare e a modificare l'assetto e l'allestimento scenico del testo (dalla fase del «copione» per la rappresentazione dei comici a quella del suo «emendamento» in concomitanza con una sua prima edizione o con edizioni successive del testo stesso). Anche se questo sondaggio è una forma di approccio indiretto per soppesare sul piano storico il valore ideologico e sociologico del contenuto del messaggio in una certa situazione dal testo teatrale, e non uno strumento di analisi rivolto al privilegiamento della forma del testo in questione, esso contribuisce a illuminare un aspetto rilevante della storia del testo goldoniano appunto indirettamente.

Per altri rispetti l'estrema attenzione che il Baratto rivolge alla contingenza dinamica dell'articolazione scenica del testo goldoniano al fine di decifrarne il messaggio in chiave ideologica e sociologica, non può secondo me non richiamare quella problematica semiologica della critica dibattuta dal Segre in un ormai celebre volume più di quindici anni fa. Anche se l'ambito disciplinare esaminato dal Segre è quello del testo letterario, mentre il libro di cui si è parlato è imperniato su un'analisi critica di testi teatrali che configurano uno statuto diverso della comunicazione prodotta dall'autore proprio nella direzione del pubblico destinatario, la stretta connessione che emerge nell'elaborazione del discorso critico fra il testo goldoniano e la

sua interpretazione è una proiezione esemplare di quel terreno d'incontro fra l'autore e il critico in quel nevralgico diaframma che è costituito dal testo, il cui messaggio, per essere interpretato, va prima decrittato negli elementi che lo codificano, e poi tradotto in una forma di comunicazione comprensibile. E questo è quanto ha fatto il Baratto in modo ammirevole nel volume goldoniano di cui si è parlato.

NOTIZIE BIO-BIBLIOGRAFICHE SU MARIO BARATTO
(1920-1984)

NOTIZIE BIOGRAFICHE

Nasce a Chioggia (Venezia) il 24 giugno 1920.

Conseguito il diploma di maturità classica presso il Liceo «Marco Polo» di Venezia nel luglio 1938, entra in novembre, per concorso, alla Scuola Normale Superiore di Pisa e si iscrive al corso di filologia moderna della Facoltà di Lettere dell'Università di Pisa. Dal 1938 al 1942, segue in particolare i corsi e le esercitazioni all'Università e i seminari alla Scuola Normale dei proff. Luigi Russo (Letteratura italiana), Giorgio Pasquali (Filologia classica), Giovanni Macchia (Letteratura francese), Walter Maturi e Delio Cantimori (Storia moderna).

Dopo un triennio di interruzione degli studi dovuta alla guerra, consegue il 27 ottobre 1945 la laurea in Lettere, discutendo coi proff. L. Russo, S. Pellegrini e A. Sainati una tesi di Letteratura italiana dal titolo: *Pietro Aretino: saggio critico* (110 su 110 e lode). Il 19 novembre sostiene l'esame per il conseguimento del diploma di Licenza della Scuola Normale, discutendo col Prof. L. Russo tre tesine di Letteratura italiana (*La tecnica del comico nel «Decameron», Lorenzo il Magnifico letterato, Carlo Dossi e la Scapigliatura milanese*) e col prof. W. Maturi tre di Storia (*Il pensiero politico di Vittorio Alfieri, Vincenzo Cuoco e la rivoluzione napoletana del 1799, Il trasformismo*), ottenendo 70 su 70 e lode. In dicembre si classifica primo (punti 70 su 70) in un concorso nazionale per un posto di Perfezionamento alla Scuola Normale Superiore; ed è nominato dal Prof. L. Russo assistente volontario alla cattedra di Letteratura italiana alla Facoltà di Lettere di Pisa (1945-1946).

Il 18 gennaio 1947 sostiene l'esame per il conseguimento del diploma di Perfezionamento in Letteratura italiana presso la Scuola Normale, discutendo con i proff. L. Russo, V. Pernicone e S. Pellegrini una tesi intitolata *Appunti per una lettura del «Decameron»* (70 su 70 e lode). Nel frattempo, mancando un posto di assistente ordinario di Letteratura italiana all'Università di Pisa, rientra a Venezia,

dove insegna come supplente al Liceo di Mestre, preparandosi al primo concorso bandito nel dopoguerra per 260 cattedre di materie letterarie nelle Scuole medie. Si classifica diciassettesimo per l'abilitazione (p. 66,5) e ventesimo per il concorso (p. 76,50): è esaminato in Letteratura italiana dal prof. S. Battaglia.

Dall'ottobre 1949 insegna come straordinario a Venezia per tre anni, ed è promosso ordinario dal 1° ottobre 1952. Nel frattempo si prepara al concorso ordinario a 138 cattedre di Italiano, Latino e Storia nei Licei e Istituti magistrali indetto nel 1951. Si classifica secondo per l'abilitazione (p. 68) e terzo per il concorso (p. 78,20): è esaminato in Letteratura italiana dal prof. E. Santini. Nominato ordinario in prova dal 1° ottobre 1954, è confermato ordinario dal 1° ottobre 1958.

Per poter riprendere i propri studi personali, chiede e ottiene, con il sollecito appoggio dei proff. G. Pasquali e L. Russo, una borsa di studio di reciprocità per Parigi dal gennaio al giugno 1952. Conosce a Parigi gli italianisti francesi; e l'anno seguente, su indicazione del prof. Henri Bédarida, è richiesto dalle Ecoles Normales Supérieures di Parigi come lettore di Lingua e Letteratura italiana. È collocato a disposizione del Ministero degli Affari Esteri e inizia il suo insegnamento dal 1° febbraio 1953.

Dal febbraio 1953 al giugno 1966 insegna alle Scuole Normali Superiori di Parigi (Ulm, Sèvres, Saint-Cloud, Fontenay), con un orario di 8 ore settimanali. Tale insegnamento comporta seminari di Lingua e corsi di Letteratura italiana, rivolti agli allievi delle quattro scuole candidati al concorso terminale dell'«Agrégation» di Italiano. L'argomento dei vari corsi, fissato ogni anno da una commissione nazionale per l'«agrégation», comporta in questi anni studi sugli stilnovisti, su Dante (la poesia d'amore, il *De Vulgari Eloquentia*, la *Monarchia*, l'*Antipurgatorio*), sul Petrarca, sul Boccaccio, sulle novelle del Cinquecento, sulla lirica del Cinquecento e in particolare del Buonarroti, sul *Cortegiano* del Castiglione, sulla favola pastorale, su cultura e letteratura nel Settecento a Venezia, sul teatro di Goldoni, sulla *Scienza nuova* del Vico, sulla satira del Settecento (in particolare in Goldoni, Parini, Alfieri), sul neoclassicismo, sul Foscolo, sulle polemiche romantiche, sul Manzoni, sui *Canti* del Leopardi, sul verismo e Verga, sui metodi critici dal De Sanctis al Croce, sulle novelle e sul teatro di Pirandello, sul Gozzano e i Crepuscolari.

In questi anni partecipa anche all'attività culturale dell'Istituto italiano di Cultura di Parigi: collabora alla compilazione di un repertorio di tutte le opere a stampa del Seicento promosso dalla «Recherche Scientifique» e diretto dal prof. Paul-Henri Michel; presenta scrittori italiani o partecipa a dibattiti su opere italiane (Montale,

Quasimodo, la letteratura italiana del dopoguerra, Cassola, *Il Gattopardo*, ecc.) o su rappresentazioni di complessi teatrali italiani (Piccolo di Milano, Stabili di Torino e di Genova, ecc.) e francesi (Théâtre National Populaire, Théâtre de l'Est parisien, vari teatri di provincia), collaborando anche alla pubblicazione di quaderni o giornali di tali teatri con ritratti di autori italiani. Intensi sono in questi anni i contatti con gli ambienti culturali e in particolare teatrali francesi. Partecipa con altri docenti universitari a due Colloqui di Royaumont sul teatro tragico e sul teatro contemporaneo (con relazioni su Alfieri e Pirandello); partecipa a dibattiti e tiene conferenze su autori italiani alla Sorbonne e in provincia; è invitato nel 1957 a una commemorazione di Goldoni organizzata a Parigi dalla Società Europea di Cultura; tiene due corsi sul teatro del Rinascimento e sulla Commedia dell'Arte e su Pirandello all'Université Internationale du Théâtre a Parigi nel 1964 e nel 1965; partecipa a due riprese ai Colloqui di Avignon organizzati da Jean Vilar (*Teatro e Cultura, Teatro e Società*) nel 1965 e nel 1966; tiene due corsi con seminario sul Teatro italiano contemporaneo e su Ruzante e il teatro veneto del Cinquecento al Centre de Formation et de Recherche Dramatique di Nancy; collabora sistematicamente alla rivista «Théâtre Populaire» dal 1957 al 1964. Frutto di tale attività, che ha comportato anche interventi in Convegni e Tavole rotonde sul teatro in Italia, sono una serie di articoli, relazioni, interviste, presentazioni apparsi in giornali di Teatri francesi («Bref», «Tep», ecc.), in quaderni di Teatri italiani (Stabili di Genova e di Torino), in Atti o Cataloghi della Biennale di Venezia (1968-1969-1970) o della Rassegna Internazionale dei teatri stabili di Firenze (*Società e Teatri Stabili*, Bologna, 1967). I documenti di tale attività sono apparsi nella rivista «Théâtre Populaire». Partecipa a vari Congressi Internazionali di letteratura italiana, presentando relazioni sul teatro di Goldoni (1957) e di Pirandello (1959).

Il 28 luglio 1962 consegue l'idoneità alla libera docenza di Letteratura italiana da una commissione composta dai proff. G. Citanna, G. Petronio, C. Grabher, F. Figurelli e S. Chimenz. Deposita il diploma presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Pisa; e la relativa abilitazione gli viene confermata il 10 novembre 1967.

Rientra in Italia nell'ottobre 1966, e ottiene dal 1° novembre l'incarico dell'insegnamento di Lingua e Letteratura italiana presso la Facoltà di Magistero dell'Università di Cagliari. Negli anni accademici 1966-67 e 1967-68 ha pure l'incarico dell'insegnamento di Storia della lingua e della grammatica italiana presso la stessa Facoltà. Ottiene nell'anno accademico 1968-1969 l'incarico dell'insegnamento di Storia del Teatro italiano presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Cagliari. Dal 9 febbraio 1970 al 23 aprile 1970 ha

tenuto un corso di 20 ore di Drammaturgia presso l'Istituto di studi musicali e teatrali dell'Università di Bologna; dal 1972 ha insegnato Letteratura italiana all'Università di Pisa, dopo aver vinto il concorso di una cattedra di Italiano e dal 1974 ha insegnato Lingua e Letteratura italiana all'Università di Ca' Foscari a Venezia, dove è stato, dal 1977 al 10 maggio 1984, Preside della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere.

È stato, nella città di Venezia:

- membro della S.E.C. (Société Européenne de Culture);
- socio effettivo dell'Ateneo Veneto;
- socio effettivo della Deputazione di Storia Patria per le Venezie;
- socio del Comitato per la pubblicazione delle fonti relative alla Storia di Venezia;
- membro del C.D. dell'Istituto Gramsci veneto;
- membro del Consiglio Direttivo della Biennale di Venezia (dal 1974 al 1978).

All'estero, è stato più volte membro di commissione per la discussione di alcune «Thèse de doctorat d'Etat», a Paris III, Paris IV, Genève (Faculté des Lettres).

Con decreto del 2 giugno 1985, su proposta del Ministro per la Pubblica Istruzione, il Presidente della Repubblica ha conferito alla memoria del prof. Mario Baratto il Diploma di Medaglia d'Oro ai Benemeriti della Scuola, della Cultura e dell'Arte.

BIBLIOGRAFIA

SCRITTI EDITI

L'esordio di Ruzante, «Revue des Etudes italiennes», 1956, 2-3, pp. 92-162.

Commedie di Pietro Aretino, «Belfagor», 1957, 4, pp. 361-402, e 5, pp. 506-539.

Remarques sur Goldoni, «Théâtre Populaire», 27, 1957, pp. 59-66.

«Mondo» e «Teatro» nella poetica del Goldoni, Venezia, Stamperia di Venezia, 1957, pp. 68; e, riassunto, in AA.VV., *Studi goldoniani*, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1960, vol. II, pp. 465-498.

Le théâtre de Pirandello, da *Présences contemporaines-Théâtre*, Paris, Debresse, 1958, pp. 43.

Le théâtre de Pirandello, in *Réalisme et Poésie au théâtre*, Paris, C.N.R.S., 1959, pp. 181-194.

Les Géants de la montagne (Pirandello), «Théâtre Populaire», 35, 1959, pp. 99-104.

La Moscheta (Ruzante), *Les Femmes de bonne humeur* (Goldoni), «Théâtre Populaire», 43, 1961, pp. 81-89, 91-94.

Tyrannie et liberté dans les tragédies d'Alfieri, in *Le théâtre tragique*, Paris, C.N.R.S., 1962, pp. 297-313.

Les Rustres (Goldoni), *Arlequin, valet de deux maîtres* (Goldoni), «Théâtre Populaire», 45, 1962, pp. 132-142.

Ciascuno a suo modo (Pirandello), «Théâtre Populaire», 46, 1962, pp. 140-145.

Tout pour le mieux (Pirandello), «Théâtre Populaire», 48, 1962, pp. 112-114.

Il tramonto del letterato (di L. Russo), «Belfagor», 1962, 6, pp. 823-842.

I due gemelli veneziani (Goldoni), «Théâtre Populaire», 54, 1964, pp. 116-119.

Tre studi sul teatro (Ruzante - Aretino - Goldoni), Venezia, Neri Pozza, 1964, pp. 241; 2ª ed. 1971.

Bibliografia goldoniana, in «I Quaderni del Teatro Stabile della città di Torino», n. 4, Edizioni del Teatro Stabile, Torino, 1965, pp. 69-71 (e interventi alla Tavola rotonda sulla *Locandiera*, pp. 28-52).

Per una «storia» del teatro pirandelliano, in *Atti del Congresso Internazionale di Studi Pirandelliani*, Firenze, Le Monnier, 1967, pp. 285-302.

Da Ruzante al Beolco: per la storia di un autore, in *Atti del Convegno sul tema: «La poesia rusticana nel Rinascimento»*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1969, n. 129, pp. 83-109.

Il sistema dei «Rusteghi», «Rassegna Lucchese», 1970, 50, pp. 128-136.

Realtà e stile nel «Decameron», Venezia, Neri Pozza, 1970, pp. 421; 2ª ed. 1974; rist. con *Avvertenza*, Roma, Editori Riuniti, 1984.

Teatro y luchas sociales, Barcelona, Edicions 62, 1971, pp. 327 (è la traduzione spagnola dei *Tre studi sul teatro*).

Sur Goldoni, Paris, L'Arche, 1971, pp. 165.

GOLDONI (Carlo), in *Encyclopaedia Universalis*, Encyclopaedia Universalis France Editeur, Paris 1971, pp. 801-802.

ARETINO (Pietro) (1492-1556), in *Dizionario critico della Letteratura Italiana*, Torino, UTET, 1973, vol. I, pp. 102-108.

Intervista su *Tutto il mondo è attore - Ipotesi per un'indagine interdisciplinare sull'attore*, «Terzoprogramma», Torino, E.R.I., 1973, 2/3, pp. 193-201.

Per Manlio Dazzi, «Ateneo Veneto», XII, 12, n. 1, giugno 1974, pp. 91-97.

Per una rilettura degli «Innamorati», in *Studi in memoria di Luigi Russo*, Pisa, Nistri-Lischi, 1974, pp. 75-99.

L'insegnamento di Luigi Russo, «Belfagor», 1974, 3, pp. 350-356.

La commedia del Cinquecento (aspetti e problemi), Vicenza, Neri Pozza, 1975, pp. 159; 2ª ed. 1977.

Lettura del «Toderò», «Rivista italiana di Drammaturgia», II, 3/4, marzo 1977, pp. 3-31.

GOLDONI (Carlo), in *Enciclopedia Europea Garzanti*, Milano, 1977, vol. V, pp. 607-609.

Nota sulla «Locandiera», in «Studi goldoniani», 5, 1979, pp. 115-123.

BIBLIOGRAFIA

L'intellectuel et le prince en Italie au début du XVI^e siècle, in AA.VV., «Documents de travail et prépublication», n. 16, Centre de Recherche de Langue et Littérature Italiennes, 1979, fasc. 1-2, Univ. Paris, X, Nanterre, pp. 4-22, 45-57.

La questione del «Feudatario», in AA.VV., *Letteratura e società*, Palermo, Palumbo, 1980, pp. 257-276.

La fondazione di un genere (per un'analisi drammaturgica della commedia del Cinquecento), in AA.VV., *Il teatro italiano del Rinascimento*, Milano, Edizioni di Comunità, 1980, pp. 3-24.

Il teatro dannunziano (Conclusioni di un Convegno su *Il teatro di D'Annunzio oggi*), «Quaderni del Vittoriale», 24, 1980, pp. 146-154 (ristampate, con le correzioni imposte dall'autore, in «Quaderni del Vittoriale», 27, 1981, pp. 97-108).

Le Novelle di Pirandello (relazione conclusiva), in AA.VV., *Le Novelle di Pirandello*, Agrigento, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, 1980, pp. 361-370.

Introduzione alla Commedia dell'Arte, in AA.VV., *La Commedia dell'Arte*, Roma, Bulzoni, 1980, pp. 15-20 (e interventi al Convegno, pp. 137-155; conclusioni, pp. 159-171).

L'avventura teatrale di Ruzante, in AA.VV., *Scene e figure del teatro italiano*, Reggio Emilia, Quaderni del teatro municipale, 1981, pp. 35-49; nuova ed. Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 101-122.

Goldoni, vent'anni dopo, in AA.VV., *L'interpretazione goldoniana - critica e messinscena*, Roma, Officina Edizioni, 1982, pp. 9-31; rist. postumo in *La letteratura teatrale del Settecento in Italia (Studi e letture su Carlo Goldoni)*, Vicenza, Neri Pozza, 1985, pp. 237-260; e in «Studi goldoniani», 7, 1985, pp. 7-26.

Gli scritti teatrali di Pirandello, in AA.VV., *Pirandello saggista*, Palermo, Palumbo, 1982, pp. 223-236.

Struttura narrativa e messaggio ideologico (lettura della IV, 5 del *Decameron*), in *Il testo moltiplicato - lettura di una novella del «Decameron»*, Parma, Pratiche Editrice, 1982, pp. 29-47.

SCRITTI POSTUMI

La poesia di Michelangelo, «Rivista di Letteratura Italiana», 1984, II, 3, pp. 405-423.

Genesi ed ambivalenza dell'opera poetica del Parini dalle prime «Odi» al «Meriggio», «Problemi», LXXII, 1, 1985, pp. 4-21.

La letteratura teatrale del Settecento in Italia (Studi e letture su Carlo Goldoni), Vicenza, Neri Pozza, 1985, pp. 267.

SAGGI E MATERIALI UNIVERSITARI

Serie di Antichità e tradizione classica

diretta da L. Braccesi, G. Velli, P. Mastandrea

Silvio Cataldi

LA DEMOCRAZIA ATENIESE E GLI ALLEATI

(Ps. Senofonte *Athenaion Politeia* 1, 14-18)

1984, pagg. 182, brossura, L. 20.000.

Enrica Culasso Gastaldi

SUL TRATTATO CON ALESSANDRO

(polis, monarchia macedone e memoria demostenica)

1984, pagg. 214, brossura, L. 22.000.

Paolo Mastandrea

MASSIMO DI MADAUROS

(Agostino, *Epistulae* 16 e 17)

1985, pagg. 96, brossura, L. 16.000.

Lorenzo Braccesi

L'ULTIMO ALESSANDRO

(storia di un conflitto ideologico)

1985, pagg. 140, brossura, L. 24.000.

G. Cresci Marrone, E. Culasso Gastaldi,
F. Raviola

TRE STUDI SU TEMISTOCLE

prefazione e cura di Lorenzo Braccesi

1986, pagg. 200, brossura con sovracoperta
L. 28.000.

LA POLIS E IL SUO TEATRO

a cura di Eugenio Corsini, testi di V. Citti,

E. Culasso Gastaldi, V. Vassia, G. Bona,

L. Braccesi, C. Franco, S. Novo Taragna,

E. Corsini, G. Cortassa, D. Del Corno

1986, pagg. 240, brossura con sovracoperta,
L. 35.000.

EDITORIALE PROGRAMMA

Via S. Eufemia, 5 - PADOVA