GOLDONI
«AVANT LA LETTRE»:
esperienze teatrali pregoldoniane
(1650-1750)

a cura di
Javier Gutiérrez Carou

lineadacqua

Goldoni «avant la lettre»:
esperienze teatrali pregoldoniane (1650-1750)

Goldoni «avant la lettre»:
esperienze teatrali pregoldoniane (1650-1750)

a cura di
Javier Gutiérrez Carou

lineadacqua

2015

Goldoni «avant la lettre»: esperienze teatrali pregoldoniane (1650-1750)
a cura di Javier Gutiérrez Carou

© 2015 lineadacqua edizioni
© 2015 di ogni singolo saggio il rispettivo autore

lineadacqua edizioni
san marco 3717/d
30124 Venezia
www.lineadacqua.com

ISBN: 978-88-95598-43-7

Per Pérette-Cécile Buffaria: la sua energia e saggezza rimarranno impresse per sempre in Arprego, e la sua simpatia e affetto nei nostri cuori.

Per José Gutiérrez Porteiro, la cui fiducia nel sapere era solo superata dall'amore verso i suoi.

Indice

PRESENTAZIONE 13
ANTEFATTO 15
Pregoldoniano
di JAVIER GUTIÉRREZ CAROU 17
Goldoni avant et après la lettre *(divagazioni proemiali)*
di ANNA SCANNAPIECO 25
I. RIFLESSIONI E PROPOSTE FRA SEI E SETTECENTO 41
Cristina di Svezia e Decio Azzolini: tentativi di riforma del melodramma sulla scena romana di fine Seicento
di VALENTINA GALLO 43
La traduzione inedita di Gianvincenzo Gravina di Due dissertazioni sulla comedia e sugli spettacoli. *Principi di poetica e strategie di comunicazione*
di SILVIA ZOPPI GARAMPI 53
I modelli di Zeno e Metastasio nella prospettiva goldoniana
di ALBERTO BENISCELLI 63
Drammaturgie visive da Gherardi a Goldoni
di RENZO GUARDENTI 75
II. DAI RICCOBONI A GOLDONI 87
Le Observations sur la comédie, et sur le genie de Molière *di Riccoboni: il comico prima di Goldoni*
di BEATRICE ALFONZETTI 89
Elena Balletti Riccoboni attrice e letterata
di MICHELA ZACCARIA 101
«[...] questa sorte di libri, scritti colle maniere di questo comico meriterebbero di rimaner sepolti nella dimenticanza»: sulla (s)fortuna settecentesca di Giovambattista Andreini
di FRANCO VAZZOLER 111
III. *LE THÉÂTRE ITALIEN* DI GHERARDI 123
La Fille savante *di Anne Mauduit de Fatouville*
di STÉPHANIE CABIDDU 125
Il Théâtre Italien *(a cura) di Evaristo Gherardi*
di EMANUELE DE LUCA 135
«Voici l'avanture des *Opéras*»*: satira e parodia alla Comédie-Italienne*
di ARIANNA FABBRICATORE 147
Metateatralità e legittimazione comica nelle commedie di Dufresny per la Comédie-Italienne
di STEPHANE MIGLIERINA 159
La Fausse Coquette *(1694): riflessioni preliminari ad uso di un archivio pregoldoniano*
di CAMILLA MARIA CEDERNA 171
Arlequin misanthrope
di ANNA SANSA 181

IV. COMMEDIOGRAFI DI AREA BOLOGNESE-VENETA FRA SEI E SETTECENTO 191
La commedia cittadina veneziana di Giovanni Bonicelli e Tommaso Mondini (1688-1693)
di MARIA GHELFI 193
Isabella Dosi Grati fra commedia 'urbana bolognese' e 'cittadina veneziana': l'adattamento lagunare de Le fortune non conosciute del Dottore
di JAVIER GUTIÉRREZ CAROU 203
V. COMMEDIOGRAFI TOSCANI FRA SEI E SETTECENTO 213
Da Fagiuoli a Goldoni: storie di Cicisbei
di ROBERTA TURCHI 215
Sul retaggio di Molière e Girolamo Gigli in Carlo Goldoni
di PÉRETTE-CÉCILE BUFFARIA 227
Limiti e finalità dell'ispirazione spagnola nel teatro di Girolamo Gigli. I melodrammi
di ELENA ELISABETTA MARCELLO 235
VI. COMMEDIOGRAFI NAPOLETANI FRA SEI E SETTECENTO 247
Il barone di Liveri e l'arte comica
di FRANCESCO COTTICELLI 249
Le molte vite de Lo castiello sacchejato *di Francesco Oliva*
di PAOLOGIOVANNI MAIONE 259
Il teatro del napoletano Niccolò Amenta
di GIULIA DELL'AQUILA 271
VII. TESSERE E PROSPETTIVE 283
Per un approccio alla componente fraseologica e proverbiale nel teatro pregoldoniano
di BENEDICT BUONO 285
La serva padrona *da Jacopo Angelo Nelli a Joseph Felix von Kurz*
di SUSANNE WINTER 295
Teatralità ed esperienze sceniche nella Sicilia del Seicento: Paolo Maura e Pietro Mancuso
di MARGHERITAVERDIRAME 305
Tommaso Aversa commediografo: La notti di Palermu *(1637-1657)*
di ROSARIO CASTELLI 315
VIII. DONNE E TEATRO PREGOLDONIANO FRA SEI E SETTECENTO 325
Storia di un topos tragico: la Rosmonda *di Carlo Goldoni e le sue fonti*
di PAOLA COSENTINO 327
Ruoli femminili nel teatro comico toscano tra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo
di CARMELA PANARELLO 339
Il ruolo della donna nel teatro dei comici professionisti italiani nel Seicento
di MONIKA SURMA-GAWŁOWSKA 349
Prima della 'prima' Locandiera*: variazioni sul tema fra Sei e Settecento*
di TERESA MEGALE 359
IX. PARODIE ED ECHI LETTERARI VERSO GOLDONI 371
La parodia a teatro: Rutzvanscad il giovine *di Zaccaria Valaresso*
di VALERIA G. A. TAVAZZI 373

La parodia nella drammaturgia musicale italiana del primo Settecento: il caso del Pastor fido ridicolo
di ANDREA FABIANO 383
X. LIBRETTISTI E RIFORMA 395
*L'*Orfeo ed Euridice *di Calzabigi-Gluck: le particolarità di un'opera italiana in contesto asburgico*
di FRANCISCO JOSÉ RODRÍGUEZ MESA 397
Giovanni Andrea Moniglia, precursore di Goldoni? Lo strano caso de Il vecchio balordo*, dramma civile per musica (1659)*
di FRANÇOISE DECROISETTE 407
Tra maghe per amore, finte cameriere e semplici spiritose, note sui modelli drammaturgici musicali comici a Venezia e nella Serenissima negli anni quaranta del Settecento
di GIOVANNI POLIN 419
Un 'prima di Goldoni' nascosto in Goldoni? L'influenza possibile del «comico divertimento per musica» di De Totis: Ogni disuguaglianza amor uguaglia *(1706)*
di CÉCILE BERGER 431
XI. GOLDONI IN LONTANANZA 441
Un «teatro di marionette» e altri oggetti nel teatro di Carlo Goldoni
di EPIFANIO AJELLO 443
Le marivaudage *de Arlequin*
di BRUNO CAPACI 455
«Lontane dunque dal popolo le nostre commedie». Le commedie per letterati di Pier Jacopo Martello
di ALESSANDRA DI RICCO 467
La Commedia Smascherata*, ovvero il trionfo del teatro*
di JOLANTA DYGUL 475
XII. L'ORIZZONTE GOLDONI 483
«Capìa benissimo sin d'allora, quant'erano stucchevoli le caricature del Secolo oltrepassato». Riflessioni goldoniane e pratiche teatrali dei Gesuiti
di ANNIBALE RAINONE 485
Dalle Canarie a Smirne: l'impresario di teatro fra Metastasio e Goldoni
di WILLIAM SPAGGIARI 493
Il ruolo del pubblico nella drammaturgia di Giacinto Andrea Cicognini e Carlo Goldoni
di TATIANA KORNEEVA 503
L'universo femminile nelle commedie di Cicognini e di Goldoni
di INÉS RODRÍGUEZ GÓMEZ 513
XIII. GOLDONI 'PREGOLDONIANO' 523
«Vezzose mascherette» e intermezzi goldoniani
di MARGHERITA PIERI 525
Don Giovanni Tenorio *tra moralismo e studio di caratteri*
di ANGELA GUIDOTTI 537
Carlo Goldoni. Un esempio di teatro riformato: Don Giovanni Tenorio, o sia il Dissoluto
di GUIDO NICASTRO 549

Il «rio costume» «va serpendo fra le selve ancora»: Elisa e le metamorfosi pastorali nel Don Giovanni Tenorio o sia il Dissoluto di Carlo Goldoni
di SIMONA MORANDO 557
XIV. I SENTIERI VERSO LA MATURITÀ 569
Dalla storiografia alla librettistica: Nicolò Beregan e la preistoria del Giustino *goldoniano*
di ESZTER SZEGEDI 571
Dal Momolo cortesan *(1738) alla* Putta onorata *(1748): un decennio di sperimentazioni letterarie*
di PIERANGELA IZZI 581
Mirandolina fra tradizione comica e strategia politica
di STELLA LAROSA 593
«... il coraggio di nominarle tragedie»: gli esordi di Goldoni al San Samuele
di MARZIA PIERI 605
XV. ASPETTI 'PREGOLDONIANI' NELLA DRAMMATURGIA CONTEMPORANEA A GOLDONI 617
Il vero cavaliere *di Giuseppe Gorini Corio: una satira virtuosa*
di MONICA BISI 619
L'edizione de L'adulatore *di Giovanni Camillo Canzachi: l'ardua 'riesumazione' di una commedia dimenticata*
di MILENA CONTINI 633
Travestimento e contaminazione: le scritture teatrali di Vincenzo Rota (1703-1785)
di ANNA MARIA SALVADÈ 643
Poeti in scena: L'Ariostista e il Tassista *di Giulio Cesare Becelli*
di CRISTINA CAPPELLETTI 653
EPILOGO 665
La biblioteca di Carletto Goldoni. Qualche osservazione sul teatro 'pregoldoniano'
di PIERMARIO VESCOVO 667
Indice onomastico 679

Presentazione

Questo volume raccoglie alcune conclusioni del progetto di ricerca *Archivio del teatro pregoldoniano* (ARPREGO)[1] presentate alla comunità internazionale nel corso del convegno *Goldoni «avant la lettre»: esperienze teatrali pregoldoniane (1650-1750)*, aperto anche alle relazioni di studiosi non appartenenti all'*équipe* del progetto allo scopo di creare un'ideale sede di discussione e di scambio di idee.

Il convegno, svoltosi a Santiago de Compostela fra il 15 e il 17 aprile 2015, è stato possibile grazie al sostegno scientifico dell'Universidade de Santiago de Compostela, della Società Italiana di Studi sul Diciottesimo Secolo, dell'Asociación Internacional «Siglo de Oro» e della Sociedad Española de Italianistas, e grazie al contributo economico del Ministerio de Economía y Competitividad, della lineadacqua edizioni (Venezia), dell'Istituto Italiano di Cultura e dell'Ambasciata d'Italia a Madrid, delle Sorbonne Universités, dei Séminaires internationaux de recherche (Université Sorbonne), dell'Université de Lille e dell'Universidade de Santiago de Compostela. Al convegno sono intervenuti:

Partecipanti al tavolo inaugurale: Benedict Buono (direttore del Departamento de Filoloxía Francesa e Italiana dell'USC), Vicente González Martín (presidente della Sociedad Española de Italianistas, *in absentia*, tramite lettera indirizzata al presidente del convegno, che ne diede pubblica lettura), Javier Gutiérrez Carou (presidente del convegno), María José López Couso (preside della Facultade de Filoloxía dell'USC), Mario Vecchione (addetto culturale dell'Istituto Italiano di Cultura) e Juan Viaño Rey (rettore dell'Università di Santiago de Compostela).

Presidenti delle sessioni: Pérette Cécile Buffaria, Lucie Comparini, Francesco Cotticelli, Françoise Decroisette, María Consuelo de Frutos Martínez, Andrea Fabiano, Isabel González, Javier Gutiérrez Carou, Elena Elisabetta Marcello, Paologiovanni Maione, Cristina Marchisio, Inés Rodríguez Gómez, Anna Scannapieco, Roberta Turchi, Piermario Vescovo e Susanne Winter.

Relatori: Epifanio Ajello, Beatrice Alfonzetti, Alberto Beniscelli, Cécile Berger, Monica Bisi, Pérette-Cécile Buffaria, Benedict Buono, Stéphanie Cabiddu, Bruno Capaci, Cristina Cappelletti, Rosario Castelli, Camilla Maria Cederna, Lucie Comparini, Milena Contini, Paola Cosentino, Francesco Cotticelli, Emanuele De Luca, Françoise Decroisette, Giulia Dell'Aquila, Alessandra Di Ricco, Jolanta Dygul, Arianna Fabbricatore, Andrea Fabiano, Marialuisa Ferrazzi, Valentina Gallo, Maria Ghelfi, Renzo Guardenti, Angela Guidotti, Javier Gutiérrez Carou, Pierangela Izzi, Tatiana Korneeva, Stella Larosa, Paologiovanni Maione, Elena Elisabetta Marcello, Teresa Megale, Stephane Miglierina, Simona Morando, Guido Nicastro, Carmela Panarel-

[1] Finanziato dal *Ministerio de Economía y Competitividad* spagnolo con il codice FFI2011-23663.

lo, Margherita Pieri, Marzia Pieri, Giovanni Polin, Annibale Rainone, Inés Rodríguez Gómez, Francisco José Rodríguez Mesa, Anna Maria Salvadè, Anna Sansa, William Spaggiari, Monika Surma-Gawłowska, Eszter Szegedi, Valeria Tavazzi, Roberta Turchi, Franco Vazzoler, Margherita Verdirame, Susanne Winter, Michela Zaccaria e Silvia Zoppi Garampi.

Conferenzieri: Anna Scannapieco e Piermario Vescovo.

All'organizzazione hanno contribuito:

Studenti collaboratori: Yolanda Brun Calvo, Paula Cao Peña, Pablo del Carmen Fontán, Irina Freixeiro Ayo, Aida Gamallo Fernández, Sandra Ginzo Escamilla, Carlos Gabriel González Freitas, Nicolas Longinotti, Nuria Lorenzo Martínez, Micael Lustres Petronzi, Anxo Martínez Estebas e Sheila Martínez Portela.

Segreteria organizzativa: María de los Milagros Comesaña Santos, Luis Lorenzo Rivas.

Comitato scientifico: Pérette-Cécile Buffaria, Benedict Buono, Lucie Comparini, Francesco Cotticelli, María Consuelo de Frutos Martínez, Françoise Decroisette, Andrea Fabiano, Isabel González, Paologiovanni Maione, Elena Elisabetta Marcello, Cristina Marchisio, Inés Rodríguez Gómez, Anna Scannapieco, Roberta Turchi, Piermario Vescovo e Susanne Winter.

Presidenza: Javier Gutiérrez Carou.

Antefatto

Pregoldoniano

Javier Gutiérrez Carou
(Universidade de Santiago de Compostela)

Il presente saggio tenta di definire un concetto di teatro pregoldoniano, sufficientemente preciso ma, al contempo, privo di limitazioni aprioristiche, che serva a identificare un corpus di testi il cui studio permetta di capire a fondo i processi diacronici di modifica del paradigma teatrale settecentesco operato da Carlo Goldoni.

The present study aims to define a concept of pre-Goldonian theatre, one sufficiently accurate yet free from any a priori *limitations, which can serve as a means of identifying a corpus of texts whose study allows for an in depth understanding of the diachronic processes of modification of the theatrical paradigm of the 18th century carried out by Carlo Goldoni.*

Un concetto di teatro pregoldoniano che intenda preraggruppare rigidamente le opere che presumibilmente influirono sulla produzione del veneziano potrebbe rivelarsi inoperante dato che probabilmente non avremo mai a disposizione un elenco completo di caratteristiche perfettamente definite, non derivate da un comune contesto culturale e teatrale, che permettano di confermare senza ombra di dubbio il diritto di un certo dramma a essere incluso nel suddetto elenco. Inoltre il concetto pone un problema diacronico e diatopico evidente: in quale strato cronologico deve essere fissato il termine *ante quem* oltre il quale sarebbe inutile continuare l'indagine? Quali devono essere i confini linguistico-culturali dello studio?

Questo problema, tuttavia, può essere evitato se riformuliamo l'obiettivo di partenza di delimitare un insieme di opere suscettibili di essere considerate pregoldoniane. Se superiamo la semplice, anche se tante volte necessaria, erudizione dell'enumerazione di caratteristiche e della localizzazione di fonti indiscutibili, e determiniamo che lo scopo iniziale della nostra ricerca è l'identificazione di quelle opere e tradizioni con cui Goldoni entrò probabilmente in contatto già dalla sua giovinezza,[1] senza tenere conto del fatto che abbiano lasciato, o meno, la loro impronta nel suo teatro, vale a dire, se paradossalmente adottiamo un concetto di teatro pregoldoniano meno rigido, potremo delimitare con maggiore precisione le opere da analizzare evitando contemporaneamente il rischio di escludere *a priori* testi che potrebbero invece rivelarsi significativi. Tale concetto di teatro[2] pregoldoniano comprenderebbe, dunque, tutte le opere che potrebbero aver costituito l''humus'[3] su cui crebbe, sperimentò e apprese l'uomo di teatro Carlo Goldoni, dai

[1] Ovviamente questo verosimile contatto diretto o indiretto di Goldoni con gli autori e i testi compresi nel *corpus* su cui si svolgerà la ricerca è condizione necessaria per evitare di fare in realtà un uso dell'aggettivo 'pregoldoniano' meramente cronologico, il che ci porterebbe ad avere fra le mani un enorme insieme di testi il cui studio in molti casi sarebbe totalmente inutile ai fini del progetto ARPREGO. Si ricordi che il presente saggio è risultato dalle attività svolte nell'ambito del progetto di ricerca *Archivo del teatro pregoldoniano* (ARPREGO; FFI2011-23663) finanziato dal *Ministerio de Economia y Competitividad* spagnolo.

[2] Usiamo il termine 'teatro' per far riferimento fondamentalmente a un testo spettacolare che poté, o meno, aver dato luogo anche a un testo letterario.

[3] Il termine fu adottato per la prima volta in questo contesto da Anna Scannapieco.

suoi esordi agli anni della maturità. Prendendo in considerazione questa prospettiva, i limiti cronologici e linguistico-culturali che devono orientarci si determinano da soli: non sembra ragionevole infatti cercare in testi precedenti al 1650 (tutto ciò che Goldoni possa aver conosciuto precedentemente a tale data sarebbe solo una fossilizzazione libresca o si tratterebbe di materiale arrivato a lui tramite la mediazione di altri autori), né cercare in tradizioni con le quali il veneziano non avesse avuto la possibilità di stabilire un rapporto diretto o indiretto.

Fissati gli assi diacronici e diatopici della ricerca, dobbiamo indicare che, per quanto riguarda l'elenco iniziale su cui realizzare le esplorazioni necessarie per la delimitazione di testi e autori indiscutibilmente pregoldoniani (vale a dire, quelli su cui il Nostro imparò il mestiere teatrale), sembra utile ripercorrere le diverse tappe della critica per analizzare le opere che sono state identificate come pregoldoniane nel passato, sempre allo scopo di non escludere aprioristicamente nessun drammaturgo o *pièce* che potrebbe rivelarsi pertinente. Già dalla critica storiografica ottocentesca sono stati additati alcuni autori come antecedenti diretti del processo di modifica del paradigma teatrale iniziato da Carlo Goldoni. I risultati di alcuni studi più recenti consigliano di aggiungere qualche altro nome, per cui sembra più pratico stabilire due gruppi di opere da includere nel progetto in questa prima fase di analisi e di delimitazione dell'elenco. Il primo sarebbe formato dagli autori direttamente citati da Goldoni come suoi precursori (il che non vuol dire che lo fossero veramente), su cui ha lavorato la critica più tradizionale, come Girolamo Gigli, Jacopo Angelo Nelli, Giambattista Fagiuoli, Carlo Maria Maggi, Francesco De Lemene o Giacinto Andrea Cicognini, tra gli altri, anche se su alcuni di essi il giudizio del veneziano è, paradossalmente, negativo. Dobbiamo inoltre sottolineare che, anche se nell'Ottocento troviamo riferimenti ai precursori di Goldoni, lo sviluppo attuale degli studi in questo campo continua a essere limitato a causa della mancanza di monografie dedicate esclusivamente all'analisi di questa questione. Infatti, saggi come quelli pubblicati da Eugenio Camerini nel lontano 1872 (*I precursori di Goldoni*), o da Ferruccio Mando nel 1903 (*Il più prossimo precursore di Carlo Goldoni: Iacopo Angelo Nelli*), costituiscono un'eccezione, anche se al giorno d'oggi i risultati delle ricerche di questi studiosi, in certi casi, si dimostrano inaffidabili data la prospettiva metodologica adottata, ormai piuttosto superata. Nemmeno saggi più recenti che studiano globalmente, e non solo in rapporto al veneziano, l'opera di alcuni degli autori ritenuti tradizionalmente i suoi antecedenti ci offrono risultati pienamente soddisfacenti.[4] Anche se, come vedremo più avanti, il passare degli anni suggerisce che qualche sua affermazione debba essere messa a fuoco, l'ipotesi di Roberta Turchi[5] che, raccogliendo criticamente i risultati di studi precedenti, identificava nella produzione teatrale di alcuni autori di tre grandi aree geografico-culturali i più diretti antecedenti di Goldoni, continua a essere indubbiamente utile in questa fase del lavoro:

[4] Una notevole eccezione è costituita dai tre primi capitoli del volume di VALERIA G. A. TAVAZZI, *Carlo Goldoni dal San Samuele al* Teatro comico, present. di Giulio Ferroni, Torino, Accademia University Press, 2014.

[5] ROBERTA TURCHI, *La commedia italiana nel Settecento*, Firenze, Sansoni, 1985.

a) Area bolognese-veneta: Pier Jacopo Martello, Scipione Maffei e Luigi Riccoboni.
b) Area toscana: Girolamo Gigli, Giovan Battista Fagiuoli, Jacopo Angelo Nelli.
c) Area napoletana: Nicolò Amenta, Domenico Luigi Barone, marchese di Liveri, Pietro Trinchera, Gennaro D'Avino.

I lavori preliminari svolti nell'ambito di ARPREGO si sono basati anche su un altro gruppo di testi di particolare importanza (già indicati in precedenza da alcuni studiosi come, ad esempio, Piermario Vescovo)[6] a cui apparterrebbero creazioni legate alla drammaturgia degli attori, cioè, alla produzione nata nell'ambito del circuito commerciale del teatro dei professionisti. Si tratta di opere, come le denominate *commedie cittadine veneziane*, il cui apporto alla propria formazione è nascosto da Goldoni. In questo gruppo è possibile distinguere cinque blocchi principali in cui l'attività creativa-performativa dei teatranti esercita un influsso diretto o indiretto sulla drammaturgia:

a) Parodie di opere note o di generi (a. e. *Pastor fido ridicolo* o *Il troiano schernito*).
b) Forme ibride fra la *commedia dell'arte* e la commedia regolare: *commedia cittadina veneziana* (Tommaso Mondini o Giovanni Bonicelli), *commedia urbana bolognese* (Maria Isabella Dosi Grati), *commedia ridicolosa* romana (fase epigonale).
c) Forme musicali, come la *commedia pe museca* napoletana, che ebbero diffusione anche al di fuori del luogo di origine.
d) Produzione francese della *Comédie Italienne* di Parigi: *raccolta* di Evaristo Gherardi.
e) Teatro di origine e/o ispirazione spagnola: Giacinto Andrea Cicognini o Luca Raimondi.

Anche se finora abbiamo parlato di teatro pregoldoniano utilizzando l'aggettivo con un'accezione intuitiva e, dunque, vaga, sembra ovvio che, nella seconda fase dei lavori, non sia possibile identificare gli ideali volumi della Biblioteca del Teatro Pregoldoniano, la cui costituzione è uno degli scopi principali del progetto ARPREGO (vedi nota 1), senza precisare a cosa facciamo riferimento quando parliamo di teatro pregoldoniano. In primo luogo, in realtà, bisognerebbe sapere cosa intendiamo per teatro goldoniano, concetto previo a quello pregoldoniano, cioè, se debba comprendere tutto il teatro scritto da Goldoni o solo una parte della sua produzione:[7] sarebbe ammissibile usare il termine 'goldoniano' per indicarne solo una parte (proprio quella della fase di maturità dal 1750 in poi, ma con limitazioni,

[6] PIERMARIO VESCOVO, *Per la storia della commedia cittadina veneziana pregoldoniana*, «Quaderni Veneti», 5, 1987, pp. 37-80.

[7] O perfino il teatro scritto a imitazione di quello del veneziano. Comunque, il teatro scritto da imitatori e seguaci deve restare fuori dal nostro ambito di lavoro poiché le caratteristiche che permetterebbero di addossargli l'aggettivo 'goldoniano' sarebbero già presenti in quello del maestro e inoltre perché, ovviamente, si tratterebbe non di teatro goldoniano, ma postgoldoniano (e mi sia permesso in questo momento, perché non pertinente, di non entrare a delimitare con maggiore precisione l'aggettivo 'postgoldoniano': a riguardo si vedano le acute osservazioni di PIERMARIO VESCOVO ne *La biblioteca di Carletto Goldoni. Qualche osservazione sul teatro 'pregoldoniano'*, in questo volume.

ad esempio, per alcune opere destinate al S. Luca o alla *Comédie Italienne*) se intendessimo che il suo percorso teatrale è sempre stato orientato verso la ricerca della 'riforma', ma ormai è stato indiscutibilmente dimostrato che questa prospettiva deriva da una costante manipolazione, da parte dell'autore, della presentazione della propria attività teatrale (dai paratesti delle singole *pièces* fino ai *Mémoires*) per lasciare ai posteri un monumento del proprio operare come il risultato delle attività di un precocissimo spirito riformistico che intenderebbe far recuperare al teatro dignità morale e letteraria. In realtà, alla luce degli sviluppi attuali degli studi, non sembra corretto parlare di riforma o riforme goldoniane, poiché alla base dell'operare del veneziano, e sono parole di Anna Scannapieco, non c'è che «lo spirito di uno sperimentalismo prodigioso e di una sovrana padronanza delle regole che governano il mercato teatrale»,[8] da cui deriva che non si può prediligere nella ricerca un dato segmento temporale o un certo gruppo di testi, e che l'analisi, per evitare interpretazioni parziali o erronee, deve prendere in considerazione l'insieme del *corpus* nato dalla penna di Carlo Goldoni.

Si ricordi inoltre che, per i motivi esposti prima, abbiamo stabilito un ambito temporale che andrebbe dal 1650 al 1750 e uno drammaturgico-spettacolare il cui centro sarebbe la tradizione italiana, ma in cui si terrà anche conto di certe manifestazioni teatrali francesi e spagnole. Per quanto riguarda l'ambito temporale bisogna chiarire che il fatto che i testi accolti nella collana debbano essere stati composti nel periodo delimitato dall'arco di 100 anni prescelto costituisce una condizione, ma non una definizione di quello che intendiamo dire con 'pregoldoniano', cioè, l'aggettivo non può essere inteso solo in chiave cronologica (non è pregoldoniano tutto il teatro italiano scritto fra il 1650 e il 1750), anzi l'aspetto determinante di quello che consideriamo pregoldoniano, o meno, è il rapporto verosimilmente derivativo fra una o più caratteristiche di un testo (spettacolare o letterario), o gruppo di testi non goldoniani previ, e una o più caratteristiche di un testo, o gruppo di testi posteriori dell'autore veneziano, situazione che presuppone immediatamente la conoscenza, diretta o indiretta,[9] da parte di Goldoni di tale testo, o gruppo di testi altrui.

Arrivati a questo punto bisogna badare anche al mezzo tramite cui Goldoni conobbe le opere di altri autori che, in qualche modo, poterono influenzare le sue creazioni. Infatti, mentre il veneziano entrò sicuramente in contatto, primariamente sotto forma di recita, con alcune date forme teatrali, tanto come giovane spettatore quanto come teatrante che svolgeva diverse mansioni per gli attori con cui collaborò (*commedia cittadina veneziana*, parodie degli attori, ecc.), in altri casi probabilmente il suo contatto primo, e forse unico, con creazioni drammaturgiche altrui dovette avvenire solo tramite testi scritti di carattere consuntivo.[10] A questa diffi-

[8] ANNA SCANNAPIECO, *Goldoni* avant et après la lettre *(divagazioni proemiali)*, in questo volume.

[9] Con l'espressione «conoscenza indiretta» intendo indicare quelle caratteristiche che Goldoni avrebbe potuto percepire in testi secondari derivati da altri, per cui anche lo studio di questi testi primi è necessario.

[10] In alcuni casi, come la *commedia urbana bolognese*, non siamo in grado di saperlo: è vero che il Nostro soggiornò a Bologna, che i testi si trovavano anche a stampa e che almeno uno di essi fu adattato e proposto dal libraio Lovisa al pubblico veneziano (*Le fortune non conosciute di Pantalone*, adattamento da *Le*

coltà nell'individuare con precisione l'ambito testuale su cui lavorare, se ne aggiunge un'altra derivata dal *modus scribendi*, o meglio, *publicandi*, di Carlo Goldoni, che modificava, in alcuni casi profondamente, i propri testi prima di darli alla stampa, specie le creazioni più vicine alla sua giovinezza; vale a dire, del veneziano abbiamo solo testi consuntivi e non preventivi (con l'eccezione dei libretti per musica, abitualmente stampati contemporaneamente alle recite per permettere all'uditorio di seguire più comodamente i dialoghi dei personaggi), per cui l'analisi delle opere goldoniane dovrà svolgersi necessariamente su forme testuali che presentano in molti casi una doppia stratificazione e che ci costringono a leggerle come palinsesti. Infatti, nei volumi goldoniani troviamo il testo approntato per la stampa, in molti casi parecchi anni dopo la sua *première*, e, dunque, con caratteristiche che potrebbero rispecchiare non quelle della sua prima versione, ma altre derivate da esperienze teatrali o da letture posteriori acquisite nell'intervallo fra la presentazione dell'opera al pubblico del teatro e quella ai lettori, ma anche dal desiderio di lasciare ai posteri una data immagine della propria drammaturgia, che verrebbe ad assumere così connotazioni finali assenti al momento della prima creazione delle *piéces*. Allo stesso tempo, comunque, su tali testi dovremmo tentare di scoprire le tracce della loro forma spettacolare prima rimaste nascoste tra le righe del testo consuntivo dato alla stampa (in qualche occasione con l'aiuto, pur con le dovute cautele, dei paratesti che illustrano le edizioni goldoniane).

Anche se sembra indiscutibile il maggiore debito di Goldoni verso la drammaturgia attoriale (con cui il rapporto del teatro del Nostro, che prima ho denominato 'derivativo', potrebbe perfino definirsi 'genetico') piuttosto che verso forme letterarie del testo teatrale, come ben afferma Piermario Vescovo,[11] alla luce di quanto abbiamo indicato poco prima sembra necessario tenere conto anche di determinate tradizioni teatrali scritte che avrebbero potuto influire (seppur in forma minore rispetto all'influenza che ebbe la prassi con cui venne direttamente a contatto) sugli spettacoli di Goldoni, ma soprattutto sulla forma a stampa dei testi, consuntiva, con cui ci sono state tramandate le sue opere.

Sembra, dunque, più operativo intendere la categoria 'pregoldoniano' non come una forma di classificazione assoluta, ma relativa, in cui siano previsti più gradi di

fortune non conosciute del Dottore di Isabella Dosi Grati), ma non è possibile determinare con certezza se egli li avesse letti o se alcune caratteristiche di certi testi goldoniani presenti nel genere bolognese non siano che coincidenze derivate da un 'humus' (secondo la felice metafora di Anna Scannapieco) comune.

[11] «Per dirla in termini netti e ovviamente semplificati: probabilmente il rapporto di Goldoni con la 'triade toscana' Gigli-Nelli-Fagiuoli è meno rilevante (e di conseguenza problematico per la ricostruzione critico-documentaria) di quello con il teatro di tradizione attoriale (la cosiddetta commedia dell'arte): [...] È appunto nel grado di 'letterarietà' (il fatto che si tratti di commedie scritte, come non esistessero commedie scritte nelle tradizioni precedenti, come quella appunto dei 'pregoldoniani' veneziani) l'indice ingannevole della ricostruzione storica a posteriori, che vede nell'itinerario verso la riconquista della dignità della scrittura il movente che caratterizza la venuta di Goldoni e che ha condotto alla fondazione di un canone del tutto retrospettivo. Goldoni si muove (scriveva benissimo Folena) non dall'improvviso al premeditato, ma dall'improvviso al 'concertato', o, secondo una recentissima riconsiderazione di Siro Ferrone, agisce come un uomo di lettere che entri nel sistema di invenzione drammaturgica che caratterizza il sistema 'artigianale' delle compagnie comiche» (VESCOVO, *La biblioteca di Carletto Goldoni*, cit.).

affinità fra le diverse opere studiate ed editate e le creazioni del veneziano, e, dunque, un maggiore o minore livello di possibilità statistica di derivazione del testo goldoniano da quello presumibilmente pregoldoniano. Da questo punto di vista, sembra sia possibile stabilire tre livelli di interesse e pertinenza per ARPREGO e per la Biblioteca del Teatro Pregoldoniano, a cui se ne dovrebbe aggiungere un quarto, non veramente pregoldoniano ma che potrebbe rivelarsi illuminante per capire meglio la complessa situazione del teatro italiano nel periodo a cavallo fra Sei e Settecento (e, dunque, indirettamente l'operare goldoniano); ordinati da maggiore a minore rilevanza, sarebbero:

a) Primo livello: testi spettacolari (sicuramente) conosciuti direttamente da Goldoni sia come spettatore che come teatrante (*commedia cittadina veneziana*, parodie degli attori, ecc.).
b) Secondo livello: testi spettacolari ma probabilmente conosciuti (anche) tramite mediazione consuntiva, cioè, tramite edizioni (*commedia urbana bolognese*, *commedia ridicolosa*, *commedia pe museca*, ecc.).
c) Terzo livello: testi letterari conosciuti probabilmente solo in forma scritta (i drammaturghi delle tre aree determinate da Roberta Turchi, ecc.).

Come indicato prima, sembra utile aprire la collana anche a un quarto gruppo che comprenda opere appartenenti a tradizioni da cui Goldoni si mantenne lontano, o che sfiorò solamente in qualche preciso momento della sua carriera, e testi di autori precedenti (e in alcuni casi perfino contemporanei al Nostro) in cui sia possibile identificare caratteristiche presenti anche nel teatro goldoniano. Lo studio di questo gruppo permetterebbe di evitare gli effetti di una potatura troppo rigorosa che potrebbe eliminare aprioristicamente opere che, in alcuni, pochi, casi, potrebbero invece rivelarsi pertinenti agli obiettivi ultimi del progetto:

d) Quarto livello: testi, conosciuti o meno da Goldoni, appartenenti all'"humus' in cui si sviluppò la sua produzione e che potrebbero offrire alcuni elementi di interesse (saranno inclusi in una sezione particolare della Biblioteca del Teatro Pregoldoniano denominata *I dintorni*).

In questo modo, la Biblioteca del Teatro Pregoldoniano offrirà agli studiosi un gruppo ampio di testi, ma già coerentemente e scientificamente delimitato, capace di permettere loro lo sviluppo di ricerche dai diversi orientamenti che arricchiranno la nostra interpretazione e valutazione del teatro goldoniano tramite la migliore conoscenza delle sue origini.

BIBLIOGRAFIA CITATA

CAMERINI, EUGENIO, *I precursori di Goldoni*, Milano, Sonzogno,1872.
MANDO, FERRUCCIO, *Il più prossimo precursore di Carlo Goldoni: Iacopo Angelo Nelli*, Arezzo, Ettore Sinatti, 1903.
SCANNAPIECO, ANNA, *Goldoni* avant et après la lettre *(divagazioni proemiali)*, in questo volume.
TAVAZZI, VALERIA G. A., *Carlo Goldoni dal San Samuele al Teatro comico*, present. di Giulio Ferroni, Torino, Accademia University Press, 2014.
TURCHI, ROBERTA, *La commedia italiana nel Settecento*, Firenze, Sansoni, 1985.
VESCOVO, PIERMARIO, *La biblioteca di Carletto Goldoni. Qualche osservazione sul teatro 'pregoldoniano'*, in questo volume.

VESCOVO, PIERMARIO, *Per la storia della commedia cittadina veneziana pregoldoniana*, «Quaderni Veneti», 5, 1987, pp. 37-80.

ARCHIVIO DEL TEATRO PREGOLDONIANO: www.usc.es/goldoni

Goldoni *avant et après la lettre* (divagazioni proemiali)

Anna Scannapieco
(Università di Padova)

per Siro Ferrone

Cinque divagazioni proemiali per suggerire alcune riflessioni di metodo e di merito che possano accompagnare i lavori di un convegno imponente e ambizioso. Dal valore originario dell'espressione *avant la lettre*, che delegittima quello oggi invece corrente, suggerendo di guardare con sospetto all'idea 'figurale' che il *prima* possa ricevere legittimazione e inveramento dal *poi*; all'origine e alla perdurante fortuna della lettura teleologica dell'esperienza artistica goldoniana, di cui fu massimo artefice l'autore stesso e che ancora oggi condiziona ampi settori dell'indagine. Dalla necessità di rimeditare alcuni capisaldi critici, che hanno saputo ancorare ad un preciso contesto l'eccezionalità dell'esperienza goldoniana e porre in discussione categorie interpretative controverse e fuorvianti come quella di 'riforma'; alla peculiare interpretazione che Goldoni seppe dare della *querelle des Anciens et des Modernes*, assumendo progressivamente su di sé le istanze del moderno e intrecciandole pazientemente con la varietà dei saperi sedimentati nella tradizione teatrale. La quinta e ultima divagazione propone un documento inedito — relativo all'attrice per cui fu scritta *La locandiera*, Maddalena Raffi Marliani— che illumina in misura paradigmatica il carattere genialmente empirico e 'accidentale' della grandezza artistica goldoniana.

Five reflections to suggest some methodological issues to follow through an ambitious Conference. From the original value of the expression avant la lettre*, which delegitimizes the current one (suggesting to look suspiciously the 'figural' idea that the* past *receives legitimacy and fulfillment from the* future*), to the origin and lasting fortune of teleological reading of Goldoni's artistic experience (a kind of reading still affecting various sectors of the research). From the need to rethink some critical cornerstones, anchoring Goldoni's experience to a specific context, and to question controversial and misleading interpretative categories (that one of 'reform', for example) until the peculiar interpretation given by Goldoni on the* querelle des Anciens et des Modernes*: the author took upon himself the demands of the modern and interwove them patiently with the variety of a knowledge sedimented in the theatrical tradition. The fifth and last reflection proposes an unedited document —on the actress Maddalena Raffi Marliani, for whom* La locandiera *was written— which focuses on the empirical and 'accidental' characteristics of Goldoni's artistic greateness.*

Inaugurare un convegno ambizioso e imponente come il nostro, è compito immeritato e al tempo stesso —come talora accade— ingrato. Per riassumere l'imbarazzo con un'immagine, mi sembra di essere il bambino di agostiniana memoria, che, su un lembo di spiaggia, si impegna a svuotare il mare con una conchiglia per metterlo nella piccola buca scavata accanto a sé.

Bisognerà certo riconoscere, e non solo per non apparir blasfemi, che il *mare magnum* del teatro pregoldoniano ha di fatto poco a che fare con il sacro mistero della Trinità; ma è anche vero che la sontuosa rappresentazione che si appresta a mettere in scena il nostro *Goldoni «avant la lettre»* complica non di poco le cose per chi, come me, dovrebbe d'ufficio recitare un prologo, e delineare la trama, o le

trame, della storia che si avvicenderà su questo palco. Tanto più che la *sontuosa* rappresentazione che ci aspetta potrebbe davvero trasformarsi in una *sacra* rappresentazione, almeno a giudicare dalla logica drammaturgica per così dire 'espansa', a luoghi e tempi multipli (spesso deputati), con cui si annuncia, e da quel tanto di finalismo trascendente in cui sembrerebbe innervato il suo disegno.

Insomma, mi sembra che molte ragioni potrebbero farmi scivolare nella parte di quel prologhista «goffo, bue e moccicone» che Aretino irrideva nel *Marescalco*; e allora, per scansare il rischio, cercherò di onorare il mio compito *divagando*, e però senza perdere la meta, o almeno così spero. L'intenzione è quella di intonare con qualche levità l'*incipit* delle assai laboriose giornate che ci aspettano, ma anche quella di suggerire alcune riflessioni di metodo e di merito, nella speranza che possano accompagnare i lavori con qualche profitto.

1. Prima divagazione: le parole dimenticate.

Dunque, *Goldoni «avant la lettre»*. Un convegno che inasta la bandiera di simile titolo non può che invitare a interrogarsi, prologicamente, sul significato dell'espressione. Sarà l'occasione per riassaporare il valore di parole dimenticate, magari perché divenute troppo note — o, per meglio dire, altrimenti note.

Avanti lettera o *avant la lettre* è un'espressione che nasce nel mondo della calcografia e dell'editoria illustrata di Antico Regime (il corrispettivo latino è invece un cultismo di tradizione posteriore). In essa il termine *lettera*, riconvertendo l'accezione di *iscrizione sepolcrale*, *epitaffio* che era propria, tra le molte altre, del latino *littera*, sta ad indicare l'iscrizione, o la didascalia, che si apponeva in calce ad un'incisione, per indicarne il soggetto o comunque per dichiararne l'identità, dopo averne realizzata la prova di stampa. Le prove di incisione tirate prima che fosse stampata l'iscrizione, denominate appunto «stampe *avanti lettera*» o «estampes *avant la lettre*» —diversamente da quanto potrebbe far pensare il valore dell'espressione figurata che ne derivò, e di cui parleremo subito— erano, e rimasero per lungo tempo, molto ricercate e profumatamente pagate da amatori e intenditori, perché racchiudevano la garanzia a priori che l'incisione fosse di alta qualità, non potendo il rame impiegato nelle prime prove andar soggetto all'inevitabile deperimento che sarebbe stato in crescendo proprio delle successive impressioni.

Non saprei dire quando di preciso cominciò a prendere piede l'impiego figurato dell'espressione, ma forse —almeno per le nostre divagazioni— non importa molto: almeno non quanto la circostanza —sotto certi aspetti bizzarra, ma anche istruttiva— per cui l'accezione figurata, l'unica poi a rimanere vitale nell'uso, nasce e si afferma tradendo il significato profondo di quella letterale, o almeno comportandone un sintomatico rovesciamento di valori.

Oggi infatti, come tutti sappiamo, si evoca la categoria dell'*ante litteram* o dell'*avant la lettre* quando si intende qualificare manifestazioni di ordine storico o culturale che prefigurano caratteri propri di un evento o di un fenomeno successivo: con l'implicito corollario che l'identità e il valore precipui di quelle manifestazioni, a loro insaputa precedenti, vengono ridotti a un rango eteronomo, ricevono cioè legittimità ontologica e assiologica solo da quel *poi* di cui sono (inconsapevoli)

anticipazioni. Nella sua accezione originaria, invece, la categoria dell'*avanti lettera*, come abbiamo visto, qualifica l'attributo positivo di ciò che era prodotto *prima* della sua fissazione definitiva e —in quanto tale (definitiva, quindi seriale)— depauperativa: il *poi*, in quel caso, diveniva sinonimo non di piena realizzazione, ma, semmai, di corruzione.

Lascio alla vostra sensibilità, o fantasia, speculativa riassaporare le suggestioni che possono venire da parole dimenticate come quelle che ci riguardano, e chiudo su questo punto con quella che può sembrare una divagazione nella divagazione, mentre è solo una piccola, ma molto consequenziale, provocazione: l'unico Goldoni che io vorrei conoscere (e che per la verità negli ultimi anni si è cominciato a riconoscere) è proprio quello *avant la lettre*, il Goldoni su cui non è stata ancora apposta una legenda esplicativa, una didascalia che ne dichiari l'identità e —per così dire— le istruzioni d'uso. Il Goldoni che riemerga da quegli epitaffi sotto cui spesso, ancora oggi, si seppellisce la varia fisionomia della sua esperienza artistica.

2. SECONDA DIVAGAZIONE: LE PAROLE (PURTROPPO) INDIMENTICABILI.

Ma il nostro convegno si occupa di un altro *Goldoni «avant la lettre»*, quello delle *esperienze teatrali pregoldoniane (1650-1750)*, e allora sarà giocoforza dire qualcosa a tale proposito.

Di un *Goldoni «avant la lettre»* —è ben noto, ma sarà utile il ricordarlo— ci ha parlato a lungo, e con efficacia plurisecolare, lo stesso Goldoni. Ad esempio l'ha fatto con quell'incisione del primo tomo Pasquali che —forse con qualche ironia— è proposta come sottofondo programmatico nella locandina del nostro convegno. Una vignetta sulla cui straordinaria densità simbolica per prima richiamò l'attenzione Franca Angelini, da quella gran signora degli studi teatrali (e non) che era, rimarcando come ad essa fosse demandata la nevralgica rappresentazione della *vocazione*. Non solo per debito di memoria, vorrei ricordare le sue limpide osservazioni:

> [...] il rame che apre l'edizione Pasquali lo mostra bambino [...] mentre scrive, in un tavolo davanti a una biblioteca, con la madre che quasi protegge la sua scrittura e con un abate che garantisce la moralità (futura) della sua scrittura.
> Si tratta di un inizio mitico, perché sottolinea la naturalezza del genio, la sua precoce evidenza e la protezione sia della cultura (la biblioteca con i libri) sia della morale (l'abate).
> Sono così rappresentati, nell'essenziale, i termini della sua missione riformistica: naturalezza del genio, prosecuzione di una tradizione culturale di scrittura teatrale, intenzione moralizzatrice.
> Una volta manifesta, la vocazione imprime la sua forma all'individuo e lo porta, con la realizzazione della sua personalità, all'adempimento di quella che può definirsi una missione.[1]

La vignetta del tomo I Pasquali racchiude insomma —come userebbe dire oggi, tra i patiti dell'informatica— un *package* dalle mirabolanti prestazioni, e dalle altrettanto mirabolanti insidie. Eccellente il sistema operativo: ma restano eluse alcune domande di fondo, e solo perché nessun software le prevede. Viene prima la voca-

[1] FRANCA ANGELINI, *Memoria e teatro in Carlo Goldoni*, in *Memorie di Goldoni e memoria del teatro*, a cura di Franca Angelini, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 7-21: 8. La riflessione era già stata formulata in EAD., *Vita di Goldoni*, Roma-Bari, Laterza, 1993, pp. 301-319.

zione o viene prima la missione? E come può darsi l'una senza la percezione dell'altra? O, per essere più precisi: come può darsi, laddove si deve per necessità prescindere da una prospettiva teologica? Il famoso Libro del Mondo su cui studia ed entro cui agisce Goldoni non ha più —spero di questo nessuno dubiti— alcuna autorialità divina. E allora, questa vocazione e questa missione, non saranno, tutte e due, invenzioni retrospettive? Il fatto che funzionino, e funzionino particolarmente bene per chi viene dopo e ha bisogno di semplificazioni per capire (per sperare, o per far finta, di capire), non dovrebbe esimerci dall'interrogare i dati, dal sondare lo statuto di realtà dei referenti icono/mitografici — non dovrebbe, in una parola, assolvere la nostra pigrizia.

A questo punto, la nostra divagazione potrebbe indurre più d'uno a spazientirsi, e a ragione: è trascorso esattamente mezzo secolo da che Nicola Mangini (appunto nel 1965)[2] cominciò a demistificare l'immagine —sapientemente orchestrata dalla mitologia autobiografica e poi sorretta e promossa, più o meno inconsapevolmente, da tantissima parte della stessa critica— di un progetto riformistico immutabilmente definito sin dai leggendari esordi, e poi tenacemente perseguito, sia pur tra oscillazioni e arretramenti (tutti ben inteso imposti dalle esose circostanze del mercato). E dopo quelli di Mangini sarebbero venuti gli studi di Fido, Anglani, Riccò, Pieri, Vescovo, e dei tanti altri che fino ai giorni nostri (da Roberta Turchi a Epifanio Ajello) hanno continuato a perlustrare l'assetto sapientemente *fictional* delle autorappresentazioni goldoniane.

Eppure, la fortuna di quelle autorappresentazioni non demorde, talora addirittura sembra essere stata metabolizzata nel DNA degli studiosi. Goldoni, anzi il Goldoni cosiddetto 'riformista' —il bambino vocato della nostra vignetta che adulto adempierà la sua missione— sembra agire come la pietra di paragone a cui commisurare il valore di ciò che è avvenuto prima, il *prima* inconsapevole del *poi* che portava in grembo. Un *prima* che ha naturalmente a che fare con i cosiddetti precursori, e anche con Goldoni stesso, precursore di *soi-même*. Un esempio e un aneddoto ve ne rendano persuasi.

In un recentissimo contributo, che peraltro si distingue per l'innovatività dell'approccio e anche per la serietà della ricognizione documentaria, càpita di imbattersi in affermazioni di tale tenore: «con questo passaggio Gori [in un intermezzo del 1735] si avvicina al Goldoni riformato delle commedie degli anni cinquanta»; oppure, a commento di un altro intermezzo (di Domenico Lalli, 1727), si osserva come talora la protagonista «anticip*a* in piccolo le battute ambigue di Mirandolina»; o, infine, per avallare la possibile paternità goldoniana di un altro intermezzo ancora (*Pelarina*, 1734), si rimarca come alcuni «passaggi ricordano l'abilità [...] con cui Mirandolina gestirà gli avventori della sua locanda».[3] Non solo gli avventori della sua locanda seduce e abbaglia Mirandolina, ma anche molti tra i posteri cultori del teatro goldoniano, persino i più metodologicamente agguerriti: si può anche farse-

[2] NICOLA MANGINI, *Interpretazione dei «Mémoires»*, in ID., *La fortuna di Carlo Goldoni e altri saggi goldoniani*, Firenze, Le Monnier, 1965, pp. 137-173.

[3] VALERIA G. A. TAVAZZI, *Carlo Goldoni dal San Samuele al* Teatro comico, present. di Giulio Ferroni, Torino, Accademia University Press, 2014, pp. 27, 77 e 44.

ne una ragione, come usa dire oggi in Italia. Ma perché non provare a rovesciare i termini del problema, e considerare quanto il *poi* sia debitore del *prima*? o, per dire ancora meglio: quanto il *poi* possa essere frutto *non necessario* del *prima*?

Passiamo all'aneddoto. Lo attingo, tra altri possibili, dalla mia esperienza di 'consulente' dell'Edizione Nazionale Goldoni, perché mi pare particolarmente istruttivo su quante e quali trappole possano essere tese dall'idea —magari inconsciamente metabolizzata— di un autore precursore di *soi-même*. In questo caso abbiamo (o, per meglio dire, avevamo/avremmo avuto) a che fare con la valutazione della protagonista di una commedia, e in particolare di un suo monologo, che veniva commentato dal curatore come «l'annuncio in abbozzo» di un celeberrimo assolo della seduttrice Mirandolina. Nulla di male: se non fosse che la commedia in questione *non* poteva costituire «un abbozzo» dal momento che era stata composta e rappresentata dopo *La locandiera* (e oltretutto composta *per* e rappresentata *da* una compagnia diversa).

In fatto di precursori, d'altronde, le contorsioni prospettiche possono tracimare anche oltre il livello delle patenti assurdità logiche: come ci insegna un altro contributo, piuttosto recente e sin troppo innovativo, che ha inteso fare di Goldoni il precursore di Pirandello (e passi), Stanislavskij (e passi ancora), ma sinanche di Artaud, Craig, Grotowski — tutti giganteschi nipotini del 'Riformatore' del teatro moderno, gravido a propria insaputa di cotanto e plurale senno.

Insomma, per concludere su questo punto: lo spettro del finalismo agita ancora i nostri sogni, o nutre i nostri bisogni; e non è forse irragionevole temere che possa rimanere in agguato anche nelle giornate che ci aspettano.

3. Terza divagazione: le parole memorande.

Non solo le *parole dimenticate* e quelle, malauguratamente, *indimenticabili* possono condurci, divagando, al cuore del nostro convegno: ancor più potranno farlo alcune parole *memorande*, rintracciate con cura vigile e paziente nell'ormai incontenibile ricchezza della bibliografia goldoniana.

Le prime —l'ordine è solo cronologico— sono di Ludovico Zorzi, il quale, all'alba degli anni Settanta, richiamava il «vincolo di reciprocità tra la natura eccezionalmente 'teatrale'» dell'opera goldoniana e «l'ambiente tecnico in cui essa poté maturare e svilupparsi». Soprattutto, di contro alle varie spiegazioni che avevano cercato di individuare la genesi di tale 'teatralità' e il suo scarto decisivo rispetto «al carattere troppo 'letterario'» dei sedicenti precursori, Zorzi faceva valere l'evidenza di un dato storico:

> Venezia offriva al Goldoni una organizzazione teatrale ancora solida e sperimentata con un insieme di strumenti e di componenti specifiche, teatri impresari compagnie stagioni continuative e in assetto, quale in nessun altro luogo d'Italia un promotore laborioso e intento come lui [...] avrebbe potuto avere a disposizione.[4]

Faccio incidentalmente notare che, ad eccezione di Cicognini, nessuno degli autori teatrali esibiti nella libreria che incombe alle spalle del 'bimbo vocato' (inaugu-

[4] Ludovico Zorzi, *Venezia: la Repubblica a teatro* [1971], in Id., *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 235-283: 267-268.

rando la mitologia dei 'precursori') aveva potuto vantare questo fondamentale *atout* dell'esperienza artistica goldoniana; e che, d'altra parte, il dettaglio iconografico della libreria (per certo ponderato dallo stesso Goldoni) potrebbe agevolmente prestarsi per il noto ed istruttivo gioco del *trova l'intruso*, se analizzato dal punto di vista della sua congruenza alla realtà editoriale del 1715-1716.[5] Ad impegnarsi in questo gioco, possiamo constatare che non è per certo intruso il Cicognini, il cui teatro conobbe «replicate edizioni» in «grossi volumi» (come ricordava ancora, all'inizio degli anni settanta, Carlo Gozzi);[6] potrebbero non esserlo il tomo del Maggi e quello del Lemene, anche se la loro omogeneità di collocazione (sono infatti entrambi sul secondo scaffale dal basso) farebbe più propendere per un omaggio a colui che ne era stato il potente *sponsor*, Ludovico Antonio Muratori;[7] un intruso potrebbe non essere il volume del Gigli, isolato sull'ultimo ripiano in basso, non foss'altro perché *foreshadowing* della rappresentazione autobiografica che si celebrerà nella prefazione al t. III,[8] e potrebbe non esserlo il volumetto che ne è il *pendant* dall'ultimo ripiano in alto, intitolato a quel Della Porta in cui, oltre 140 anni fa, Eugenio Camerini volle individuare il precursore goldoniano per eccellenza[9] (con un'esagerazione inversamente proporzionale al solido dimenticatoio in cui forse, nel nostro incontro, apparirà sepolto il teatro dellaportiano). Ma appare del tutto incongrua la presenza di ben quattro volumi del Fagiuoli (lo stesso numero del Cicognini cui si affianca alla medesima altezza di scaffale...): il Fagiuoli, infatti, solo tra il 1734 e il 1736 avrebbe provveduto all'edizione, in 7 volumi, delle sue *Commedie* (poi ristampate a Venezia dal Geremia nel 1753), ed è giocoforza ipotizzare che questo patente anacronismo sia dovuto alla necessità di riecheggiare il

[5] La datazione proposta si basa sulle oscillazioni con cui Goldoni —tra prefazione generale Bettinelli, prefazione al t. I Pasquali e *Mémoires*— indica l'età mitica in cui avrebbe composto la prima commedia (evento rappresentato appunto nell'incisione di cui si discorre, assegnato dall'autore ora agli otto, ora ai nove anni).

[6] Nel *Ragionamento ingenuo* (1772) Gozzi infatti ricorda «i grossi volumi, [...] le separate Commedie, [...] le replicate edizioni che si vedono di Venezia, di Bologna, di Pesaro, di Milano, e di Trevigi dell'opere di Teatro del Cicognini, oggidì ragionevolmente non degnate d'uno sguardo de' leggitori» (CARLO GOZZI, *Ragionamento ingenuo. Dai "preamboli" all'«Appendice». Scritti di teoria teatrale*, a cura di Anna Scannapieco, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 397-398). Sulla fortuna editoriale di Giacinto Andrea Cicognini, cfr. FLAVIA CANCEDDA - SILVIA CASTELLI, *Per una bibliografia di Giacinto Andrea Cicognini. Successo teatrale e fortuna editoriale di un drammaturgo del Seicento*, introd. di Sara Mamone, Firenze, Alinea, 2001.

[7] «La gloria d'aver sconfitto il pessimo Gusto è dovuto a Carlo Maria Maggi, e a Francesco di Lemene», si poteva leggere pressoché in apertura della *Perfetta poesia italiana* (LUDOVICO ANTONIO MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, t. I, Modena, Bartolomeo Soliani, 1706, p. 31; dal l. I, cap. III). Il Maggi sarebbe stato poi l'unico autore drammatico contemporaneo che, nella spietata requisitoria dedicata alla *Necessità di riformar la poesia teatrale* (l. VI, cap. III), Muratori additava come «autentica pruova» che «non v'abbia uno spettacolo civile, e una ricreazione pubblica più da stimarsi, e più dilettevole» rispetto ad una riformata poesia teatrale (ivi, t. II, p. 75).

[8] L'incisone del t. III, raffigura l'episodio saliente del segmento autobiografico demandato alla prefazione, raffigurando il Goldoni dodicenne che, in abiti femminili, gioca il ruolo di prima donna in una rappresentazione privata, a Perugia, della *Sorellina di Don Pilone* (la commedia del Gigli era andata in scena per la prima volta a Siena nel 1712, ma la sua prima stampa sarebbe stata di un paio d'anni successiva all'evento narrato in questa prefazione, da situarsi appunto nel 1719, mentre la *princeps* della *Sorellina* è del 1721).

[9] EUGENIO CAMERINI, *I precursori di Goldoni*, Milano, Sonzogno, 1872, pp. 3-133.

Maffei che nel *capo secondo* del *De' teatri antichi e moderni* (1753) aveva additato appunto nel Fagiuoli, seguito da Goldoni stesso, i campioni di un nuovo teatro, ad un tempo ricolmo di «moralità» e capace di essere «applaudito e gradito».[10] D'altronde, 'anacronistica' in senso figurato potrebbe essere considerata la presenza di tutti gli altri autori, eccezion fatta, come si diceva, per il Cicognini.

Ma, per tornare alle parole *memorande* di Zorzi. Più di ogni altra cosa, lo studioso poneva in primo piano l'importanza della, diciamo così, 'materia prima' della drammaturgia goldoniana, non senza qualche ironia verso le astrazioni intellettualistiche di tanta critica:

> [...] il fatto stesso che Goldoni abbia potuto scrivere intere serie di commedie (tra le quali le sue maggiori) avendo l'occhio agli attori (e alle attrici) che le avrebbero interpretate, ci dice, sull'ascendenza della loro teatralità, assai più cose di quante non siano uscite dalle ingegnose divagazioni [...] di critici aventi a disposizione lo spazio non teatrale del loro tavolino.[11]

Un indirizzo di ricerca, questo, che si sarebbe rivelato —e pazienza, se a vent'anni di distanza— particolarmente fecondo, e che intensamente fruttifica, soprattutto ai giorni nostri, in quella che Siro Ferrone ha felicemente definito la *Goldoni renaissance*.

Vent'anni appunto intercorrono tra le prime e le seconde *parole memorande* che vorrei proporvi. Siamo all'alba degli anni novanta, quando Gerardo Guccini — nell'ambito, non a caso, di un volume collettaneo dedicato alla memoria di Zorzi, da allievi diretti o indiretti del suo magistero— a sua volta rimarca come la drammaturgia goldoniana si sia svolta «in simbiosi con un seguito di comici creativi e di grande personalità», e soprattutto smonta con grande perizia il concetto di 'rifor-

---

[10] SCIPIONE MAFFEI, *De' teatri antichi e moderni e altri scritti teatrali*, a cura di Laura Sannia Nowé, Modena, Mucchi, 1988, p. 143. Merita citare per esteso il passo in questione: «Delle Comedie ancora veggansi spezialmente quelle di chi in maggior numero ne ha date alla Scena. Leggesi nelle Approvazioni di quelle del Sig. Fagiuoli, Firenze 1736: "Le stimo molto utili, essendo elleno nel loro faceto, e burlesco stile una continua riprensione del vizio" (tom. 5). In molte di quelle del Sign. Goldoni, chi non vede di quanta moralità più volte si faccia pompa? Questi due autori hanno fatto vedere come riescono popolarmente le buone Comedie anche in prosa, e come non c'è punto bisogno che siano licenziose per essere applaudite e gradite». Può essere utile ricordare che Goldoni, nel dedicare *L'uomo di mondo* ai fratelli Andrea e Bernardo Memmo (t. X dell'edizione Paperini, 1757), affiancava proprio i nomi di Muratori e Maffei nell'indicare, seconda la dinamica propria di una mitografia retrospettiva, la genealogia culta del proprio operato riformistico: «Ei [Andrea, lo zio dei due dedicatari] che pensava sempre alla felicità del Paese, credeva coll'egregio, celebratissimo *Muratori*, e coll'eruditissimo *Marchese Maffei*, e con tanti altri antichi e moderni saggi, accreditati Scrittori, che le morate Commedie utile cosa fossero, e da desiderarsi da un ben regolato Governo. [...] Voi, Eccellentissimo Signor Andrea [...] pensaste a rinvenire i buoni principii e le sicure tracce, per procacciare al Paese vostro questa parte di pubblico bene, coll'idea di togliere dai Teatri le oscene, mal tessute Commedie, e altre castigate, piacevoli, sostituirne. Frattanto che da voi lavoravansi i bei disegni, fec'io ritorno in Patria, dopo l'assenza di quattro anni, e siccome qualche saggio aveva io dato al pubblico di una simile mia inclinazione [...] mi diedi di proposito a coltivarla [...]. L'opera mia ottenne dal pubblico un clementissimo aggradimento; l'ottenne ancora dall'Eccellenza Vostra, e quantunque fosse in allora, e sia di presente non meno, distante troppo dalla lucida vostra mente la mia, aveste però la degnazione di dirmi, avere io prevenuto il progetto da Voi formato, e lasciare a me il carico di proseguirlo» (CARLO GOLDONI, *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, I, Milano, Mondadori, 1935, pp. 777-778, corsivo originale).

[11] ZORZI, *Venezia: la Repubblica a teatro*, cit., p. 269.

ma', illustrando lo iato —incolmabile iato, è il caso di dirlo— tra la letteratura del riformismo teatrale primosettecentesco (Gravina, Muratori, Conti, Maffei) e l'impiego della categoria nel Goldoni per eccellenza 'riformista', cioè quello della Prefazione generale Bettinelli e del *Teatro comico* (in cui peraltro, e non a caso, la parola *riforma* non è mai spesa): a una lettura attenta di quei testi —sottolineava Guccini— ci si accorge come «l'esposizione goldoniana capovolge i luoghi topici del riformismo letterario, descrivendo un rinnovamento sinergico e complessivo che presuppone la mobilitazione d'un intero ambiente e non l'opera di un singolo», e altresì proponendosi non come demiurgica «cerniera tra cultura letteraria e mondo dello spettacolo», ma semmai come un operatore interno al mondo stesso dello spettacolo, che si inserisce «nell'eclettica ricerca di novità condotta dai comici» e intende svolgere «la propria azione innovativa di concerto con la compagnia di Medebach».[12] Al punto che è agevolmente riconoscibile come «nel caso di Goldoni, la nozione di 'riforma' si innestò su un repertorio teatrale di successo, e non è invece rintracciabile alle origini di quest'ultimo»:[13] una nozione, quella di 'riforma', che non a caso venne invece squadernata —e proprio in opposizione alle degradate pratiche dei comici— dal mondo dei letterati suoi partigiani (e segnatamente da uno dei più ingombranti *sponsor* goldoniani, Pietro Verri),[14] ma solo retroattivamente, e strumentalmente, fatta propria dall'autore stesso. Infine, in chiusura del suo contributo, Guccini lasciava emergere quella che solo da qualche tempo si sta mostrando la vera parola-chiave dell'operato goldoniano, lo sperimentalismo; e, soprattutto, tracciava una considerazione che, a mio avviso, dovrebbe essere lungamente meditata per qualsiasi considerazione sul *pre* e sul *post*:

> [...] per meglio comprendere le condizioni e il procedere dello sperimentalismo goldoniano, occorre integrare il carattere privato delle acquisizioni empiriche con un altro elemento incompatibile con la prospettiva riformista, e cioè, con la casualità delle scoperte e delle intuizioni, che potevano verificarsi o meno.[15]

---

[12] GERARDO GUCCINI, *La vita non scritta di Carlo Goldoni. Prolegomeni e indizi*, «Medioevo e Rinascimento», n. s., VI, 1992, III, pp. 341-359: 349, 351-352.

[13] Ivi, p. 357.

[14] A voler approfondire i rilievi di Guccini, si può far riferimento sì al Verri del poemetto *La vera commedia* (1755), ma ancor prima a quello della *Prefazione al teatro comico del Sig.r Destouches* tradotto dalla Serbelloni (t. I, Milano, Agnelli, 1754), che l'autore mise a punto dopo aver consultato il parere del conte Giorgio Giulini (distinto animatore dell'Accademia dei Trasformati, nonché della vita culturale e mondana milanese), di cui in particolare accolse di peso il riferimento alla triade toscana Gigli-Fagiuoli-Nelli come prodromo riformistico dell'operato goldoniano (in quella che —se non vado errata— si propone come la prima formulazione di un fortunatissimo motivo critico, con cui Goldoni stesso dovette fare i conti): cfr. al riguardo la documentazione offerta da STEFANO BAIA CURIONI, *Per sconfiggere l'oblio. Saggi e documenti sulla formazione intellettuale di Pietro Verri*, Milano, Franco Angeli, 1988, pp. 11-13 e 213-227. Nella *Vera commedia*, poi, Verri avrebbe proceduto ad una sorta di 'apologia direzionata' della riforma goldoniana, animata cioè dal «proposito non troppo celato di influenzarne gli sviluppi» con «la liquidazione altezzosa del patrimonio attoriale», come ha persuasivamente argomentato BARTOLO ANGLANI, *Tra «nobile natura» e «riso vile». Pietro Verri e Goldoni*, in ID., *«Il soave mestier della* birba*». I ciarlatani di Goldoni e altri saggi*, Roma, Aracne, in c. di s. (ringrazio l'autore che mi ha fatto cortesemente conoscere il testo in anteprima). Sui rapporti tra Verri e Goldoni, si veda ora l'edizione critica della *pièce* che il commediografo dedicò al suo 'impegnativo' sostenitore: CARLO GOLDONI, *Il festino*, a cura di Chiara Biagioli, introd. di Roberta Turchi, Venezia, Marsilio, 2014, in part. pp. 9-61 e 202-213.

[15] GUCCINI, *La vita non scritta di Carlo Goldoni*, cit., p. 358.

Insomma, per condurre in porto la nostra terza divagazione. La critica più avveduta ha cominciato da almeno un paio di decenni a disimpegnarsi da categorie storico-interpretative di lunga durata ma fuorvianti e, alla resa dei conti, infondate: come quella di 'riforma', rispetto a cui sembra più appropriato invocare lo spirito di uno sperimentalismo prodigioso e di una sovrana padronanza delle regole che governano il mercato teatrale, come aveva già acutamente indicato Carlo Gozzi, che di Carlo Goldoni fu il più acre avversario, ma anche il più lucido estimatore.

In questa prospettiva, interrogarsi sul *pre-goldoniano*, piuttosto che accanirsi a censire il passato in un'ottica per così dire 'figurale', dovrebbe, a mio modesto avviso, indurre ad una ricognizione laica della tradizione spettacolare entro cui si forma e si sviluppa l'operato del nostro bimbo 'vocato', facendo debita attenzione a non rincorrere un'immagine unitaria e univoca del *poi*; un *poi*, ad ogni buon conto, il cui *prima* andrebbe assunto non tanto come annuncio e prefigurazione quanto come semplice, e non necessariamente determinante, *humus*.

4. Quarta divagazione: quanto possa essere difficile definire il 'poi'.

In effetti, l'innovazione radicale operata da Goldoni nella civiltà teatrale italiana (con ampi riverberi in quella europea) non consiste in una prospettiva astrattamente 'riformistica', ma nel dialogo serrato che l'autore seppe intrattenere con la tradizione, assorbendone in senso evolutivo gli umori ancora vitali.

Ad essere più precisi, si potrebbe aggiungere che, nella concreta realtà della sua formazione e del suo esperire artistico, Goldoni sembra aver interpretato in maniera affatto personale la canonica *querelle des Anciens et des Modernes*, assumendo progressivamente su di sé le istanze del moderno e intrecciandole pazientemente con la varietà dei saperi sedimentati nella tradizione teatrale, senza mai trascurare la necessaria mediazione con gli apparati del sistema produttivo in cui era tenuto ad agire (le ragioni degli impresari, quelle delle compagnie, le varie contingenze della scena) e l'altrettanto necessaria mediazione con il pubblico di riferimento (che Goldoni, sulla scorta del modello lopiano, considera l'effettivo arbitro del moderno teatro commerciale: e ricordo incidentalmente che quella del «Gran Lopez di Vega» è l'unica *auctoritas* teatrale evocata e riconosciuta come tale nella celebre prefazione Bettinelli).[16] È quanto si scorge distintamente sia in relazione ai generi stabiliti e alla tradizione dell'Arte, sia nel rapporto con la 'materia prima' (o le risorse umane che dir si voglia) dello scrivere per la scena, sia, infine, nel cruciale rispetto delle esigenze repertoriali delle compagnie. Proprio su quest'ultimo motivo vorrei intrattenervi in questa *quarta divagazione*.

Lo sperimentalismo di Goldoni si alimentò infatti anche della disincantata consapevolezza di dover adempiere gli obblighi di continuo rinnovamento repertoriale che erano propri delle compagnie, obblighi inscritti nel codice genetico del teatro commerciale (produzione rapida e variata degli spettacoli) e dunque nella tradizione drammaturgica dell'Arte (che si caratterizzava proprio per le particolari risorse

[16] Cfr. Anna Scannapieco, *Goldoni tra teoria e prassi del teatro comico. Appunti proemiali*, in *Carlo Goldoni in Europa*, a cura di Ilaria Crotti, «Rivista di letteratura italiana», XXV, I, 2007, pp. 13-37.

di un'economia compositiva flessibile e versatile). Precisamente in questo sembra di dover cogliere oggi la grandezza di Goldoni: non di essere stato il 'riformatore' che risana l'«abbominevole» corruzione del teatro comico italiano, ma colui che ne emula l'ancora vitale ricchezza, riuscendo di fatto a costituire, con la sua infaticabile e sperimentale produttività, l'unica esperienza repertoriale in grado di concorrere con la commedia dell'arte. E si tratta di un *concorrere* che vale non solo nel senso di *competere*, ma anche di *affluire* verso il medesimo obiettivo: che è poi quello, 'prosaicamente', di riempire per sei mesi l'anno i cartelloni di una delle principali metropoli teatrali d'Europa.

È quanto è stato possibile appurare attraverso l'analisi dello *Squarzo degli utili del teatro*, registrazione completa del repertorio della compagnia attiva al veneziano teatro di San Luca nel periodo 1758-1770: lungo ben 30 stagioni teatrali, il repertorio risulta composto —oltre che da un'ottantina di opere goldoniane— da circa 200 titoli. Orbene: nel numero delle rappresentazioni complessive all'interno di ciascun anno comico, le opere del 'riformatore' poeta di compagnia (tale sino al 1765) svolgono sì un ruolo molto significativo,[17] ma risultano affiancate da 'concorrenti' di lunga durata: sintomaticamente, tra i titoli non goldoniani maggiormente rappresentati, svettano le *Putte de castello*, vale a dire un testo che non solo aveva particolarmente contribuito alla reattiva genesi della —innovatrice e, per più aspetti, 'moralizzatrice'— drammaturgia goldoniana, ma che avrebbe anche dovuto essere stato da tempo rimosso proprio dal 'risanamento' dell'azione riformatrice (il riferimento va naturalmente alla *Putta onorata*).[18]

Più in generale, tra i *best* e i *long sellers* dell'offerta spettacolare del San Luca figurano celebri commedie dell'arte: molte sono quelle stigmatizzate come ciarpame esemplare dallo stesso Goldoni (*Il finto principe*, *La serva maga*, *Il prepotente*...), e, in particolare, il maggiore applauso è proprio per le due —*Convitato di pietra* e *Povertà di Rinaldo*— su cui più diffusamente si era intrattenuta la polemica goldoniana e contro cui, di conseguenza, con diligente puntiglio si era esercitata l'azione 'riformatrice' dell'autore, dando luogo, rispettivamente, al *Dissoluto* e al *Rinaldo nuovo*. Come se non bastasse, repertorio antico e repertorio moderno sanno intrattenere rapporti di buon vicinato, come testimonia esemplarmente proprio la circostanza per cui i tanto vituperati *Convitato* e *Rinaldo* si alternano, nei cartelloni del San Luca, con i confratelli riformati *Dissoluto* e *Rinaldo nuovo*.

---

[17] In una prospettiva, per così dire, sincronica, si può constatare che, all'interno di ciascun anno comico, la presenza del prodotto goldoniano oscilla da un massimo di 4/5 a un minimo di 1/5 del totale dell'offerta spettacolare; sotto un profilo 'diacronico', lungo i dodici anni comici registrati nello *Squarzo*, in un insieme complessivo di 286 opere rappresentate, se ne annoverano 80 goldoniane, dunque circa il 30% (27,97%); le rappresentazioni complessive furono 1893, di cui 850 goldoniane (e cioè il 44,90% del totale). Per tutti questi dati, e per quelli che verranno successivamente allineati, cfr. ANNA SCANNAPIECO, *«...gli erarii vastissimi del Goldoniano repertorio». Per una storia della fortuna goldoniana tra Sette e Ottocento*, «Problemi di critica goldoniana», VI, 1999, pp. 143-238.

[18] Cfr. GIORGIO PADOAN, *L'esordio di Carlo Goldoni: la conquista della moralità* [1983], in ID., *Putte, Zanni, Rusteghi. Scena e testo nella commedia goldoniana*, a cura di Ilaria Crotti, Gilberto Pizzamiglio e Piermario Vescovo, Ravenna, Longo, 2001, pp. 11-44.

La composizione dei cartelloni spettava peraltro a Goldoni stesso, dal momento che, come è stato dimostrato, egli era non solo poeta ma anche direttore di compagnia, e —in particolare nel servizio prestato per il San Luca— le sue funzioni direttive lo rendevano responsabile dell'allestimento delle proprie produzioni, nonché e soprattutto arbitro dell'intera offerta repertoriale del San Luca.[19] Questo ci fa desumere che, con ragguardevole lungimiranza imprenditoriale, il direttore-autore di compagnia componesse l'offerta spettacolare della sua *troupe* secondo un meditato principio di varietà. Il medesimo principio di varietà, d'altronde, governava le sue stesse strategie drammaturgiche, come ben seppe riconoscere Carlo Gozzi:

> Il Signor Goldoni, pratico del Teatro, sapeva benissimo che ne' Teatri nostri la novità nel genere, quando però non sia priva affatto di merito, è la sola, che può rinnovellare il trasporto utile a' Comici, ed al Poeta che cerca utilità nelle proprie opere.[20]

A questo si aggiunga il particolare —non meno decisivo— di quale fu il concreto canone goldoniano che si venne definendo in base al riscontro spettacolare delle sue opere presso i contemporanei. Sempre sulla base dei dati dello *Squarzo*, si può stilare un'istruttiva *hit parade*, che ci porta a toccare con mano sì il successo che poteva arridere (ieri come oggi) a *Todero*, *Innnamorati, Casa nova*, *Baruffe*, *Rusteghi*, ma anche quello (e spesso superiore) che accoglieva *Scozzese*, *Dalmatina*, *Sposa persiana*, *Cavaliere di spirito*, *Apatista*, titoli insomma oggi rimossi dai cartelloni e pure dalla *communis opinio* in materia goldoniana.

Ma per concludere su questo punto: il mercato, e la padronanza sovrana delle sue regole, sono proprio ciò consentirono a Goldoni di esprimersi in un versatile e prodigioso ventaglio di istanze rappresentative, di cui solo oggi si sta recuperando tutta l'estensione (al di là del ristretto canone di 'sorridente realismo' fatto valere per circa due secoli di ricezione). Naturalmente, il sistema, e la sua specifica evoluzione settecentesca (la nuova concorrenzialità del teatro di parola rispetto a quello musicale), è condizione necessaria ma non sufficiente a spiegare il 'fenomeno Goldoni': altrimenti analoga attenzione, e ammirazione, dovremmo riservare al teatro di un Pietro Chiari —cosa, con ogni evidenza, impossibile (almeno sotto il profilo dell'ammirazione). Né, a illustrare gli ingredienti costitutivi di quel fenomeno, basterebbe evocare «l'invincibil forza del Genio *suo* pel Teatro», o —forse già meglio— i libri attraverso cui quel *genio* venne formandosi, i ben noti Libri del Mondo e del Teatro (metafora, peraltro, molto istruttiva: e non mera catacresi).[21]

Resta, evidentemente, un margine di insondabilità: che ci deve tenere lontano da ogni ambizione, o arroganza, interpretativa, e potrebbe semmai, per converso, indurci a ragionare in prospettiva controfattuale. Se l'avvocato di stanza a Pisa non fosse stato drammaticamente pieno di debiti —come oggi sappiamo grazie alle

---

[19] Cfr. ANNA SCANNAPIECO, *«...e per dir la verità sinora la mia Compagnia trionfa». Sulle tracce dei comici goldoniani (teatro di San Luca, 1753-1762)*, in *Studi di Storia dello spettacolo. Omaggio a Siro Ferrone*, a cura di Stefano Mazzoni, Firenze, Le Lettere, 2011, pp. 292-301; EAD., *Carlo Goldoni direttore e 'salariato' dei suoi comici*, «Studi goldoniani», n. s., IX, I, 2012, pp. 27-37.

[20] GOZZI, *Ragionamento ingenuo*, cit., pp. 400-401.

[21] Il riferimento va, naturalmente, ad alcuni dei pronunciamenti programmatici consegnati alla Prefazione generale dell'edizione Bettinelli (1750).

perlustrazioni archivistiche di Maria Augusta Morelli Timpanaro[22]— avrebbe mai accettato di rendersi poeta stipendiato di compagnia? Potremmo, con buona ragione, rispondere di no. Ad essere più precisi, la domanda si dovrebbe però porre in questi termini: avrebbe mai accettato l'azzardo di un'assunzione molto sperimentale e molto precaria, dato che l'accordo prevedeva il rodaggio di un anno, e, solo dopo il suo esito eventualmente positivo, un modesto *co.co.pro*?[23] La risposta continuerebbe ad essere *no*. Se le cose andarono diversamente, con ogni probabilità non fu per la 'vocazione' o per «l'invincibil forza del Genio», ma per la considerazione che sull'altro piatto della bilancia c'era la possibilità di fuggire da Pisa (visto che dai debiti non c'era altro modo di fuggire), e in condizioni comunque più garantite di quanto non avesse potuto fare cinque anni prima, nell'estate 1743, quando era dovuto scappare da Venezia non solo per debiti insoluti ma anche e soprattutto per concorso in reato di grave entità politica:[24] valeva dunque la pena rischiare e —ancor più— mettercela tutta.

La storia, lo sappiamo bene, non si fa con i *se*: ma i *se* possono essere utili a considerare come talora il risultato migliore possa essere l'effetto accidentale della necessità.

5. QUINTA DIVAGAZIONE: 'L'EFFETTO ACCIDENTALE DELLA NECESSITÀ'.

Non abbiamo modo, e per fortuna, di valicare quel margine di insondabilità di cui discorrevamo. Ma la ricerca può consentirci, se non altro, di approssimarci ad esso con maggior cognizione di causa: e così, per la nostra ultima divagazione, vorrei offrire un piccolo contributo in tal senso.

Si tratta di un documento inedito, che ci consentirà di verificare in nuovo modo quella «casualità delle scoperte e delle intuizioni» che Guccini additava come *dynamis* strutturale dell'ispirazione goldoniana, e che, non a caso, riguarda la 'materia prima' della sua nuova drammaturgia, una drammaturgia, come ha scritto benissimo Siro Ferrone «ricalcata non solo sugli schemi del mestiere di cui ciascun attore

---

[22] MARIA AUGUSTA MORELLI TIMPANARO, *Carlo Goldoni e Pisa: ricerca e documenti inediti in Archivio di Stato*, «La rassegna della letteratura italiana», 108, IX, 2, 2004, pp. 401-443.

[2323] Il «contratto di collaborazione a progetto» è stato un tipo contratto di lavoro vigente in Italia dal 2003 che ha in buona misura istituzionalizzato la precarietà dei dipendenti (o parasubordinati che dir si voglia). In linea teorica —ma si teme, con qualche ragione, solo teorica— esso sarebbe stato oggi obliterato dal cosiddetto *Jobs Act*, la riforma del diritto del lavoro il cui decreto attuativo in materia di revisione delle tipologie contrattuali è stato approvato in via definitiva dal parlamento italiano nel febbraio 2015. Al di là del giocoso anacronismo, intendo sottolineare quanto si tende a dimenticare, e cioè la specifica modalità con cui prese forma l'accordo tra Medebach e Goldoni; per dirlo con le parole dello stesso autore: «[Medebach] mi ha dato animo ad intraprendere nuovamente l'abbandonato esercizio delle Commedie. Sulla fiducia in me appoggiata, condusse egli in Venezia l'accennato Teatro [di Sant'Angelo] e fattone nel 1748 per un anno l'esperimento, ci stabilimmo vicendevolmente per altri anni quattro» (*L'autore a chi legge* della *Donna vendicativa* [1754], in GOLDONI, *Tutte le opere*, cit., IV, pp. 1005-1006; immediatamente di séguito, com'è noto, l'autore pubblica il contratto stesso, stipulato in data 10 marzo 1749).

[24] Quello cioè di ingaggiare clandestinamente sudditi della Serenissima per eserciti di altri stati: cfr. ANNA SCANNAPIECO, *Introduzione* a CARLO GOLDONI, *La dalmatina*, a cura di Anna Scannapieco, Venezia, Marsilio, 2005, pp. 11-81:20-25 e 54-56.

era portatore ma sui dati della vita reale, psicologica e sociale, delle sue "cavie" da laboratorio».[25] Ai suoi attori insomma Goldoni chiede di piegare la sapienza e la memoria del mestiere in una sonda della propria personale individualità. Il documento, inoltre, ben si attaglia alle non poche relazioni che tratteranno di attrici e ruoli femminili, e —come dubitarne? — della *Locandiera*, già da me stessa pluricitata.

Veniamo al sodo. Quella che qui si riproduce è una supplica ai Capi del Consiglio dei Dieci,[26] presentata, alla vigilia dell'anno comico 1749-1750, venerdì 3 ottobre 1749 (la stagione autunnale si sarebbe aperta il lunedì successivo). Il firmatario è Giuseppe Marliani, che altri documenti archivistici, su cui non mi intrattengo, ci rivelano essere doppio cognato di Gaspare Raffi (all'epoca, già decennale sodale di Medebach): cognato sia per via della moglie di costui, Laura Marliani (sorella appunto di Giuseppe), sia per via della sorella minore (o sedicente tale) di Gaspare stesso, Maddalena Raffi, che il nostro Marliani, ora trentottenne, aveva sposato in un anno imprecisato, ma per certo poco prima del 1743. Ascoltiamo la sua voce:

Sei anni circa sono che Maddalena moglie di me Giuseppe Marliani Comico servo umilissimo dell'EE.VV. se ne fugì, e per il corso d'anni cinque visse con persona maritata che per onesti rispetti non nomino. Dopo varj tentativi prostrato alla fine inanzi quest'Eccelso Tribunale, ottenni che fosse levata da quel pessimo vivere, essendo stata retenta [*catturata*, *imprigionata*], e data in custodia all'Abbate Francesco Solari, quale con incessante carità l'a custodita e ridotta a riunirsi in Santo matrimonio. Attesa pertanto la disposizione di essa mia moglie che dir posso rinata, prostrato di nuovo a quest'Eccelso Tribunale umilmente imploro che resti ordinato che mi si consegni pronto ad accoglierla con sentimenti di coniugale cristiano affetto, promettendo che non sarà mai in alcun modo né in parole né in fatti da me molestata, come pure in alcun tempo e luogo, per qualsisia motivo o causa niente eccettuato non permetterò né lascierò che vada a recitare ne' pubblici Teatri essendo queste le richieste da lei fattemi, da me accordate, obbligando solennemente la propria persona, e beni d'ogni sorta. Grazie.

Siamo —o saremmo— di fronte, come ognuno ben vede, al sottotesto storico di una *Maddalena peccatrice e penitente* di andreiniana memoria: ma non lasciamoci sviare troppo dal fascino della scena, che aggiusta sempre in un *plot* ordinato — anche quando deve raccontare il disordine— le vicende della vita.

Qui abbiamo innanzitutto a che fare con una donna volitiva ed energica, libera e in quanto tale anche, forse, seducente: non, come è stato scritto, una donna «birichina e diabolicamente vivace», che per i posteri cultori del folklore settecentesco mette in scena una «scappatella» coniugale,[27] a causa di quelle «étourderies de jeunesse» cui avrebbe accennato, con zuccheroso cinismo, il suo anziano poeta pigmalione.[28] Non mi intrattengo sui dettagli giuridici che trapelano distintamente da

[25] SIRO FERRONE, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 34.

[26] Massimo organo criminale della Repubblica (con ampie propaggini nel campo amministrativo, finanziario e di politica estera), il Consiglio dei Dieci —preposto alla tranquillità e prosperità dello stato, all'ordine pubblico, alla salvaguardia della moralità pubblica e privata— era stabilmente rappresentato da tre Capi, eletti a rotazione mensilmente, cui spettava coordinare le attività del consiglio, sovrintendere alle attività di polizia e istruire le cause. Il documento che si riproduce (e su cui mi riprometto di tornare in altra sede, illustrato e corroborato da un più ampio contesto documentale) è conservato presso l'Archivio di Stato di Venezia, Capi del Consiglio di Dieci, *Notatorio. Filze*, b. 49.

[27] GINETTE HERRY, *Goldoni e la Marliani ossia L'impossibile romanzo*, «Studi goldoniani», 8, 1988, pp. 137-170: 143.

[28] CARLO GOLDONI, *Mémoires*, p. II, chap. 14, in ID., *Tutte le opere*, cit., I, p. 303.

questa supplica, e che lasciano intendere come i contorni dell'accaduto dovettero essere molto diversi da una piccante ed amabile scena di teatro. La nostra Maddalena avrà chiesto e ottenuto un divorzio «quoad thorum et cohabitationem» per uno dei motivi più diffusi dell'epoca, ritenuto legittimo anche dal diritto canonico, e cioè —cito appunto da una relazione di giuscanonisti d'epoca— «l'asprezza e la crudeltà dei mariti»;[29] solo che, invece di rifugiarsi, come da prassi, nella casa del padre o in uno dei quattro conservatori, aveva convissuto, per ben cinque anni, «con persona maritata», per certo molto in vista sulla scena cittadina, dato che il supplicante, «per onesti rispetti» si guarda bene dal nominare. Intendiamoci bene: siamo lontani anni luce dalle *étourderies de jeunesse*, ma almeno altrettanti dalla sublimazione romanzesca che al destino di Maddalena toccò in sorte grazie all'altro suo poeta di compagnia, il Pietro Chiari della *Commediante in fortuna*.

Sulla ruvida ribalta della storia, quando gli interessi urgono, scatta il *rappel à l'ordre*, la cattura e la bonifica mentale della donna de-viata. La quale avrà forse fatto buon viso a cattivo gioco, giungendo sinanche a porre come *conditio sine qua non* per il suo «riunirsi in Santo matrimonio» quella di non «recitare ne' pubblici Teatri»; o forse anche, avrà realmente ritenuto che l'unico modo di preservare, in qualche modo, la sua libertà potesse essere quello di non calcare più le scene. Sappiamo comunque che già sullo scorcio dell'anno comico successivo —la *terrible année* delle 16 commedie nuove— la Marliani avrebbe fatto capolino sulla ribalta del Sant'Angelo (con la *Donna volubile* e i *Pettegolezzi delle donne*),[30] per poi essere definitivamente ingaggiata nel ruolo della servetta a partire dalla quaresima 1751: che l'abbia fatto per scelta propria o coatta, non è dato sapere, e, forse poco importa.

«Importa viceversa» —voglio dirlo con parole che erano state proprie di Piermario Vescovo, nel 1994— «che l'attrice fosse adatta a portare sulla sua pelle —a partire dalle sue caratteristiche "naturali" [...]— il discorso sulla fascinazione teatrale a carico della donna», e che solo attraverso Maddalena Marliani Goldoni avrebbe potuto attingere pienamente «l'alterità seduttiva della scena» e a gestirla «nello spazio di un teatro *riformato*».[31]

Importa infine, e lo dico vent'anni dopo con parole diverse e nuove, anche alla luce di questo fossile affiorato al nostro sguardo, che non solo le caratteristiche «naturali» dell'attrice, ma anche un suo preciso destino esistenziale, consentirono a Goldoni, per

---

[29] Così nella relazione sulla legittimità di divorzio proprio e improprio presentata dai canonisti dell'Università di Padova al Consiglio dei Dieci il 2 luglio 1782, citata e commentata in GAETANO COZZI, *Note e documenti sulla questione del «divorzio» a Venezia (1782-1788)*, «Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento/Jahrbuch des Italienish-deutschen historichen Instituts in Trient», VII, 1981, pp. 275-360: 301 e sgg. Sulla differenza tra divorzio proprio e improprio (quest'ultimo definito anche «quoad thorum et cohabitationem», relativo cioè solo 'al talamo e all'abitazione') si veda anche MARCO FERRO, *Dizionario del diritto comune, e veneto, che contiene le leggi civili, canoniche e criminali*, tt. 10, Venezia, Fenzo, 1778-1781, s. v. *divorzio*.

[30] Come aveva giustamente intuito HERRY, *Goldoni e la Marliani*, cit., p. 143, e come più di recente ricostruito da Paola Daniela Giovanelli in CARLO GOLDONI, *La serva amorosa*, a cura di Paola Daniela Giovanelli, cura filologica di Clemente Mazzotta, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 196-198.

[31] PIERMARIO VESCOVO, *«La peinture des faiblesses». Libertà e «delicatezza insidiosa» nella «Locandiera»*, «Problemi di critica goldoniana», I, 1994, pp. 299-317: 317 e 313 (corsivo originale).

un qualche effetto accidentale della necessità, di attingere il risultato migliore, dando voce insieme alla verità del Teatro e a quella del Mondo, in un vertiginoso gioco di specchi che inghiotte ogni logica lineare e binaria di imitazione e di redenzione, in una *lettre vivante* che rimane al di qua e al di là di ogni *avant*, al di qua e al di là di ogni *après*.

BIBLIOGRAFIA CITATA

ANGELINI, FRANCA, *Vita di Goldoni*, Roma-Bari, Laterza, 1993.

————, *Memoria e teatro in Carlo Goldoni*, in *Memorie di Goldoni e memoria del teatro*, a cura di Franca Angelini, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 7-21.

ANGLANI, BARTOLO, *Tra «nobile natura» e «riso vile». Pietro Verri e Goldoni*, in ID., *«Il soave mestier della* birba*». I ciarlatani di Goldoni e altri saggi*, Roma, Aracne, in c. di s.

BAIA CURIONI, STEFANO, *Per sconfiggere l'oblio. Saggi e documenti sulla formazione intellettuale di Pietro Verri*, Milano, Franco Angeli, 1988.

CAMERINI, EUGENIO, *I precursori di Goldoni*, Milano, Sonzogno, 1872.

CANCEDDA, FLAVIA - CASTELLI, SILVIA, *Per una bibliografia di Giacinto Andrea Cicognini. Successo teatrale e fortuna editoriale di un drammaturgo del Seicento*, introd. di Sara Mamone, Firenze, Alinea, 2001.

COZZI, GAETANO, *Note e documenti sulla questione del «divorzio» a Venezia (1782-1788)*, «Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento/Jahrbuch des Italienish-deutschen historichen Instituts in Trient», VII, 1981, pp. 275-360.

FERRO, MARCO, *Dizionario del diritto comune, e veneto, che contiene le leggi civili, canoniche e criminali*, tt. 10, Venezia, Fenzo, 1778-1781.

FERRONE, SIRO, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, Venezia, Marsilio, 2011.

GOLDONI, CARLO, *La dalmatina*, a cura di Anna Scannapieco, Venezia, Marsilio, 2005.

————, *La serva amorosa*, a cura di Paola Daniela Giovanelli, cura filologica di Clemente Mazzotta, Venezia, Marsilio, 2007.

————, *Il festino*, a cura di Chiara Biagioli, introd. di Roberta Turchi, Venezia, Marsilio, 2014.

GOZZI, CARLO, *Ragionamento ingenuo. Dai "preamboli" all'«Appendice». Scritti di teoria teatrale*, a cura di Anna Scannapieco, Venezia, Marsilio, 2013.

GUCCINI, GERARDO, *La vita non scritta di Carlo Goldoni. Prolegomeni e indizi*, «Medioevo e Rinascimento», n. s., VI, III, 1992, pp. 341-359.

HERRY, GINETTE, *Goldoni e la Marliani ossia L'impossibile romanzo*, «Studi goldoniani», 8, 1988, pp. 137-170.

MANGINI, NICOLA, *Interpretazione dei «Mémoires»*, in ID., *La fortuna di Carlo Goldoni e altri saggi goldoniani*, Firenze, Le Monnier, 1965, pp. 137-173.

MORELLI TIMPANARO, MARIA AUGUSTA, *Carlo Goldoni e Pisa: ricerca e documenti inediti in Archivio di Stato*, «La rassegna della letteratura italiana», 108, IX, 2, 2004, pp. 401-443.

PADOAN, GIORGIO, *L'esordio di Carlo Goldoni: la conquista della moralità* [1983], in ID., *Putte, Zanni, Rusteghi. Scena e testo nella commedia goldoniana*, a cura di Ilaria Crotti, Gilberto Pizzamiglio e Piermario Vescovo, Ravenna, Longo, 2001, pp. 11-44.

SCANNAPIECO, ANNA, *«...gli erarii vastissimi del Goldoniano repertorio». Per una storia della fortuna goldoniana tra Sette e Ottocento*, «Problemi di critica goldoniana», VI, 1999, pp. 143-238.

————, *Goldoni tra teoria e prassi del teatro comico. Appunti proemiali*, in *Carlo Goldoni in Europa*, a cura di Ilaria Crotti, «Rivista di letteratura italiana», XXV, I, 2007, pp. 13-37.

————, *«...e per dir la verità sinora la mia Compagnia trionfa». Sulle tracce dei comici goldoniani (teatro di San Luca, 1753-1762)*, in *Studi di Storia dello spettacolo. Omaggio a Siro Ferrone*, a cura di Stefano Mazzoni, Firenze, Le Lettere, 2011, pp. 292-301.

————, *Carlo Goldoni direttore e 'salariato' dei suoi comici*, «Studi goldoniani», n. s., ix, I, 2012, pp. 27-37.

TAVAZZI, VALERIA G. A., *Carlo Goldoni dal San Samuele al* Teatro comico, present. di Giulio Ferroni, Torino, Accademia University Press, 2014

VESCOVO, PIERMARIO, *«La peinture des faiblesses». Libertà e «delicatezza insidiosa» nella «Locandiera»*, «Problemi di critica goldoniana», I, 1994, pp. 299-317.

ZORZI, LUDOVICO, *Venezia: la Repubblica a teatro* [1971], in ID., *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 235-283.

I. Riflessioni e proposte fra Sei e Settecento

Cristina di Svezia e Decio Azzolini: tentativi di riforma del melodramma sulla scena romana di fine Seicento

Valentina Gallo
(Università di Verona)

Inediti e misconosciuti, i libretti per musica del cardinale Decio Azzolini, conservati alla Biblioteca Planettiana di Jesi, mostrano gli sforzi dell'entourage di Cristina di Svezia di superare l'opera barocca, recuperando modelli rinucciniani.

Unpublished and unknow, Decio Azzolini's librettos for music, now at the Planettiana Library of Jesi, show queen Cristina of Sweden's entourage efforts to surpass 'baroque opera', recycling Rinuccini's models.

1. *Il rogo dell'*Amalassunta.

Nel celebre 'rogo dell'*Amalasunta*' di cui Goldoni racconta nel cap. XXIX della prima parte dei *Mémoires*[1] non bruciano solo le velleità del giovane poeta di emulare le favolose carriere di Zeno e Metastasio, ma, come spesso accade nella sua autobiografia, in cui sovente la storia del suo teatro diventa pretesto per fare storia del Teatro *tout court*, sembra bruciare tutta una stagione spettacolare: quella del melodramma barocco, con le sue inverosimiglianze, le sue regole astruse, le scenografie meravigliose. Nella memoria di Goldoni, infatti, poeta della corte parmense, non poteva non vibrare il ricordo di un'altra Amalassunta, parimente ripudiata e misconosciuta dal suo autore, Alessandro Guidi, una volta lasciata Parma e approdato sulle sponde tiberine.[2] Se il ricordo dell'*Amalasonta in Italia* di Guidi agisce sottotraccia, allora, forse, il 'rifiuto' guidiano riveste agli occhi di Goldoni la funzione di spartiacque tra il vecchio e il nuovo teatro, l'inizio di una nuova era, con la quale, sembra dire il commediografo, principia il XVIII secolo. È una labile traccia di periodizzazione interna al teatro settecentesco che, credo, valga la pena di seguire.

2 Cristina di Svezia librettista?

La *metanoia* guidiniana è tradizionalmente ricondotta all'incontro con Cristina di Svezia (1683),[3] ovvero con la più vivace promotrice di spettacolo nella Roma di

---

* Il presente contributo è parte di un più ampio progetto di ricerca intorno a Cristina di Svezia, di cui ho dato un'anticipazione al convegno *Mito e allegoria nel teatro del Cinque-Seicento* (Padova, 12-13 dicembre, 2014) e che a breve approderà a un più organico studio.

[1] Carlo Goldoni, *Mémoires*, parte prima, cap. XXIX, in Id., *Tutte le opere*, I, a cura di Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, pp. 129-130.

[2] *Lo stampatore a chi legge*, in Alessandro Guidi, *L'Endimione... con un discorso di Bione Crateo*, All'Eminentiss. e Reverendiss. Sig. Cardinale Albano, in Amsterdam, Appresso la Vedoua Schippers, 1692, c. +5*v*.

[3] Cfr. Antonella Perelli, *Alessandro Guidi e la regina di Svezia*, in *Cristina di Svezia e la cultura delle accademie*, Atti del Convegno Internazionale, Macerata - Fermo 22-23 maggio 2003, a cura di Diego Poli, Roma, Calamo, 2005, pp. 297-314.

secondo Seicento,[4] sin dalla sua entrata trionfale, nel 1655, quando la città dei papi l'aveva accolta con tutta la magnificenza richiesta dall'evento politico di risonanza internazionale.[5]

Giunta a Roma, Cristina volle rinnovare gli sfarzi del mecenatismo coreografico e musicale che aveva caratterizzato gli anni svedesi,[6] tanto che dotò palazzo Riario, dove si trasferì nel 1663, di un luogo adatto all'allestimento di spettacoli teatrali e di concerti.[7] Qui, durante i Carnevale del 1665-1669 (con l'interruzione del lungo viaggio ad Amburgo e in Svezia del '68), si esibirono i comici del duca di Mantova tra cui, nel 1669, il celebre Tiberio Fiorilli, che vi recitò le *Gelosie di Scaramuccia*.[8] Nel 1671 la regina convertita ottenne l'apertura del primo teatro pubblico romano, il Tordinona, dove andarono in scena melodrammi e opere in musica o di nuovo conio o adattamenti di opere veneziane.[9] Chiuso il Tordinona nel 1675, il mecenatismo cristiniano sovvenzionò il teatro del Collegio Clementino, dove la sovrana svedese fece allestire drammi e oratori, e quello di palazzo Riario.[10]

Il *patronage* di Cristina è largamente documentato e puntualmente studiato, sia per quanto riguarda il teatro sia per la musica sia per l'arte; [11] c'è tuttavia un aspetto

---

[4] Cfr. PER BJURSTRÖM, *Feast and Theatre in Queen Christina's Rome*, Stockholm, 1966 («Nationalmusei Skriftserie», 14).

[5] Cfr. FREDERICK HAMMOND, *Barberini entertainments for Queen Christina's Arrival in Roma*, in *Convegno Internazionale Cristina di Svezia e la musica*, (Roma, 5-6 dicembre 1996), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1998, pp. 133-160; ELENA POVOLEDO, *Aspetti dell'allestimento scenico a Roma al tempo di Cristina di Svezia*, ivi, pp. 169-215, in part. pp. 170-179; *L'effimero Barocco. Strutture della festa nella Roma del '600*, I, *Catalogo*, Roma, Bulzoni, 1977, pp. 164-168; ROSE MARIE SAN JUAN, *Entrances and Departures: the Procession prints of Queen Christina of Sweden in Rome*, in *Politics and Culture in the Age of Christina*, Acta from a Conference held at the Wenner-Gren Center in Stockholm, May 4-6, 1995, edited by Marie-Louise Rodén, Stocholm, 1997, pp. 107-121 («Suecoromana», IV).

[6] Cfr. LARS GUSTAFSSON, *Amor et Mars vaincus. Allégorie politique des ballets de cour de l'époque de la Reine Christine*, in *Queen Christina of Sweden: Documents and Studies*, edited by Magnus von Platen, Stockholm, Nordstedt & Soner, 1966, pp. 87-99 («Analecta Reginensia», 1; «Nationalmusei Skriftserie», 12).

[7] Cfr. STEG VÄNJE, *Queen Christina and the Vitruvian Theatre*, in *Queen Christina of Sweden: Documents and studies*, cit., pp. 376-389, p. 377; ENZO BORSELLINO, *Palazzo Corsini alla Lungara*, Fasano, Schena, 1988, pp. 33-34, e figg. 19a e 23 (schizzo del secondo piano disegnato da Tommaso Corsini); e POVOLEDO, cit., pp. 181-186; SERGIO ROTONDI, *Il Teatro Tordinona. Storia, progetti, architettura*, Roma, Kappa, 1987, p. 19, figg. 19-21), sul diverso valore attribuito ai disegni di Arcucci cfr. ALBA COSTAMAGNA, *La storia del Palazzo Corsini alla Lungara*, in *La galleria Corsini a cento anni dalla sua acquisizione allo Stato*, catalogo della mostra (Roma 19 gennaio - 18 marzo 1984), Roma, 1984, pp. 11-27.

[8] Cfr. gli *Avvisi di Roma*, in ALESSANDRO ADEMOLLO, *I teatri di Roma*, Roma, Pasqualucci, 1888, p. 100.

[9] Cfr. ROTONDI, *Il Teatro Tordinona*, cit., pp. 9-21.

[10] Cfr. ARNALDO MORELLI, *La musica a Roma nella seconda metà del Seicento attraverso l'archivio Cartari-Febei*, in *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio*, Atti del Convegno internazionale, Roma 4-7 giugno 1992, a cura di Bianca Maria Antolini, Arnaldo Morelli e Vera Vita Spagnuolo, Lucca, Libreria Musicale italiana, 1994, pp. 107-136, in part. pp. 129, 131, 134; e ROBERTO CIANCARELLI, *Teatri di maschere. Drammaturgie del comico nella Roma del Seicento*, Roma, Bulzoni, 2014, p. 20.

[11] Cfr. *Convegno Internazionale Cristina di Svezia e la musica*, cit., e il volume *Letteratura, arte e musica alla corte romana di Cristina di Svezia*, Atti del Convegno di studi Lumsa, Roma, 4 novembre 2003, a cura di Rossana Maria Caira e Stefano Fogelberg Rota, Roma, Aracne, 2005; cui vanno aggiunti i numerosi saggi di TOMMASO MONTANARI: *Cristina di Svezia, il cardinale Azzolini e il mercato veronese*, «Ricerche di storia dell'arte», LIV, 1994, pp. 25-52; ID., *Precisazioni e nuovi documenti sulla collezioni di disegni e stampe di Cristina di Svezia*, «Prospettiva», LXXIX, 1995, pp. 62-77; ID., *Il cardinale Decio Azzolini e le collezioni*

che attende ancora di essere messo a fuoco nella sua organicità, la drammaturgia. Mi riferisco a quella che altrove ho definito 'creatività mediata',[12] ovvero un processo di composizione teatrale che prevede due distinte fasi creative: quella di Cristina, che schiude il proprio mondo interiore, anima i suoi valori morali e gli interrogativi di una ricerca esistenziale mai acquietata per distenderli in una trama; e quello del poeta, chiamato a tradurre in versi e a lavorare di bulino sull'ossatura cristiniana. In questo processo compositivo Cristina trasfigura il proprio vissuto biografico e morale in personaggi fin troppo trasparenti nella loro allusività: eroine convertite, ninfe refrattarie all'amore e al matrimonio, e, nell'ultimo decennio della sua esistenza, divinità mitologiche.

Il primo poeta ad accondiscendere alla lusinghiera collaborazione drammaturgica fu Francesco de Lemene, che per la regina compose: l'*Eliata* (1661), melodramma di argomento religioso incentrato sulle peripezie dell'eponima principessa mora convertita al cattolicesimo, il cui testo spettacolare conteneva alcune scene allusive al dramma della sovrana convertita, omesse dalla redazione a stampa;[13] il perduto *Giudizio di Paride* e, probabilmente, un 'secondo' *Narciso*, che Lemene avrebbe dovuto distendere sulla base della trama inviata dalla stessa Cristina al poeta, conservata presso la Biblioteca Comunale di Lodi ed edita da Maria Grazia Accorsi;[14] una delle due redazioni del *Narciso*, sebbene non sia possibile stabilire quale, fu rappresentata nel 1679 a palazzo Riario.

---

d'arte di Cristina di Svezia, «Studi secenteschi», XXXVIII, 1997, pp. 187-264; ID., *Cristina di Svezia, il cardinal Azzolini e le mostre di quadri a San Salvatore in Lauro*, in *Cristina di Svezia e Fermo*, Atti del Convegno Internazionale «La regina Cristina di Svezia, il cardinale Decio Azzolini jr e Fermo nell'arte e la politica della seconda metà del Seicento», tenuto a Fermo nell'auditorium di San Martino nei giorni 3 e 4 ottobre 1995, a cura di Vera Nigrisoli Wärnhjelm, Fermo, Fondazione Cassa di risparmio di Fermo, 2001, pp. 71-94.

12 Cfr. VALENTINA GALLO, *Introduzione*, in ALESSANDRO GUIDI, *Endimione*, a cura di Valentina Gallo, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011, pp. 7-9.

13 LODOVICO ANTONIO MURATORI, *Vita di Francesco de Lemene*, in GIOVAN MARIA CRESCIMBENI,*Vite degli Arcadi illustri*, I, Roma, Nella stamperia di Antonio de' Rossi alla piazza di Ceri, 1708, pp. 185-198, p. 194: a Cristina di Svezia piacque molto un *Baccanale* «fatto ad istanza di lei, siccome ancora il Dramma dell'*Eliata*, al quale poscia nello stamparlo furono levate alcune scene, già introdotte per lodare la medesima Reina».

14 FRANCESCO DE LEMENE, *Scherzi e favole per musica*, a cura di Maria Grazia Accorsi, Modena, Mucchi, 1992, pp. XLVII-XLVIII. Il soggetto del *Narciso* redatto da Cristina contiene alcuni elementi utili a delineare una precisa idea di teatro per musica; dopo aver esposto la trama, infatti, Cristina aggiunge: «Posson fingersi altri pastori ed altre ninfe per formarne gli episodi e le catastrofi e gl'intrighi per arricchirne ed abbellirne la favola, *in cui niente io vorrei che col serio si framettesse il ridicolo né sul palco comparisser bestie o altre simiglianti scipitezze. Di più vorrei che nella comedia si facesse raccontare allo stesso Narciso il suo amore e la sua disgrazia e che esso medesimo informasse l'uditore perché fosse sì continuo a quel fonte unica sua consolazione.* [...] *Si può far, se vuole il poeta, raccontare da Narciso la sua istoria ad un suo amico il qual seriamente il dee udire e confortarlo per molte buone ragioni filosofiche a liberarsi della sua passione*» (corsivo mio); e cfr. anche la lettera di Lemene a Francesco Redi, da Lodi, 14.II.1685 in CARLO DELCORNO, *Per il carteggio Redi-de Lemene. Tre lettere inedite di Francesco de Lemene*, in *Culture regionali e letteratura nazionale*, Atti del VII Congresso *(Bari, 31 marzo - 4 aprile 1970)*, Bari, Adriatica editrice, s. d., pp. 217-226: 225; cfr. ANTONIO GRIMALDI, *Lemene, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* (d'ora in poi *DBI*), LXIV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960, pp. 342-345, p. 344, e STEFANO FOGELBERG ROTA, *Cristina di Svezia e il nuovo «Narciso» di Francesco de Lemene*, in *Cristina di Svezia e la cultura delle accademie*, cit. pp. 315-330.

Il secondo artista coinvolto nella drammaturgia della sovrana fu Sebastiano Baldini, cui spettò il compito di versificare la traccia cristiana della serenata *La forza delle stelle*, musicata da Alessandro Scarlatti.[15]

Infine, Alessandro Guidi, il cui *Endimione*, com'è noto, fu composto sulla base delle indicazioni di Cristina.[16]

3. DECIO AZZOLINI: UN CARDINALE POETA PER MUSICA.

Quello che a tutt'oggi si ignorava, invece, è che tra i poeti-copisti-versificatori figurò anche un cardinale, una delle figure più autorevoli della corte romana: il fermano Decio Azzolini.[17] A capo della fazione dello squadrone volante nei cinque conclavi ai quali partecipò, segretario di stato e uomo tra i più influenti della curia, Decio Azzolini coltivò anche una discreta attività poetica, rimasta per lo più manoscritta.[18] Nulla, invece, si sapeva della sua attività teatrale, poco consona a un cardinale, almeno nel più austero clima politico che seguì la morte di Clemente IX Rospigliosi (1669). Dall'archivio Azzolini depositato presso la Biblioteca Planettiana di Fermo[19] emergono tre drammi per musica, un prologo (*L'Aurora innamorata*),[20] due oratori sacri (*Santa Brigida*, del 1673, e la *Venuta della Santa Madre casa di Loreto*, eseguito a S. Salvatore in Lauro dai padri Filippini nel 1675),[21] forse una cantata (*Hercole al bivio*, che andrà ricondotta all'attività dell'Accademia reale) [22] e quattro favole

---

[15] CAROLYN GIANTURCO, *Cristina di Svezia scenarista per Alessandro Stradella*, in *Convegno Internazionale Cristina di Svezia e la musica*, cit., pp. 45-69.

[16] Cfr. VALENTINA GALLO, *Introduzione*, in GUIDI, *Endimione*, cit., pp. 5-9. L'ingerenza di Cristina nella produzione melodrammatica di fine Seicento non si limitò alla fase progettuale, ma, almeno in un caso, intervenne sul testo già stampato: dell'*Honestà negli Amori*, di Giovanni Filippo Bernini (pubblicata con lo pseudonimo di Felice Parnasso, a Roma, per Gio. Battista Bussotti nel 1780) Crescimbeni afferma che Francesco Maria de' Conti di Campello avrebbe visto una copia dell'opera postillata di mano di Cristina (cfr. SAVERIO FRANCHI, *Drammaturgia romana. Repertorio bibliografico cronologico die testi drammatici pubblicati a Roma e le Lazio. Secolo XVII*, con la collaborazione di Orietta Sartori, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1988, p. 529). Andrebbe poi indagato il rapporto di Cristina con Giacomo Sinibaldi, autore del *Lisimaco* (Roma, per Giacomo Dragonelli, 1681), dedicato alla stessa regina e incentrato su un episodio della vita di Alessandro Magno, figura centrale nella riflessione storico-politica della sovrana svedese.

[17] Su Azzolini (1623-1689) cfr. la voce di GASPARE DE CARO, *Azzolini (Azzolini), Decio*, in *DBI*, IV, 1962, pp. 768-772; per una più circostanziata inchiesta sulla sua attività politica, cfr. MARIE-LOUISE RODÉN, *Church Politics in Seventeenth-Century Rome. Cardinal Decio Azzolini, Queen Christina of Sweden, and the* Squadrone Volante, Stockhom, Alqvist & Wiksell International, 2000; sul suo ruolo nella formazione del gusto e delle collezioni d'arte di Cristina, cfr. MONTANARI, *Il cardinale Decio Azzolini e le collezioni d'arte di Cristina di Svezia*, cit.

[18] Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. lat. 6900, cc. 211-251; Jesi, Biblioteca Civica Planettiana, Archivio Azzolini, b. 192.1, 1 (e cfr. GALLO, *Mito e allegoria nel teatro romano*, cit.).

[19] Cfr. ENRICA CONVERSAZIONI, *Archivio Azzolini conservato dal comune di Jesi*, in *Cristina di Svezia e Fermo*, Atti del Convegno Internazionale «La regina Cristina di Svezia, il cardinale Decio Azzolini jr e Fermo nell'arte e la politica della seconda metà del Seicento», tenuto a Fermo nell'auditorium di San Martino nei giorni 3 e 4 ottobre 1995, a cura di Vera Nigrisoli Wärnhjelm, Fermo, Fondazione Cassa di risparmio di Fermo, 2001, pp. 29-40.

[20] Jesi, Biblioteca Civica Planettiana, Archivio Azzolini, b. 191.1, 2.

[21] Ivi, b. 191.2, rispettivamente alle cc. 1-16 e 26-81, e 17-25.

[22] Ivi, b. 192.3, 13. L'Accademia Reale prevedeva statutariamente che ogni seduta fosse aperta (ed eventualmente chiusa) da un momento musicale (cfr. STEFANO FOGELBERG ROTA, *Organizzazione e*

per musica. Una produzione sorprendente, che si distribuisce negli ultimi vent'anni di vita del cardinale.

Del primo dei drammi per musica, introdotto dal prologo *Amore e fede*, non dispongo di notizie che ne possano attestare né l'esecuzione né la stampa;[23] il testo, tuttavia, presenta un'interessante variante alla consueta relazione di amori incrociati, giacché Celinda e Lisarco, che compongono la coppia protagonista, non sono amanti, ma già sposati, tanto che la fede del prologo allude proprio alla fedeltà della moglie verso il marito, legittimando dunque, con il sacro vincolo del matrimonio, una vicenda altrimenti troppo prossima ai consueti *plot* secenteschi.

Nulla consente di datare neanche il secondo libretto, parimenti adespoto e che indicherò d'ora in avanti con il titolo redazionale di *Irene regina di Cipro*: gli aspetti materiali del manoscritto (filigrana, grafia, ecc.), tuttavia, suggeriscono sia stato composto negli stessi anni del precedente (ivi, cc. 96-109).

Maggiore fortuna si ha con il terzo libretto (ivi. cc. 1-95), intorno al quale insistono le lettere di Cristina ad Azzolini, scritte durante il viaggio della sovrana in Svezia (1666-1668): la prima allusione ad una *comédie* alla quale il cardinale starebbe lavorando risale al 23 maggio del 1668, quando, ormai prossima a rientrare a Roma, Cristina chiude la sua missiva con un'annotazione lapidaria: «J'attends avec impatience le reste de votre comédie».[24] Al primo accenno fanno sèguito ripetuti riferimenti,[25] tra cui quello, prezioso, del 20 giugno 1668, in cui Cristina — evidentemente sollecitata dal corrispondente— interviene sul profilo psicologico di Almiro,[26] protagonista della *pièce* che a questo punto intitolerò l'*Almiro* e che è possibile datare, dunque, alla primavera-estate del 1668; il riferimento ad una consuetudine di lettura interrotta e finalmente ripresa («je vous suis bien obligée de ce que vous me permettez encore de connaître l'intérêt que j'y ai eu autrefois») lascerebbe intendere, oltretutto, che l'*Almiro* sia l'ultimo dei libretti azzoliniani. La missiva consente, inoltre, di verificare la rivoluzione drammaturgica in atto, quella che potremmo cartesianamente definire la «rivoluzione del soggetto»: l'analisi passionale di Almiro (il cui timore appare del tutto 'ragionevole' —e si osservi l'applicazione di una categoria come la ragionevolezza ad una passione come il timore—) fa della verità psicologica del personaggio il fulcro del melodramma, dal quale sembra derivare anche l'azione. Almiro, infatti, è un doppio dello stesso Decio, con le sue paure e le sue speranze: la scrittura melodrammatica di Azzolini è, dunque, una scrittura 'a chiave', di cui la lettera è il cifrario del codice allusivo-

---

attività poetica dell'Accademia Reale di Cristina di Svezia, in *Letteratura, arte e musica alla corte romana di Cristina di Svezia*, cit., pp. 129-150); in occasione della sua apertura Francesco Albrizzi recitò un'orazione sul concetto di virtù eroica, sul quale cfr. MARIE-LOUISE RODÉN, *L'anello mancante. Il discorso d'apertura della regia accademia del cardinale Francesco Albrizzi*, in *Cristina di Svezia e la cultura delle Accademie*, cit., pp. 261-269.

[23] Jesi, Biblioteca Civica Planettiana, Archivio Azzolini, b. 191.1, cc. 109-200.

[24] Cristina ad Azzolini, da Amburgo 23.V.1668, in CRISTINA DI SVEZIA - DECIO AZZOLINI, *Lettres inédites (1666-1668)*, avec une introduction et des notes par Le Baron [Charles] de Bildt, ministre de Suède et Norvège à Rome, Paris, Librairie Plon, 1899, pp. 418-420, p. 420.

[25] Ivi, pp. 420-421, lett. del 30.V.1668, p. 421; pp. 435-436, lett. del 6.VI.1668; pp. 439-440, lett. del 27.VI.1668, p. 440.

[26] Ivi, pp. 435-438, lett. del 20.VI.1668 (p. 438).

allegorico; grazie a essa scopriamo come i timori di Almiro per l'amore della regina rispecchino quelli di Azzolini, e che lo 'schiavo d'amore' altro non è che controfigura della stessa Cristina, la quale amava firmarsi nelle lettere ad Azzolini «votre esclave».

Il manoscritto dell'*Almiro* è un documento prezioso anche perché consente di ricostruire la genesi testuale. Dell'*Almiro* infatti esiste una prima redazione sulla colonna destra del foglio, che consiste nella semplice ossatura dell'opera; nella colonna di sinistra trova spazio la successiva revisione che corregge il testo, integra le indicazioni scenografiche («Paese», «Spelunca», ecc.) e appunta i momenti melodici, come si legge in corrispondenza della scena seconda del primo atto, laddove «Arsace nella Seplunca. Parla del ritratto e di chi glielo ha dato etc. di sue sventure etc.», e Azzolini appunta in margine: «Canta un'arietta flebile». Dello stesso *Almiro* il ms. tradisce infine la redazione distesa, consentendo di ricostruire, dunque, tutto l'*iter* genetico.

I tre drammi per musica di Azzolini rispondono alle consuetudini drammaturgiche dell'epoca (esotismo, principesse sotto mentite spoglie, naufragi, riconoscimenti, ecc.) e rivelano una destinazione spettacolare del tutto tradizionale.

Più originali, dal punto di vista formale, le quattro favole per musica: *Angelica e Medoro*, la *Dafne*, l'*Arianna* e l'*Euridice*, delle quali mi sono occupata e sulle quali, pertanto, mi limiterò a osservare che, a esclusione della prima (vagamente derivata dal libretto *Medoro* di Aurelio Aureli),[27] si tratta di riscritture-adattamenti di libretti di Rinuccini, caratterizzate da dimensioni ridotte, esiguo numero di personaggi, un'ambientazione scenografica pastorale o marina. Nell'adattamento testuale, Decio riproduce alcune costanti: 1) curvatura delle trame a fini allusivi alla biografia interiore di Cristina (a partire dal protagonismo femminile, anche a dispetto della fonte: l'*Euridice*, ad esempio, derivata dall'*Orfeo*); 2) semplificazione del *plot* e cassatura di eventuali sotto intrecci che possano disperdere la tensione drammatica;[28] 3) eliminazione del coro; 4) risemantizzazione morale e filosofica delle favole: nell'*Angelica e Medoro* l'amore della regina del Catai è valorizzato in quanto nobile sacrificio della regina verso l'umile pastore (con evidente allusione alla *liaison* tra Cristina e Decio); nell'*Arianna*, invece, il mito dell'età dell'oro all'insegna della quale si apre la favola per musica disegna l'universo morale entro cui collocare, nel tempo della storia, il 'tradimento' di Teseo maturato sulla base di calcoli di opportunità politica; nella *Dafne*, infine, il personaggio di Peneo (assente in Rinuccini) consente alla stessa Dafne di spiegare in scena le ragioni che la spingono a fuggire l'amore di Apollo (secondo predilezioni esplicitamente indicate da Cristina nello scenario del

[27] AURELIO AURELI, *Il Medoro drama per musica [...] nel teatro a SS. Gio. e Paolo. Favola quarta dedicata alle Serenissime Altezze di Giorgio Guglielmo, et Ernesto Augusto, duchi di Bransuich, e Luneburgh*, in Venezia, per Francesco Nicolini, 1658; se ne veda ora l'edizione: AURELIO ARUELI - FRANCESCO LUCIO, *Il Medoro*, partitura dell'opera in facsimile, edizione del libretto, saggio introduttivo a cura di Giovanni Morelli e Thomas Walker, Milano, Ricordi, 1984.

[28] Ed è una svolta da valutare attentamente sul piano cronologico: si ricorderà, infatti, che il soggetto del *Narciso* inviato da Cristina a Lemene prevedeva la possibilità di inserire episodi al fine di arricchire l'intreccio. In questa fase tarda della sperimentazione drammaturgica cristiniana assistiamo a un restringersi della scena, tutta esaurita dalle vicende di un'unica coppia d'amanti.

Narciso inviato a Lemene).[29] A questi criteri corrisponde anche l'*Endimione* di Guidi del 1688. Nella favola guidiana, che chiude il ciclo delle favole per musica ideate per la scena di Cristina, infatti, la castità di Diana è superata all'insegna di un amore tutto spirituale che consente alla diva lunare di sottrarre il suo amante al sonno eterno donandogli un'esistenza celeste.

Le favole per musica di Azzolini si collocano a valle di una precisa stagione intellettuale di Cristina di Svezia, quella inaugurata dall'apertura dell'Accademia reale, nel 1674, cui furono chiamati a partecipare esponenti della gerarchia ecclesiastica romana e uomini di acclarata fama,[30] tra cui Nicolò Pallavicino (1621-1692), gesuita, professore al Collegio romano e poi prefetto agli studi, che dedicò a Cristina la *Difesa della divina providenza contro i nemici di ogni religione*, in cui l'oltranzistica assimilazione di Cristina al rango di divinità sollevò le censure del revisore dell'Indice dei Libri proibiti Raimondo Capizucchi, per superare le quali dovette attivarsi l'autorevole Azzolini; il secondo volume, rimasto manoscritto, si riallacciava alla *docta religio* rinascimentale, volendo dimostrare la concordanza tra filosofia e religione, tra scienza e fede; e Stefano Pignatelli, filosofo assai interessante, autore di una dissertazione dedicata a Cristina su *Quanto più alletti la bellezza dell'animo, che la bellezza del corpo*,[31] vero e proprio manuale di riferimento per decifrare i significati allegorici delle favole azzoliniane; nel 1675 fu ammesso anche Giovanni Francesco Albani e, dal '79, Michele Cappellari,[32] Benedetto Menzini e Alessandro Guidi.

L'apertura dell'accademia ai poeti Cappellari, Guidi e Menzini, alla fine degli anni Settanta, segna una precisa svolta nella politica culturale dell'Accademia nata sotto il segno dell'erudizione, come sottolineava nella seduta inaugurale Antonio Cottone.[33] La rivoluzione interna del '79 fu, dunque, tanto audace quanto consapevole, giacché supportata da un testo cardine per comprendere la 'riforma' del libretto che sostiene le *favole* azzoliniane: la *Poetica* di Benedetto Menzini, stampata nel 1680 con dedica a Decio Azzolini.[34]

Il fiorentino Menzini, infatti, fornisce al sodalizio cristiniano i termini di riferimento per un rinnovamento del gusto e delle forme, non ultime quelle librettistiche. La scelta del modello rinucciniano, da parte di Azzolini, sembra dunque avere il valore di uno scavallamento all'indietro della tradizione melodrammatica veneziana, verso archetipi fiorentini tardo rinascimentali di purezza e razionalità melo-

---

[29] Cfr. *supra* nota 14.

[30] I registri parziali delle sedute dell'Accademia sono conservati dal ms. di Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ott. lat. 1744; se ne sono serviti STEPHAN, *A Note on Christina and her Academies*, cit., pp. 365-371, e CAIRA LUMETTI, *Ricrear la corte rinascimentale: «Il cavalier e la dama»*, cit., pp. 33-61. Sui rapporti tra l'Accademia reale e quella dell'Arcadia si è soffermato da ultimo FOGELBERG ROTA, *Organizzazione e attività poetica dell'Accademia Reale di Cristina di Svezia*, cit., pp. 129-149.

[31] In Roma, Per Angelo Bernabò, 1680. Presso la British Library è custodito l'esemplare postillato dalla stessa Cristina.

[32] Cfr. ANNA VERGELLI, *Cristina in panegirico, ovvero il Christinas*, in *Cristina di Svezia e Roma*, atti del Simposio tenuto all'istituto Svedese di Studi classici a Roma, 5-6 ottobre 1995, a cura di Börje Magnusson, Stockhom, 1999, pp. 27-46 («Suecoromana», V).

[33] Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Ott. lat. 1744, c. 13*r*.

[34] BENEDETTO MENZINI, *Dell'arte poetica... accademico della Sacra Maestà di Cristina regina di Svezia, libri cinque*, All'Emin.mo e Rev.mo, Sig.r Cardinale Azzolini, in Firenze, Nella Stamperia di Piero Matini, 1688.

dica e drammaturgica ed esclusione del registro comico.[35] Il modello di teatro musicale cui guardano le sperimentazioni drammaturgiche di Azzolini, Guidi e Cristina di Svezia potrebbe essere, in altre parole, il risvolto drammaturgico dell'introspezione quietistica sollecitata dal proselitismo di padre Molinos, di cui sia Azzolini sia Cristina furono sostenitori.[36] Una forma di antidoto alla religiosità spettacolare del Barocco, in cui etica ed estetica finiscono per saldarsi in un contesto di teatro privato basato sull'intreccio di musica e poesia.

Non disponiamo delle partiture delle favole per musica, né sono in grado di dire se e quando furono rappresentate, ma ritengo che tale recupero di modelli fiorentini valga non come una rottura con la tradizione, quanto di un potenziamento dei valori più originali dell'opera per musica romana, così diversa rispetto a quella spettacolare e tutta cantata della Serenissima.[37] In altre parole, il laboratorio cristiniano —il modello di libretto prescritto a Lemene, interpretato da Guidi e assunto da Azzolini— mi pare possa essere l'anello mancante per spiegare le primissime prove metastasiane, che a Napoli, tra il 1720 e il 1721, vedevano il futuro poeta cesareo misurarsi con le favole mitologiche degli *Orti esperidi*, di *Endimione* e di *Angelica e Medoro*.

BIBLIOGRAFIA CITATA

ADEMOLLO, ALESSANDRO, *I teatri di Roma*, Roma, Pasqualucci, 1888.

ÅKERMAN, SUSANNA, *Queen Christina of Sweden and her circle. The transformation of a Seventeenth-Century Philosophical Libertine*, Leiden-New York-København-Köln, Brill, 1991, pp. 284-307.

BJURSTRÖM, PER, *Feast and Theatre in Queen Christina's Rome*, Stockholm, 1966 («Nationalmusei Skriftserie», 14).

BORSELLINO, ENZO, *Palazzo Corsini alla Lungara*, Fasano, Schena, 1988.

CAIRA LUMETTI, ROSSANA, *Ricrear la corte rinascimentale: «Il cavalier e la dama» di G. B. De Luca e l'Accademia reale di Cristina di Svezia*, in *Cristina di Svezia e la cultura delle accademie*, cit., pp. 33-61.

CARPANI, ROBERTA, *Drammaturgia del comico. I libretti per musica di Carlo Maria Maggi nei «theatri di Lombardia»*, Milano, Vita e Pensiero, 1998.

CIANCARELLI, ROBERTO, *Teatri di maschere. Drammaturgie del comico nella Roma del Seicento*, Roma, Bulzoni, 2014.

CONVERSAZIONI, ENRICA, *Archivio Azzolini conservato dal comune di Jesi*, in *Cristina di Svezia e Fermo*, cit., pp. 29-40.

COSTAMAGNA, ALBA, *La storia del Palazzo Corsini alla Lungara*, in *La galleria Corsini a cento anni dalla sua acquisizione allo Stato*, catalogo della mostra (Roma 19 gennaio - 18 marzo 1984), Roma, 1984, pp. 11-27.

Cristina di Svezia e Fermo, Atti del Convegno Internazionale *La regina Cristina di Svezia, il cardinale Decio Azzolini jr e Fermo nell'arte e la politica della seconda metà del Seicento*, tenuto a Fermo nell'auditorium di

[35] La commistione tra serio e comico, si è visto (cfr. *supra*, nota 14), fu uno degli elementi sanzionati ed esclusi da Cristina nello scenario inviato a Lemene per la riscrittura del *Narciso*; Lemene, d'altra parte, era erede di tutt'altra tradizione, quella lombarda di Carlo Maria Maggi e del teatro di Vincenzo Borromeo (cfr. ROBERTA CARPANI, *Drammaturgia del comico. I libretti per musica di Carlo Maria Maggi nei «theatri di Lombardia»*, Milano, Vita e Pensiero, 1998).

[36] Cfr. SUSANNA ÅKERMAN, *Queen Christina of Sweden and her circle. The transformation of a Seventeenth-Century Philosophical Libertine*, Leiden-New York-København-Köln, Brill, 1991, pp. 284-307.

[37] DAVIDE DAOLMI, *Drammaturgia di* armi e amori*: sul recitativo romano di metà Seicento*, n. s., «Aprosiana», XI-XII, 2003-2004, pp. 127-155, in particolare, p. 155.

San Martino nei giorni 3 e 4 ottobre 1995, a cura di Vera Nigrisoli Wärnhjelm, Fermo, Fondazione Cassa di risparmio di Fermo, 2001.

Cristina di Svezia e la cultura delle accademie, Atti del Convegno Internazionale, Macerata - Fermo 22-23 maggio 2003, a cura di Diego Poli, Roma, Calamo, 2005.

Cristina di Svezia e la musica, Atti del Convegno Internazionale, Roma, 5-6 dicembre 1996, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1998.

DAOLMI, DAVIDE, *Drammaturgia di* armi e amori*: sul recitativo romano di metà Seicento*, «Aprosiana», n. s., XI-XII, 2003-2004, pp. 127-155.

DE CARO, GASPARE, *Azzolini (Azzolini), Decio*, in *DBI*, IV, 1962, pp. 768-772.

DELCORNO, CARLO, *Per il carteggio Redi-de Lemene. Tre lettere inedite di Francesco de Lemene*, in *Culture regionali e letteratura nazionale*, Atti del VII Congresso *(Bari, 31 marzo - 4 aprile 1970)*, Bari, Adriatica editrice, s. d., pp. 217-226.

L'effimero Barocco. Strutture della festa nella Roma del '600, I: *Catalogo*, Roma, Bulzoni, 1977, pp. 164-168.

FOGELBERG ROTA, STEFANO, *Cristina di Svezia e il nuovo «Narciso» di Francesco de Lemene*, in *Cristina di Svezia e la cultura delle accademie*, cit., pp. 315-330.

————, *Organizzazione e attività poetica dell'Accademia Reale di Cristina di Svezia*, in *Letteratura, arte e musica alla corte romana di Cristina di Svezia*, cit., pp. 129-150.

FRANCHI, SAVERIO, *Drammaturgia romana. Repertorio bibliografico cronologico die testi drammatici pubblicati a Roma e le Lazio. Secolo XVII*, con la collaborazione di Orietta Sartori, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1988.

GALLO, VALENTINA, *Introduzione*, in ALESSANDRO GUIDI, *Endimione*, a cura di Valentina Gallo, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011, pp. 7-9.

GIANTURCO, CAROLYN, *Cristina di Svezia scenarista per Alessandro Stradella*, in *Cristina di Svezia e la musica*, cit., pp. 45-69.

GRIMALDI, ANTONIO, *Lemene, Francesco*, in *DBI*, LXIV, 2005, pp. 342-345.

GUSTAFSSON, LARS, *Amor et Mars vaincus. Allégorie politique des ballets de cour de l'époque de la Reine Christine*, in *Queen Christina of Sweden: Documents and Studies*, cit., pp. 87-99.

HAMMOND, FREDERICK, *Barberini entertainments for Queen Christina's Arrival in Roma*, in *Cristina di Svezia e la musica*, cit., pp. 133-160.

Letteratura, arte e musica alla corte romana di Cristina di Svezia, Atti del Convegno di studi Lumsa, Roma, 4 novembre 2003, a cura di Rossana Maria Caira e Stefano Fogelberg Rota, Roma, Aracne, 2005.

MONTANARI, TOMMASO, *Cristina di Svezia, il cardinale Azzolini e il mercato veronese*, «Ricerche di storia dell'arte», LIV, 1994, pp. 25-52.

————, *Precisazioni e nuovi documenti sulla collezioni di disegni e stampe di Cristina di Svezia*, «Prospettiva», LXXIX, 1995, pp. 62-77.

————, *Il cardinale Decio Azzolini e le collezioni d'arte di Cristina di Svezia*, «Studi secenteschi», XXXVIII, 1997, pp. 187-264.

————, *Cristina di Svezia, il cardinal Azzolini e le mostre di quadri a San Salvatore in Lauro*, in *Cristina di Svezia e Fermo*, cit., pp. 71-94.

MORELLI, ARNALDO, *La musica a Roma nella seconda metà del Seicento attraverso l'archivio Cartari-Febei*, in *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio*, Atti del Convegno internazionale, Roma 4-7 giugno 1992, a cura di Bianca Maria Antolini, Arnaldo Morelli e Vera Vita Spagnuolo, Lucca, Libreria Musicale italiana, 1994, pp. 107-136.

PERELLI, ANTONELLA, *Alessandro Guidi e la regina di Svezia*, in *Cristina di Svezia e la cultura delle accademie*, cit., pp. 297-314.

POVOLEDO, ELENA, *Aspetti dell'allestimento scenico a Roma al tempo di Cristina di Svezia*, in *Cristina di Svezia e la musica*, cit., pp. 169-215.

Queen Christina of Sweden: Documents and Studies, edited by Magnus von Platen, Stockholm, Nordstedt & Soner, 1966 («Analecta Reginensia», 1; «Nationalmusei Skriftserie», 12).

RODÉN, MARIE-LOUISE, *L'anello mancante. Il discorso d'apertura della regia accademia del cardinale Francesco Albrizzi*, in *Cristina di Svezia e la cultura delle Accademie*, cit., pp. 261-269.

————, *Church Politics in Seventeenth-Century Rome. Cardinal Decio Azzolini, Queen Christina of Sweden, and the* Squadrone Volante, Stockhom, Alqvist & Wiksell International, 2000.

SAN JUAN, ROSE MARIE, *Entrances and Departures: the Procession prints of Queen Christina of Sweden in Rome*, in *Politics and Culture in the Age of Christina*, Acta from a Conference held at the Wenner-Gren Center in Stockholm, May 4-6, 1995, edited by Marie-Louise Rodén, Stocholm, 1997, pp. 107-121 («Suecoromana», IV).

STEPHAN, RUTH, *A Note on Christina and her Academies*, in *Queen Christina of Sweden: Documents and Studies*, cit., pp. 365-371.

VÄNJE, STEG, *Queen Christina and the Vitruvian Theatre*, *Queen Christina of Sweden: Documents and Studies*, cit., pp. 376-389.

VERGELLI, ANNA, *Cristina in panegirico, ovvero il Christinas*, in *Cristina di Svezia e Roma*, atti del Simposio tenuto all'istituto Svedese di Studi classici a Roma, 5-6 ottobre 1995, a cura di Börje Magnusson, Stockhom, 1999, pp. 27-46 («Suecoromana», V).

La traduzione inedita di Gianvincenzo Gravina di *Due dissertazioni sulla comedia e sugli spettacoli*. Principi di poetica e strategie di comunicazione

Silvia Zoppi Garampi
(Università Suor Orsola Benincasa di Napoli)

La traduzione di Gianvincenzo Gravina di *Due dissertazioni sulla comedia e sugli spettacoli*, dedicata al Pontefice (di cui non è specificato il nome) e conservata autografa nella Biblioteca Nazionale di Napoli (Mss. XIII.B.44, cc. 169*r*-233*v*), è un testo inedito e poco conosciuto seppure citato negli studi sull'autore. In questo saggio si propone la datazione del manoscritto, si ricostruisce il contesto storico culturale che ha spinto Gravina a tradurre dal francese i trattati contro le commedie dei moralisti Armando di Borgogna e Pierre Nicole, ci si sofferma sull'influenza che tale precettistica sovranazionale ha esercitato sul progetto letterario ed educativo di Gravina.

Gravina's tanslation of Due dissertazioni sulla comedia e sugli spettacoli, *dedicated to the Pope (of which the name is not specified) and autograph preserved in the Biblioteca Nazionale di Napoli (Mss. XIII.B.44, DC. 169r-233v), is an unpublished text and little known even cited in the studies on Gravina. In this paper it establishes the dating of the manuscript, it reconstructs the historical and cultural context that prompted Gravina to translate from French two treaties against comedies, written by the moralists Armando of Burgundy and Pierre Nicole, at the end it focuses the influence that such supranational precepts have exercised on literary and educational project of Gravina.*

Il pensiero di Gravina contribuisce a fondare in senso estetico oltre che politico il classicismo del XVIII secolo. Il suo modo di intendere lo studio del mondo greco e romano si diffonde per l'Europa fino a condizionare lo spirito della Rivoluzione, nella consapevolezza «che ciò che *dobbiamo diventare* —scrive Fichte nella *Missione del dotto* (V, 15)— sia immaginato come ciò che *siamo già stati*, e ciò che dobbiamo raggiungere sia rappresentato come qualcosa che abbiamo perduto». Come è stato recentemente rilevato, in Gravina a un canone morale sentito come sentimento dell'origine e dovere di recupero dell'origine si aggiunge un metodo di osservazione del reale teso a mostrare la continuità storica delle esperienze in campo estetico, filosofico e giuridico.[1] Questo indirizzo, come sappiamo, matura attraverso uno studio rigoroso a Scalea sotto la guida dello zio Gregorio Caloprese, figura di spicco della cultura emergente del Regno di Napoli, e si consolida alle scuole giuridico-filosofiche napoletane, nelle quali si univa alla ricerca storica una innovativa metodologia sperimentale, costituita sulla ricerca scientifica.[2]

---

[1] PAOLO DE ANGELIS, *Programma di edizione delle Orazioni graviniane*, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 2014, p. 16. Il volume dopo un'ampia introduzione, presenta la traduzione delle nove orazioni di Gravina secondo l'edizione del 1723 (JANI VINCENTII GRAVINAE JCti & Antecessoris Romani *Orationes*. Quarum series conspicitur post praefationem, Neap., Typis Felicis Mosca, 1723).

[2] Per un quadro del mobile e vivace panorama culturale in cui si forma Gravina rimando al saggio di EUGENIO GARIN, *Da Campanella a Vico*, in ID., *Dal Rinascimento all'Illuminismo* [1969], Firenze, Le Lettere, 1993, pp. 73-106, in partic. pp. 91-106. Su Gravina si veda la monografia di AMEDEO QUONDAM, *Cultura e ideologia di Gianvincenzo Gravina*, Milano, Mursia, 1968. Per la bibliografia di Gravina e per i relativi testi critici rimando a CARLA SAN MAURO, *Gian Vincenzo Gravina*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 58, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2002, *ad vocem*.

Quando Gravina, giunge a Roma nel 1689 come segretario di Francesco Pignatelli, nipote di Antonio Pignatelli, futuro Innocenzo XII, porta con sé un intransigente moderno platonismo, e assume, in una città poco incline a dibattiti e a istanze di progresso civile, la guida del movimento dei riformatori.[3] Colto e determinato, guadagna una posizione influente presso la Corte pontificia, godendo dell'amicizia di Innocenzo XII e del successore Clemente XI.

I suoi primi scritti vanno alle stampe all'indomani dell'intrapresa che lo vede tra i quattordici fondatori dell'Accademia dell'Arcadia (1690)[4] e prendono di mira tanto le differenti posizioni eretiche diffuse all'interno del cattolicesimo, che appaiono a Gravina la forma principale della corruzione del nuovo tempo, causa di divisione e di imbarbarimento, quanto le arguzie e gli artifici retorici propri del canone letterario secentesco.[5] Inizia a delinearsi nelle opere successive un programma di riforma educativa di impronta filosofico-umanistica per emendare i costumi e giungere a una emancipazione civile, capace di sconfiggere i disastrosi conflitti ideologici, prima che politici, che attraversano l'Europa del Seicento. Gravina vuole comunicare che i tempi hanno raggiunto un punto di decadenza recuperabile solo con un appello alle origini, nella convinzione, già dei filologi del Quattrocento, che lo studio delle lingue e delle letterature classiche porti con sé conoscenze preziose, una disciplina intellettuale, ma soprattutto una formazione morale degna delle professioni e del governo.[6]

Tali certezze trovano ampia argomentazione nelle *Orationes*, lezioni magistrali introduttive ai corsi di diritto civile e canonico tenute all'università di Roma dal 1699.[7] Ma sono già anticipate in scritti letterari: dal *Discorso sopra* l'Endimione *di*

[3] Sulla formazione di Gravina e lo stretto rapporto nel suo pensiero tra letteratura, filosofia e diritto, si veda FABRIZIO LOMONACO, *Le* Orationes *di G. Gravina: scienza, sapienza e diritto*, Napoli, La Città del Sole, 1997, in particolare le pp. 37-64.

[4] Come sappiamo, Gravina insieme a Gian Mario Crescimbeni fonda l'Accademia dell'Arcadia nel 1690 sul Gianicolo ed è l'autore nel 1696 della orazione *Pro legibus arcadum* e delle *Leges arcadum* stampate nello stesso anno in J. VINCENTII GRAVINAE *Opuscola*, Romae, ex typographia Antonii de Rubeis, 1696; ora in ID., *Scritti critici e teorici*, a cura di Amedeo Quondam, Roma-Bari, Laterza, 1973, pp. 165-174.

[5] L'*Hydra Mystica sive de corrupta morali doctrina dialogus* è un'opera morale, polemica sia nei confronti dei metodi pedagogici aristotelici e della scolastica adoperati nelle scuole gesuite, sia con l'atteggiamento concessionista e probabilista degli stessi Gesuiti. Il trattato venne stampato in cinquanta esemplari, sotto lo pseudonimo di Prisco Censorino (Prisci Censorini Photistici), a Napoli, con la falsa indicazione di Colonia, nel 1691. Si veda ora l'edizione GIAN VINCENZO GRAVINA, *Hydra Mystica*, con la ristampa della traduzione italiana del 1761, a cura di Fabrizio Lomonaco e Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002.

[6] Invettive di Gravina che rammentano quelle quattrocentesche si leggono nell'*Orazione della rinascita degli studi*, riportiamo il passo nella traduzione di P. De Angelis (cit., p. 96): «Ma noi Italici moderni, i cui ingegni e la cui produzione letteraria è stata contaminata dall'invasione dei barbari e dalla loro lunga dominazione, dopo essere rimasti a lungo prostrati, siamo stati risollevati agli antichi fasti da Dante Alighieri, che potrei definire un nuovo Omero. [...] ma ora cresce la messe delle inezie e delle arguzie, con cui viene corrotta l'intelligenza dei giovani molto più rovinosamente che dalla rozzezza dei Goti e dei Vandali».

[7] GIAN VINCENZO GRAVINA, *Orationes*, Neapoli, apud de Bonis typographum, 1712, ora in ID., *Scritti critici e teorici*, cit., pp. 329-469.

Alessandro Guidi (1692) al trattato *Delle antiche favole* (1696);[8] la poesia svolge in questa prospettiva una funzione centrale, addirittura preminente rispetto alla stessa filosofia,[9] per il suo carattere accattivante e accessibile, perché la letteratura è considerata causa ed effetto di ogni possibile umanesimo. Nel solco di una tradizione classica, risorta nel Cinquecento e proseguita in forme contrapposte nel Seicento, Gravina elegge il teatro come il genere letterario più efficace alla comunicazione di modelli esemplari dell'antichità, che andavano riletti per adeguarli ai tempi; nonostante la sua polemica nei confronti dei Gesuiti,[10] sapeva bene che durante il Seicento il teatro era stato lo strumento privilegiato della loro *ratio studiorum*, in cui non di rado, ricorda Fumaroli, si coniugavano nuovamente purezza latina e religiosità cristiana, bellezza classica e spiritualità.[11]

La critica degli ultimi cinquant'anni ha ricostruito sia i caratteri essenziali delle cinque tragedie scritte da Gravina per i propri allievi nel 1710 e pubblicate due anni dopo, sia i principi espressi nei testi teorici, tra i quali figura l'ultimo lavoro del Roggianese, intitolato *Della tragedia*, mandato alle stampe nel 1715.[12] Anche dalla critica recente, viene riconosciuto il valore assunto dal teatro nella produzione letteraria ed estetica di Gravina, in particolare dal genere tragico, a partire dai giovanili testi perduti, la *Tragedia di Cristo* e di *Sant'Anastasio*,[13] e dalla traduzione manoscritta dei trattati di Armando di Borbone[14] e di Pierre Nicole.[15] Spesso questo ultimo inedito viene citato, ma non sono stati sciolti alcuni interrogativi fondamentali per la sua comprensione e collocazione nell'arco della produzione graviniana. Si devono a Quondam alcune notizie sul manoscritto autografo, conservato alla Nazionale di Napoli: lo studioso ha individuato i due autori francesi, mai citati da Gravina, e ci dice che le trascrizioni sono dedicate, genericamente, a un pontefice, attribuendole al periodo romano, e, «per certe affinità di temi e mosse polemiche, all'altezza del 1710», senza però escludere che il termine possa essere anticipato.

---

[8] GIAN VINCENZO GRAVINA, *Delle antiche favole*, in appendice *Discorso sopra* L'Endimione *di Alessandro Guidi*, a cura di Valentina Gallo, Roma-Padova, Antenore, 2012.

[9] Si veda l'*Orazione della rinascita degli studi* (che riportiamo tradotta, cit., pp. 86-87): «Né si deve attribuire ai carmi dei poeti antichi minor valore che i libri dei filosofi. Infatti prima che venissero aperte le scuole filosofiche e si discutesse delle prove delle cose in pubbliche dispute, tutta la sapienza veniva compendiata dagli inventori delle favole, e veniva tramandata in forma poetica [...]».

[10] Gravina, come abbiamo già accennato a proposito dell'*Hydra Mystica*, si oppone sia alla dialettica scolastica invalsa nelle disquisizioni dei Gesuiti, sia alle posizioni lassiste di questi ultimi sul tema del perdono.

[11] MARC FUMAROLI, *Dal Molteplice all'Uno: gli "stili gesuitici"*, in ID., *L'età dell'eloquenza*, Milano, Adelphi, 2002, p. 460.

[12] GIAN VINCENZO GRAVINA, *Tragedie cinque*, in Napoli, nella stamperia di Felice Mosca, 1712; ID., *Della Tragedia*, Libro uno al Serenissimo principe Eugenio di Savoia, in Napoli, Niccolò Naso, 1715, ora in ID., *Scritti critici e teorici*, cit., pp. 503-590. Si veda QUONDAM, *Cultura e ideologia*, cit., pp. 311-378.

[13] Si veda VALENTINA GALLO, *Introduzione*, in GRAVINA, *Delle antiche favole*, cit., pp. XLV-XLVI.

[14] ARMAND DE BOURBON, principe di Conty, *Traité de la comédie et des spectacles, selon la tradition de l'eglise, tirée des Conciles et des Saints Peres*, Paris, chez Louys Billaine, 1667.

[15] PIERRE NICOLE, *Traité de la comédie*, in ID., *Essais de morale*, III, Amsterdam, chez Daniel Elzevier, 1675 (secondo ricorrenti citazioni, la prima edizione risale al 1667, ma non si fa riferimento al luogo di stampa e alla tipografia, nei cataloghi delle maggiori biblioteche nazionali e internazionali non ve ne è copia).

Conclude che le traduzioni vanno ricondotte a quel genere di esperienze maturate alla scuola di Caloprese.[16]

Ci proponiamo in queste pagine, dopo una rapida e sommaria descrizione del manoscritto, di ricostruire il contesto in cui è sorta la traduzione, il ruolo che assume nella produzione dell'autore e la fortuna avuta nei primi decenni successivi alla morte di Gravina.

Come si è detto, la traduzione è conservata nella Biblioteca Nazionale di Napoli (Mss., XIII.B.44, cc. 169r-233v) e fa parte di un Codice di testi graviniani. Sulla c. 169r è scritto nel centro «N. VIIII», che indica la numerazione del Ms. secondo l'indice del Codice; sotto il numero è trascritto il titolo: *Due dissertazioni sulla Comedia e sugli Spettacoli, / Dedicate al Pontefice*. Le cc. 170r-174v contengono la dedica al papa; alla sommità della c. 170r si legge «Beatissimo Padre», segue la lettera dedicatoria. Alle cc. 175r-197v è trascritta la traduzione del primo testo preceduta dal titolo: *Trattato della comedia e degli spettacoli*. La c. 198 è bianca e alle cc. 199r-233v troviamo la traduzione del secondo testo del quale non è riportato il titolo. Il primo, è la traduzione del trattato di Armando di Borbone, mentre il secondo, traduce i dieci capitoli, numerati e rubricati, del testo di Pierre Nicole. Gravina scrive in corsivo sulla sola colonna destra del foglio, lasciando libera la sinistra per prove di traduzione, correzioni, aggiunte, proposte di sinonimi per la migliore resa di un termine. Ci troviamo di fronte a una copia di lavoro e per questa ragione manca il nome del papa e degli autori, così come non sono riportate le citazioni dei versi di Pierre Corneille, presenti nelle versioni originali, e per i quali sono lasciati degli spazi bianchi contrassegnati dalla parola «Versi» oppure «versi di Cornelio».

Non ci possiamo soffermare in questa sede sugli aspetti della traduzione che risulta aderente al testo francese. Più spazio invece riserviamo alla dedica al papa, dalla quale si ricavano alcune notizie per ricondurre il manoscritto al momento storico culturale che lo aveva sollecitato. Così inizia Gravina:

Tra i grandi, e continui beneficii che la Santa Chiesa da la carità, e senno della S.tà V. come da fecondissima pianta alla giornata raccoglie; quello senza dubio esser dee a somma gloria inalzato che la disciplina ecclesiastica ha ricevuto *dal divieto delle comedie, e dal disfacimento del teatro*, nella di cui ruina è rimasta sepolta affatto l'usanza del gentilesimo di cui benché sia già da molto tempo estinto il corpo pure ancora se ne serbavano le sembianze nelle comedie [...] Questo Santissimo Padre è il vero fonte onde sorge la lode di così giusto divieto, non quello che scema l'amore al vostro beneficio, *e l'onore a questa città*, cioè che l'impurità dei nostri teatri avesse contro di sé provocato il giusto sdegno della Santità vostra: la quale perché con l'aura <del> Suo Santo essempio cangia, e rivolge in migliori tempre ogni usanza, ed ogni costume; [...] avviene che pochi possano ravvisare l'utilità di questo divieto, perché pochi si accorgono del danno che l'anima dalle comedie riceve: e tanto meno se ne poteano avvisare quanto che il velo dell'onestà *di cui la civiltà del secolo* l'avea vestita traeva a se anche le persone più gravi [...] Onde perché coloro i quali si struggono per questo divieto come della privazione di un divertimento innocente, aprano una volta gli occhi all'aspetto orribile del contagio spirituale che per entro il teatro, e le scene quantunque onestissime occultamente serpeggiava, e sentano il veleno che con sì fallace dolcezza per gli occhi e per gli orecchi nel lor cuore scendeva; abbiamo rivoltato nella nostra favella da lingua straniera due gravissimi discorsi di due meravigliosi ingegni, dei quali uno è anche illustre per la chiarezza di Regio sangue: in quai discorsi molto accuratamente si divisano gli ascosi danni di sì fatte rappresentazioni, e con la luce d'incorrotta tradizione si scuopre

[16] QUONDAM, *Cultura e ideologia*, cit., pp. 45-46: n. 41; 167. Gallo le cita come «traduzioni napoletane» (cit., p. XLV).

l'infetta radice di questi perniciosi diletti. So bene che le ragioni contro le comedie che si leggeranno in questi discorsi a molti per avventura sembraranno esser fuori di tempo, e contro stagione come sorte dal più ascoso fondo della severità Christiana, ed a parer loro più all'antica età che al presente secolo confacenti: quasi che il tempo e 'l costume sian la regola del vero e del falso, e che la legge di Christo fatta ancella delle umane passioni debba col rivolgimento dei secoli cangiarsi nel genio dell'età corrente [...][17]

Dalla dedica emerge che Gravina imbastisce la propria lode al papa e giustifica le due traduzioni legandole a un fatto di cronaca: la decisione del pontefice di vietare la rappresentazione delle commedie e di ordinare la distruzione di un teatro; l'autore fa inoltre riferimento alla città di Roma e al secolo che aveva velato d'onestà le commedie, tanto da ingannare anche le persone più assennate. Attraverso tali asserzioni, possiamo ritenere che il manoscritto appartenga all'ultimo decennio del Seicento, quando Gravina si stabilisce nella capitale cristiana, ma restringeremo ulteriormente l'arco temporale della sua datazione.

Il contesto dei teatri a Roma in quello scorcio di secolo è noto, conviene però ripercorrerlo velocemente per mettere in luce cosa avesse mosso Gravina alla traduzione dei due trattati. Intorno al 1661 giunge nella città pontificia il conte Giacomo D'Alibert, nobile intraprendente e di pochi scrupoli, che ottiene, grazie all'intercessione di prelati francesi con il cardinal Decio Azzolini, l'incarico di segretario d'ambasciata di Cristina di Svezia. Oltre a sovraintendere dal 1662 alle intense attività culturali della ex-regina, nel 1669 riesce ad affittare alcuni locali della Confraternita di San Girolamo alla Carità, sulla sponda del Tevere opposta a Castel Sant'Angelo, per erigere, su disegno di Carlo Fontana, il primo teatro pubblico, il Tordinona, inaugurato nel 1671.[18]

Alla morte di Clemente X, nel 1676, succede Innocenzo XI, che sebbene fosse, secondo le cronache, un assiduo frequentatore di spettacoli, sceglie una politica austera tenendo chiuso il Tordinona; tanto che D'Alibert lascia Roma e trova dimora a Torino, fondando quello che diventerà il Teatro Regio. Due anni dopo il Conte è ancora a Roma al servizio di Cristina, intrattenendo ospiti e amici nella propria casa con teatrini di burattini, tavoli da gioco, trattenimenti scenici in prosa e in musica. Solo nel 1689, lo stesso anno in cui muore Cristina, D'Alibert col nuovo pontefice Alessandro VIII, il veneziano Pietro Ottoboni, può riaprire il Tordinona; il solenne momento alla vigilia dell'epifania del 1690 è consacrato da un dramma per musica, *La Statira*, scritto dal pronipote dello stesso papa, il cardinale Ottoboni,[19] e musicato da Alessandro Scarlatti. La morte di Alessandro VIII nel

[17] Sono nostri i corsivi per evidenziare alcune frasi. La dedica è trascritta secondo un criterio conservativo (maiuscole, interpunzione, il digramma etimologico *th*,). Abbiamo sciolto le abbreviazioni delle parole in uso nella calligrafia privata del tempo, ma non quelle delle formule allocutive. Abbiamo messo l'accento sulle parole tronche che ne erano prive, sul pronome personale *sé* e sulla congiunzione *né*. Le parole di dubbia interpretazione, a causa di macchie d'inchiostro, sono tra parentesi uncinate.

[18] Per la storia del Tordinona si veda ALBERTO CAMETTI, *Il Teatro di Tordinona poi di Apollo*, II, prefazione di Antonio Muñoz, Atti e memorie della R. Accademia di Santa Cecilia, Tivoli, Arti grafiche Aldo Chicca, 1938.

[19] Sul cardinal Ottoboni si veda FLAVIA MATITTI, *Dizionario Biografico degli Italiani* , 79, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2013, *ad vocem*: «Al momento dell'elezione al soglio pontificio di Pietro

1691 e l'elezione di Innocenzo XII non cambia la situazione dei divertimenti romani, anzi il nuovo papa permette al patrizio Pompeo Capranica di ampliare il proprio teatro, ricavato al piano terra del suo palazzo, e di aprirlo al pubblico; ora Roma ha due teatri pubblici che con l'apertura del Pace diventeranno tre.

Di fronte alle continue migliorie del Capranica —situato in una zona più nobile, l'attuale piazza Capranica, rispetto al Tordinona— nel 1693 D'Alibert, d'accordo con i proprietari dei locali e degli appartamenti adiacenti al teatro, concepisce un grandioso progetto per allargare e rilanciare il suo. Dopo ripetute verifiche da parte di una apposita deputazione pontificia, nel giugno 1695 è firmato l'atto nel quale in diciassette capitoli sono definite le condizioni per l'avvio dei lavori, che procedono operosamente anche questa volta sotto la direzione di Fontana. Il teatro avrà cinque ordini, ognuno di trentacinque palchi, e per la prima volta la platea sarà non più a forma svasata ma a ferro di cavallo. Il Tordinona diventa uno dei teatri più belli d'Italia nel quale ogni ambasciatore e famiglia aristocratica ha il proprio palchetto. L'inaugurazione avviene la sera del 25 gennaio 1696 con *Penelope la casta*, dramma in tre atti musicato da Giacomo Antonio Perti: nove personaggi di cui due buffi, tredici scenari, balletti e macchine, messe in scena con sfarzo di costumi e decorazioni, la protagonista interpretata dal noto contraltista evirato Antonio Romolo Ferrini. Dopo due stagioni di recite il teatro, realizzato con grandi fatiche e cure, è chiuso e demolito da Innocenzo XII.

Le ragioni dell'inesorabile distruzione del bel Teatro pubblico romano si leggono negli *Annali del sacerdozio e dell'imperio* di monsignor Battiglini. Trascrive l'annalista che ai lati del teatro erano stati aperti degli appartamenti «nei quali, come luogo pubblico e osceno, senza soggezione di fare oltraggio all'onore e al decoro delle case private, il lusso, la gola e qualche altra più rea intemperanza trionfava con scialacquamento delle facoltà delle famiglie, con corruzione della gioventù e con scandalo dei pellegrini, che, venuti a Roma per divozione, vi miravano cose totalmente opposte». Mentre alcuni cardinali mossi dalla dissoluzione dei costumi premevano per la chiusura del teatro, numerosi e forti erano gli interessi economici che gravitavano intorno al Teatro stabile, sorto, tra l'altro, sotto l'egida dello stesso pontefice. Inoltre, i sostenitori del Torninona, sottolineavano che gli spettacoli vigilati dallo stesso governatore fossero meno pericolosi di quelli che sarebbero nati nelle piazze o nelle case private. Battaglini, nel descriverci un Innocenzo XII «docile e pieghevole alle richieste», prosegue:

Ambiguo il Papa a chi aderire tra le due parti, uscì in campo una scrittura, che per essere fondata sulla Dottrina di Scrittori Francesi si tenne venuta di Francia, da che molti di quei Prelati avevano per

(Alessandro VIII), avvenuta il 6 ottobre 1689, si stava combinando il matrimonio tra Ottoboni e una nipote del cardinale Flavio Chigi, ma l'evento offrì improvvisamente nuove opportunità alla famiglia e a Ottoboni stesso, tra cui quella di assumere la funzione di cardinal nipote. Fu così che, d'accordo con il prozio, rinunciò al matrimonio per abbracciare la carriera ecclesiastica. Il 7 novembre 1689, all'età di 22 anni, Alessandro VIII lo nominò cardinale diacono e pochi giorni dopo gli diede l'incarico di vicecancelliere della Chiesa, carica a vita che dava diritto a risiedere nel palazzo della Cancelleria, di proprietà della Camera Apostolica. Qui Ottoboni fece trasportare la ricca collezione d'arte, che incrementò negli anni, e la famosa biblioteca del prozio, cui presto si aggiunsero parte dei libri e manoscritti appartenuti alla regina Cristina di Svezia e alla famiglia Altemps».

lettere rappresentato al Cardinale Coloredo Maggiore Penitenziere la dissonanza, che cagionava alla Santità del Ponteficato, che nella Città di sua residenza si fosse rinnovata la profanità dei Gentili, e secondato l'esempio delle più dissolute in permettersi l'erezione del Teatro stabile, e perpetuo per l'oscenità delle Commedie, la rappresentazione delle quali non poteva dissimularsi dal Papa, quando la magnificenza della fabbrica profana del Teatro, pareggiava se non superava molte delle fabbriche dei Sacri Templi.[20]

Gli *Annali* riportano dalla «scrittura» citata una scelta di testi dei Padri della Chiesa contro gli spettacoli, che corrisponde all'appendice al *Traité* di Armando di Borbone; un secondo scrittore francese può essere individuato in Nicole. Il papa viene convinto alla chiusura del teatro e addirittura ne ordina l'immediato «disfacimento», recita Battaglini, usando lo stesso termine che Gravina aveva adoperato nella dedica delle due dissertazioni.

Il clamoroso abbattimento materiale del Teatro stabile di Roma appare la circostanza che spinge Gravina alla traduzione dei due trattati, tesi a rompere ogni ponte tra teatro e morale, tra teatro e religione. Ma, attraverso la testimonianza di monsignor Battaglini, potremmo avanzare l'ipotesi che sia stato lo stesso Gravina a far circolare nella curia romana i due testi che si appresta a tradurre e a dedicare a Innocenzo XII. Nicole e Armando di Borbone sono autori che, come sappiamo dalle testimonianze di Spinelli, giovane discepolo di Caloprese, Gravina aveva letto sin dagli anni napoletani.[21] Si può aggiungere che il rigore morale di Gravina per combattere atteggiamenti lassisti traspare bene dall'epistolario che intrattiene con Francesco Pignatelli tra il 1690 e il 1712 per aggiornarlo sulle vicende romane, durante la nunziatura del prelato in Polonia. Un carteggio che mostra la partecipazione di Gravina all'azione politica e culturale di Innocenzo XII e di Clemente XI, ma soprattutto il suo impegno nel ricostituire l'unità della Chiesa insidiata da conflitti interni. Non abbiamo lettere che risalgono al 1696-1697, agli anni quindi della chiusura del Tordinona, ma significativa è una lettera del dicembre 1694:

Si è scoperta, e tuttavia si va scoprendo in Roma, una scelerata setta di ipocriti lascivi, il di cui centro è in Tivoli, e dal Santo Officio si sta pigliando informazione essendo uscita gravida una bellissima zitella figlia del Maestro di casa del Giardin d'Este, per prattica, come si dice, avuta, con Monsignor Marciano, canonico di san Pietro e, chierico di camera, il quale è intrigato notabilmente in questo processo. Nella casa del medesimo sono state esaminate due giovani amate da lui [...][22]

Dopo aver raccontato altri episodi simili, Gravina conclude: «Questa dottrina è un corollario del Molinismo».[23]

Il progetto di Gravina si concretizza in azioni puntuali e organiche ai mutamenti politici, per tale motivo, non appaiono in contrasto le asserzioni contenute nelle traduzione dei due trattati francesi con alcuni passi della dedica a Clemente XI

[20] MARCO BATTAGLINI, *Annali del sacerdozio, e dell'imperio intorno all'intero secolo decimosettimo di nostra salute. Tomo primo [-quarto]*, IV, Ancona, appresso Andrea Poletti, 1742, pp. 491-493.

[21] FRANCESCO MARIA SPINELLI, *Vita e studj*, in *Raccolta di opuscoli scientifici e filologici*, Venezia, Occhi, 1753, pp. 463-521: 473-475. Ora si legge in ID., *Vita, e studj scritta da lui medesimo in una Lettera*, a cura di Fabrizio Lomanaco, Genova, Il Melangolo, 2007, pp. 47-100: 57-59.

[22] GIANVINCENZO GRAVINA, *Curia romana e Regno di Napoli: cronache politiche e religiose nelle lettere a Francesco Pignatelli (1690-1712)*, a cura di Antonio Sarubbi, Napoli, Guida, 1972, pp. 12-13.

[23] GRAVINA, *Curia romana e Regno di Napoli*, cit., p. 13.

Della division d'Arcadia. Lettera ad un amico, scritta in occasione dello scisma che colpisce l'Arcadia nel 1710.[24] La *Lettera* si apre con un omaggio al pontefice per aver difeso «divertimento e piacere, quando vadano in compagnia della virtù e dell'onestà»[25] e Gravina dichiara di credere lecita l'istaurazione di un teatro pubblico che segua l'esempio di quello classico e sia scuola di eloquenza e strumento di virtù morale.[26]

A conferma della lucidità programmatica di Gravina e dell'impegno a indirizzare le scelte culturali pontificie sarà utile far riferimento alle dediche, luogo privilegiato per cogliere sfumature teoriche e scelte di comunicazione, di due orazioni. Al termine dell'*Oratio de sapientia universa* ricorda Innocenzo XII, il papa che demolisce il Tordinona, come l'uomo capace di aver riportato con le opere e con gli esempi la Chiesa all'antico rigore:[27]

[...] il restauratore della sapienza universale, sia umana che divina, Innocenzo XII, pose fine a questa labe dei tribunali e dei giudizi, insieme con gli altri vizi della corrotta disciplina: e così innalzò alla giustizia una sede perenne, non solo grazie a splendide mura, ma (ciò che conta di più) ad una più seria e migliore dottrina, dopo aver riformato la radice stessa della giustizia, tramite un serio ordinamento di studi e purificato la fonte stessa del bene e dell'equo.[28]

Mentre in chiusura dell'orazione intitolata *De Instauratione studiorum*, dedicata al pontefice che avrebbe dovuto riedificare il teatro e al quale Gravina affida le proprie idee di riforma, si legge:

Alla meditazione del nostro animo questi, dunque, sono apparsi i vizi degli studi e nello stesso tempo i rimedi che possono essere apprestati per i quali, rivelati e sottoposti al tuo giudizio, ho cercato una soluzione a vantaggio della scuola. Ma starà a te, ottimo Clemente, provvedere a che non diventiamo un esempio di insigne ignoranza agli occhi degli europei, a cui noi per primi abbiamo insegnato gli studi letterari, finche ci limitiamo a proporre sulla scena culturale solo una letteratura di poco valore e delle inezie, mentre gli scolastici ci tormentano l'udito ogni giorno, con grande disonore della Repubblica, usurpando empiamente la qualità di uomini sapienti.[29]

---

[24] Va sottolineata la differenza che passa tra la rigida posizione espressa da Gravina nella dedica della traduzione e quella propositiva del 1710. Diversamente Quondam (*Cultura e ideologia di Gianvincenzo Gravina*, cit., p. 279), che reputa contemporanei i due testi, vede tra essi «una piena consonanza».

[25] GIANVINCENZO GRAVINA, *Della division d'Arcadia. Lettera ad un amico,* in ID., *Scritti critici e teorici*, cit., pp. 471-478: 471.

[26] Il teatro auspicato da Gravina ricorda la riforma promossa da Richelieur, basata sul testo dell'abate d'Aubignac, *La pratique du théâtre* (suivie d'un Projet pour le rétablissement du théâtre français, 1657); una sorta di manifesto di riforma del teatro antico nel quale si valorizzano i temi del verosimile, dei caratteri dei personaggi e della piacevolezza unita al gusto, per recuperare l'autentico senso della classicità e l'efficace stimolo critico necessario per superare l'esperienza barocca. Accanto alle antiche favole sono ammesse le nuove, ma solo quelle che propongono una poesia utile a favorire una nuova scienza: entrambe, le antiche e le nuove, devono poter essere comprese in un'idea comune di naturale e convenevole imitazione e trasporto del vero al finto. Anche il linguaggio poetico non deve riflettere la realtà umana e naturale, ma trasformarne il senso, riconoscendo il momento di verità nella *res ficta.*

[27] Ancora nella dedica *Delle antiche favole* al Cardinal Boncompagni arcivescovo di Bologna, Gravina ricorda Innocenzo XII: «il quale, intento tutto a riporre la Chiesa nell'antica maestà e ad accrescere non che a rendere con l'esempio ed opere sue immortali alla santa Sede i primi veri ornamenti» (cit., p. 6). L'opera è stampata nel 1696, lo stesso anno della chiusura del Teatro Tordinona e della traduzione *Delle due dissertazioni.*

[28] DE ANGELIS, *Programma di edizione delle Orazioni graviniane*, cit., p. 115.

[29] Ivi, p. 96.

La traduzione delle due dissertazioni francesi, sebbene legata a un episodio singolare, continuerà ad agire nella speculazione graviniana sul teatro, sia nella critica alle oscurità e astrattezze letterarie del Seicento, sia in valutazioni circoscritte come a proposito della naturalezza dei personaggi. Gravina infatti, per fare solo un esempio, nel trattato *Della Tragedia* rileva che nel *Pastor fido* e nell'*Aminta* i pastori si comportano come cortigiani rinascimentali,[30] proprio come aveva sottolineato Nicole, quando nel *Traité* accusava Corneille che i suoi santi e martiri apparivano un po' galanti e parlavano, secondo le leggi del teatro, come gli eroi dell'antica Roma.

Il manoscritto di Gravina conservato alla Nazionale di Napoli resterà vivo non solo nelle opere dell'autore; infatti due stampe autonome delle traduzioni dei *Trattati* di Nicole e di Armando di Borbone escono a Roma presso lo stesso editore nel 1752 e nel 1753, riaccendendo una disputa tra i letterati italiani; traduzioni che riproducono quasi alla lettera quella di Gravina, facendo pensare che quest'ultima avesse circolato nell'ambiente romano. Ma questo sarà un discorso da riprendere che potrebbe portare a nuove acquisizioni.

Intanto non possiamo, ancora una volta, non trovare nelle parole di Vico la testimonianza più autentica sul rapporto tra Gravina e il teatro:

> Ma, ciò che più importa, non seguendo egli da artefice i precetti, ma riflettendo da filosofo al fine dell'*Arte* —perché ella fu scritta acconcia alle gentili repubbliche, le quali non volevano che le passioni si stupidissero né si sfrenassero, perché, per le passioni moderate, i cittadini operassero bene appruovavano i mediocri soggetti nelle tragedie; ma tra noi cristiani non avendo termine l'orrore del vizio e la virtù essendo tutta posta in patire—, esso gli ha scelto estremi e, dovunque può, desta abominazione de' rei costumi della cieca gentilità e contra a' vizi de' grandi che rovinano gli stati. Nello stesso tempo espone in mostra meravigliose virtù altrui che gli conservano acciocché i prencipi, come in uno specchio posta all'ombra di maggior lume, più chiaramente si ravvisino buoni o si ravvedan cattivi.[31]

BIBLIOGRAFIA CITATA

BATTAGLINI, MARCO, *Annali del sacerdozio, e dell'imperio intorno all'intero secolo decimosettimo di nostra salute. Tomo primo [-quarto]*, Ancona, appresso Andrea Poletti, 1742.

CAMETTI, ALBERTO, *Il Teatro di Tordinona poi di Apollo*, II, prefazione di Antonio Muñoz, Tivoli, Arti grafiche Aldo Chicca, 1938.

DE ANGELIS, PAOLO, *Programma di edizione delle Orazioni graviniane*, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 2014.

DE BOURBON, ARMAND, principe di Conty, *Traité de la comédie et des spectacles, selon la tradition de l'eglise, tirée des Conciles et des Saints Peres*, Paris, chez Louys Billaine, 1667.

FUMAROLI, MARC, *Dal Molteplice all'Uno: gli "stili gesuitici"*, in ID., *L'età dell'eloquenza*, Milano, Adelphi, 2002.

GARIN, EUGENIO, *Da Campanella a Vico*, in ID., *Dal Rinascimento all'Illuminismo* [1969], Firenze, Le Lettere, 1993.

GRAVINA, GIANVINCENZO, *Curia romana e Regno di Napoli: cronache politiche e religiose nelle lettere a Francesco Pignatelli (1690-1712)*, a cura di Antonio Sarubbi, Napoli, Guida, 1972.

————, *Della division d'Arcadia. Lettera ad un amico,* in ID., *Scritti critici e teorici*, a cura di Amedeo Quondam, Roma-Bari, Laterza, 1973, pp. 471-478.

[30] GIANVINCENZO GRAVINA, *Della Tragedia*, in ID., *Scritti critici e teorici*, cit., pp. 503-590, si vedano i capp. XV-XIX, pp. 521-530.

[31] Vico così si esprime nella premessa all'edizione originale delle *Tragedie cinque* di Gravina, cit.

GRAVINA, GIANVINCENZO, *Della Tragedia*, Libro uno al Serenissimo principe Eugenio di Savoia, in Napoli, Niccolò Naso, 1715.
————, *Delle antiche favole*, in appendice *Discorso sopra* L'Endimione *di Alessandro Guidi*, a cura di Valentina Gallo, Roma-Padova, Antenore, 2012.
————, *Hydra Mystica sive de corrupta morali doctrina dialogus*, Colonia (ma Napoli), s. s., 1691.
————, *Hydra Mystica*, con la ristampa della traduzione italiana del 1761, a cura di Fabrizio Lomonaco, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002.
————, *Orationes*, Neapoli, apud de Bonis typographum, 1712.
————, *Orationes*. Quarum series conspicitur post praefationem, Neapoli, Typis Felicis Mosca, 1723.
————, *Opuscola*, Romae, ex typographia Antonii de Rubeis, 1696.
————, *Scritti critici e teorici*, a cura di Amedeo Quondam, Roma-Bari, Laterza, 1973.
————, *Tragedie cinque*, in Napoli, nella stamperia di Felice Mosca, 1712.
LOMONACO, FABRIZIO, *Le* Orationes *di G. Gravina: scienza, sapienza e diritto*, Napoli, La Città del Sole, 1997.
MATITTI, FLAVIA, *Pietro Ottoboni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 79, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2013, *ad vocem*.
NICOLE, PIERRE, *Traité de la comédie*, in ID., *Essais de morale*, III, Amsterdam, chez Daniel Elzevier, 1675.
QUONDAM, AMEDEO, *Cultura e ideologia di Gianvincenzo Gravina*, Milano, Mursia, 1968.
SAN MAURO, CARLA, *Gian Vincenzo Gravina*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 58, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2002, *ad vocem*.
SPINELLI, FRANCESCO MARIA, *Vita e studj*, in *Raccolta di opuscoli scientifici e filologici*, Venezia, Occhi, 1753, pp. 463-521: 473-475. Ora in ID., *Vita*, *e studj scritta da lui medesimo in una Lettera*, a cura di Fabrizio Lomonaco, Genova, Il Melangolo, 2007, pp. 47-110: 57-59.

I modelli di Zeno e Metastasio nella prospettiva goldoniana

Alberto Beniscelli
(Università di Genova)

Negli anni 1735-1740, durante i quali Goldoni lavora presso i teatri Grimani, il primato della lezione metastasiana è sicuro. La scorciatura dei recitativi, la distribuzione bistrofica delle arie, la tendenza all'isometria ne sono prova. Ma l'influenza esercitata da Zeno sulla sperimentazione librettistica goldoniana è altrettanto certa. In duplice direzione: della resistenza alta e 'virtuosa' del carattere femminile (della zeniana *Griselda*, nelle riscritture per musica e «tragica» di Goldoni), e della declinazione politica del ruolo del re-padre tiranno (in testi come *La generosità politica*). L'attenzione di Goldoni a Zeno può essere ricondotta alla 'fortuna' di quest'ultimo in area veneta, testimoniata in particolare dall'elogio di Gasparo Gozzi, che viene confrontato con i pareri goldoniani su Zeno. Oltre i significativi punti di contatto, dal paragone emerge tuttavia una fondamentale differenza. Se Gasparo assume centralmente il modello zeniano e lo rivaluta alla luce delle convergenze riformatrici di Muratori e Conti, Goldoni lo attraversa in obliquo, per ritagliarsi un proprio percorso, nel corso del quale torna ad intercettare Metastasio.

In the years 1735-1740, during which Goldoni worked at the Grimani theatres, the supremacy of the Metastasian lesson is certain. The shortening of the recitatives, the bistrophic distribution of the airs, the trend towards isometry are a clear proof. But the influence of Zeno on the librettistic experimentation by Goldoni is certain as well. In two directions: the high and 'virtuous' resistance of the female character (of the zenian Griselda*, in the rewritings for music and 'tragic' by Goldoni) and of the declination of the political role of the tyrant king-father (in works like* La generosità politica*). Goldoni's attention towards Zeno can be traced back to the 'luck' of the latter in the Veneto area, evidenced in particular in the praise by Gasparo Gozzi, which is compared with the goldonian opinions about Zeno. Besides the significant points of contact, the comparison shows, however, a fundamental difference. If Gasparo employs centrally the zenian model and reevaluates in the light of the reformative convergences by Muratori and Conti, Goldoni passes through it diagonally, to carve out his own path, during which he returns to intercept Metastasio.*

1.

Le recenti indagini sulla drammaturgia goldoniana negli anni 1735-1740 hanno dimostrato quanto, pressato dalle insistenze «impresariali» di Vivaldi nei due teatri Grimani, Goldoni si appoggiasse ai libretti di Zeno e Metastasio. Nell'edizione dei *Drammi seri per musica* Silvia Urbani ha documentato il vorticoso meccanismo combinatorio dei diversi rifacimenti goldoniani di testi precedenti, stesi da Anton Maria Lucchini, Francesco Silvani, Domenico Lalli e già rappresentati in modi e occasioni diverse sui palcoscenici veneziani d'inizio Settecento.[1] All'interno di queste modalità di lavoro, e specie per quanto riguarda la circolazione di pezzi chiusi, il riuso di versi zeniani e metastasiani risulta significativo. Restano a cardine dell'operazione le revisioni della *Griselda*, riconosciuta come propria dall'autore,[2] o quella

[1] CARLO GOLDONI, *Drammi seri per musica*, a cura di Silvia Urbani, Venezia, Marsilio, 2010.

[2] È prevista la pubblicazione di un'edizione sinottica delle tre versioni 'di autore' della *Griselda* zeniana, curata da Javier Gutiérrez Carou, nell'ambito del progetto *Archivio del Teatro Pregoldoniano*: www.usc.es/goldoni (cfr. JAVIER GUTIÉRREZ CAROU, *La* Griselda *zeniana fra opera in musica e teatro di prosa: verso un'edizione comparativa*, «Levia Gravia. Quaderno annuale di letteratura italiana» [*«Umana cosa*

dell'*Olimpiade*, celata invece nell'anonimato, ciascuna delle quali presenta complessi aspetti di filologia teatrale. Del resto, al tempo dell'*Amalasunta*, Goldoni per sua stessa ammissione aveva «spogliato» la *Didone* e l'*Issipile*.[3] Ma sono plurimi i travasi all'interno del macrotesto zenian-metastasiano, con miscidanze che riguarderanno anche i più tardi libretti comici.[4] Se è vero che per ciò che riguarda la morfologia dei libretti manipolati da Goldoni va ribadito il primato della lezione metastasiana —la scorciatura dei recitativi, la distribuzione bistrofica delle arie, la tendenza all'isometria—, la mano di Zeno non scompare, però.

Intanto è lo stesso ambito dei librettisti con cui Goldoni dialoga indirettamente o direttamente a non potersi non dire zeniano. È ben comprovata l'influenza esercitata nei confronti dei Grimani dal poeta cesareo, che nel suo ultimo anno viennese, il 1729, mandò una serie di suggerimenti per i rappezzatori dei suoi melodrammi.[5] Proprio di recente Valeria Tavazzi ha messo in rilievo il rapporto di discepolanza tra Domenico Lalli, primo responsabile dei quei lavori di adattamento, e lo stesso Zeno, che «l'aveva istrutto della maniera di compor drammi».[6] In termini più specifici resta infine decisivo il diretto contatto del giovane esordiente con i testi zeniani e con il maestro in persona, sia per quanto riguarda la ripresa e variazione dai testi-base, nel caso di *Griselda*, sia per ciò che concerne una esplicita richiesta di aiuto, come ancora ricorda l'autore dei *Mémoires*, grato al «savant respectable» per averlo accolto ed ascoltato nell'austera cornice del suo «cabinet» e per aver concesso a lettura finita il via libera al *Gustavo Vasa*.[7]

Dopo le ultime messe a punto tornare sulle riscritture della *Griselda*, da Zeno verso Goldoni, è un esercizio quantomeno sterile. Limitandosi a un rapido controllo tra le versioni dei due veneziani ed escludendo dunque altre mediazioni, è possibile tuttavia avanzare alcune considerazioni rispetto ai modelli in questione. Il primo trasferimento, dal testo zeniano del 1701 a quello goldoniano del 1735, conferma il complessivo snellimento dell'impianto melodrammaturgico che denota la supremazia delle nuove forme metastasiane. Cade il riferimento agli scenari bo-

è aver compassione degli afflitti...». Raccontare, consolare, curare nella narrativa europea da Boccaccio al Seicento], XV-XVI, 2013-2014, pp. 563-574.

[3] CARLO GOLDONI, *Memorie italiane. Prefazioni e polemiche. III*, a cura di Roberta Turchi, Venezia, Marsilio, 2008, p. 177.

[4] Oltre la documentazione offerta nell'introduzione ai citati *Drammi seri per musica*, pp. 19 e 38, si vedano anche MARCO BIZZARINI, *Goldoni, Vivaldi e la tradizione della librettistica della «Griselda» di Zeno*, «Problemi di critica goldoniana», XVI, III, 2009, pp. 349-356; ID., *I segreti di «Griselda»: nuove riflessioni sulla collaborazione tra Vivaldi e Goldoni*, in *Antonio Vivaldi. Passato e futuro*, a cura di Francesco Fanna e Michael Talbot, Venezia, Fondazione Cini, 2009, pp. 307-317, e GINETTE HERRY, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata*, 3 voll., II (1744-1750), Venezia, Marsilio, 2009, p. 206.

[5] Bizzarini, ne *I segreti di Griselda*, cit., pp. 310-11, fa riferimento ad una lettera scritta dal poeta cesareo a Michele Grimani, in occasione della ripresa del *Mitridate* prevista per il 1730 (cfr. *Lettere di Apostolo Zeno*, 6 voll., IV, Venezia, Sansoni, 1785, pp. 264-265).

[6] VALERIA G. A. TAVAZZI, *Carlo Goldoni dal San Samuele al «Teatro Comico»*, Torino, Accademia University Press, 2014, in particolare a p. 57 e sgg. A riprova della funzione di tramite assunta da Lalli per le messinscene veneziane di Zeno, valga una lettera di quest'ultimo ad Andrea Cornaro (ZENO, *Lettere*, cit., IV, p. 332).

[7] CARLO GOLDONI, *Mémoires*, in ID., *Tutte le opere*, 14 voll., I, a cura di Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, 1935-1956, p. 188.

scherecci dove si ambientava il tempo intermedio della fonte primosettecentesca. Il vuoto lasciato dall'assenza di Elpino, *persona* deputata a evocare la tradizione pastorale del secolo appena passato, è incisivamente occupato dalla figura di Corrado, la cui funzione, *ex-machina* in Zeno, diventa più attiva, a cerniera tra il registro elevato dei personaggi regali, Germondo e la ripudiata protagonista, e quello degli innamorati, il fratello Roberto e Costanza, suo malgrado scelta dal re come nuova sposa. Gli spostamenti agevolano la dimensione dialogica delle scene, con la venuta meno delle arcature monologanti affidate a Griselda. È ridotto il peso degli inserti orrifici di cui è portatore il 'nero' Ottone e delle attese agnitive. La ricalibratura delle arie sui soggetti amanti più che sui detti supremi completa il riassetto melodrammaturgico. Il fatto è che nella rielaborazione della novella drammatizzata da Zeno Goldoni non si ferma a questo stadio ma nel breve giro di pochi mesi stende una versione da affidare alla recitazione dei comici.

Durante l'ulteriore passaggio torna in circolazione una parte consistente del materiale accantonato. Ciò si deve in buona misura al rimodellamento del ruolo di Griselda, adattato alle caratteristiche «d'azione, di passione, di movimento» di Annina Giraud, la prediletta di Vivaldi, e poi tagliato su quelle di Cecilia Rutti, ancora efficace, scriveva Goldoni, «per le parti tenere delle tragedie».[8] Ma ci sono anche interventi che definirei di fattura letteraria. Intanto il rifacitore di testi per i teatri Grimani ha messo in atto una competizione tra generi, il dramma per musica e la tragicommedia. Si aggiunga inoltre una volontà di ripristino di modalità stilistiche alte, come se Goldoni si ponesse in gara con Zeno anche su questo piano.[9] Il dato essenziale è però questo. Il nucleo degli affetti affidato alla recitazione della protagonista si innalza di nuovo lungo l'intreccio di dedizione materna e fedeltà coniugale costitutivo della fonte zeniana. Ciò non significa affatto che nelle più ampie misure della tragicommedia Goldoni non abbia saputo innovare. Al contrario, anche laddove il ripristino della tessitura originale della prima *Griselda* porta all'indietro rispetto alle modifiche apportate nel libretto, si registrano novità di rilievo. Nel restaurato paesaggio pastorale del secondo atto la protagonista goldoniana può recitare un inno alla sensibilità naturale e organizzare una meditazione sulla felicità che si proietta direttamente verso la fase matura della riflessione settecentesca. Nel riallargamento delle scene regie, quando Griselda è sottoposta da Gualtiero alle prove che ne confermeranno l'«onestà», si intravvede la linea che condurrà attraverso nuovi intarsi verso le Bettine e le Pamele della stagione matura. D'altronde le tragicommedie, *Griselda* compresa, furono stampate e dunque riviste soltanto negli anni settanta ed è difficile perciò stabilire quali oggetti drammaturgici avessero effettivamente a disposizione i comici del San Samuele. Resta però indubbio che le

[8] Della cantante e dell'attrice parla Goldoni nelle *Memorie italiane*, cit., pp. 242 e 231.

[9] Valga come esempio l'ipercolta e perciò discutibile variante apportata da Goldoni a un distico di Zeno: *Griselda* 1701: «COSTANZA In breve spazio accolto / qui di più regni è il prezzo. CORRADO E il dì risplende / qui di luce miglior, fra l'ostro e l'oro»; e *Griselda* 1735: «ORONTA In breve spazio accolto / qui di più regni è il prezzo. CORRADO È l'oro stesso / superato dall'arte, onde può dirsi: la materia qui pur cede al lavoro»: cfr. APOSTOLO ZENO, *Griselda*, II.1, in ID., *Poesie drammatiche*, 10 voll., III, Venezia, Pasquali, 1744, e CARLO GOLDONI, *Griselda*, II.1, in ID., *Tutte le opere*, IX, cit..

novità, generate dallo stesso nucleo sadico della novella di provenienza boccacciana, scattino nella frizione con il testo di Zeno e i *topoi* da lui sceneggiati. Si tratta insomma di un percorso che, se non può certo prescindere dalla circolante aura metastasiana, è altro da quello di Metastasio. Sulla traiettoria indicata da Zeno possono semmai scattare ulteriori intersezioni primosettecentesche. La minacciata costanza imenea, il timore per la sorte del figlio, l'ascolto dei «pianti paterni» affidato da Goldoni all'inedito ruolo del genitore della protagonista, la polemica contro i cambiamenti della città-corte da parte di chi ha vissuto «nel pastoral tugurio» sono motivi che rinviano alla *Merope* di Maffei, la cui incidenza agirà ancora nella goldoniana *Artemisia*, del 1759.[10] Prima del tragediografo veronese, anche Zeno aveva scritto una *Merope*, che fu ancora ripresa nel 1734, con variazioni del solito Domenico Lalli. Non stupisce dunque che le esemplari proprietà della «regal donna» maffeiana siano simili a quelle dell'eroina zeniana, registrate con attenzione dal neocollaboratore dei teatri Grimani lungo il percorso della sua tragicommedia, fino a quando l'ammirato Gualtiero può concludere, rivolto al popolo, «la virtù, non il sangue è che la rende / degna della corona [...]», in minima variante rispetto alla fonte primaria del 1701: «la virtù, non il sangue / tal la rende a' vostr'occhi ed al mio core».[11]

Un secondo punto di tangenza tra Goldoni e Zeno viene a riguardare il tema delle ragioni del regno che guidano l'agire dei personaggi, con uno spostamento del fuoco drammaturgico sui ruoli del sovrano tiranno e sul *cliché* della congiura. Nel caso dell'angolazione eroico-politica non vi sono testi-base, come per *Griselda*. Ma un controllo sui nessi tematici autorizza a pensare che da parte goldoniana persista l'atttenzione all'opera di Zeno. A ben vedere, un testo goldoniano su cui in questa direzione è possibile lavorare con qualche utilità c'è ed è la *Generosità politica*, dramma per musica del 1736 ricavato dal *Pisistrato* del Lalli, nato a sua volta all'interno dell'ambiente zeniano di cui si diceva. L'esordio ricorda da vicino quello della *Clemenza* metastasiana. Pericle è spinto dall'amata Nicia a vendicarla ordendo una congiura, come Sesto da Vitellia. Allo sguardo del ribelle suo malgrado la figura di Pisistrato appare però quale quella del «tiranno», sotto una luce assai diversa dunque da quella che illuminava l'icona di Tito agli occhi del dilemmatico Sesto. Lo spostamento è evidente fin dalle prime scene, quando con forte anticipo rispetto alle cadenze metastasiane i congiurati sono invitati dal sovrano sospettoso a non «simulare» più il loro «sdegno». È vero che Pisistrato si dichiara disposto ad atti magnanimi. Ma è altrettanto vero che la benevolenza sovrana è respinta dai cospiratori e che quando la ripropone il re lo fa in termini minacciosi. Dallo scontro violento emerge la discussione sull'arte del regno, fino all'appuntamento canonico e scenicamente risolutivo del «perdono». Questo è il termine largamente usato nei drammi zeniani, il *Gianguir* o il *Cosroe*, come nella *Generosità politica*. Termine prossimo, ma non del tutto coincidente con quello di «clemenza». Il tiranno può farsi

[10] Si vedano a riguardo le osservazioni di MARZIA PIERI, *La tragedia possibile secondo Goldoni e l'esperimento fallito delle «Nove Muse»*, «Studi goldoniani», n. s., X, 2, 2013, pp. 99-129: 120.

[11] Cfr. GOLDONI, *Griselda*, cit., III.ULTIMA, e ZENO, *Griselda*, cit., III.ULTIMA. La battuta non è presente nel libretto per musica goldoniano. Ma resta indicativo il fatto che l'endiadi zeniana venga ripresa nella *Pamela*, II.2.

«pietoso» con il figlio ribelle, o questi può perdonare il padre, ma solo dopo aver riportato la vittoria. La parola-chiave stenta ad imporsi, e quando viene pronunciata, in Zeno come in Goldoni, ha un significato diverso da quello di Metastasio. Nella *Clemenza di Tito* essa esprime il segno di un duro esercizio di ordine morale, si impone, anche drammaturgicamente, solo dopo che il legittimo monarca ha compiuto davanti ai sudditi l'atto supremo della «rinunzia» alla sua personale felicità in nome del bene pubblico. Non succede così in Zeno, o nel Goldoni della *Generosità politica*. Quando il gesto «clemente» sopraggiunge, va a rinforzare la «gloria» di chi lo compie, ed è comunque funzionale a una rappresentazione utilitaristica del potere.

Il successivo *Gustavo Vasa*, su intonazione di Baldassarre Galuppi, non parla di perdono o di clemenza, ma di usurpazione sì. In questo caso è il giovane Learco, tornato in patria, a farsi «vendicator di un trono» di cui è rimasto ingiustamente privato. Lungo una trama agnitiva basata su scambi sentimentali e «doppi» amori che possono ricordare l'intreccio dell'*Olimpiade* —ma nell'improbabile scenario nordico l'amata creduta respinta chiede vendette cruente—, il tema politico si impenna secondo i *topoi* consolidati, delle rivalità, degli agguati, degli «orgogli». In proposito Ginette Herry parla di una «singolarità veneziana» nella declinazione del tema —più di altri il testo sceneggia per musica una 'difesa' della libertà, attraverso la figura del «senatore» Ernesto—, dovuta alla particolare sensibilità dei cittadini di una Repubblica che diffidava per sua costituzione dei colpi di mano interni ed esterni.[12] A ciò si aggiunga la considerazione che Goldoni si rivolgeva a spettatori di sale a prezzo, una platea profondamente diversa da quella selezionata e internazionale con cui invece dialogava Metastasio. Questi è distante, insomma —un più tardo Goldoni ne ebbe consapevolezza: «L'opera piacque mediocremente. Il libro non poteva avere gran fortuna a fronte di quelli di Metastasio»—,[13] e Zeno vicino, tanto da imprimere sul *Gustavo* il «si rappresenti».

2.

In oscillazione tra drammi e tragicommedie, l'insistenza sui gesti estremi, con le loro ricadute spettacolari —le spade impugnate, gli strepiti guerrieri—, rimanda a consuetudini che definirei premetastasiane. Persino l'apporto dei compositori, di Vivaldi e Galuppi appunto, e non Pergolesi, appare non pienamente compatibile con gli esiti più recenti della melodrammaturgia viennese. Vale forse la pena a questo punto usare la chiave offerta dal celebre paragone che il commediografo istituì tra Zeno e Metastasio, già inseriti in una lista di tragedi che comprendeva l'abate Conti, il marchese Maffei, il «peritissimo» traduttore Gasparo Gozzi.[14] Abbozzato nelle *Memorie italiane*, il confronto viene sviluppato nei *Mémoires*, in un capitolo che prendeva vita dal racconto delle vicende legate proprio al *Gustavo Vasa*. Si veda il passo decisivo: «Si j'osois faire des comparaisons, je pourrois avancer que Métastase a imité Racine par son style, et que Zeno a imité Corneille pour sa vigueur.

[12] HERRY, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata*, I, cit., pp. 277-278.

[13] GOLDONI, *Memorie italiane*, cit., p. 266.

[14] CARLO GOLDONI, *Prefazione dell'autore alla prima raccolta delle commedie. 1750 [Bettinelli]*, in ID., *Tutte le opere*, I, cit., pp. 766-767.

Leurs génies tenoient à leurs caractères. Métastase étoit doux, poli, agréable dans la societé. Zeno étoit sérieux, profond et instructif».[15]

Di là dagli elementi convenzionali del «ritratto» di Metastasio, non conosciuto di persona —più veritiero quello di Zeno: «c'est donc à ce dernier que je m'étoit adressé pour faire analyser mon *Gustave*»—, il paragone è impegnativo da più punti di vista. Soffermandoci per ora sul librettista veneziano, va notato come Goldoni ribadisca la matrice tragica della sua opera in musica: «Zeno crut le premier que la tragédie pouvoit se représenter en vers lyriques sans la dégrader, et qu'on pouvoit la chanter sans l'affoibir»; come rivaluti nel modello il problema della veridicità storica della rappresentazione: «on voit, dans ces *Opéra*s, les héros tels qu'ils étoient, du moins tels que les historiens nous les représentent»; come sia attento infine all'impianto drammaturgico: «[on voit] les caractères vigoureusement soutenus, ses plans toujours bien conduits; les épisodes toujours liés à l'unité de l'action». La prospettiva memorialistica è ingannatrice di per sé. Autorevolmente incardinato negli anni parigini, il remoto ma dettagliato elogio dell'arte drammatica zeniana aiuta però a reilluminare il periodo di apprendistato presso i Grimani, all'interno del quale si era venuto organizzando lo «studio» delle forme del tragico. Che alle manifestazioni dell'eroicità Goldoni guardasse, in quel primo tempo, non è solo chiarito dalla costruzione delle trame e delle rese sceniche delle opere allestite, ma dai segnali d'autocommento sparsi attorno al tema.

Un aspetto rilevante ed assai noto è legato alle qualità degli attori della compagnia Imer, Gaetano Casali, la Bastona, Cecilia Rutti. Ma, accanto alla fatica nel disciplinare i capricci degli interpreti affezionati alle trovate dell'arte —la Bastona che nelle vesti della «tragica» Rosmonda si mette a danzare la *furlana*—, egli si propone di stabilizzare le tecniche recitative e mettere al sicuro, con l'«unità di azione», la «scena stabile», di operare insomma su un consolidato sistema di «regole». Ciò riguarda i due versanti del dramma serio e della tragicommedia. Proprio dal loro contatto nasce una questione di rilievo, concernente cioè il rapporto tra musica e parola, tra la tradizionale pervasività della prima e la nobile tenuta della seconda. Nella perfetta messa a punto di un logocentrismo che era di per sé fonte e forma musicale, Metastasio aveva trovato la risoluzione del problema. Non così Zeno, che si era affaticato sui rapporti conflittuali tra la perfetta tragedia e l'imperfezione congenita delle espressioni melodrammaturgiche. Goldoni assume in proprio questa fatica, resa ancor più ardua dal contatto quotidiano con i cantanti e i comici. Un indizio interessante a proposito è offerto dalla prassi goldoniana di mettere in prova melodrammi senza musica, voluta non solo per le ragioni di repertorio richieste da Imer, secondo una consuetudine attestata nella *Prefazione Bettinelli* o nella dedica del *Terenzio*,[16] ma in quanto esercizio sul tessuto verbale e la sua resa scenica. Assumendo il *Teatro comico* goldoniano quale provvisorio capolinea delle esperienze

[15] GOLDONI, *Mémoires*, cit., p. 188.

[16] Cfr. GOLDONI, *Prefazione dell'autore alla prima raccolta delle commedie. 1750*, cit., p. 766, e CARLO GOLDONI, *Terenzio*, in ID., *Tutte le opere*, V, cit., p. 687: «Sono numerosissime le edizioni [dei melodrammi], e fortunati coloro che le hanno stampate. I comici ancora se le sono appropriate per molto tempo, e con profitto notabile le hanno senza musica rappresentate».

maturate al San Samuele e al San Giovanni Crisostomo, si constata come in esso la rivalutazione del teatro recitato corrisponda alla sancita superiorità della commedia sul dramma giocoso-parodico; per analogia, ciò rinvia alle tesi dei teorici settecenteschi in favore della supremazia del tragico sul dramma serio, cui aderirà infine lo stesso Zeno nella lettera scritta al Muratori e citata nel *Della perfetta poesia*.[17] Il punto è allora questo. Nell'inclinazione verso il registro eroico interna alla pratica mistigenere dei teatri a prezzo, e dentro la complessiva attenzione verso la rinascita settecentesca della tragedia, è possibile individuare una sorta di linea veneta che riconosca nella drammaturgia zeniana un modello da assumere o attraversare?

In attesa di più approfondite verifiche sulla questione, appare resistente il filo intrecciato da Luisa Bergalli prima e Gasparo Gozzi poi. La storia della fedele discepolanza della poetessa risulta documentata con ricchezza di particolari nell'epistolario del maestro.[18] Ma è bene rifarsi direttamente a Gasparo, frequentatore della sua ricca biblioteca e della cerchia di amici.[19] Si deve a lui infatti la complessa attività di edizione delle *Poesie drammatiche* zeniane, uscite presso Pasquali nel 1744 dove, come soglia del quarto volume, è pubblicato a firma dell'editore un elogio del drammaturgo che si colloca a prima vista nel solco dei citati «ritratti» goldoniani:

> Comunque che ciò fosse, mentre, che male in istato era l'arte de' drammi, sono circa a cinquant'anni, che il Sig. Apostolo Zeno cominciò a dettare composizioni di tal genere, e a darle a' teatri [...] I costumi de' suoi personaggi rese grandi, e costanti; e solo in ciò differenti, che in una quantità grandissima di drammi, diversi li dipinse; gli argomenti trasse dal cuore della storia greca, e romana per di più; e lasciati indietro gli attori, che scherzavano, a tanta grandezza, e maestà il tutto recò, che in quella parte assai dee il nostro teatro apprezzarsi, avendo gran luce, e nobiltà acquistata.[20]

Goldoni avrebbe sottoscritto questo parere, e forse anche l'affermazione che Zeno aveva espresso a Muratori ed inviato a Gozzi per spiegare la propria contrarietà alla pubblicazione in corso: «Circa ai drammi, per dir sinceramente il mio sentimento, tuttocché ne abbia molti composti, sono il primo a darne il voto della condanna».[21] Su altri due punti toccati da Gasparo, però, Goldoni non sarebbe stato d'accordo. Il primo riguarda la sentenza emessa senza appello: «Io credo di poter sicuramente affermare, che nessuno al Signor Apostolo vada avanti» (ivi, p. IX); sappiamo infatti che nella dedica al *Terenzio* le gerarchie saranno ridiscusse. Il secondo riguarda la critica gozziana al sistema teatrale di cui Goldoni aveva fatto parte:

---

[17] Offre spunti in merito TAVAZZI, *Carlo Goldoni dal San Samuele al «Teatro Comico»*, cit., pp. 244-245. Ma si vedano anche i suggerimenti avanzati in precedenza da MARZIA PIERI, *Ancora su Goldoni tragico e tragicomico*, «Problemi di critica goldoniana», XVI, 2009, III, pp. 195-212: 199. Dell'epistola zeniana inviata al bibliotecario estense dà notizia, citandone il passo decisivo e fornendo gli opportuni rinvii bibliografici, Gasparo Gozzi, in ZENO, *Poesie drammatiche*, IV, cit., p. XII.

[18] Zeno le offrì numerosi consigli sulla composizione dei melodrammi *Agide* ed *Elenia*, come pure di una «nuova» opera il cui soggetto, «difficile da maneggiare», era stato ripreso da lui stesso nel *Flavio Onicio Olibrio*, versificato assieme a Pariati: cfr. ZENO, *Lettere*, cit.., in particolare le missive a Luisa Bergalli del 9 ottobre 1723 (III, pp. 389-390), del 26 maggio 1725 (IV, pp. 40-41), del 13 ottobre 1725 (IV, pp. 63-64), dell'8 dicembre 1725 (IV, pp. 74-75).

[19] La frequentazione di Gasparo con Zeno e i suoi libri è ricordata da Fabio Soldini nel volume da lui curato, GASPARO GOZZI, *Lettere*, Parma, Guanda, 1999, p. XII.

[20] ZENO, *Poesie drammatiche*, IV, cit., pp. V e VI.

[21] ZENO, *Poesie drammatiche*, IV, cit., p. XII.

Sempre fu costume, e oggidì è cresciuto, bontà de' tempi, che mettendosi più volte i drammi d'un autore ne' teatri, per fare qualche varietà, accomodare i maestri di musica, ed altre persone, che in que' luoghi o dipingono, o altri lavori fanno, ed hanno capricci, e fantasie un mare, s'è preso uno spediente, di porre le mani ne' lavori del poeta, e quelli allungare, accorciare [...], e chi sa, e chi non sa riappastra, e malmena come può, o come gli è conceduto di poter fare dalla natura medesima della cosa: poiché posto, che colui, il quale questi ritoccamenti, o rappezzamenti fa, fosse persona di giudizio, e di dottrina quanto si vuole eccellente, non potrebbe far sì, che il buono originale non peggiorasse. (ivi, pp. X-XI)

Goldoni era appunto uno dei «poeti» che avevano «rappezzato». Nel momento in cui escono le *Poesie drammatiche* dello Zeno è lontano da Venezia, ha iniziato il viaggio che lo porta in Toscana, dove ha modo di mettere ordine nelle sue letture e maturare la scelta a favore del teatro comico.[22] Ma quel lavoro di scorciatura e ricucitura, di «studio» sì, ma applicato al concreto farsi di un teatro 'teatrale', non viene ripudiato, semmai riusato, in altre direzioni. Si vuol dire insomma che, come Gasparo Gozzi assume centralmente il modello zeniano e lo rivaluta alla luce delle convergenze riformatrici di Muratori e Antonio Conti, così invece Goldoni lo attraversa in obliquo, per ritagliarsi un proprio percorso che ne presuppone lo scavalcamento. Nel corso del quale torna a intercettare Metastasio.

3.

Crocevia di tutte le «regole» assunte, verificate e riformate, il *Teatro comico* è il testo dove da un lato Goldoni segna il distacco dal riuso parodico del melodramma metastasiano che egli stesso aveva praticato per arricchire il repertorio «giocoso» e dall'altro il modello patetico viene rilanciato con piena assunzione di responsabilà, proprio a contrasto con la degradazione eroicomica, secondo le indicazioni fornite dal capocomico Orazio: «non posso soffrire di sentir porre in ridicolo i dolcissimi versi della *Didone*».[23] La *dulcedo* di cui Metastasio era sommo artefice sta insomma alla base della formula goldoniana che veicola sul piano comico lo stesso *pathos* delle zeniane Griselde, nubili o maritate che siano.[24] Una volta liberati i personaggi dagli schemi prefissati della tematica cortigiana, prende vita la moderna inchiesta di Goldoni nei territori mobili dell'analitica delle passioni, delle dolorose incrinature, celate nelle pieghe dei finali apparentemente risanatori.

In questa prospettiva appare meno convenzionale, più mirato, *ex post*, alla segnalazione del modello egemone, il paragone dei *Mèmoires* in cui Zeno era stato avvicinato a Corneille e Metastasio a Racine, per lo stile puro ed elegante, per la chiarezza dei sentimenti, per l'energia toccante nel linguaggio delle passioni. Va però ricordato come la lucida insistenza sulla declinazione patetica del tragico da parte di Metastasio avesse già preso vigore nel pieno della sperimentazione teatrale 'riformata', durante

[22] Cfr. PAOLA LUCIANI, *Considerazioni sul Goldoni tragico*, in *Goldoni in Toscana. Atti del Convegno di Studi di Montecatini Terme, 9-10 ottobre 1992*, Firenze, Cadmo, 1993, pp. 183-195: 183.

[23] GOLDONI, *Teatro comico*, III.3, in ID., *Tutte le opere*, II, cit. Sul punto, cfr. TAVAZZI, *Carlo Goldoni dal San Samuele al «Teatro Comico»*, cit., pp. 239-240.

[24] Si veda a questo riguardo FRANCO VAZZOLER, *A proposito di Goldoni autore dei libretti seri per musica*, in *Forme del melodrammatico. Parole e musica (1700-1800): Contributi per la storia di un* genere, a cura di Bruno Gallo, Milano, Gueruni e Associati, 1988, pp. 115-144.

gli anni cinquanta. Fu in quell'arco temporale infatti che si infittirono gli omaggi al poeta cesareo. Decisiva in proposito la dedica del *Terenzio*, scritta nel 1758.[25] Goldoni coglie la musicalità intrinseca alle strutture formali delle sue «ariette». Ricolloca nella recente storia del sistema impresariale e recitativo l'altalenante fortuna dei libretti, da cui aveva attinto a piene mani. Soprattutto, rovescia il parere di Gasparo sulla primazia zeniana, grazie alla concezione evolutiva di generi ed autori e all'idea dell'innesto di movenze «liriche» nella drammatica, punti che riaffiorano nel paragone dei *Mémoires*; tenendosi ben lontano perciò dalle «zuffe» costruite artificialmente tra i presunti rivali cesarei da alcuni libellisti in azione nello scenario veneziano a metà degli anni trenta. È però di un congedo che Goldoni stava dicendo, o di più congedi. Tanto da caricare la dedica di precise responsabilità strategiche.

Il primo di essi avviene nei confronti del modello della tragedia di stampo maffeiano, quello che nel gioco *Griselda-Merope* aveva intrigato il giovane Goldoni. La vicenda è nota. La rottura con l'illustre veronese si consuma attraverso la prefazione a *La sposa persiana*, nello snodo cioè che dal *Terenzio* apre verso la stagione delle nuove commedie in versi. Ma un secondo commiato riguarda proprio Metastasio e con lui il genere melodrammatico. Nei modi discreti della «confessione» Goldoni ripropone il distacco dalle forme teatrali accreditate dal maestro, già sancito al tempo del *Teatro comico*. Si tratta però di un allontanamento motivato con toni ben diversi da quelli usati da Gasparo Gozzi, su autorizzamento zeniano, contro la manifesta inferiorità del genere per musica a fronte della tragedia. Come nel *Teatro comico*, qui è la via della commedia ad essere in questione. O per meglio dire, nel caso del *Terenzio*, di un nuova formula «drammatica» che deve comunque al magistero metastasiano: «Vi troverete in esso un non so che di drammatico, tratto dalla vostra scuola».[26] Salutando Metastasio, dunque, Goldoni confida ancora nella capacità d'infiltrazione dell'alta lezione negli «umili» territori del comico, anche versificato, per il potenziamento degli effetti e dei diritti della passione. Ma allora, i congedi di cui si diceva, sono definitivi o provvisori? E le indicazioni paratestuali indicano un addio senza ripensamenti ulteriori, o piuttosto un cammino con molte svolte? Nel caso del pervasivo Metastasio si propende per le seconde ipotesi. Anche sul versante Zeno-Maffei si riapre però la questione.

La critica recente ha lavorato attentamente sul ritorno goldoniano al tragico. I motivi poggiano principalmente sulla nuove pressioni del sistema impresariale dovute alla «riaccesa guerra dei teatri» degli anni cinquanta.[27] Si può legittimamente immaginare una ricomparsa di fenomeni simili a quelli verificatisi al tempo dell'apprendistato. Resta il fatto che, nonostante le programmatiche affermazioni della dedica al *Terenzio*, il Goldoni del 1759 tornò a scrivere «tragedie», in endecasillabi sciolti, *Enea nel Lazio*, *Gli amori di Alessandro*, *Artemisia*. Nelle prime due è certo possibile ritrovarvi coloriture zeniane. Ma nell'episodio di *Artemisia* si scorge l'esempio della *Merope* di Maffei —e forse di quella voltairiana, suggerisce Marzia

[25] GOLDONI, *Terenzio*, in *Tutte le opere*, V, cit., pp. 686-687. La «lettera» uscì nel tomo III dell'edizione Pitteri, Venezia, 1758.
[26] GOLDONI, *Terenzio*, cit., p. 688.
[27] Cfr. PIERI, *Ancora su Goldoni tragico e tragicomico*, cit., p. 200.

Pieri—,[28] e, all'indietro, vi si vede la mano di chi aveva rielaborato *Griselda*, rappresentata al San Luca ancora nel 1767.

Di questa ricomparsa dei modelli si trovano tracce evidenti anche nella inoltrata zona parigina dei *Mémoires*, quando emerge l'ambizione dell'autore teatrale di dare una veste letterariamente consolidata alla propria opera. È un punto non secondario, cui accenno appena. Ad incrocio con Metastasio, che in una lettera al fratello Leopoldo aveva elogiato la fecondità portentosa di Goldoni, dispiacendosi tuttavia della fretta cui era obbligato dal bisogno,[29] l'autore dei *Mémoires* porta ad esempio delle mirabili collezioni teatrali del tempo «la superbe édition de Métastase conduite et exécutée par les soins de M. Pezzana»: quella uscita a Parigi per la Veuve Hérissant, tra l'80 e l'83.[30] L'osservazione di un Goldoni attento alla diffusione libraria e alla preziosità delle stampe di *Opera omnia* di teatro va contestualizzata alla luce di quanto lo stesso memorialista scrive nella *Préface* dell'autobiografia, quando spiega come delineazione «de son caractere» —di per sé poco interessante, dice— possa formarsi solo in stretto rapporto con il flusso 'vitale' garantito dai testi e dalla loro stabilizzazione, forma memoriale anch'essa.

Conseguente a questo manifesto desiderio di innalzamento letterario del proprio organismo testuale, proiettato negli inchiostri *ne varietur* dell'Hérissant, è il lungo lavoro di revisione per le stampe dei testi ancora privi di sede. Se vogliamo, è all'interno di questo attento lavoro ricostruttivo che affiora l'ultimo ricordo di Zeno. Un evento intermedio è databile al 1756, allorché Goldoni mise mano alla *Statira* del 1741 e la ripubblicò presso Francesco Pitteri. Nella *Statira* 1756 si contano nuovi innesti nella direzione della commozione. Ma si conservano altresì importanti zone del libretto 1741, come quelle che registrano i «funesti deliri» di Statira a cui vacilla l'onore, o la «voglia di vendetta» di Rosane quando s'accorge che il rigido codice d'«onore» e «gloria» a cui era legata in ossequio filiale e dinastico alla volontà paterna rischia di infrangersi contro l'opposta volontà della sovrana, e su sua spinta prende corpo l'antico appuntamento della «congiura» e Rosane riassomiglia alla Nicia della *Generosità politica*. Se poi si proietta questa variantistica verso il sommovimento di carte delle tragicommedie mai pubblicate prima, e si entra all'interno delle edizioni Pitteri, Pasquali e Zatta, risulta chiaro come, nell'ideale raccolta a stampa del tutto-Goldoni, fosse riservato uno spazio non del tutto secondario ai modelli e alle sperimentazioni di partenza, *avant la lèttre*: del Corneille veneziano che, nella prospettica pagina dei *Mémoires*, può legittimamente riaffiancarsi al Racine 'viennese'.

BIBLIOGRAFIA CITATA

BIZZARINI, MARCO, *Goldoni, Vivaldi e la tradizione della librettistica della «Griselda» di Zeno*, «Problemi di critica goldoniana», XVI, III, 2009, pp. 349-356.

[28] Ivi, p. 210.

[29] METASTASIO, *Lettere*, IV, cit., p. 79: la missiva riguarda l'arrivo di Goldoni a Roma e l'appena ricevuta dedica del *Terenzio*.

[30] GOLDONI, *Mémoires*, cit., p. 540.

BIZZARINI, MARCO, *I segreti di «Griselda»: nuove riflessioni sulla collaborazione tra Vivaldi e Goldoni*, in *Antonio Vivaldi. Passato e futuro*, a cura di Francesco Fanna e Michael Talbot, Venezia, Fondazione Cini, 2009, pp. 307-317.

GOLDONI, CARLO, *Tutte le opere*, 14 voll., a cura di Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, 1935-1956.

————, *Memorie italiane. Prefazioni e polemiche. III*, a cura di Roberta Turchi, Venezia, Marsilio, 2008.

————, *Drammi seri per musica*, a cura di Silvia Urbani, Venezia, Marsilio, 2010.

GUTIÉRREZ CAROU, JAVIER, *La* Griselda *zeniana fra opera in musica e teatro di prosa: verso un'edizione comparativa*, «Levia Gravia. Quaderno annuale di letteratura italiana» [*«Umana cosa è aver compassione degli afflitti...». Raccontare, consolare, curare nella narrativa europea da Boccaccio al Seicento*], XV-XVI, 2013-2014, pp. 563-574.

HERRY, GINETTE, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata*, 3 voll., Venezia, Marsilio, 2007-2009.

LUCIANI, PAOLA, *Considerazioni sul Goldoni tragico*, in *Goldoni in Toscana. Atti del Convegno di Studi di Montecatini Terme, 9-10 ottobre 1992*, Firenze, Cadmo, 1993, pp. 183-195.

PIERI, MARZIA, *Ancora su Goldoni tragico e tragicomico*, «Problemi di critica goldoniana», XVI, III, 2009, pp. 193-212.

————, *La tragedia possibile secondo Goldoni e l'esperimento fallito delle «Nove Muse»*, «Studi goldoniani», n. s., X, 2, 2013, pp. 99-129.

TAVAZZI, VALERIA G. A., *Carlo Goldoni dal San Samuele al «Teatro Comico»*, Torino, Accademia University Press, 2014.

VAZZOLER, FRANCO, *A proposito di Goldoni autore dei libretti seri per musica*, in *Forme del melodrammatico. Parole e musica (1700-1800): Contributi per la storia di un* genere, a cura di Bruno Gallo, Milano, Gueruni e Associati, 1988, pp. 115-144.

VESCOVO, PIERMARIO, *Le «riforme» nella «riforma». Preliminari goldoniani*, «Quaderni Veneti», 16, 1992, pp. 119-152.

ZENO, APOSTOLO, *Poesie drammatiche*, 10 voll., III, Venezia, Pasquali, 1744.

ARCHIVIO DEL TEATRO PREGOLDONIANO: www.usc.es/goldoni

Drammaturgie visive da Gherardi a Goldoni

Renzo Guardenti
(Università di Firenze)

L'intervento affronta le prospettive di indagine delle illustrazioni della drammaturgia, che sono per lo storico dello spettacolo un imprescindibile patrimonio documentario. Frutto di vero e proprio atto di traduzione, le illustrazioni teatrali necessitano di specifici approcci metodologici tendenti a mettere in luce la loro natura di fonti per la storia dello spettacolo. Le immagini prodotte dalla seconda metà del Seicento fino a tutto il Settecento costituiscono un ricchissimo repertorio e possono essere anche un'utile testimonianza di specifiche pratiche della scena. Alcune illustrazioni di epoca pre-goldoniana, quali quelle del *Théâtre Italien* di Evaristo Gherardi e del *Théâtre de la Foire* di Lesage e d'Orneval, sono a questo proposito significative.

This paper approaches the perspectives of analysis of drama illustrations, an essential documentary source for the theatre historian. These images are the result of a translation process and require specific methodological approaches to highlight their nature of theatrical documents. The illustrations produced from the mid-seventeenth century to the end of the eighteenth constitute an extremely rich repertoire, and may also be a useful evidence of specific stage practices. Some 'pre–Goldonian' illustrations, such as those of the Théâtre Italien of Evaristo Gherardi and the Théâtre de la Foire *of Lesage and d'Orneval, are significant examples in this regard.*

Gli studi teatrali hanno fin qui rivolto all'iconografia un'attenzione intermittente,[1] certamente dovuta un approccio alle arti delle spettacolo tuttora segnato da un atteggiamento tendente a privilegiare i valori della parola scritta o le dinamiche delle strategie editoriali, ridimensionando o escludendo dal proprio campo di indagine lo studio della dimensione spettacolare. Questo atteggiamento trova giustificazione nel carattere effimero della rappresentazione e quindi anche le tipologie documentarie riconducibili agli aspetti performativi e visivi dello spettacolo, e in particolare quelle iconografiche, vengono spesso considerate con sufficienza, se non addirittura ignorate. Per cui è con piacere che si assiste al riaffiorare dell'interesse per questo tipo di fonti, specie quando si palesa in ambiti in apparenza inaspettati, come nel caso di alcuni recenti contributi provenienti dagli studi di italianistica, quali quelli di Roberta Turchi,[2] che hanno analizzato con originalità alcune illustrazioni delle edizioni goldoniane Pasquali[3] e Zatta,[4] o anche l'intervento di Marco

[1] RENZO GUARDENTI, *Presentazione* a *Attori di carta. Motivi iconografici dall'antichità all'Ottocento*, a cura di Renzo Guardenti, Roma, Bulzoni, 2005, p. 11 («Quaderni di Dionysos», 1).

[2] ROBERTA TURCHI, *Un'edizione «colta e magnifica»*, in *Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi*, a cura di Giulietta Bazoli e Maria Ghelfi, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 403-417; EAD., *Illustrazioni per* La trilogia della villeggiatura, ne *Il libro. Editoria e pratiche di lettura nel Settecento*, a cura di Lodovica Braida e Silvia Tatti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura (in corso di stampa). Ringrazio Roberta Turchi per avermi gentilmente messo a disposizione il dattiloscritto.

[3] CARLO GOLDONI, *Delle Commedie di Carlo Goldoni avvocato Veneto*, 17 voll., Venezia, Pasquali, 1761-1780.

[4] CARLO GOLDONI, *Opere teatrali del Signor Avvocato Carlo Goldoni veneziano con rami allusivi*, Venezia, Zatta, 1788-1795.

Arnaudo[5] che —seppur costretto in un'ottica testocentrica— ha il merito di aver stigmatizzato la scarsa attenzione verso di questo tipo di documentazione.[6] Il rilievo di Arnaudo è condivisibile: non solo perché il corpus iconografico delle edizioni goldoniane è un patrimonio documentario di ampiezza e organicità tali da poter esser considerato un vero e proprio *unicum*, ma anche perché questa sottolineatura ci consente di soffermarci su quella particolare declinazione dell'iconografia teatrale costituita dalle illustrazioni della drammaturgia e di diffonderci su alcuni aspetti metodologici legati all'impiego dell'iconografia teatrale, utili a inquadrare alcuni esempi di epoca pregoldoniana.

Nel corso del secolo XVIII il teatro europeo conosce grande fioritura, non solo grazie al definitivo consolidamento dei contesti produttivi del professionismo teatrale, al proliferare della drammaturgia e alla legittimazione teorica dell'arte dell'attore —si pensi alla grande trattatistica, dai Riccoboni a Sainte-Albine, da Hill a Diderot— ma anche per il dilagare di una teatralità diffusa, capace di pervadere interi settori del gusto e dell'estetica quotidiani. Uno degli esiti più rilevanti, in termini concettuali e quantitativi, è costituito dal propagarsi, su scala europea, di una produzione iconografica realizzata con una vasta gamma di tecniche artistiche e caratterizzata da un'ampia articolazione delle tipologie e delle destinazioni funzionali —dalle fantasie sceniche all'oggettistica, dalle illustrazioni della drammaturgia e della trattatistica al ritratto d'attore, dalla vita delle maschere alla bozzettistica scenografica e costumistica, alla 'vita teatrale'. Un repertorio enorme, quantificabile in oltre cinquemila pezzi,[7] ispirato sia alle polimorfe declinazioni della scena contemporanea, sia a situazioni ed eventi non direttamente legati a una dimensione drammaturgica o rappresentativa, riconvertiti figurativamente in base a veri e propri processi di teatralizzazione: si pensi ai cicli pittorici di William Hogart da *A Harlot's Progress*, al notissimo *A Rake's Progress*, al *Marriage à la mode*. Oppure, al polo opposto, si pensi alle note miniature di Jean Louis Faesch che documentano gli stilemi gestuali dei grandi interpreti della *Comédie-Française* della metà del Settecento.[8]

Questa pletora di immagini impone una doppia linea di intervento. Da un lato, una considerazione complessiva del repertorio figurativo tendente a circoscrivere quello che potremmo definire come il *macrodocumento iconografico*[9] —sulla scorta di un approccio 'quantitativo' che porta alle estreme conseguenze quello adottato da

---

[5] MARCO ARNAUDO, *La scena muta. Le illustrazioni settecentesche di Goldoni nel loro rapporto con i testi*, «Intersezioni», XIII, 3, dicembre 2003, pp. 467-498.

[6] ARNAUDO, *La scena muta*, cit., p. 467.

[7] Cfr. *Dionysos. Archivio di iconografia teatrale - Theatre Iconohraphy Archive*, DVD-Rom di Renzo Guardenti e Cesare Molinari, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2006.

[8] Cfr. MARIA INES ALIVERTI, *The Miniatures of Jean Louis Faesch and their printed versions. A theatrical paper Museum*, «Acting Archives Rewiew», Supplement 10, April 2011 (http://goo.gl/pdqu6Q).

[9] RENZO GUARDENTI, *The iconography of the «Commedia dell'Arte»: figurative recurrences and the organization of the repertory*, in *European Theatre Iconography. Proceedings of the European Science Foudation Network (Mainz, 22-26 July 1998, Wassenaar, 21-25 July 1999, Poggio a Caiano, 20-23 July 2000)*, edited by Christopher Balme, Robert Erenstein and Cesare Molinari, Roma, Bulzoni, 2002. Un'embrionale intuizione in merito alla necessità di indagare il repertorio iconografico a partire dalla costituzione di «*insiemi*» si trova in ELENA BASSI, *Le illustrazioni italiane e francesi delle commedie goldoniane*, in *Atti del colloquio sul tema Goldoni in Francia*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1972, p. 79.

Cesare Molinari a proposito delle illustrazioni goldoniane, che dovrebbero essere considerate «come un'interpretazione complessiva»[10] dell'opera di Goldoni—; dall'altro, l'individuazione di una sorta di 'dinamica relazionale' tra le singole immagini, una specie di minimo comun denominatore capace di giustificare la composizione e l'articolazione del repertorio. La nozione di 'drammaturgia visiva' a questo proposito è perfettamente idonea a qualificare la produzione figurativa del secolo XVIII riferibile più o meno direttamente al teatro: grazie anche alla presenza dei cosiddetti *teatri-in-forma-di-quadro*,[11] le carte e le tele dei pittori, le illustrazioni della drammaturgia, gli affreschi di ville e castelli, le ricche serie di statue e porcellane diventano una sorta di teatrino virtuale in cui prende corpo quel gusto diffuso per la teatralità tipico della società settecentesca.

All'interno di questo repertorio, le illustrazioni teatrali occupano un posto considerevole, sia dal punto di vista quantitativo, sia da quello concettuale, in virtù della loro specificità e della varietà delle tipologie. Si tratta di documenti particolari: il termine *illustrazione* che li designa, a dispetto dell'immediato e apparentemente univoco significato, si caratterizza in realtà per una sostanziale ambiguità di fondo e necessita di un'adeguata definizione. Utilissimo, in questo senso, l'inquadramento metodologico proposto da Martine De Rougemont: a partire dalla questione, posta in termini provocatori, se la teatralità derivi dal visibile, la studiosa francese arriva a definire diverse tipologie di illustrazione: 1) l'illustrazione 'teatrale', legata alla realtà fenomenica dello spettacolo; 2) l'illustrazione 'drammatica', che presenta le azioni dei personaggi della pièce; 3) l'illustrazione 'narrativa', che mostra visivamente l'oggetto di un racconto che, sulla scena, viene relegato alla sola dimensione verbale; 4) l'illustrazione 'didattica', dove il livello di allegorizzazione è al grado zero; 5) l'illustrazione 'iconologica', riferibile a codici culturali complessi; l'illustrazione 'decorativa', contrassegnata da motivi figurativi con finalità puramente estetiche.[12]

La classificazione proposta dalla De Rougemont evidenzia tutta la complessità di questa tipologia iconografica, la cui ampiezza semantica tuttavia non può limitarsi alla sola illustrazione libraria, ma deve necessariamente estendersi anche a figurazioni realizzate con tecniche artistiche diverse dall'incisione. Si veda, ad esempio, il celebre dipinto *La Tempesta* di William Hogarth, la cui finalità non è quella di documentare un momento di un'ipotetica messa in scena del testo shakespeariano, ma di illustrare un episodio della commedia, quello in cui Ferdinando, appena naufragato sull'isola, incontra Miranda, Prospero e Calibano. In sostanza, all'interno

---

[10] CESARE MOLINARI, *Un teatro immaginario per Goldoni*, introduzione a CARLO GOLDONI, *Il teatro illustrato nelle edizioni del Settecento*, Venezia, Marsilio, 1993, pp. XXI-XII.

[11] Cfr. RENZO GUARDENTI, *Il quadro e la cornice: iconografia e storia dello spettacolo*, «Biblioteca Teatrale», n. s., 37-38, 1996, pp. 61-74. Il termine *teatri-in-forma-di-quadro* si riferisce a quei reperti figurativi identificabili con vere e proprie fantasie sceniche, quelle immagini che, seppur dotate di un evidente referente di teatralità, non sono però riconducibili a eventi spettacolari individuati. È il caso, rimanendo nella costellazione del 'pre-goldoniano', dell'opera di Jean-Antoine Watteau e dei suoi eredi, innegabilmente teatrali per la presenza dei personaggi dell'Arte, ma difficilmente associabili ad attori precisi o a specifiche messe in scena.

[12] MARTINE DE ROUGEMONT, *La théâtralité relève-t-elle du visible? Questions sur l'illustration théâtrale*, in *European Theatre Iconography*, cit., pp. 122-123.

della categoria iconografica dell'illustrazione è possibile includere «anche tutte quelle immagini che pur non potendo esser considerate illustrazioni in senso strettamente tecnico, non essendo infatti contenute in un supporto librario, lo sono però *latu sensu* in quanto finalizzate a illustrare uno o più episodi di un testo drammatico».[13]

Soffermiamoci adesso su due reperti iconografici, iniziando dai frontespizi che corredano i sei volumi del *Théâtre Italien*[14], la raccolta pubblicata nel 1700 da Evaristo Gherardi —l'ultimo Arlecchino della prima compagnia italiana a Parigi, soppressa da Luigi XIV nel 1697—[15] ricordando che a quell'altezza cronologica le illustrazioni della drammaturgia, grazie alla ormai generalizzata diffusione dell'incisione *en taille-douce*, potevano vantare esempi destinati a passare alla storia. Giusto per rimanere all'area francese, si pensi alle illustrazioni di François Chauveau per le *Oeuvres de Racine*[16] (1676) o alle incisioni di Jean Sauvé su disegni di Pierre Brissart per *Les Oeuvres de Monsieur de Molière*[17] (1682), che costituiscono uno snodo significativo di un percorso editoriale costellato da una miriade di testi illustrati, tra cui spiccano *La Mariane*[18] di Tristan L'Hermite (1637) e *Cinna*[19] di Corneille (1643) per la ricchezza di rinvii figurativi alla teatralità del potere politico.[20]

Nel 1700, dunque, Evaristo Gherardi pubblicò *Le Théâtre Italien*,[21] contenente 55 commedie composte per la stragrande maggioranza da autori francesi e rappresentate dalla troupe dell'Ancien *Théâtre Italien* tra il 1681 e il 1697, ciascuna delle quali corredata da un'immagine a frontespizio. Esito maturo del processo di francesizzazione della Commedia dell'Arte a Parigi, fondato sulla collaborazione degli attori italiani con autori francesi quali Nolant de Fatouville, Eustache Le Noble,

---

[13] RENZO GUARDENTI, *Riviste teatrali e iconografia: note di metodo, tipologie, paradossi* in *Comoedia e lo spettacolo italiano tra le due guerre*, a cura di Antonella Di Nallo, «Studi Medievali e Moderni. Arte Letteratura Storia», XVII, 2013, 2, p. 75.

[14] *Le Théâtre Italien de Gherardi*, 6 voll., Paris, Cusson et Witte, 1700.

[15] Sull'Ancien *Théâtre Italien* cfr. almeno RENZO GUARDENTI, *Gli italiani a Parigi. La Comédie Italienne (1660-1697). Storia, pratica scenica, iconografia*, 2 voll., Roma, Bulzoni, 1990, e VIRGINIA SCOTT, *The Commedia dell'Arte in Paris*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1990.

[16] JEAN RACINE, *Oeuvres de Racine*, 2 voll., Paris, Ribou, 1676.

[17] MOLIÈRE, *Oeuvres de Monsieur de Molière*, 6 voll., Paris, Thierry, Barbin et Trabouillet, 1682.

[18] TRISTAN L'HERMITE, *La Mariane*, Paris, Courbé, 1637.

[19] PIERRE CORNEILLE, *Cinna, ou la Clémence d'Auguste*, Paris, Quinet, 1643.

[20] Cfr. CATHERINE GUILLOT, *Les images-séries du roi de tragédie au XVII^e siècle et la question de la théâtralité du pouvoir politique*, in *European Theatre Iconography*, cit., pp. 221-232. Più in generale, per una sintesi sulle illustrazioni della drammaturgia francese nel XVII secolo cfr. MICHAEL HAWCROFT, *Le théâtre français du XVIIe siècle et le livre illustré* », in *Du spectateur au lecteur. Imprimer la scène aux XVIe et XVIIe siècles*, a cura di Larry F. Norman, Philippe Desan e Richard Strier, Fasano-Paris, Schena Editore-Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, pp. 317-348.

[21] *Le Théâtre Italien*, cit. I rinvii al *Théâtre Italien* contenuti in questo contributo sono tratti dell'edizione Briasson, Paris 1741. Sulle vicende editoriali della raccolta cfr. GUARDENTI, *Gli italiani a Parigi*, I, cit., pp. 22-24, mentre per un'indagine complessiva sui contenuti della drammaturgia si veda CHARLES MAZOUER, *Le théâtre d'Arlequin. Comédies et comédiens italien en France au XVIIe siècle*, Fasano, Schena, 2002. Sul repertorio della prima *Comédie Italienne* nell'ultima fase di attività si rinvia a *Il «Théâtre Italien» di Gherardi. Otto commedie di Fatouville, Regnard e Dufresny*, presentate da Marcello Spaziani, Edizioni dell'Ateneo, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1966.

Jean-François Regnard, Charles-Rivière Dufresny,[22] il *Recueil* di Gherardi è un documento di particolare importanza poiché consente, per l'ampiezza del repertorio e per l'arco cronologico cui si riferisce, di seguire con regolarità l'evoluzione della drammaturgia dell'Ancien *Théâtre Italien* nell'ultimo quindicennio di attività. Inoltre, le incisioni della raccolta —realizzate da disegnatori non certo di primo piano, tra cui si distinguono tuttavia Franz Ertiger e François Verdier, e incise verosimilmente nelle botteghe dello stesso Ertinger e dell'incisore Etienne Desrochers— assumono una duplice, significativa valenza documentaria, in genere negletta dalla storiografia teatrale.[23] Alcune di esse possono essere infatti considerate illustrazioni nel senso specifico del termine, poiché si limitano a presentare i contenuti della drammaturgia attraverso la traduzione figurativa di specifici episodi, oppure mediante immagini che illustrano sinteticamente il tema della pièce, o ancora per mezzo di vere e proprie trascrizioni figurative del titolo della commedia, come si evince dal frontespizio di *Isabelle Médecin* di Nolant de Fatouville,[24] che ci mostra appunto Isabelle in veste di medico mentre visita Colombine, consentendo così all'osservatore un'immediata intelligibilità della situazione e del tema complessivo della pièce. Altre immagini sono invece il risultato di una chiara intenzione di documentare la dimensione spettacolare, declinata in termini scenografici e scenotecnici, costumistici, coreografici, musicali e di performance attoriale, consentendoci così di cogliere visivamente aspetti peculiari della spettacolarità della prima *Comédie Italienne*. Limitiamoci ad alcuni esempi significativi. Sul fronte scenotecnico sono degni di nota i frontespizi di *Arlequin Mercure Galant*[25] e di *Arlequin Phaëton*.[26] Il frontespizio di *Arlequin Mercure Galant* si riferisce a due momenti della scena iniziale della commedia: dapprima l'arrivo in volo di Arlequin-Mercure a cavalcioni di un tacchino, chiara rivisitazione parodica dell'aquila di Zeus, poi la *Scène des Nouvelles*, dove ancora Arlequin-Mercure legge a Jupiter gli ultimi eventi della cronaca parigina. L'altra immagine conferma l'uso di macchinerie teatrali presentando un momento di intensa spettacolarità, la caduta di Arlecchino-Fetonte fulminato da Giove: il carro del mitico personaggio precipita a terra spaventando il Dottore, Colombina, Isabella e il fiume Eridano. Siamo di fronte a due esempi rappresentativi degli interventi scenotecnici sul palcoscenico dell'Hôtel de Bourgogne, evidente dimostrazione della capacità dei

[22] Cfr. RENZO GUARDENTI, *Gli italiani a Parigi*, I, cit, pp. 27-45; ID., *Motivi parodici dall'Ancien Théâtre Italien alla Foire*, in *Studi e testimonianze in onore di Ferruccio Marotti. III. Lo spettacolo dall'Umanesimo al Barocco. La Commedia dell'Arte*, «Biblioteca Teatrale», n. s., 97-98, 2011, pp. 245-264; ID., *Drammaturgia e guerriglie teatrali dall'Ancien Théâtre Italien alla Foire*, ne *Il teatro allo specchio: il metateatro tra melodramma e prosa*, a cura di Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione, Napoli, Turchini Edizioni, 2012, pp. 87-102.

[23] Si veda ad esempio quanto sostiene Charles Mazouer sulla possibilità di studiare la recitazione degli attori a partire dalla documentazione iconografica: «L'iconographie n'étant pas d'un grand secours, nous sommes renvoyées aux témoignages écrits, comme pour la voix» (MAZOUER, *Le théâtre d'Arlequin*, cit., p. 113).

[24] NOLANT DE FATOUVILLE, *Isabelle Médecin*, in *Le Théâtre Italien*, I, cit., pp. 246-290. Poiché il format editoriale di questo volume non prevede la pubblicazione di illustrazioni, segnalo, per comodità del lettore, che le immagini del *Théâtre Italien* sono state integralmente pubblicate in RENZO GUARDENTI, *Gli italiani a Parigi*, II, cit.

[25] ID., *Arlequin Mercure Galant*, ivi, I, pp. 1-15.

[26] JEAN PALAPRAT, *Arlequin Phaëton*, ivi, III, pp. 407-488.

comici italiani di far proprie le tecniche del grande spettacolo barocco declinandole in tono minore secondo un uso dichiaratamente parodico.

Sul versante musicale, giova ribadire che questo elemento, intrinsecamente strutturale alla Commedia dell'Arte, trova nelle vicende della compagnia dell'Ancien *Théâtre Italien* un particolare sviluppo specie negli ultimi due decenni di permanenza a Parigi, manifestando tratti di assoluta originalità capaci di generare, all'inizio del Settecento, autonome forme drammatico-musicali, quali l'*opéra comique*.[27] Il *Théâtre Italien* di Gherardi è costellato da una lunga serie di momenti musicali, con l'inserimento ora di rivisitazioni parodiche dei grandi *opéras* di Lully e Quinault, ora di motivetti popolari, tratti dalla tradizione del *vaudeville*. La presenza della musica si sedimenta organicamente nella raccolta ed emerge in diverse immagini, come nel frontespizio di *Les Filles Errantes* di Jean-François Regnard[28], dove ai personaggi dell'Arte —Il Dottore, Mezzettino, Arlecchino, Scaramuccia e Pierrot, tutti chitarra alla mano— fa da pendant sullo sfondo un gruppo di orchestrali con tanto di violini, violoncello, chitarra e fiati,[29] oppure nella stampa relativa ad *Arlequin Ésope* di Eustache Le Noble[30] nella quale —sullo sfondo di una scena marina e grotte che fa da cornice a Arlequin-Ésope, Creso ed Eracle— compaiono alcuni strumentisti a suggellare musicalmente il saluto di Arlecchino al re della Lidia.[31] Ancora, la vocazione musicale dell'Ancien *Théâtre Italien* si declina su registri burleschi, come nell'immagine che raffigura il concerto funebre dell'ultima scena del *Tombeau de Maître André* di Louis Biancolelli,[32] dove Marinette, Scaramuccia, Mezzettino, Colombina e Pierrot vestiti a lutto piangono la scomparsa di Maître André guidati da Arlecchino suonatore di tamburo in groppa a un asinello.

Infine, la danza si manifesta nel duplice versante della performance coreico-acrobatica in pièces esotiche come *Les Chinois* di Jean-François Regnard e Charles-Rivière Dufresny o della tradizionale danza di maschere in *Le Retour de la Foire de Bezons* di Gherardi.[33]

L'analisi comparativa tra frontespizi e commedie del *Théâtre Italien*, tra fonti cronachistiche contemporanee e ulteriori figurazioni, su cui non è possibile dilungarsi, consente di accertare l'elevata attendibilità documentaria di queste immagini, evidenziata anche dalla frequente presenza del sipario e dei *lustres*, i lampadari che illuminavano la scena teatrale sei-settecentesca. Nella genesi di queste immagini, con ogni probabilità, un ruolo di primo piano è stato svolto dal curatore della raccolta. Non è infatti fuor di luogo che l'Arlecchino Evaristo Gherardi abbia intenzionalmente guidato disegnatori e incisori nella composizione dei frontespizi, attuando una vera e propria regia figurativa e facendo in modo che le piccole stampe

[27] Sull'influenza della prima *Comédie Italienne* sul teatro forain, cfr. RENZO GUARDENTI, *Le fiere del teatro. Percorsi del teatro forain del primo Settecento. Con una scelta di commedie rappresentate alle Foires Saint-Germain e Saint-Laurent (1711-1715)*, Roma, Bulzoni, 1995.

[28] JEAN-FRANÇOIS REGNARD, *Les Filles errantes*, in *Le Théâtre Italien*, III, cit., pp. 1-47.

[29] Cfr. *Dionysos Archivio di iconografia teatrale*, cit., scheda RG062.

[30] EUSTACHE LE NOBLE, *Arlequin Esope*, in *Le Théâtre Italien*, III, cit., pp. 201-282.

[31] Cfr. *Dionysos Archivio di iconografia teatrale*, cit., scheda RG065.

[32] LOUIS BIANCOLELLI, *Le Tombeau de Mâitre André*, in *Le Théâtre Italien*, V, cit., pp. 485-512.

[33] EVARISTO GHERARDI, *Le retour de la Foire de Bezons*, in *Le Théâtre Italien*, VI, pp. 161-212.

assumessero un valore testimoniale finalizzato ad andare ben al di là della semplice illustrazione di un tema o una vicenda della drammaturgia, fissando invece sulla carta, visivamente, le tracce delle pratiche sceniche degli italiani a Parigi,[34] significativo momento di sintesi tra la tradizione scenografica e scenotecnica del grande spettacolo barocco e la performatività della Commedia dell'Arte.

La strategia intrapresa da Gherardi, finalizzata a perpetuare per mezzo dell'immagine a stampa una memoria scenica effimera, non è un caso isolato. Si pensi ad esempio alle illustrazioni di Pierre Brissart per l'edizione Barbin delle *Œuvres* di Molière,[35] che ritraggono il grande autore e attore francese nelle vesti dei suoi personaggi. Esse, raffiguranti per lo più momenti riferibili alla dimensione spettacolare,[36] sono un interessante quanto ingenuo tentativo di tramandare il ricordo della presenza scenica di Molière, sottolineandone gli aspetti comico-grotteschi mediante l'associazione della fisionomia dell'attore ai personaggi da lui interpretati. Quando nel 1682 apparvero le *Œuvres*, Molière era morto da nove anni, un tempo non breve, certo, ma ancora sufficiente a far avvertire il peso della sua scomparsa presso il pubblico degli spettatori e dei lettori parigini, il che giustifica con ogni probabilità il cercare di mantenerne viva la memoria tramite le immagini. Nel 1734, quando comparirà l'edizione Prault delle *Œuvres de Molière*,[37] gli oltre sessant'anni trascorsi dalla sua morte e l'affermazione della temperie *rococò* faranno venir meno questa necessità. Le illustrazioni di François Boucher hanno ormai perso l'immediatezza rappresentativa delle immagini di Brissart, stemperandosi piuttosto nella dimensione evanescente propria della lezione di Watteau e facendo assumere alla figura di Molière tratti romanzeschi.[38] Una tendenza, questa delle due edizioni molieriane, diametralmente opposta a quella riscontrabile, nella seconda metà del secolo, nelle illustrazioni di Antonio Novelli per le edizioni Pasquali e Zatta delle opere di Goldoni, nelle quali dalla leggerezza dei tratti e del dettaglio decorativo delle immagini Pasquali, si passa all'austera e irrigidita configurazione dei frontespizi Zatta.[39]

Sempre nel 1734 apparve presso l'editore Prault fils l'ultimo volume di *Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra-Comique*[40] contenente alcune commedie di Denis Carolet, raccolte e curate dallo stesso autore. Iniziata nel 1721 per i tipi di Etienne Ganeau ad opera di Alain-René Lesage e Jacques-Philippe d'Orneval, che pubblicarono i restanti volumi fino al 1731, *Le Théâtre de la Foire* è la più importante raccolta a stampa di pièces foraines. Si tratta di ottantatré commedie messe in scena nei teatri delle fiere parigine di Saint-Germain e di Saint-Laurent tra il 1713 e il 1734 e posso essere considerate come un campione altamente rappresentativo della drammatur-

[34] Cfr. RENZO GUARDENTI, *Gli italiani a Parigi*, I, cit, pp. 150-157.
[35] MOLIÈRE, *Oeuvres de Monsieur de Molière*, cit.
[36] Cfr. DE ROUGEMONT, *La théâtralité relève-t-elle du visible?*, cit., p. 129.
[37] MOLIÈRE, *Œuvres de Molière*, 6 voll., Paris, Prault, 1734.
[38] Cfr. DE ROUGEMONT, *La théâtralité relève-t-elle du visible?*, cit., p. 129.
[39] Cfr. AMBRA SPONCHIADO, *Disegni di Antonio Novelli per l'edizione Zatta delle "Opere" di Carlo Goldoni*, «Arte Veneta», 63, 2006, pp. 169-182.
[40] ALAIN-RENÉ LESAGE, JACQUES-PHILIPPE D'ORNEVAL, *Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra Comique*, 9 voll., Paris, Ganeau-Gandouin, 1721-1734.

gia *foraine* nel periodo di formazione e di stabilizzazione della forma drammatico-musicale dell'*opéra-comique*. Anche le commedie del *Théâtre de la Foire*, come molte raccolte drammaturgiche coeve, contengono illustrazioni,[41] realizzate da disegnatori e incisori di una qualche importanza, quali Jean-Baptiste-Henri Bonnart, François de Poilly, Jean-Baptiste Scotin, Michel Demarne.

A differenza delle immagini del *Théâtre Italien* di Gherardi, nel *Théâtre de la Foire* l'elemento del sipario si ripresenta con assoluta regolarità, segno inequivocabile dell'intenzione di riconnettere i soggetti raffigurati a una dimensione spettacolare, come si evince anche da alcune immagini del primo volume riferibili a commedie rappresentate alla Foire Saint-Germain 1713, nelle quali i cartigli recanti il titolo della commedia vengono calati dall'alto sorretti da una coppia di amorini. Questo elemento della figurazione è assimilabile all'escamotage scenotecnico adottato nelle *pièces par écriteaux* per aggirare i divieti imposti dalla *Comédie Française* ai teatri *forains*: per ovviare al divieto di rappresentare scene dialogate, gli impresari *forains* impiegarono cartelli —gli *écriteaux*— riportanti le battute della pièce e che venivano calati dall'alto da «bambini a guisa di putti, sorretti da macchine ai lati della scena».[42] Rara è invece la presenza di *lustres* a illuminare la scena. L'impianto compositivo delle illustrazioni del *Théâtre de la Foire* presenta comunque molti punti di contatto col *Recueil Gherardi*, anche in virtù del comune sostrato drammaturgico e per la presenza delle maschere italiane. Non mancano, ovviamente, nella raccolta *foraine*, immagini che registrano interventi della macchineria teatrale, come il frontespizio di *Arlequin Thétis* di Alain-René Lesage,[43] che raffigura una delle tipiche apparizioni in volo che avevano spesso animato gli spettacoli dell'Ancien *Théâtre Italien*, e neppure apparati scenografici fastosi: giardini magnifici, foreste, scene marine, architetture sontuose. Ma per certi aspetti, e proprio per ciò che riguarda la scenografia, le illustrazioni della raccolta hanno un valore documentario anche maggiore rispetto a quelle della raccolta di Gherardi. Si veda ad esempio il frontespizio di *Arlequin invisible* che, oltre a presentare uno dei consueti espedienti scenotecnici, riproduce una scena di interni, che sembra curiosamente senza soffitto, accentuando così l'impressione, nell'osservatore, di trovarsi di fronte a una cosiddetta scena parapettata, tipologia scenografica, questa, che si sarebbe affermata solo a partire dal secolo XIX. Lo strano anacronismo non deve sorprendere: lo ritroviamo ad esempio in diverse illustrazioni delle edizioni goldoniane Pasquali e Zatta e lo si giustifica non tanto con una scarsa o non corretta adesione alle contemporanee pratiche della scena, quanto piuttosto, come ha sottolineato Cesare Molinari, col fatto che queste immagini «possono aver inteso restituire, più che la struttura tecnica, l'illusione di continuità che le quinte piatte tendevano a creare, traducendo in porte gli intervalli, teoricamente non visibili, tra una quinta e l'altra, che venivano effettivamente uti-

[41] Per le illustrazioni si rinvia il lettore direttamente a *Le Théâtre de la Foire*, cit., più facilmente consultabile nella edizione anastatica (Genève, Slatikine, 1968, 2 voll.)

[42] PAOLA MARTINUZZI, *Le pièces par écriteaux nel teatro della Foire (1710-1715). Modi di una teatralità*, Venezia, Cafoscarina, 2007, p. 13.

[43] ALAIN-RENÉ LESAGE, *Arlequin Thétis*, in ALAIN-RENÉ LESAGE - JACQUES-PHILIPPE D'ORNEVAL, *Le Théâtre de la Foire*, I, cit., pp. 44-63.

lizzati per le entrate e uscite degli attori».[44] Questa modalità di raffigurazione dello spazio scenico si ripresenta anche in ulteriori declinazioni, come in *La Foire des fées*,[45] dove le *boutiques* delle virtù sono disposte secondo la stessa configurazione lasciando intravedere, oltre il profilo superiore, folte chiome di alberi, oppure in *Le Tombeau de Nostradamus*,[46] dove lo spazio si struttura al tempo stesso come scena di strada e scena d'interni.

La scelta ricorrente di inquadrare la scena per mezzo di tre pareti, ognuna delle quali si sviluppa senza soluzione di continuità, unitamente al fatto che, come si è accennato, le illustrazioni sembrano non raffigurare il soffitto della scena —forse un'allusione al carattere effimero dei teatri forain?— indica in maniera decisa che la funzione di queste immagini va al di là di una semplice illustrazione della drammaturgia, sottolineando invece, attraverso una netta delimitazione dello spazio scenico, la derivazione teatrale della figurazione. Il *Théâtre de la Foire* appare come un tentativo, per il tramite della pagina stampata e incisa, di far assurgere il teatro *forain*, nella sua duplice componente drammaturgica e spettacolare, a una dignità spesso negata. Le illustrazioni della raccolta costituiscono dunque un vettore privilegiato all'interno dell'impresa di nobilitazione del teatro *forain* intrapresa da Lesage e d'Orneval. L'adesione delle immagini ai canoni compositivi dell'illustrazione libraria e la parallela sottolineatura dei motivi più spettacolari degli allestimenti di Saint-Germain e Saint-Laurent - verosimilmente corrispondenti alle competenze e al corredo scenotecnico dei teatrini di fiera – sono a questo proposito esemplari. Ma ancor più significativa, nell'ottica di una nobilitazione del teatro *forain*, appare la totale assenza, nelle immagini del *Théâtre de la Foire*, di riferimenti alle peculiari pratiche performative della spettacolarità *foraine* del primo Settecento. Uniche eccezioni il frontespizio de *L'Impromptu du Pont-Neuf*,[47] raffigurante un girotondo danzato, e tre illustrazioni del primo volume (*L'Ombre du cocher poète*,[48] *Le Remouleur d'amour*,[49] *Pierrot Romolus*)[50] nelle quali il rinvio alla dimensione *foraine* è determinato dalla presenza del personaggio di Pulcinella, che nei teatri delle fiere parigine conobbe particolare fortuna, raffigurato su una sorta di sipario che delimita la parte superiore della scena. Acrobazie ed equilibrismi, *tours de force*, momenti coreografici, lazzi gestuali, che costituivano l'abituale tessuto connettivo dello spettacolo di fiera, sono stati dunque completamente espunti dai frontespizi, che presentano un teatro

[44] MOLINARI, *Un teatro immaginario per Goldoni*, cit., p. XXII.
[45] ALAIN-RENE LESAGE - LOUIS FUZELIER - JACQUES-PHILIPPE D'ORNEVAL, *La Foire des fées*, in LESAGE - D'ORNEVAL, *Le Théâtre de la Foire*, V, cit., pp. 365-431.
[46] ALAIN-RÉNÉ LESAGE, *Le Tombeau de Nostradamus*, LESAGE - D'ORNEVAL, *Le Théâtre de la Foire*, I, cit., pp. 142-175.
[47] JACQUES-PHILIPPE D'ORNEVAL - ALAIN-RENE LESAGE, *L'Impromptu du Pont-Neuf*, in LESAGE - D'ORNEVAL, *Le Théâtre de la Foire*, VII, cit., pp. 295-322.
[48] ALAIN-RENE LESAGE, LOUIS FUZELIER, JACQUES-PHILIPPE D'ORNEVAL, *L'Ombre du cocher poète*, in LESAGE - D'ORNEVAL, *Le Théâtre de la Foire*, V, cit., pp. 47-49.
[49] ALAIN-RENE LESAGE, LOUIS FUZELIER, JACQUES-PHILIPPE D'ORNEVAL, *Le Remouleur d'amour*, in LESAGE - D'ORNEVAL, *Le Théâtre de la Foire*, V, cit., pp. 71-106.
[50] ALAIN-RENE LESAGE, LOUIS FUZELIER, JACQUES-PHILIPPE D'ORNEVAL, *Pierrot Romolus*, in LESAGE - D'ORNEVAL, *Le Théâtre de la Foire*, V, cit., pp. 107-140.

forain sicuramente in linea con gli standard tecnici e produttivi dello spettacolo contemporaneo ma che, nella lunga durata della serie iconografica della raccolta, appare irrigidito, quasi come se la nobilitazione della forma spettacolare dovesse passare addirittura attraverso la rimozione, in termini visivi, dei suoi tratti pertinenti: quasi una sorta di *damnatio memoriae*.

Fermiamoci qui, a questo evidente paradosso di una teatralità il cui riscatto passa sì attraverso una prassi ormai consolidata del professionismo teatrale di Antico Regime, quella di un'accorta strategia editoriale, ma qui, nel contesto delle *Foires*, a prezzo della completa obliterazione delle sue componenti spettacolari più genuine. Queste considerazioni sul *Théâtre Italien* di Gherardi e sul *Théâtre de la Foire* di Lesage e d'Orneval ovviamente non esauriscono le possibilità di indagine dei frontespizi delle due raccolte, né tantomeno delle modalità di illustrazione della drammaturgia nei decenni precedenti l'apparizione delle edizioni Pasquali e Zatta. Ma è certo tuttavia che questi due esempi sono altamente rappresentativi sia della complessità concettuale di questa tipologia iconografica, sia delle sue possibili declinazioni, e costituiscono senza dubbio uno snodo significativo nel quadro di una più ampia indagine sull'illustrazione teatrale settecentesca.

BIBLIOGRAFIA CITATA

ALIVERTI, MARIA INES, *The Miniatures of Jean Louis Faesch and their printed versions. A theatrical paper Museum*, «Acting Archives Rewiew», Supplement 10, April 2011 (http://www.acting archives.unior.it).

ARNAUDO, MARCO, *La scena muta. Le illustrazioni settecentesche di Goldoni nel loro rapporto con i testi*, «Intersezioni», XIII, 3, dicembre 2003, pp. 467-498.

BASSI, ELENA, *Le illustrazioni italiane e francesi delle commedie goldoniane*, in *Atti del colloquio sul tema Goldoni in Francia*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1972.

CORNEILLE, PIERRE, *Cinna, ou la Clémence d'Auguste*, Paris, Quinet, 1643.

DE ROUGEMONT, MARTINE, *La théâtralité relève-t-elle du visible? Questions sur l'illustration théâtrale*, in *European Theatre Iconography. Proceedings of the European Science Foudation Network*, edited by Christopher Balme, Robert Erenstein and Cesare Molinari, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 121-139.

Dionysos. Archivio di iconografia teatrale - Theatre Iconohraphy Archive, DVD-Rom di Renzo Guardenti e Cesare Molinari, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2006.

European Theatre Iconography. Proceedings of the European Science Foudation Network, a cura di Christopher Balme *et alii,* Roma, Bulzoni, 2002.

GOLDONI, CARLO, *Delle Commedie di Carlo Goldoni avvocato Veneto*, 17 voll., Venezia, Pasquali, 1761-1780.

————, *Opere teatrali del Signor Avvocato Carlo Goldoni veneziano con rami allusivi*, Venezia, Zatta, 1788-1795.

GUARDENTI, RENZO, *Drammaturgia e guerriglie teatrali dall'Ancien Théâtre Italien alla Foire*, ne *Il teatro allo specchio: il metateatro tra melodramma e prosa*, a cura di Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione, Napoli, Turchini Edizioni, 2012, pp. 87-102.

————, *Gli italiani a Parigi. La Comédie Italienne (1660-1697). Storia, pratica scenica, iconografia*, 2 voll., Roma, Bulzoni, 1990 («Biblioteca Teatrale», 63).

————, *Il quadro e la cornice: iconografia e storia dello spettacolo*, «Biblioteca Teatrale», n. s., 37-38, 1996, pp. 61-74.

————, *Le fiere del teatro. Percorsi del teatro forain del primo Settecento. Con una scelta di commedie rappresentate alle Foires Saint-Germain e Saint-Laurent (1711-1715)*, Roma, Bulzoni, 1995 («Biblioteca Teatrale», 85).

GUARDENTI, RENZO, *Motivi parodici dall'Ancien Théâtre Italien alla Foire*, in *Studi e testimonianze in onore di Ferruccio Marotti. III. Lo spettacolo dall'Umanesimo al Barocco. La Commedia dell'Arte*, «Biblioteca Teatrale», n. s., 97-98, 2011, pp. 245-264.

————, *Presentazione* ad *Attori di carta. Motivi iconografici dall'antichità all'Ottocento*, a cura di Renzo Guardenti, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 9-20 («Quaderni di Dionysos», 1).

————, *Riviste teatrali e iconografia: note di metodo, tipologie, paradossi* in *Comoedia e lo spettacolo italiano tra le due guerre*, a cura di Antonella Di Nallo, «Studi Medievali e Moderni. Arte Letteratura Storia», a. XVII, 2, 2013, pp. 71-107.

————, *The iconography of the «Commedia dell'Arte»: figurative recurrences and the organization of the repertory*, in *European Theatre Iconography*, cit., pp. 197-206.

GUILLOT, CATHERINE, *Les images-séries du roi de tragédie au XVII^e siècle et la question de la théâtralité du pouvoir politique*, in *European Theatre Iconography*, cit., pp. 221-232.

HAWCROFT, MICHAEL, *Le théâtre français du XVIIe siècle et le livre illustré*, in *Du spectateur au lecteur. Imprimer la scène aux XVIe et XVIIe siècles*, a cura di Larry F. Norman, Philippe Desan e Richard Strier, Fasano-Paris, Schena Editore-Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, pp. 317-348.

LESAGE, ALAIN-RENE, D'ORNEVAL, JACQUES-PHILIPPE, *Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra Comique. Contenant les meilleures pièces qui ont été représentées aux Foires de Saint-Germain et de Saint-Laurent*, , 9 voll., Paris, Ganeau-Gandouin, 1721-1734.

L'HERMITE, TRISTAN, *La Mariane*, Paris, Courbé, 1637.

Le Théâtre Italien de Gherardi, ou Recueil de toutes les Comédies et Scènes françoises jouées par le Comédiens Italiens du Roi pendant tout le temps qu'ils ont été au service, 6 voll., Paris, Cusson et Witte, 1700.

MARTINUZZI, PAOLA, *Le pièces par écriteaux nel teatro della Foire (1710-1715). Modi di una teatralità*, Venezia, Cafoscarina, 2007.

MAZOUER, CHARLES, *Le théâtre d'Arlequin. Comédies et comédiens italien en France au XVIIe siècle*, Fasano, Schena, 2002.

MOLIÈRE, *Oeuvres de Monsieur de Molière*, 6 voll., Paris, Thierry, Barbin et Trabouillet, 1682.

————, *Œuvres de Molière*, 6 voll., Paris, Prault, 1734.

MOLINARI, CESARE, *Un teatro immaginario per Goldoni*, introduzione a CARLO GOLDONI, *Il teatro illustrato nelle edizioni del Settecento*, Venezia, Marsilio, 1993, pp. XI-XL.

RACINE, JEAN, *Oeuvres de Racine*, 2 voll., Paris, Ribou, 1676.

SCOTT, VIRGINIA, *The Commedia dell'Arte in Paris*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1990.

SPONCHIADO, AMBRA, *Disegni di Antonio Novelli per l'edizione Zatta delle «Opere» di Carlo Goldoni*, «Arte Veneta», 63, 2006, pp. 169-182.

Il «Théâtre Italien» di Gherardi. Otto commedie di Fatouville, Regnard e Dufresny, presentate da Marcello Spaziani, Edizioni dell'Ateneo, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1966.

TURCHI, ROBERTA, *Illustrazioni per* La trilogia della villeggiatura, in *Il libro. Editoria e pratiche di lettura nel Settecento*, a cura di Lodovica Braida e Silvia Tatti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura (in corso di stampa).

————, *Un'edizione «colta e magnifica»*, in *Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi*, a cura di Giulietta Bazoli e Maria Ghelfi, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 403-417.

ACTING ARCHIVES REWIEW: http://www.acting archives.unior.it

II. Dai Riccoboni a Goldoni

Le *Observations sur la comédie, et sur le genie de Molière* di Riccoboni: il comico prima di Goldoni

Beatrice Alfonzetti
(Università La Sapienza di Roma)

Il contributo mette in luce il rilievo del modificarsi del giudizio su Molière in Riccoboni. Esso comporta l'affrancamento dalla cultura alta, soprattutto da Muratori; l'abbandono del ruolo di difesa del teatro italiano e il passaggio a una prospettiva europea. La svolta avviene dopo i due soggiorni a Londra degli anni 1727 e 1728 ed è attestata dal secondo tomo della *Histoire du Théâtre Italien*. Seguiranno le importanti *Observations sur la comédie, et sur le genie de Molière* basate su una premessa di carattere generale: la commedia va ricondotta al variare dei tempi e dei costumi sia in senso diacronico che in quello sincronico, in base alla diversità degli stessi costumi da nazione a nazione. Grazie all'analisi delle commedie di Molière, Riccoboni approntava una poetica del comico di straordinario impatto e che toccava tutte le problematiche, teoriche e pratiche, della comicità settecentesca.

The essay highlights the importance of the changing of judgement to Molière in Riccoboni. It involves the emancipation from high culture, especially from Muratori; the abandonment of Italian theatre's defense and the move to an European perspective. The turning point came after the two stays in London the years 1727 and 1728 and is attested from the second volume of the Histoire du *Théâtre Italien. It will follow the important* Observations sur la comédie, et sur le genie de Molière *based on a general premise: the comedy changes according to the different times and customs both diachronic and synchronic and according to the diversity of the costumes from nation to nation. Thanks to the analysis of Molière's comedies, Riccoboni works out a poetics of the comedy of extraordinary impact and he touched all issues, theoretical and practical, of eighteenth-century comedy.*

Fra i molteplici aspetti della pratica scenica e dell'esperienza teatrale di Luigi Riccoboni —per utilizzare le categorie messe a frutto nel volume di Sarah Di Bella, *L'expérience théâtrale dans l'œuvre théorique de Luigi Riccoboni*—[1] uno dei più significativi è sicuramente il modificarsi del giudizio nei confronti di Molière. Qui seguirò questo percorso, non solo perché esso porta alle *Observations sur la comédie, et sur le genie de Molière*, un'opera critica e teorica fra le più intelligenti sull'autore francese e più in generale sul comico,[2] ma anche perché tale percorso è l'esito di un progressivo affrancamento, anche a livello teorico, dalla cultura alta e soprattutto del passaggio da una prospettiva italiana a una europea. I due aspetti s'intrecciano, se si pensa che la cultura inseguita da Riccoboni per oltre trent'anni aveva i volti dei grandi letterati italiani, già maestri del promettente attore: Orsi, Maffei, Conti, ma soprattutto Lodovico Antonio Muratori. Al letterato compatriota Riccoboni si rivolgeva ancora, da Parigi, nel 1729, esprimendogli l'insoddisfazione per i mancati studi

[1] SARAH DI BELLA, *L'expérience théâtrale dans l'œuvre théorique de Luigi Riccoboni. Contribution à l'histoire du théâtre au XVIII^e siècle. Suivie de la traduction et l'édition critique de* Dell'Arte rappresentativa *de Luigi Riccoboni*, Paris, Champion, 2009.

[2] L'opera è ricordata anche da FRANCESCO FIORENTINO, *Il ridicolo nel teatro di Molière*, Torino, Einaudi, 1997, p. 104.

regolari che gli avrebbero consentito di realizzare la riforma della commedia,[3] così come oltre vent'anni prima essa era stata tratteggiata dal *Della perfetta poesia italiana*: «Così a suo tempo avessi io nella mia patria perseguiti gli studi miei più tosto che darmi al teatro, come lo farei forse con onore, e bene con altra forza».[4] Il trattato di Muratori, quasi un breviario estetico durante la prima metà del Settecento italiano, costituiva però un altolà ad assumere il teatro di Molière come un modello di commedia scritta e 'letteraria' all'interno dell'auspicata riforma[5].

Sarebbe inutile qui ripercorrere gli anni d'oro, poi mitizzati, dell'attività teatrale di Riccoboni in Italia, durante i quali l'incontro con Elena Balletti, attrice e letterata, il sodalizio con Maffei, i legami con Orsi e Muratori, avevano favorito lo zelo di Riccoboni nella *querelle* antifrancese. Una posizione quest'ultima che persiste nei primi dieci anni dopo il trasferimento a Parigi del 1716 presso il teatro della *Comédie Italienne*. Riccoboni si mantiene fedele al ruolo di paladino del teatro italiano almeno sino alla *Histoire du Théâtre Italien* scritta nel corso del 1727, sebbene insieme a Elena e al figlio si fosse naturalizzato francese già nel 1723.

Ciò che, invece, importa evidenziare è il punto di rottura con il ruolo di difensore del teatro italiano, che trova nella adesione al teatro di Molière il suo corrispettivo: un percorso ricco di suggestioni e di riflessioni per la costruzione di una teoria del comico senza precedenti negli anni trenta del Settecento. In breve, questa la domanda che segna la stessa strada da percorrere qui: come matura in Riccoboni questo processo che comporta la contrapposizione a Muratori? E che lo porta a rivendicare, rispetto ai letterati, pari legittimità all'attore che assume le funzioni di critico e teorico della poetica comica, senza tuttavia abdicare del tutto alla sua pregressa identità, anzi, assumendola come una condizione privilegiata nel potere delineare una poetica del comico che dialogava persino con Aristotele.

Nella *Prefaccio* al *Novo Teatro Italiano* del 1717, s'incontra il nome di Molière, ma si tratta, nella prima occorrenza, della consueta triade Corneille, Racine Molière, usata per indicare, con i tre nomi più famosi, l'esistenza di un teatro moderno che avesse superato gli antichi Greci e Latini, cui invece gli Italiani restavano ancora ancorati in quanto loro eredi. La *Prefaccio* giustificava a un livello teorico una pratica scenica non solo obbligata —cosa rappresentare alla *Comédie Italienne* se non vecchi e nuovi canovacci della commedia dell'Arte?— ma che lo stesso Riccoboni non aveva mai abbandonato, neanche durante la direzione del San Luca e la rappresen-

[3] Fondamentali per inquadrare tale rapporto le lettere indirizzate al Maestro. Cfr. ARTURO PARISI, *Luigi Riccoboni (A proposito di un carteggio inedito con L. A. Muratori)*, «Atti e Memorie della Reale Deputazione di Storia Patria per le provincie modenesi», s. VII, vol. VIII, 1933, pp. 234-276; SARAH DI BELLA, *Pragmaticamente verso la teoria: le lettere di Luigi Riccoboni a Lodovico Antonio Muratori*, «Teatro e Storia», a. XVII, n. 24, 2002-2003, pp. 427-459.

[4] Lettera a Muratori del 14 maggio 1729 (Archivio Muratoriano, Biblioteca Estense, Modena, Filza 76) cit. in XAVIER DE COURVILLE, *Un apôtre de l'art du théâtre au XVIIIe siècle, Luigi Riccoboni dit Lélio*, III (1732-1753) *La Leçon*, Société d'Histoire du Théâtre, Paris, 1958, p. 9.

[5] Cfr. LUDOVICO ANTONIO MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, II, a cura di Ada Ruschioni, Milano, Marzorati, 1971, pp. 586-603 (è l'ed. del 1724). Su questo e altri aspetti, cfr. BEATRICE ALFONZETTI, *Paradossi del comico. Da Riccoboni a Goldoni e oltre*, ne *Il Comico nella letteratura italiana. Teorie e poetiche*, a cura di Silvana Cirillo, Roma, Donzelli, 2005, pp. 135-168.

tazione del costituendo repertorio tragico:

Sono certamente stato sempre di contraria opinione a ciò, che al presente quasi per forza intraprendo. Quando in Italia fui destinato alla gran sorte d'essere in Parigi all'esercizio della mia professione per dilettare una Nazione tanto celebre, delicata e profonda in ogni genere di scienza, e di umane lettere, e che nella matteria de Teatri particolarmente, doppo molti anni, si è lasciata addietro, così bene nel Tragico, che nel Comico gli antichi Greci non meno, che i Latini ancora, mercè de famosi Corneille, Racine, Molieres, e tant'altri [...] quando, dico fui destinato a così grande onore mi lusingai di poter nella Francia far vedere una Italiana Comedia assai diversa dalla passata.[6]

Sebbene gli attori della sua compagnia non potessero paragonarsi a quelli della gloriosa *Comédie Italienne*, la nuova commedia era superiore a quella da essi recitata, la quale altro non era che una «sregolata unione di scene ridicole, che non tenevano in se alcun fine». Purtroppo scriveva Riccoboni: «Tutti aspettavano da Comici Italiani quella sorta di Comedia, che io tanto biasimavo; e che tutto il mondo letterato disaprova», uno «sregolato riso». Dovendo, tuttavia, «cercar di piacere», Riccoboni adottava una via di mezzo: canovacci dell'Arte sì, ma riadattati nel rispetto del «buon costume» come la *Figlia creduta maschio* e la *Moglie gelosa* e vari altri in cui centrale era pur sempre la maschera di Arlecchino.[7]

Molti di questi echeggiavano scene di Molière per altro penetrato nei repertori teatrali grazie agli attori italiani,[8] ma su questo punto Riccoboni, e per non essere accusato di plagio e per senso di italianità, non mancava di segnalare il debito di Molière verso le «buone Italiane Comedie», a loro volta debitrici delle latine:

Questo io dico, non per scoprire a chi nol sapesse, che il glorioso Molieres abbia preso dagli Italiani, e Latini la maggior parte delle sue idee, e qualcheduna delle più belle dal famoso Bocaccio, come in molti luoghi del suo Avaro si vede imitato il Gelli nella sua Comedia della Sporta, nel Dépit amoureux tradotto il Sechi in quella dell'Interesse, nel Cocu imaginaire, nel Pourceaugnac, nel Fâcheux, et altre cose che ha preso da soggetti antichi d'ignoti Autori, e che noi recitiamo tutta via, e così dal Bocaccio l'Ecole des Maris, il George Dandin, &c.

Riconosceva però che non vi era confronto fra le sue commedie, recitate all'improvviso, e quelle di Molière «ripiene di spirito, e di morale», in quanto premeditate «con lungo studio a tavolino».[9] In questo scritto Riccoboni mostrava di essere uno spirito libero che gridava al mondo l'inutilità di Aristotele e dei suoi commentatori, in questo vicino a uno dei suoi autori tragici, Pier Jacopo Martello, di cui aveva messo in scena l'*Ifigenia in Tauris* e la *Rachel*e.[10]

---

[6] *Novo Teatro Italiano/Nouveau Théâtre Italien, ou Recueil general de toutes les Pièces réprésentées par les Comediens de S.A. R. Monsigneur le Duc d'Orleans, regent du Royaume*, I, Paris, Coustelier, 1717, pp. 4-6 (a fronte la traduzione francese). Si mantiene l'ortografia dei testi. Su questa contraddizione cfr. BEATRICE ALFONZETTI, *Riccoboni vs Lelio. Arlecchino o il teatro che non si trova*, *Arlequin et ses masques,* Actes du colloque franco-italien de Dijon 5-7 septembre 1991 publiés par Michel Baridon et Norbert Jonard, Dijon, Université de Bourgogne,1992, pp. 93-106.

[7] *Nouveau Théâtre Italien*, cit., p. 8

[8] Cfr. PIETRO TOLDO, *L'œuvre de Molière et sa fortune en Italie*, Torino, Loescher, 1910.

[9] *Nouveau Théâtre Italien*, cit., pp. 10-12.

[10] PIER JACOPO MARTELLO, *Della tragedia antica e moderna*, in ID., *Scritti critici e teorici*, a cura di Annibal S. Noce, Bari, Laterza, 1963, pp. 189-316 («Scrittori d'Italia»).

Nel primo tomo della *Histoire du Théâtre Italien* apparsa nel 1728, il nome di Molière non compare mai, neanche nei due capitoli, il settimo e l'ottavo, dedicati l'uno alla decadenza della commedia italiana nel corso del Seicento, a causa della mancanza, con qualche eccezione, di buoni attori che non cercassero di strappare la risata con oscenità gestuali e verbali; l'altro alla riforma in parte realizzata dallo stesso Riccoboni nel teatro tragico, ma non in quello comico, genere in cui i letterati non volevano cimentarsi a causa delle maschere e del basso comico proprio dei comici ignoranti. Ovviamente al teatro San Luca, di cui era stato nominato direttore, la sua compagnia aveva alternato la rappresentazione di una tragedia con quella di una commedia priva di regole e recitata all'improvviso. Il punto che ci interessa è che lo stesso Riccoboni riveli di essere ricorso al teatro francese al fine di mettere in scena in Italia una commedia «sagenment conduite, et où les caracteres fussent bien soutenus», dato che da oltre un secolo essa era scomparsa dal teatro italiano.[11] Il Catalogo di tragedie e commedie approntato per l'*Histoire* rispondeva per l'appunto all'intento di dimostrare alle altre nazioni l'esistenza di un moderno teatro regolare in Italia, e la stessa idea di nazione sottintendeva la categoria del primato, condivisa per anni in suolo italiano e ancora attiva in Riccoboni ed Elena Balletti: «On verra combien notre Théâtre a été riche en Tragedies et en Comedies, longtems avant qu'aucune autre Nation eût commencé à écrire sur cette matiere».[12]

Pur contestando la normativa aristotelica, cui i moderni autori del Cinquecento italiano si erano voluti conformare, e affermando che nella scrittura tragica occorreva innovare secondo i gusti delle differenti nazioni, arrivato al comico Riccoboni sembrava guardare indietro —almeno nel discorso esplicito—, con un'evidente censura del modello Molière verso il quale soprattutto in ambito italiano vigeva un forte interdetto:

> Un Italien ou un Espagnol doivent se conformer de même au goût de leur Nation. Je ne suis pas de la même opinion sur la Comedie, et j'en userois autrement: j'imiterois Plaute et Terence, ou pour mieux dire, Je tacherois d'en reünir toutes les beautés dans chaque Piéce, ensorte qu'on y trouva les mœurs de Terence, avec l'intrigue et le comique de Plaute: Aristophane est encore un grand modele pour le comique et pour cette peinture critique des mœurs qu'on appelle le *ridicule*.[13]

Il primo, notevole cambiamento di prospettiva si registra nel tomo secondo dell'*Histoire* apparso nel 1731 e redatto dopo la polemica con l'abate Desfontaines, che aveva accusato Riccoboni di aver irriso al grande attore francese Michel Baron nel poemetto *Dell'Arte rappresentativa,* anch'esso uscito nel 1728, e più in generale il teatro francese.[14] La svolta sembra potersi datare dopo i due importanti soggiorni

---

[11] LUIGI RICCOBONI, *Histoire du Théâtre Italien* (Paris, Cailleau, 1731, voll. 2), I, ristampa anastatica Torino, Bottega d'Erasmo, 1968, pp. 83-84.

[12] Ivi, p. 92. Cfr. BEATRICE ALFONZETTI, *L'Italia fra teatro e giornale*, ne *Il «Giornale de' Letterati d'Italia» trecento anni dopo. Scienza, storia, arte, identità (1710-2010)*, a cura di Enza Del Tedesco, Pisa-Roma, Serra, 2012, pp. 301-309.

[13] Ivi, pp. 97-98.

[14] Cfr. BEATRICE ALFONZETTI, *Un* Discours critique sur la tragèdie françoise*: il M*** è Luigi Riccoboni*, in «Franco-Italica», n. 3, 1993, pp. 57-83. Un accenno in XAVIER DE COURVILLE, *Un apôtre de l'art du théatre au XVIIIe siècle. Luigi Riccoboni dit Lélio,* II*, (1716-1731), L'expérience française*, 2º ed. Paris, L'Arche, 1967, pp. 311-312.

londinesi di Riccoboni del 1727 e del 1728 (febbraio-giugno), il secondo fatto in qualità di agente diplomatico, incaricato dal cardinale de Fleury. Per questo sia il primo tomo dell'*Histoire* sia il *Dell'Arte rappresentativa* hanno dediche inglesi: la prima addirittura «Alla Sagra Real Maestà di Carolina regina della Gran Brettagna», la seconda a Lord Chesterfield di cui è nota l'appartenenza alla Massoneria.[15]

Molti elementi ci suggeriscono che occorre approfondire i rapporti contratti a Londra da Riccoboni,[16] qui, tuttavia, basta rilevare che per essi il nostro attore si avvalse, come tramite, di Giuseppe Riva, segretario dell'inviato di Modena in Gran Bretagna (poi Riva sarà inviato a Vienna). Oltre ad apportare alcune correzioni al *Dell'Arte rappresentativa*, Riva mette in contatto Riccoboni con i vertici del potere politico e con l'ambiente letterario e teatrale di Londra. Delle quattordici pagine di cui si compone la *Preface* al secondo tomo della *Histoire*, solo una affronta l'argomento più problematico cioè il comico e la commedia. Se, infatti, Riccoboni, da un lato, riconosce che le commedie italiane del Cinquecento erano un «melange de Religion, et du Libertinage» e dunque risultavano impraticabili sulla scena a meno di non ferire i costumi, dall'altro, le elogia come espressione di un «Comique excellent», per «l'imagination poëtique, la belle langue, les pensées, et la satire». E aggiunge d'essere convinto che «ce sont là les morceaux qui ont fait le plus de bruit, et qui ont donné une si haute réputation à notre Comedie».[17] Nel mutato contesto, se non era Riccoboni a fare ufficialmente il nome di Molière, lo faceva per lui il poeta Jean-Baptiste Rousseau nella *Lettre* indirizzata a Riccoboni che apriva il volume. Vari gli argomenti trattati da Rousseau per replicare, in forma pacata, alle accuse di Desfonaines, cui contrapponeva l'elogio dell'*Histoire* di Riccoboni, pur nella difesa della recitazione di Baron. Ecco, però, il parallelo fra tragedia e commedia, che sinora il nostro si era sempre rifiutato di fare, ed ecco così inevitabilmente comparire il riferimento a Molière, indicato non solo come il poeta comico che suscitava il riso, ma anche come l'autore di commedie istruttive che, grazie agli esempi rappresentati, correggevano i costumi degli uomini:

Les regles de la Comedie, et celles de la Tragedie sont les mêmes; la dignité des personnages, et l'importance de l'action, sont la seule chose qui en fait la difference. Qu'on lise les Comedies de Molière, on verra bien qu'elles ont pour but de faire rire; mais on voit aussi que leur principal objet est de corriger, et d'instruire les particuliers; en quoi il a attrapé le vrai but de son art [...] Un homme vertueux qui verra sur le Théâtre à quel point le Misanthrope se rend insociable, pour vouloir accomoder les mœurs de son siècle aux siennes; un riche Bourgeois, qui remarquera le ridicule public, et les inconveniens domestiques, où tombent ceux de sa condition, qui veulent contrefaire les gens de qualité, pourront se corriger du travers d'esprit qui les portent aux mêmes excès.[18]

---

[15] DI BELLA, *L'expérience théâtrale dans l'œuvre théorique de Luigi Riccoboni*, cit., p. 218-220.

[16] È quanto mi riprometto di fare nell'introduzione e curatela delle *Réflexions historiques et critiques sur les differents théâtres de l'Europe* del 1738 all'interno del progetto su «Historiographie théâtrale comparée à l'époque moderne» diretto di Andrea Fabiano. Sulle *Réflexion*s, dovute all'inedito «sguardo d'attore» e più in generale su Riccoboni cfr. ROBERTO TESSARI, *Teatro e spettacolo nel Settecento*, Roma-Bari, Laterza, 1995, pp. 3-53 (per la citazione, p. 3)

[17] RICCOBONI, *Histoire du Théâtre Italien*, cit., II, p. XVI.

[18] *Lettre de Monsieur Rousseau à Monsieur Riccoboni*, ivi, p. XXV. Nella *Réponse* Riccoboni dichiara chiaramente che il loro rapporto epistolare era stato procurato dagli amici londinesi, i quali durante il suo soggiorno gli avevano consigliato di inviare a Rousseau l'*Histoire* (ivi, p. XXXII). Il nome di Molière

Da questo momento in avanti, il giudizio di Riccoboni su Molière subirà una radicale revisione, comportando un diverso approccio teorico anche alla commedia dell'Arte. Così più avanti, nell'esaminare le commedie da lui recitate, ad esempio la *Gelosia* del Lasca, ricorda che quando aveva letto la commedia aveva subito compreso che il suo ritmo non faceva respirare gli spettatori e che per questo era adattissima a essere recitata all'improvviso. L'aspetto più interessante è il ridimensionamento, come già fatto per la tragedia, degli esempi antichi, ancora additati nel primo tomo come i modelli da seguire. Ora, i mesi passati a Londra, gli spettacoli visti, le conversazioni tenute, in particolare con William Congreve e altri autori comici,[19] lo inducono a trarsi fuori dalla contrapposizione teatro italiano/teatro francese e dall'inutile idea di primato e di eredità latina, per portarlo ad abbracciare una visione rispondente al teatro moderno che non poteva più guardare indietro, dato che «La Comedie Grecque, et la Comedie Latine, ne sont point du goüt d'apresent». Cambiati i costumi, dovevano modificarsi anche quelli del teatro. In conclusione, sebbene passioni e vizi si trovassero in tutti i tempi, «l'esprit de l'homme a rendu certains vices et certaines passions plus à la mode». Non si poteva più rappresentare Plauto ma occorreva approntare una poetica per la commedia.[20]

A quale opera pensava Riccoboni? Al suo incompiuto *Discorso della commedia all'improvviso*, indirizzato idealmente a Muratori e sul quale era tornato più volte o a un libro ancora da fare ma che già poneva al centro della commedia moderna Molière? A favore di questa seconda ipotesi, si hanno alcuni elementi, fra cui ad esempio il fermarsi per parlare di Molière con Brossette, al suo ritorno da Parma, dove era stato chiamato da Antonio Farnese, come si apprende da una lettera di Brossette a Jean Baptiste Rousseau del 1 marzo 1731.[21]

Rileggendo il *Discorso della commedia all'improvviso* —composto in varie fasi, dal 1721 al 1743, secondo la ricostruzione dell'editrice moderna del testo rimasto inedito, Irene Mamczarz—[22] le contraddizioni notate a suo tempo[23] mi appaiono ancora più evidenti, soprattutto laddove Riccoboni trovava il coraggio di affermare che la causa della mancata riforma della commedia era dovuta dall'antica commedia «bellissima», ma non tagliata più per gli attori del momento. E più avanti era ancora più esplicito: gli Italiani avevano prodotto bellissime commedie, ma «affatto inutili per l'uso del Teatro». Lasciato cadere il senso di superiorità degli Italiani nei con-

compare però nella lettera di presentazione al poeta Rousseau, forse dello stesso Riccoboni, secondo quanto ipotizza DE COURVILLE, *Un apôtre de l'art du théatre au XVIIIe siècle. Luigi Riccoboni dit Lélio,* II, *(1716-1731), L'expérience française*, cit., p. 302.

[19] XAVIER DE COURVILLE, *Un artisan de la rénovation théâtrale avant Goldoni. Luigi Riccoboni dit Lélio chef de troupe en Italie (1676-1715)*, I, 2° ed., Paris, L'Arche, 1967, p. 287; sul soggiorno inglese, ID., *Un apôtre de l'art du théatre au XVIIIe siècle. Luigi Riccoboni dit Lélio,* II, *(1716-1731), L'expérience française*, cit., pp. 287-308.

[20] RICCOBONI, *Histoire du Théâtre Italien*, cit., II, pp. 305-306.

[21] Cfr. DE COURVILLE, *Un artisan de la rénovation théâtrale avant Goldoni*, cit., p. 287.

[22] LUIGI RICCOBONI, *Discorso della commedia all'improvviso*, a cura di Irene Mamczarz, Milano, Il Polifilo, 1973 (ma si veda sulle varie fasi della scrittura l'Introduzione della curatrice, pp. 11-48).

[23] Mi riferisco ai miei precedenti lavori su Riccoboni. Si veda ora la convincente ricostruzione del rapporto fra Riccoboni e Muratori, e della reticenza del primo con il secondo su Molière, di DI BELLA, *Pragmaticamente verso la teoria*, cit., pp. 435-459.

fronti del teatro francese, e calzati i panni dell'attore che si distacca dai letterati, Riccoboni annotava, in una scrittura destinata a restare inedita perché inabile a sciogliere la logica paradossale della riflessione sul comico, che sì le commedie italiane avevano «favole bellissime» che non corrispondevano alla «Comedia di buon uso». Se anche le francesi non erano del tutto esenti dal rischio di insegnare il vizio, esse pur tuttavia erano più conformi alla umanità moderna e più rispettose dei divieti etici e religiosi.[24] Un indizio rivelatore della difficoltà in cui versava Riccoboni, data dal suo bi frontismo, cioè dal doppio sguardo, l'uno verso i letterati, l'altro verso la pratica del teatro,[25] è la cancellatura nel manoscritto del riferimento all'«Amalato immaginario di Molier» come commedia recitata da lui stesso.[26]

Nel 1736, a dispetto del suo orizzonte alto di attesa, ecco apparire un'opera veramente straordinaria per l'epoca, le *Observations sur la comédie, et sur le génie de Molière*, ultimata prima del febbraio 1735, data della approvazione. Nella dedica al duca di Modena, Riccoboni scriveva che da trent'anni si era convinto, anche grazie all'esperienza concreta, che «le Théâtre d'Italie a besoin d'être réformé», ma questo poteva realizzarsi solo grazie alla protezione di qualche principe dell'illustre casata estense che facesse rivivere i fasti del teatro «depuis un siècle qu'il est tombé dans une affreuse décadence», perdendo la superiorità su tutti i teatri d'Europa avuta nel Cinquecento. Un principe tuttavia non poteva colmare il vuoto di un'esperienza mancata nel corso del Seicento; per questo era ormai vitale guardare ai Moderni, unico e vero termine di confronto per raggiungere la perfezione dell'arte drammatica. Il posto degli Antichi poteva essere preso da Molière, i cui scritti erano «non seulement une Poëtique complète sur la Comédie, mais encore une Poëtique convenable au siècle» in cui si viveva.[27] E ancora, sempre nella *Préface*, Riccoboni dichiarava l'intento di dimostrare «comment en lisant Molière, on peut apprendre à le suivre»; d'altronde anche a teatro come nella pittura era necessario avere alcune regole ed esse potevano ben trovarsi nelle commedie di Molière, da considerarsi come «la plus excellente pratique de toutes les régles».[28] Alla luce di questa definizione, è assai più probabile che Riccoboni pensasse già alle *Observations* laddove nel secondo tomo della *Histoire* auspicava una nuova poetica riguardante la commedia.

Libro ampio e complesso, le *Observations* meriterebbero un'analisi approfondita. Qui mi limito a evidenziare il rilievo dell'*incipit* che riconduceva la commedia al variare dei tempi e dei costumi sia in senso diacronico che in quello sincronico, facendo riferimento alla diversità degli stessi costumi da nazione a nazione. Non più arroccato nella difesa del teatro italiano, Riccoboni invitava a riflettere sulla necessità di aprirsi a nuove esperienze:

Le théâtre [...] commence à vieillir; les nouveautés seules peuvent lui redonner de la viguer. Mais loin de la chercher dans les détails d'un dialogue singulier ou satirique, ou dans des caractères outrés, et

[24] DI BELLA, *Pragmaticamente verso la teoria*, cit., pp. 25-27.
[25] Una lettura meno problematica in SALVATORE CAPPELLETTI, *Luigi Riccoboni e la riforma del teatro. Dalla commedia dell'arte alla commedia borghese*, prefazione di Franco Fido, Ravenna, Longo, 1986.
[26] RICCOBONI, *Discorso della commedia all'improvviso*, cit., p. 27.
[27] LUIGI RICCOBONI, *Observations sur la comédie, et sur le genie de Molière*, Forni, 1978, rist. anastatica dell'ed. Paris, Pissot, 1736, pp. IV e IX.
[28] Ivi, pp. XVI-XVIII.

hors de la nature, il faudrait la tirer, cette viguere, du sein meme de la fable ou du sujet; alors le fonds des Pièces auroient moins d'uniformité, et les situations plus variées par conséquent, deviendroient aussi plus neuves et plus interessantes, sans rien perdre de leur vraisemblance.[29]

Da questa premessa generale discendeva l'analisi delle parti della commedia condotta con continui confronti non solo fra il teatro antico e il moderno, ma anche fra le commedie dei Moderni. La commedia ideale tratteggiata da Riccoboni era quella costruita su un intrigo che apparisse basato sul caso e non sul premeditato e che portasse in primo piano i caratteri (o passioni). All'effimero risultante da un «ridicul de l'esprit» frutto della società del tempo, come accadeva nelle *Précieuses ridicules*, contrapponeva una comicità che scaturiva dal cuore, destinata a durare nella posterità. Ciò faceva sì che ai caratteri o passioni particolari si dovessero preferire quelli generali (per certi aspetti eterni), che raggiungevano l'«haut comique» con il far emergere un carattere o passione dominante. Molte commedie di Molière, più di qualunque altro poeta comico, si reggevano su un mirabile equilibrio fra intrigo del caso, caratteri generali e *coup de théâtre* scaturito dall'azione stessa. Sicuramente le regole contavano, ma era solo il genio di Molière che aveva saputo servirsi delle commedie spagnole, di quelle all'improvviso italiane e dello stesso Boccaccio per dar vita a una produzione che nel suo complesso costituiva il modello della comicità da esaminare come una vera pratica di teatro.

Sempre all'interno del primo libro che verte sulle parti della commedia, nell'importante articolo dedicato al *Comique*, portando l'esempio di *George Dandin*, Riccoboni avanzava la definizione del comico di azione o di situazione («le Comique doit naître de la situation des personnages») da preferirsi rispetto al comico di pensiero legato alla conversazione e alle arguzie. La vera arte comica di Molière si era espressa anche in una terza specie di comico, che Riccoboni definiva «comique de *sentiment*», in cui la battuta che suscita involontariamente il riso nasce da un autentico turbamento del personaggio, come accade a Sganarelle nel *Cocu Imaginaire*, quando è persuaso di trovarsi di fronte al ritratto dell'uomo della moglie.[30] La differenza fra il comico di situazione e il comico di sentimento nella situazione consiste nel fatto che mentre il primo si esprime con pensieri semplici e termini ordinari, il secondo ricorre con arte e naturalezza a espressioni più ingegnose.

Il secondo libro si apriva con la trattazione delle Farse che, nate nel teatro italiano, erano poi passate nel teatro francese toccando il vertice con alcune *pièces* di Molière, oggetto più di attacchi che di lodi come invece avrebbero meritato, in particolare la farsa *Le Médecin malgré lui* e soprattutto *Les Précieuses ridicules*, vero capolavoro del genere farsesco. In esso l'abilità di Molière si misurava nel riuscire a suscitare il riso senza ricorrere a espressioni triviali o basse. Il punto più controverso doveva ancora arrivare ed era l'articolo su la *Critique des mœurs* in cui confluivano da un lato le accuse a Molière di non correggere i vizi, ma anzi di mostrarli in azione, dall'altro la tradizione dei comici che sperimentano ogni giorno sulla scena

[29] RICCOBONI, *Observations sur la comédie, et sur le genie de Molière*, cit., p. 14.
[30] Ivi, pp. 79 e 86.

come era difficile «s'engager à corriger les mœurs en les critiquant».[31] A questo punto, Riccoboni doveva per prima cosa smontare l'accusa più insidiosa, quella cioè che il teatro di Molière non correggesse i vizi e lo faceva assumendo lo stesso punto di vista di un Muratori ma criticando Plauto, anziché Molière. Secondariamente, nel riconoscere che Molière non era del tutto esente da questo difetto, ribadiva che era stato il primo a tener conto della «bienséance et des mœurs». Certamente il genere comico non poteva essere difeso, se allontanava dalla virtù, non rispettava le massime della morale o addirittura ispirava i vizi. Per tale motivo era preferibile non rappresentarli, e rivolgersi, per la correzione dei costumi, ad altri caratteri, in quanto «la critique des défauts et des ridicules, y contribuera plus que la censure des vices et des passions».[32]

Sarà questa la linea poi sostenuta da Pietro Verri, sulle pagine del «Caffè» in difesa di Goldoni contro gli attacchi di Baretti, secondo una genealogia che va fatta risalire senz'altro a Riccoboni, come ci attesta un'annotazione autografa dello stesso Verri in cui rivela di aver utilizzato l'*Histoire du Théâtre Italien*, senza dirlo («La erudizione è presa quasi tutta dal teatro del Riccoboni; non v'è nessuna opinione nuova, sebbene le spacci per mie senza mai citare il Riccoboni»).[33] E tutto fa pensare che anche in Goldoni, forse inconsapevolmente, abbia agito un meccanismo di rimozione per identificazione, ferma restando una distanza incolmabile sul versante della produzione teatrale fra Riccoboni e Goldoni.

Nella difesa di Molière, Riccoboni ricorreva, inoltre, a un argomento concreto, cioè la situazione del teatro precedente, che aveva obbligato l'autore francese a procedere per gradi, come per altro, fatte le debite proporzioni, aveva dovuto fare lo stesso Riccoboni: «Il falloit donc que Moliere effaçat de l'esprit, et qu'il arrachât du cœur des Spectateurs les idées d'un Comique scandaleux, mais reçu pourtant, et applaudi».[34] Molière, inizialmente, aveva preso di mira alcuni difetti o cose ridicole come la medicina, trattandola dapprima con «beuacoup d'aigreur, et même de la licence», poi con più moderazione e senza fiele (ad esempio nell'*Amour Médecin*).

Con la conquista della seconda maniera, più dolce e insinuante, allontanandosi dai modelli del passato, Molière aveva raggiunto lo scopo di correggere i costumi da sempre perseguito. In questo senso, a tutti gli effetti, Molière doveva «être regardé comme l'inventeur et le modéle» della nuova e moderna comicità, da rilanciare e da cui farsi guidare.[35]

Come uomo di teatro, pur non mettendo in discussione la definizione classica della commedia, Riccoboni invertiva il rapporto («si on cherche à plaire en corrigeant les mœurs»), raccomandando di caratterizzare un vizio «par le côté ridicule et comique, et non par le côté bas et sérieux».[36] Conoscitore del cuore umano, Molière-

[31] Ivi, p. 111.
[32] RICCOBONI, *Observations sur la comédie, et sur le genie de Molière*, cit., pp. 116-18.
[33] «Il Caffè» 1764-1766, a cura di Gianni Francioni e Sergio Romagnoli, II, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 1115.
[34] RICCOBONI, *Observations sur la comédie, et sur le genie de Molière*, cit., p. 118.
[35] Ivi, p. 121.
[36] Ivi, pp. 45-46.

re era stato veramente grande sia nella costruzione del carattere principale (come nell'*Avàre*), sia nella dizione e nei dialoghi, in cui aveva raggiunto il «beau simple», al cui confronto si evidenziava la sterilità degli autori contemporanei che, incapaci del bello naturale, andavano alla ricerca solo dell'espressione brillante ma vuota. Nella lettura del teatro di Molière si delineava un quadro di straordinaria modernità e ricchezza il cui vertice era dato da una diversa definizione di «haut comique» e dal «beau simple», rispetto alla tassonomia dell'alto e del basso derivante dai livelli sociali dei personaggi.

Concludendo, direi soltanto che la sintesi, a tratti difficile, impossibile e controversa, fra gli orientamenti di Muratori e il modello 'Molière' conduce Riccoboni a codificazioni del comico attorno a cui ruota tutto il dibattito settecentesco da visualizzare con un grafico in cui la scena e le idee si intersecano, si scontrano, si inseguono senza fine.

BIBLIOGRAFIA CITATA

ALFONZETTI, BEATRICE, *Riccoboni vs Lelio. Arlecchino o il teatro che non si trova*, *Arlequin et ses masques,* Actes du colloque franco-italien de Dijon 5-7 septembre 1991 publiés par Michel Baridon et Norbert Jonard, Université de Bourgogne, Dijon, 1992, pp. 93-106.

————, *Un* Discours critique sur la tragèdie françoise*: il M*** è Luigi Riccoboni*, «Franco-Italica», n. 3, 1993, pp. 57-83.

————, *Paradossi del comico. Da Riccoboni a Goldoni e oltre*, ne *Il Comico nella letteratura italiana. Teorie e poetiche*, a cura di Silvana Cirillo, Roma, Donzelli, 2005, pp. 135-168.

————, *L'Italia fra teatro e giornale*, ne *Il «Giornale de' Letterati d'Italia» trecento anni dopo. Scienza, storia, arte, identità (1710-2010)*, a cura di Enza Del Tedesco, Pisa-Roma, Serra, 2012, pp. 301-309.

CAPPELLETTI, SALVATORE, *Luigi Riccoboni e la riforma del teatro. Dalla commedia dell'arte alla commedia borghese*, prefazione di Franco Fido, Ravenna, Longo, 1986.

DE COURVILLE, XAVIER, *Un artisan de la rénovation théâtrale avant Goldoni. Luigi Riccoboni dit Lélio chef de troupe en Italie (1676-1715)*, I, *Luigi Riccoboni dit Lélio* ; II, *(1716-1731), L'expérience française*, 2° ed., Paris, L'Arche, 1967.

————, *Un apôtre de l'art du théâtre au XVIIIe siècle, Luigi Riccoboni dit Lélio*, III, (1732-1753) *La Leçon*, Société d'Histoire du Théâtre, Paris, 1958.

DI BELLA, SARAH, *Pragmaticamente verso la teoria: le lettere di Luigi Riccoboni a Lodovico Antonio Muratori*, «Teatro e Storia», XVII, 24, 2002-2003, pp. 427-459.

————, *L'expérience théâtrale dans l'œuvre théorique de Luigi Riccoboni. Contribution à l'histoire du théâtre au XVIII[e] siècle. Suivie de la traduction et l'édition critique de* Dell'Arte rappresentativa *de Luigi Riccoboni*, Paris, Champion, 2009.

FIORENTINO, FRANCESCO, *Il ridicolo nel teatro di Molière*, Torino, Einaudi, 1997.

«Il Caffè» 1764-1766, a cura di Gianni Francioni e Sergio Romagnoli, 2 voll., Torino, Bollati Boringhieri, 1998.

MURATORI, LODOVICO ANTONIO, *Della perfetta poesia italiana*, 2 voll., a cura di Ada Ruschioni, Milano, Marzorati, 1971.

MARTELLO, PIER JACOPO, *Della tragedia antica e moderna*, in ID., *Scritti critici e teorici*, a cura di Annibal S. Noce, Bari, Laterza, 1963 (Scrittori d'Italia).

Novo Teatro Italiano/Nouveau Théâtre Italien, ou Recueil general de toutes les Pièces réprésentées par les Comediens de S.A. R. Monsigneur le Duc d'Orleans, regent du Royaume, I, Paris, Coustelier, 1717.

PARISI, ARTURO, *Luigi Riccoboni (A proposito di un carteggio inedito con L. A. Muratori)*, «Atti e Memorie della Reale Deputazione di Storia Patria per le provincie modenesi», s. VII, vol. VIII, 1933, pp. 234-276.

RICCOBONI, LUIGI, *Histoire du Théâtre Italien* (Paris, Cailleau, 1731, 2° ed.), 2 voll., ristampa anastatica Torino, Bottega d'Erasmo, 1968.

RICCOBONI, LUIGI, *Observations sur la comédie, et sur le genie de Molière*, (Paris, Pissot, 1736), ristampa anastatica, Torino, Forni, 1978.

————, *Réflexions historiques et critiques sur les differents théâtres de l'Europe. Avec les Pensées sur la Déclamation*, Parigi, Guerin,1738.

TESSARI, ROBERTO, *Teatro e spettacolo nel Settecento*, Roma-Bari, Laterza, 1995.

TOLDO, PIETRO, *L'œuvre de Molière et sa fortune en Italie*, Torino, Loescher, 1910.

Elena Balletti Riccoboni attrice e letterata

Michela Zaccaria
(Università di Firenze)

Esponente di un'antica famiglia di attori, Elena Balletti (Ferrara 1686-Parigi 1771) detta Flaminia si mosse fra il repertorio della Commedia dell'Arte ed austeri ruoli tragici. Fu anche poetessa col nome arcadico di Mirtinda Parrasside. Col marito Luigi Riccoboni Lelio condivise un progetto drammaturgico in difesa della cultura letteraria italiana. Il decennio 1706-1716 segnò il suo percorso artistico più fruttuoso prima di trasferirsi a Parigi come primadonna del nuovo *Théâtre-Italien*.

Member of an old-time family of actors, Elena Balletti (Ferrara 1686 - Paris 1771) known as Flaminia alternated between the Commedia dell'Arte *repertoire and austere tragic roles. She was also a poet with the Arcadian name Mirtinda Parrasside. With her husband Luigi Riccoboni Lelio she worked on a theatre project in defence of Italian literary culture. The decade 1706-1716 marked her most fruitful artistic output before her move to Paris as prima donna of the new* Théâtre-Italien.

Quando Elena Balletti ebbe l'età per recitare, ricevette in dote il nome di Flaminia dalla nonna Agata Vitaliani Calderoni, figlia di Flaminiuccia e nipote di Flaminione, il celebre Marco Napolioni da Napoli. Nel caso dei Balletti il nome di Flaminia rimandava ad una genealogia artistica illustre, era una sorta di marchio di fabbrica. Fra Sei e Settecento il reclutamento di buona parte degli comici professionisti avveniva infatti su base familiare.

Elena Virginia Balletti nacque il 25 aprile del 1686 a Ferrara,[1] piazza teatrale della compagnia Calderoni di cui facevano parte il padre Francesco Balletti, ferrarese o bolognese noto col nome di Mario e la madre Giovanna Benozzi, veneziana, sulle scene Isabella e poi Fragoletta. La tecnica dell'improvvisa rappresentava una prassi consolidata dei comici e le cronache consegnano una Balletti prodigiosa nel recitare a soggetto; la sua facondia si nutriva di passi dell'Ariosto e del Tasso imparati a memoria e delle arie da baule cariche di echi petrarcheschi del repertorio dell'amorosa.[2] Così magra, così alta, così capricciosa: col suo fisico slanciato e sottile Flaminia incarnava sulla scena donne di granitica virtù, regine vendicative, mogli gelose che agivano d'imperio. I suoi personaggi presentavano tratti pertinenti ricorrenti e nel repertorio comico troviamo riscontri biografici, indicazioni di attributi fisici, allusioni ad aspetti del carattere: una *mise en abyme* della rappresentazione di sé come persona ed insieme come personaggio, uno slittamento dalla vita alla scena che era naturale per attori che condividevano oltre al palcoscenico anche il privato. È il caso ad esempio di Flaminia «belle inhumaine» del canovaccio *L'amante difficile* portato in scena anche a Parigi nel 1716; o di Flaminia *en travesti* che dipingeva se stessa come colei che aveva abdicato alla tenerezza per difendere la sua libertà:

---

[1] Atto di battesimo di Elena Virginia Balletti, in Archivio Diocesano di Ferrara-Comacchio, *Libri Parrocchiali,* 1686*,* c. 30*r* [inedito].

[2] *Éloge de Madame Riccoboni, la mère, dite Flaminia*, in *Le Nécrologe des hommes célèbres de France. Par une société de gens de lettres,* Paris, Desprez, 1773, p. 166.

FLAMINIA [...] rien n'est si naturel a une fille qui a des appâts que le plaisir de plaire, et de jouer de ce sentiment dans toute son étendue; la magnificence de ses amants flatte sa vanité; les fautes que l'amour leur fait faire, marque mieux le pouvoir de ses charmes...[3]

Elena Balletti Flaminia recitava al servizio dell'ultimo duca di Mantova Ferdinando Carlo Gonzaga al Teatro San Salvatore di Venezia quando il 10 febbraio 1706 si sposò con Luigi Riccoboni Lelio. Lei aveva vent'anni, lui trenta. Al tempo i provveditori veneziani «alle pompe» invitavano ad evitare il lusso e le spese inutili; ai matrimoni era vietato far mostra di gioielli, ricevere regali e far congressi «chiamando radunanze de' Parenti».[4] Le nozze furono infatti senza magnificenza perché Lelio dovette «levarla di casa, come suol dirsi, ignuda [...] senza l'assenso de' vechij».[5] La vigilia del matrimonio Gaetano Sacco (Truffaldino) si presentò in curia per attestare lo stato civile dei nubendi. «Elena Balletti, con chi si merita non c'è mig[lior]e»[6] ed a Truffaldino comico c'era da credere, perché la conosceva sin da piccola essendo anche la famiglia dei Sacco tutta in arte. La cerimonia fu precipitata per volere del duca di Mantova che aveva caldeggiato l'immissione della giovane primadonna all'interno di una compagnia a suo nome; anche l'impresario Alvise Vendramin contribuì con un generoso esborso.[7] Tuttavia Luigi Riccoboni era inquieto: ci volevano molti denari per far comparire una moglie in società, non parliamo di una primattrice che doveva provvedere al suo vestiario in teatro.[8] La giovane Flaminia aveva messo insieme soltanto qualche abito *démodé* facilitata dal fatto che a Venezia in quegli anni le leggi suntuarie imponevano per le donne solo il nero, perché «l'uniformità del colore tolga nello stesso tempo i dispendij, che provvede alla decenza, e moderazione».[9] Più tardi sappiamo che in Francia la Balletti poté sfoggiare capi popolari nei guardaroba femminili di mezza Europa come l'ampia *andrienne* o la *contouche*. Le forme non costrittive degli abiti e la morbidezza dei tessuti facevano giuoco all'attrice che riguardo alla propria magrezza doveva avere qualche complesso. «Flaminia, épouse de Lélio, est bien faite, mais fort mai-

[3] LOUIS FRANÇOIS DELISLE DE LA DEVRÉTIÈRE, *Le Faucon et les oyes de Boccace,* in *Le Nouveau Théâtre Italien, ou Recueil général des comédies représentées par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi* [...], V, Paris, Briasson, 1730, I.2.

[4] Proclama pubblico in materia d'ogni sorte di Pompe, Venezia 20 dicembre 1701, in Archivio di Stato di Venezia (d'ora in poi ASVE)*, Provveditori, Sovrapproveditori e Collegio alle pompe*, b. 2, capitolare IV, cc. 125-127*rv* [inedito].

[5] Lettera [del Lelio Comico] Ill[ustrissi]mo et Ecc[ellentissi]mo S[ignor]e mio Sere[nissi]mo Col[endissi]mo, da Venezia, 13 Febbraio 1706, in Archivio di Stato di Mantova (d'ora in poi ASMN), *Gonzaga* E XLV 3, b. 1586, 2 cc. n. n. [inedito].

[6] Dichiarazione di stato civile per Luigi Andrea Riccoboni e Elena Virginia Balletti, in Archivio Storico del Patriarcato di Venezia, Sezione Antica, Curia Patriarcale, *Examina Matrimoniorum. Matrimonium forensium*, reg. 133, 1706, cc. 97-98*rv* [inedito].

[7] Cfr. Lettera di Luigi Riccoboni alla Serenissima Altezza, da Venezia, 27 Febbraio 1706, in ASMN, *Gonzaga* E XLV 3, b. 1586, 1 c. n. n.; Lettera di Alvise Vendramin alla Serenissima Altezza, da Venezia, 20 settembre 1706, ivi, 1 c. n. n. [inedito].

[8] Lettera [del Lelio Comico] Ill[ustrissi]mo et Ecc[ellentissi]mo S[ignor]e mio Sere[nissi]mo Col[endissi]mo, da Venezia, 13 Febbraio 1706, ivi, 2 cc. n. n. [inedito].

[9] Proclama pubblico in materia d'ogni sorte di Pompe, Venezia 29 novembre 1708, in ASVE, *Provveditori, Sovrapproveditori e Collegio alle pompe*, b. 2, capitolare IV, c. 152*v* [inedito].

gre»[10] ripetevano i cronisti; lei ci giocava, convenendo sulla scena che un po' di peso le avrebbe giovato e qualche unguento di ciarlatano avrebbe forse compiuto il miracolo. Il corpo di Elena Balletti si voleva «più in carne» ma si piaceva senza forma e senza peso, si nascondeva sotto ampi abiti da donna o si esibiva sul palcoscenico mascherata da uomo. Rispetto ai canoni dell'epoca la sua magrezza era eccessiva, ma la fisionomia era non comune e non mancava di bellezza: «regardez la vivacité de son teint, son air fin, spirituel et quel feu sort de ses yeux!»[11]

Una *femme d'esprit*, ecco come Elena Balletti voleva rappresentarsi. Tuttavia è dubbio che avesse in gioventù la preparazione culturale che magnificarono i suoi epitaffi; è più plausibile che si applicò con intelligenza e talento grazie alle letture ed alle frequentazioni di letterati. A ciò non fu estraneo il marito, poiché entrambi vivevano un senso di disaffezione nei confronti della professione attorica e nutrivano ambizioni letterarie. La Balletti era invitata nei circoli dei dilettanti che proponevano ad un pubblico d'*élite* pastorali e tragedie facendone modelli di idee nuove: a Bologna nelle sale di palazzi privati come quello del marchese Gian Gioseffo Orsi fondatore della colonia arcadica Renia; a Venezia presso l'Accademia Filarmonica ai Teatini dove «Dopo la Tragedia, per non lasciar gli Animi degli Uditori contristati, si rappresentava una Petifars [*sic*, *petite farce*] dalli A.A[ccademici] H.H[uomini] e Flaminia comica».[12]

I documenti di recente scoperta confermano che Elena Balletti Riccoboni apparteneva già alla colonia veneziana degli Animosi in casa degli impresari Grimani. Tra la metà di maggio ed il giugno del 1715 fu ammessa nell'Arcadia di Roma «per annoverazione» (riservata alle sole signore) e l'assemblea la salutò «a piena voce» col nome di Mirtinda Parràsside, confermandola poi «all'unavoce».[13] Nello stesso periodo, il 15 maggio 1715, le aprì le porte anche l'Accademia dei Difettuosi che si riuniva presso la residenza bolognese del suo fondatore e perpetuo conservatore Guido Ascanio Orsi.[14] Elena Balletti non fu la sola attrice a diventare membro di note accademie letterarie. Prima di lei Vincenza Armani pare sapesse di latino, logica, retorica e musica presso l'accademia degli Intronati di Siena;[15] ma era Isabella Andreini al cui culto erano cresciuti i comici delle passate e presenti generazioni e presumibilmente il personaggio di riferimento per le donne di casa Balletti. Entrando in arte la madre Giovanna Benozzi scelse il nome di Isabella; al suo ingresso

---

[10] NICOLAS BOINDIN, *Lettres historiques à Mr D*** sur la nouvelle Comédie Italienne*, Paris, Prault, 1717, pp. 14-15.

[11] [THOMAS SIMON GUEULETTE] *L'amour précepteur,* in *Le Nouveau Théâtre Italien, ou Recueil général des comédies représentées par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi* [...], VI, Paris, Briasson, 1730, III.1.

[12] PIETRO GRADENIGO, *Commemoriali inediti* citati in XAVIER DE COURVILLE, *Un artisan de la rénovation théâtrale avant Goldoni: Luigi Riccoboni dit Lélio, chef de troupe en Italie (1676-1715),* Paris, L'Arche, 1967, p. 111*n.*

[13] Registrazione di Elena Riccoboni in Arcadia, in Biblioteca Angelica di Roma, *Il catalogo de' pastori arcadi per ordine d'Annoverazione*, II, 1715, n. 1504, cc. 208-209; *Verbali delle ragunanze arcadiche*, *Atti Arcadici,* III, cc. 192-195 [inediti].

[14] *SS*[*igno*]*ri Accademici diffettuosi non stampati nel Lib*[*r*]*o delle Leggi ma de vecchi,* in Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna (d'ora in poi ABO), *Gozzadini* 260, c. 3 e c. 168; *Origini, Cessazione e Risorgimento dell'Accademia de' Difettuosi di Bologna* in *Accademia de' Difettuosi*, B 3603, cc. 45-46 [inediti].

[15] FRANCESCO BARTOLI, *Notizie istoriche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDC fino a' giorni presenti*, I, Bologna, Forni, 1978, p. 50 [anast. Padova, Conzatti, 1781].

in Arcadia la figlia Elena Balletti decise per Mirtinda in emblematica assonanza col titolo del poemetto *Mirtilla*, fatica letteraria della comica Gelosa detta l'Accesa fra gli Intenti di Pavia. Il Bartoli, che pure non aveva mai letto le rime della Balletti, ed il Pindemonte non esitarono ad avvicinarla all'Andreini in qualità di valente attrice e di buona moglie e madre.[16] Ma il destino di Elena Balletti Riccoboni voleva essere diverso da quello della nonna Agata Vitaliani Calderoni che aveva avuto il merito di cercare di elevare il repertorio dei comici girovaghi e con esso la figura dell'attrice professionista. Flaminia avrebbe compiuto il definitivo riscatto dalla marginalità sociale cui il suo ruolo e il suo sesso ancora la condannavano seguendo l'esempio più alto, quello dell'Andreini virtuosa come attrice e come donna. L'iscrizione all'Arcadia conferiva ad Elena un riconoscimento dovuto non già ai suoi talenti di commediante, che si potevano sempre attribuire all'allenamento del corpo e della memoria, bensì esclusivamente a quelli dello spirito; lei non mancò mai di riportare accanto al suo nome questa menzione accademica che aveva il valore dell'eternità. Possiamo supporre che il desiderio di misurarsi col verso da poetessa trovò risonanza in Mirtinda Balletti a partire dalle frequentazioni bolognesi e dall'incontro con Scipione Maffei di cui seppe diventare «l'istrumento unico di cui mi sono servito in questi ultimi anni per riformare alquanto il nostro Teatro italiano».[17] «L'attrice che parla» dava corpo con la sua voce alle parole che attraverso l'orecchio arrivavano allo spirito degli uditori come altrettante immagini vive e presenti; «l'attrice che legge» per mezzo dei suoi occhi era sensibile al ritmo ed ai significati; non era detto tuttavia che fosse in grado di scrivere versi suggestivi, perché —come sosteneva il Baruffaldi, ferrarese al pari di Flaminia— «altro è bene il comporre all'orecchio, ed altro all'occhio».[18] Aveva ragione il modenese Giovanni Rangoni ambasciatore in Parigi: l'errore della Balletti fu di pensare che i suoi talenti dovessero condurla alla composizione poetica, mentre lo specchio accademico non le rimandava che un'immagine ingannevole di se stessa e rappresentava una fuga dalla realtà più lusinghiera di quella offerta dal teatro:

> [...] almeno così a quel che sento non vi è santa prevenzione come qui in favore della propria nazione, e contro la nostra povera Italia poiché sento della di lei lettera l'aplauso fatto a quella della sig[no]ra Elena Riccoboni, io ne godo infinitamente, ma vorrei che da Mod[e]na si contentasse del pregio di prosatrice senza pretendere a quello di poetessa, che non è la sua vocazione.[19]

Scipione Maffei, erudito e poligrafo membro dell'Arcadia, rimase assai colpito quando la conobbe a Verona intorno al 1710. In una lettera all'abate Antonio Conti non negò che «la conversazione di questa Signora non sia stata una delle care cose che abbia provate in mia vita, perché il suo spirito e la nobiltà del suo costume

---

[16] IPPOLITO PINDEMONTE, *Elogio del marchese Scipione Maffei,* in ID., *Elogi di letterati*, I, Verona, Libanti, 1825, pp. 45-46.

[17] Lettera di Scipione Maffei ad Antonio Conti, da Verona, 28 febbraio 1716, ora in SCIPIONE MAFFEI, *Epistolario*, I, Milano, Giuffré, 1955, pp. 213-214.

[18] GIROLAMO BARUFFALDI, *Ai letterati d'Italia. Salute*, Ferrara 10 maggio 1727, in Biblioteca Ariostea di Ferrara, *Antonelli* 647, 1 c. n. n. [a stampa].

[19] Lettera del marchese Giovanni Rangoni all'abate Giuseppe Riva, da Parigi, 16 aprile 1726, in Biblioteca Universitaria Estense di Modena, *Campori* K 5 24, cc. 66-67*rv* [inedito].

sono singolari».[20] Il marchese veronese si prestò a più di un pettegolezzo seguendo Flaminia in tutte le repliche della sua *Merope,* ma soprattutto dopo che allegò un sonetto di lei in chiusa alla raccolta di *Poesie amorose.*[21] La signora Elena doveva destare un'ammirazione mista a soggezione nei suoi numerosi spasimanti: tutti intelligenti e colti, tutti sue «vittime» consenzienti. Li provocava, li seduceva, li abbandonava sadicamente lasciando i loro desideri inappagati e talvolta il loro animo pieno di rancore:

In quanto alla Flaminia tu pensi che coloro tutti, che alla sua conversazione capitavano, fossero di lei innamorati. Se così credi ti inganni molto. Piella sì che qualche affetto avea, et ella per lui; ma Lapi, Nanni e Saletti per nulla. Di me poi non ti dico. Io non avea altro piacere che di farla montare in collera.[22]

A scrivere era il pittore e poeta bolognese Giampietro Cavazzoni Zanotti, che apparteneva ad una famiglia di commedianti e la conosceva da sempre. «Oh che spirito ha questa donna! Ella mi piace ma troppo ell'è platonica»[23] e con rude franchezza non mancava di sottolineare che nel caso dell'attrice Flaminia l'aggettivo «platonica» non suonava un ossimoro. Lo Zanotti le aveva fatto un ritratto, ma era in ritardo sulla consegna e temeva la sua proverbiale collera.[24] La richiesta era tanto più pressante quanto imminente la partenza di Elena per la Francia, scritturata a partire dalla primavera seguente 1716 come prima attrice del Nouveau *Théâtre Italien*. Zanotti il pittore ne indovinava l'impazienza: il ritratto tanto atteso era forse quello destinato alla quadreria romana dell'Arcadia o l'attendeva una parete di casa Maffei? Non sappiamo.

Col marito Lelio la Balletti riproduceva spesso in scena lo schema vittima-carnefice: lui l'adorava e si privava di tutto in nome suo; lei lo umiliava, voleva e disvoleva per gelosia e capriccio, nel sacrificio estremo lo premiava. Zanetta Benozzi detta Silvia —cugina più giovane, beniamina del pubblico francese ed ispiratrice del teatro di Marivaux— non mancava di aggiungere «quelque trait de satire sur son indifférence, sur sa fierté, sur sa poésie, les Sciences, la Philosophie dont elle s'occupe et qu'elle traite de soins peu convenables à son sexe».[25] La Balletti aveva un «air de capacité qui ne plaît pas»[26] e che forse non doveva abbandonarla fuori dal palcoscenico. Indispettì molti anni dopo Giacomo Casanova; ma la dispu-

[20] Lettera di Scipione Maffei ad Antonio Conti, da Verona, 28 febbraio 1716, ora in MAFFEI, *Epistolario*, cit., p. 214.

[21] FLAMINIA, *Allor che il Ciel di folte stelle è adorno,* in SCIPIONE MAFFEI, *Rime e Prose,* Venezia, Coleti, 1719, p. 80.

[22] Lettera di Giampietro Cavazzoni Zanotti a Ferdinand' Antonio Ghedini, da Bologna, 22 agosto 1716, in ABO, ms. B 282, c. 53*v* [inedito].

[23] Lettera di Giampietro Zanotti a Pier Jacopo Martello, da Bologna, maggio 1715, citata in MARINA CALORE, *Bologna a teatro. Vita di una città attraverso i suoi spettacoli 1400-1800*, Bologna, Guidicini e Rosa, 1981, p. 119.

[24] Lettera di Ferdinand'Antonio Ghedini a Giampietro Zanotti, da Roma, 5 febbraio 1716 in *Delle Lettere familiari d'alcuni bolognesi del nostro secolo*, I, Bologna, Dalla Volpe, 1744, p. 355.

[25] [PIERRE RÉMOND DE SAINTE-ALBINE - A. HOUDAR DE LA MOTTE], *L'Amante difficile*, «Mercure» ottobre 1716, Paris, Jollet et Lamesle, III.4, pp. 44-45.

[26] NICOLAS BOINDIN, *Lettres historiques à Mr D*** sur la nouvelle Comédie Italienne*, Paris, Prault, 1717, p. 14.

ta ridicola sulla pronuncia dell'aggettivo «scevra» pare frutto del gusto satirico dell'inaffidabile ineffabile cronista.[27]

Regine, vergini, madri, *virago*: i ruoli drammatici portati in scena mirabilmente dalla Balletti richiedevano vocalità e temperamento scenico non dissimili dalle omologhe eroine dell'opera in musica. Ma la voce di Flaminia era *aigre* ed al servizio d'un *air de capacité* nel ritmo accelerato della recitazione contrariò talvolta gli spettatori d'oltralpe abituati al declamato-cantato tragico francese.

Comme il n'est point d'Acteurs parfaits, Flaminia n'est pas sans défauts. Par exemple, elle a la voix aigre, et par conséquent désagréable; [...] il serait encore à souhaiter qu'elle parlât moins vite, en faveur de ceux qui ne savent que médiocrement l'italien, dont le nombre est assurément le plus grand entre les spectateurs.[28]

Il repertorio della librettistica era una preziosa riserva di soggetti e gli attori cercarono di impadronirsi del genere di successo riducendo all'uso comico molti drammi per musica, favoriti dalla condivisione degli spazi e dal fatto che gli autori alternavano l'attività librettistica a quella poetica e drammaturgica. Di Pietro Pariati, collaboratore di Zeno ed amico dei Riccoboni, erano andate in scena nel 1707 il *Tito Manlio* ed il *Marzio Coriolano*; suo fu anche l'adattamento dell'*Artaserse* di Agosti, rappresentato nel 1714 con la Balletti nel ruolo di Aspasia. Si trattava dell'ennesima variazione sul tema della regina vendicativa e l'attrice era servita di momenti di grande efficacia, in particolare l'ultima scena dell'atto terzo quando la protagonista è «Instupidita è dal dolore: e tace»,[29] poi maledice se stessa, vuole morire ed al culmine di una scena di follia sviene: un monologo che permetteva di esibire doti virtuosistiche ed avere un'uscita di scena davvero strepitosa. Anche *Sofonisba,* andata in scena a Vicenza nel 1710 al teatro di Piazza, era debitrice di un dramma per musica; rispetto all'originale del Trissino l'opera venne ridotta nel numero dei personaggi e tagliata nelle lunghe tirate.[30] Analogo trattamento Riccoboni riservò alla *Semiramide* di Muzio Manfredi ed al *Catone* di Joseph Addison del 1715 ove furono espunti gli accenni crudi, i discorsi sulla politica e le scene d'amore.[31] Nel 1711 era stato ancora il Maffei a dare ai Riccoboni il copione dell'*Ifigenia in Tauris* e l'autore Pier Jacopo Martello non mancò di pagare un debito di riconoscenza nei confronti del marchese:

> Debbo anche a lui non si mentisce il vero,
> Che quella tal sua favorita attrice
> Né lusinghieri suoi labbri ammettesse

[27] GIACOMO CASANOVA, *Mémoires* [1792], I, Paris, Laffont, 1993, pp. 559-560.
[28] BOINDIN, *Lettres historiques*, cit., pp. 14-15.
[29] GIULIO AGOSTI, *L'Artaserse,* Venezia, Tommasini, 1714, III.4, p. 67.
[30] Cfr. [SCIPIONE MAFFEI], *Teatro Italiano o sia scelta di Tragedie per uso della scena*, I, Verona, Vallarsi, 1723, pp. 87-88. *Sofonisba* di Francesco Silvani e musica di Antonio Caldara, balli di Amazzoni e Indiani e ballo delle Nazioni. Venezia, Teatro San Giovanni Grisostomo, 24 o 25 novembre 1708. In ELEANOR SELFRIDGE-FIELD*, A new chronology of Venetian opera and related genres 1660-1760*, Stanford, Stanford University Press, 2007, p. 286.
[31] Cfr. LUIGI RICCOBONI, *Histoire du Théâtre Italien depuis la décadence de la comédie latine* [...]*,* Paris, Cailleau, 1731, p. 82; BEATRICE ALFONZETTI, *Il corpo di Cesare. Percorsi di una catastrofe nella tragedia del Settecento*, Modena, Mucchi, 1989, pp. 102-107.

I nostri iambi e declamasse a molti
Popoli Ifigenia ne' Tauri ascosa.[32]

L'allusione maliziosa riguardava le labbra della Balletti «favorita attrice» di Maffei ed in scena «non meno innamorata, che costantissima a non corrispondere amorosamente a chi l'ama».[33] Dopo il successo dell'agosto 1711 nel teatrino in Arena ed il giro usuale in terraferma, la ripresa fu al San Luca nel carnevale seguente, quando *Ifigenia* precedette la *Rachele* che per soggetto parve più adatta al periodo quaresimale.[34]

Malgrado gli entusiasmi dell'*élite* le tragedie italiane non assicuravano gli incassi delle commedie con maschere o dei rifacimenti del teatro classico d'oltralpe. Il pubblico dettava le regole, i Riccoboni ne facevano quotidiana esperienza. Gli intellettuali italiani sarebbero usciti dal circuito protetto delle accademie per confrontarsi col mercato reale? *Merope*, tragedia-simbolo del primo Settecento italiano, fu il coronamento di una collaborazione iniziata alcuni anni prima ed al contempo ebbe ragioni contingenti e più prosaiche di botteghino. Il Maffei iniziò a scrivere nel 1713 durante la sospensione della quaresima costandogli una «fatica di due mesi e mezzo»[35] (l'esibita rapidità avrebbe fatto gioco in caso di fischi del *parterre*). Dopo la prima rappresentazione in giugno alla presenza dei duchi di Modena, la seconda recita fu in autunno nel teatro dei Vendramin e l'autore narciso si compiacque dell'esito lusinghiero: lo spettacolo «incontrò talmente con l'universale che assai più danari fece la Compagnia con quella sola che con quelle del vecchio uso in tutto l'anno».[36] Alle repliche previste se ne aggiunsero altre e «convenne ai Comici continuare la recita tutto il Carnovale e la commozione, le lagrime e i gridi d'applauso di tutta l'udienza interruppero più e più volte la recita»[37] a scena aperta, anche venti volte per sera. Nei panni della «madre tenera, e addolorata, qual Merope si rappresenta»[38] la Balletti doveva assomigliare in verità più ad una *virago*: nella terza scena del terz'atto legava il povero Egisto ad una colonna e al culmine dell'azione tragica entrava in scena con una bipenne; ma non mancava di indugiare anche sul *coté larmoyant* tanto che fu parodiata nel personaggio dell'esagitata Culicutidonia da Zaccaria Vallaresso.[39]

Nel 1715 Flaminia aveva raccolto consensi impersonando Nitocri nel *Sesostri* recitato ad uso comico senza musica: una storia che orecchiava la *Merope* con inserimento di lazzi accanto allo stile fiorito di metafore. Nello stesso periodo era stata

---

[32] PIERJACOPO MARTELLO, *Il Femia sentenziato. Con postille e lettera apologetica inedita e la vita scritta da lui stesso*, Bologna, Romagnoli, 1869, II.2, p. 96.
[33] PIERJACOPO MARTELLO, *L'Ifigenia in Tauris,* in IDEM, *Teatro Italiano,* I, Bologna, Dalla Volpe, 1735, p. 129.
[34] Lettera di Scipione Maffei a Ottolino Ottolini, da Verona, 15 settembre 1711 in MAFFEI, *Epistolario*, cit., p. 83. Cfr. SELFRIDGE-FIELD, cit., p. 566.
[35] Lettera di Scipione Maffei a Antonio Conti*,* da Verona, 15 giugno 1714, in MAFFEI, *Epistolario*, cit., p. 185.
[36] [SCIPIONE MAFFEI], *De' teatri antichi e moderni*, Verona, Carattoni, 1754, p. 7.
[37] *Biografia manoscritta del Marchese Scipione Maffei rivista e postillata di sua mano*, in Biblioteca Capitolare di Verona, b. 977, 1 c. n. n., ora in MAFFEI, *Epistolario*, cit., p. 157n.
[38] «Giornale de' Letterati d'Italia», XIV (Venezia, Ertz), 1713, p. 413.
[39] [ZACCARIA VALLARESSO], *Rutzvanscad il Giovine. Arcisopratragichissima Tragedia*, Venezia, Bettinelli, 1737, p. CXXI.

incoronata poetessa in Arcadia ed a Bologna. Chissà cosa avrà pensato della *débacle* de *La Scolastica,* quando al pubblico che si aspettava l'ennesima versione del poema ariostesco non piacquero gli intenti moralistici di Lelio ed il sipario calò prima della fine.[40] Ma l'insuccesso non riguardava che il povero Riccoboni; la moglie non aveva recitato perché non c'era parte per lei, quantunque il suo nome fosse stato evocato in scena ed insieme all'ambientazione ferrarese era forse una ragione di quella scelta infelice. La Balletti condivise il dispetto del marito, non l'umiliazione dei fischi ed appoggiò l'offerta di Antonio Farnese per un ingaggio a Parigi.

Il fallito progetto di riforma della commedia italiana produsse un nuovo scollamento fra riflessione teorica e vita spettacolare: i Riccoboni partirono per la Francia, la collaborazione con Maffei si interruppe, Martello smise di scrivere per la scena. *Merope* finì in mano a dilettanti di più fragile memoria nei teatri privati[41] per approdare al *Théâtre Italien* di Parigi nel gennaio e nel maggio 1717. Gli spettatori avevano trovato scritto sui loro biglietti «per chi l'entende»,[42] ma la precauzione del capocomico Lelio e l'eccellente livello della compagnia non furono sufficienti per metterli al riparo da critiche molto aspre da parte del pubblico francese:

A la vérité, ce n'est peut-être pas tout à fait parce qu'ils crient, qu'ils se querellent, que l'excès de la passion s'exprime chez eux par la pétulance, que par le saisissement, que les emportements sont pleins de gestes menaçants et que leur déclamation dans le récitatif tient toujours quelque chose du comique; il n'y a point de doute que la difficulté d'entendre la poésie italienne, toujours ampoulée et pleine de figures outrées, la longueur des descriptions, la fadeur des moralités, les préparatifs des situations peuvent n'être pas moins contraires au succès des tragédies italiennes.[43]

Il giudizio durissimo non ammetteva replica. Tuttavia il grande attore francese Michel Baron, tornato nel 1720 sul palcoscenico della *Comédie-Française* dopo trent'anni di silenzio, aveva fatto molta impressione perché non declamava ma parlava, con esibita *nonchalance* prendeva il collega per il braccio, s'accarezzava la parrucca, si soffiava il naso.

M. Baron mi ha detto la prima volta e la sola che ho avuta seco conversazione, ch'egli aveva presa quella maniera di declamare, senza scostarsi dalla natura, dopo che aveva sentita la truppa italiana, che già sono quattr'anni, è ritornata in Parigi. E' questo un grande onore per questi Italiani Comici, e tanto più grande quanto che non vi è alcuno di noi che lo meriti.[44]

---

[40] «[...] e pur sull'infelice metà della commedia, / chi sbadiglia, chi s'alza, chi parte, e chi s'attedia: / si sussurra, e si grida (cosa a narrarsi orrenda), / che si cali, e si cala devuta alfin la tenda»; PIER JACOPO MARTELLO, *Che bei pazzi. La rima vendicata*, in ID., *Seguito del Teatro Italiano*, I , Bologna, Della Volpe, 1723, II.2, pp. 567-568.

[41] Lettera di Scipione Maffei a Bertoldo Pellegrini, da Torino, 2 marzo 1724, in MAFFEI, *Epistolario*, cit., p. 473; GIULIO CESARE BECELLI, *Al Lettore* in *Teatro del Sig. Marchese Scipione Maffei*, Verona, Tumermani, 1730, p. XXIX.

[42] JACQUES DU COUDRAY, *Correspondance Dramatique contenant Les Annales du Théâtre Français depuis 1722, jusqu'en 1750. Les Annales du Théâtre Italien depuis sa création en 1716, jusqu'en 1750* [...], II, Paris, Desventes - Ruault - Duchesne, 1778, p. 16.

[43] LOUIS-FRANÇOIS DUBOIS DE SAINT GELAIS, *Histoire journalière de Paris (1716-1717)*, Paris, Ganeau, 1717, pp. 166-167.

[44] ELENA BALLETTI RICCOBONI*, Lettera al signor Abate Antonio Conti gentiluomo veneziano sopra la maniera di M. Baron nel rappresentare le Tragedie francesi*, in *Raccolta d'opuscoli scientifici e filologici*, XIII, a cura di Angelo Calogerà, Venezia, Zane, 1736, pp. 507-508 (edizione digitale a cura di Valentina Gallo, Paris, IRPMF «Les savoirs des acteurs italiens», 2006).

Nella *Lettera al Signor abate Antonio Conti, gentiluomo veneziano, sopra la maniera di M. Baron nel rappresentare le tragedie francesi* Elena Balletti citava con orgoglio il giudizio dell'attore francese più celebre del suo tempo; le premeva però istituire un confronto fra il declamare nello *style chantant* ed il recitare «coi toni dell'animo» e soprattutto rivendicare il diritto a misurarsi col repertorio tragico contro l'inveterato pregiudizio secondo cui gli attori italiani erano adatti alle sole commedie del genere dell'Arte. Anche nel *compliment* del 1722 Flaminia ribadiva il suo imbarazzo per quella casacca solo comica; la situazione era letteralmente messa in scena nell'altro discorso al pubblico del 1725 quando si faceva promotrice di un teatro che mettesse in valore il talento polimorfo degli *Italiens*:

Le *Théâtre Italien* est susceptible d'une variété infinie; il s'accommode de tout - et il se fait à tout: au Tragique, au Comique: aujourd'hui purement Italien, demain dans le goût François: quelquefois Espagnol, quelquefois Anglais; enfin c'est la toile d'un Peintre, sur laquelle il emploie toute sorte de couleurs et de figures: quel amusement pour un Public! quelle ressource pour les Acteurs![45]

Rimane motivo non secondario di riflessione la scelta compiuta nei fatti da Elena Balletti drammaturga di rivolgersi ai classici greci e latini ed ai canovacci secenteschi d'intrigo. Non sorprende pertanto che le sue prove d'autore non sortirono i risultati da lei sperati. Ne *Le Naufrage*, scritto nel 1726 con Louis-François Delisle de La Drevetière, Flaminia si ispirò a Plauto: una scelta non priva di censure moralistiche ed anacronistica rispetto agli interessi del pubblico; nel 1729 il canovaccio farraginoso *Abdilly roi de Grenade ou Les maris embarassés* fu un tonfo.[46] A Parigi «le Public accoutumé aux dialogues brillants et spirituels de M. de Marivaux»[47] aveva altri gusti: era lontano il tempo in cui a Venezia *Merope* faceva i teatri «esauriti» e le farse venivano recitate anche quaranta volte di seguito.

BIBLIOGRAFIA CITATA

AGOSTI, GIULIO, *L'Artaserse,* Venezia, Tommasini, 1714.

ALFONZETTI, BEATRICE, *Il corpo di Cesare. Percorsi di una catastrofe nella tragedia del Settecento*, Modena, Mucchi, 1989.

BALLETTI RICCOBONI, ELENA, *Lettera al signor Abate Antonio Conti gentiluomo veneziano sopra la maniera di M. Baron nel rappresentare le Tragedie francesi*, in *Raccolta d'opuscoli scientifici e filologici*, XIII, a cura di Angelo Calogerà, Venezia, Zane, 1736.

BARTOLI, FRANCESCO, *Notizie istoriche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDC fino a' giorni presenti*, 2 voll., Bologna, Forni, 1978 (anast. Padova, Conzatti, 1781).

BECELLI, GIULIO CESARE, *Al Lettore* in *Teatro del Sig. Marchese Scipione Maffei,* Verona, Tumermani, 1730.

BOINDIN, NICOLAS, *Lettres historiques à Mr D*** sur la nouvelle Comédie Italienne*, Paris, Prault, 1717.

CALORE, MARINA, *Bologna a teatro. Vita di una città attraverso i suoi spettacoli 1400-1800*, Bologna, Guidicini e Rosa, 1981.

CASANOVA, GIACOMO, *Mémoires* [1792], I, Paris, Laffont, 1993.

[45] *Compliment de la Demoiselle Flaminia*, aprile 1725, in ANTOINE D'ORIGNY, *Annales du Théâtre Italien depuis son origine jusqu'à ce jour*, I, Paris, Duchesne, 1786, p. 84.

[46] *Abdilly roi de Grenade ou Les maris embarassé* ebbe una sola rappresentazione il 20 dicembre 1729. Cfr. *Balletti, veuve du Sieur Riccoboni,* «Mercure de France», mars 1772, Paris, Lacombe, p. 182.

[47] JEAN-AUGUSTIN-JULIEN DESBOULMIERS, *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre Italien*, II, Paris, Lacombe, 1769, p. 431.

DE COURVILLE, XAVIER, *Un artisan de la rénovation théâtrale avant Goldoni: Luigi Riccoboni dit Lélio, chef de troupe en Italie (1676-1715),* Paris, L'Arche, 1967.
D'ORIGNY, ANTOINE, *Annales du Théâtre Italien depuis son origine jusqu'à ce jour*, I, Paris, Duchesne, 1786.
Delle Lettere familiari d'alcuni bolognesi del nostro secolo, I, Bologna, Dalla Volpe, 1744.
DESBOULMIERS, JEAN-AUGUSTIN-JULIEN, *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre Italien*, II, Paris, Lacombe, 1769.
DU COUDRAY, JACQUES, *Correspondance Dramatique contenant Les Annales du Théâtre Français depuis 1722, jusqu'en 1750. Les Annales du Théâtre Italien depuis sa création en 1716, jusqu'en 1750*, II, Paris, Desventes - Ruault - Duchesne, 1778.
DUBOIS DE SAINT GELAIS, LOUIS-FRANÇOIS, *Histoire journalière de Paris (1716-1717)*, Paris, Ganeau, 1717.
«Giornale de' Letterati d'Italia», XIV (Venezia, Ertz), 1713.
Le Nécrologe des hommes célèbres de France. Par une société de gens de lettres, Paris, Desprez, 1773.
Le Nouveau Théâtre Italien, ou Recueil général des comédies représentées par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi [...], Paris, Briasson, 1730.
MAFFEI, SCIPIONE, *Rime e Prose,* Venezia, Coleti, 1719.
————, *Teatro Italiano o sia scelta di Tragedie per uso della scena*, I, Verona, Vallarsi, 1723.
————, *De' teatri antichi e moderni,* Verona, Carattoni, 1754.
————, *Epistolario*, I, Milano, Giuffré, 1955.
MARTELLO, PIERJACOPO, *Seguito del Teatro Italiano*, I , Bologna, Della Volpe, 1723.
————, *Teatro Italiano*, I, Bologna, Dalla Volpe, 1735.
————, *Il Femia sentenziato. Con postille e lettera apologetica inedita e la vita scritta da lui stesso*, Bologna, Romagnoli, 1869.
«Mercure» (Paris, Jollet et Lamesle) octobre 1716.
«Mercure de France» (Paris, Lacombe), mars 1772.
PINDEMONTE, IPPOLITO, *Elogi di letterati*, I, Verona, Libanti, 1825.
RICCOBONI, LUIGI, *Histoire du Théâtre Italien depuis la décadence de la comédie latine,* Paris, Cailleau, 1731.
SELFRIDGE-FIELD, ELEANOR, *A new chronology of Venetian opera and related genres 1660-1760*, Stanford, Stanford University Press, 2007.
[VALLARESSO, ZACCARIA], *Rutzvanscad il Giovine. Arcisopratragichissima Tragedia,* Venezia, Bettinelli, 1737.

«[...] questa sorte di libri, scritti colle maniere di questo comico meriterebbero di rimaner sepolti nella dimenticanza»: sulla (s)fortuna settecentesca di Giovambattista Andreini

Franco Vazzoler
(Università di Genova)

Muovendo dalla menzione che di Giovambattista Andreini fa Goldoni ne *L'Autore a chi legge* dei *Due gemelli veneziani*, il contributo ripercorre la fortuna e sfortuna settecentesca dell'attore-autore-capocomico seicentesco, compresa fra la 'condanna' dell'*Histoire du Théâtre Italien* di Riccoboni e il tentativo di recupero nelle *Notizie istoriche* del Bartoli. In conclusione si accenna alle realizzazioni ronoconiane di testi dei due autori.

The paper focuses the success/failure in the XVIIIth Century of Giovanbattista Andreini, who was in the XVIIth Century actor/author/actor-manager in the same time. Starting point is the Goldoni's mention in L'Autore a chi legge, *preliminary remark of* Due gemelli veneziani. *As succes is examined Bartoli's* Notizie istoriche*, looked upon as good appraisal'attempt; as failure the Riccoboni's blame in* Histoire du *Théâtre Italien. Ending the paper mentions Ronconi's staging of the texts both of Andreini and of Goldoni.*

Il lapidario giudizio di Luigi Riccoboni, che ho anticipato nel titolo (un titolo-epigrafe) ed a cui riserverò la parte conclusiva, è particolarmente utile per introdurre il tema, un nodo ancor vivo nella valutazione delle prime esperienze goldoniane, del rapporto di Goldoni con il teatro barocco. E credo possa essere utile, preliminarmente riflettere sul giudizio degli scrittori settecenteschi su quello che, insieme a Cicognini, ne è il maggiore rappresentante in Italia.

Nel contesto di questo convegno pre-goldoniano e per utilizzare uno spunto comunque goldoniano, prenderò le mosse dall'unica occasione in cui Goldoni parla di Andreini.

Goldoni cita Andreini esclusivamente in relazione ai *Gemelli veneziani*: nella seconda lettera allo stampatore della Bettinelli (1750), ripresa poi in *L'autore a chi legge* della Paperini.[1] Lo cita come un autore (lo definisce «famoso») che ha trattato il tema dei gemelli dopo Plauto, in un'ampia serie di autori: Trissino (*I Simillimi*), Fiorenzuola (*I lucidi*), «fedeli imitatori di Plauto», appartenenti all'«aureo secolo decimosesto»; e per il Seicento, oltre appunto Andreini (per *La Turca* e *I due Lelii simili*), ricorda *Le due Francesche* di Bernardino d'Azzi, e poi, «nei tempi a noi più vicini», *Le Due gemelle* di Niccolò Amenta («bellissima»).[2] Una scelta tutto sommato

[1] GOLDONI, CARLO, *Tutte le opere*, 14 voll., II, a cura di Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, 1935 (d'ora in poi MN).

[2] Mentre per quest'ultima, che ebbe due edizioni (Venezia1718 e Napoli 1722) e per le prime due non offre indicazioni editoriali, ma cita appiamente la dedicatoria ad Alessandro Farnese (di Trissino) e la Licenza (di Fiuorenzuola), Goldoni per *Le Due Francesche* ricorda una stampa senese del 1605, per la *Turca* quella veneziana del 1620 e per *I due Leli simili* quella parigina del 1622, senza ulteriori indicazioni tipografiche. Su questo passo goldoniano, oltre alla *Nota al testo* delle due edizione Ortolani (come sempre più ampia quella in GOLDONI, CARLO, *Opere complete*, 41 voll., II, a cura di Giuseppe Ortolani, Venezia, Municipio di Venezia, pp. 183-184; d'ora in poi MV), si v. anche PIERMARIO VESCOVO, *La*

notevolmente ridotta rispetto alla quantità delle imitazioni plautine (sarebbe da chiedersi quale sia realmente la conoscenza da parte di Goldoni del teatro precedente); mentre più interessante è la notazione di come in tutte il meccanismo sia «finalmente il fondo [...] sempre lo stesso», e l'unica possibilità di «diversifica*rlo* da quella di Plauto» stia nei «**vari accidenti e equivoci**, formula ripresa qualche riga dopo: «Nelle quali tutte non è se non variamente barattato il sesso tra i simili, **da che ne procede varietà di accidenti ed episodi**». Una ripetizione, questa relativa alla varietà degli accidenti, che ben definisce l'orizzonte d'attesa degli spettatori[3] che Goldoni ben conosce e vuole riproporre anche al lettore.

Ma, dopo aver citato questi titoli probabilmente ricavati da Quadrio, ricorre alla propria (o altrui) memoria di spettatore, e ricorda anche i Comici che «impastricciandosi [...] molte di esse commedie insieme», moltiplicando le coppie, hanno formato dei «mostri» (parola chiave, ancorché mutante e polisemica per l'estetica teatrale sei-settecentesca).

Da una parte la tradizione letteraria, libresca, dall'altra quella attoriale, in mezzo alle quali, al solito, Goldoni pone se stesso e la propria funzione demiurgica: ravvivare l'argomento «rancido», con l'invenzione dei due caratteri opposti dei gemelli, grazie alla sua «scienza» dell'attore per il quale l'ha scritta (D'Arbes), e che la «sostenne mirabilmente a viso scoperto»; scienza che diventa fiducia nella sua (dell'attore) «straordinaria abilità nel fare dello spiritoso e dello sciocco» (p. 155). Le ragioni del palcoscenico («Ma la commedia è poesia da rappresentarsi, e non è difetto suo, ch'ella essigga, per riuscir perfettamente, de' bravi Comici, che la rappresentino, animando le parole con buon garbo d'una azione confacevole»), prevalgono, in modo particolare a proposito del finale tragicomico della morte di Zanetto: «checché ne possan dir i severi Critici, egli è certo che tutti coloro i quali han veduto rappresentar la morte di Zanetto, han confessato esser ella uno de' pezzi di bravura più ridicoli e nuovi della Commedia». *Apax* drammaturgico, se vogliamo, quello della morte «ridicola», ma fino a un certo punto, se pensiamo non solo a quella di Lelio nella *Buona moglie*, e, ancor prima, all'uccisione di Andronico nel *Bilora* ruzantiano, ma che andrà anche ripensata, proprio come sopravvvivenza di un topos barocco, al 'ridicolo' in tragedia, secondo il racconto delle 'licenze comiche' nella *performance* di Casali nel *Belisario*,[4] ma soprattutto alle reazioni del pubblico alla prima trionfale rappresentazione della *Merope* di Maffei: «si è pianto, si è riso, si è gridato da matti, e per altro il Teatro pareva di statue», secondo le parole dello stesso Maffei, in una lettera a Bartolomeo Pellegrini del 13 giugno 1713, il giorno

riforma nella tradizione, in *Carlo Goldoni 1793-1993*, Atti del Convegno del Bicentenario, a cura di Carmelo Alberti e Gilberto Pizzamiglio, Venezia, Regione del Veneto, pp. 137-155.

[3] «Nei tempi a noi più vicini, qual uso poi non è stato fatto sulle nostre scene di questo argomento, e ai nostri giorni medesimi?» (MN, cit., p. 154).

[4] «Mi sovviene, che rappresentandosi il mio *Bellisario* (in cui sosteneva egli un tal Personaggio), nella scena tenera, e dolente, in cui comparisce senz'occhi, con un bastone alla mano, moralizzando sulle vicende umane, diede un colpo di bastone a una *guardia* per far ridere l'Uditorio. Nelle scene più serie e più interessanti cercava di cavar la risata; e non esitava a rovinarla Commedia, quando gli potea riuscir di far ridere. Eppure piaceva al Pubblico, ed era l'idolo di Venezia» (*Prefazioni Pasquali* XIII); e FRANCO VAZZOLER, *Sull'arte dei 'Baroni': ambiguità goldoniane*, «Atti & Sipari», 10, aprile 2012, pp. 19-22.

dopo, che non solo non si troveranno nelle successive lettere, ma neppure in quanto il Maffei pubblicherà in relazione alla tragedia.[5]

Il nome di Andreini sparirà invece, a proposito dei *Gemelli veneziani*, nelle *Memorie italiane* e nei *Memoires* (II, 1) dove la commedia è definita «di carattere» e dove non si fa più cenno ai precedenti letterari, ma campeggia ormai, solitaria, la figura di D'Arbes (e di conseguenza il rapporto autore-attore, come succederà poi per Collalto a proposito dei *Due Pantaloni*).

Quando Goldoni scrive questa prefazione per il secondo tomo Bettinelli la memoria di Andreini è presente soprattutto nelle opere dell'erudizione settecenesca, a cominciare dalla *Drammaturgia* di Allacci che nel 1666 ne registra 18 opere titoli (lo stesso numero che indicherà Riccoboni).

Quello delle prime bibliografie è tema da approfondire, per valutare la conoscenza degli Andreini e di Giovambattista in particolare nel Settecento. Segnalo solamente un caso curioso, quello della *Venetiana*. Lo pseudonimo Cocalin de Cocalini da Torzelo fa sì che la *Venetiana* non sia presa in considerazione da Giulio Negri, l'autore della *Istoria degli scrittori fiorentini*, pubblicata postuma nel 1722 (e non sarà ricordata da Bartoli), seppur presente in Allacci 1665, p. 333, con la notazione «é di Gio: Battista Andreini». Nell'ampliamento di Zeno 1775 (colonna 810) l'indicazione sarà più chiara («sotto questo nome si è nascosto Giambattista Andreini») dove saranno segnalate le arie nelle tre ultime scene. La presenza di Andreini, comunque, non è limitata alle opere teatrali, ma si registrano anche alcuni testi non teatrali (*La saggia egiziana* e *La ferza*).

Tuttavia, per tutto il Settecento italiano, Giovambattista Andreini è quasi esclusivamente l'autore dell'*Adamo*, in risposta a Voltaire (*Essay on the epic poetry*, 1728) che aveva avanzato l'ipotesi di una influenza su Milton per che avrebbe assistito a Firenze ad una rappresentazione dell'*Adamo*. Secondo Voltaire l'argomento era inadatto per per un dramma, ma era «adatto all'assurdo genio del teatro italiano (com'era in quel tempo) [absurd genius of italian stage (as it was at that time)]», ma era stato trattato in maniera conforme alla «stravaganza del disgno [extravagance of the design]», cioè del progetto spettacolare andreiniano e Milton aveva pienamente capito «l'assurdità di quella rappresentazione [absurdity of that performance]» affascinato dalla «misteriosa maestà del soggetto [the hidden magesty of the subject]».[6]

Un'immediata risposta viene dall'italiano a Londra Paolo Rolli, con *A dissertation upon the italian poetry, in wihch are interspersed some Remarks uppon Mr. Voltaire's Essay on the epic poetry,* sùbito tradotta in italiano (1730), e poi riprese come *Osservazioni critiche*

[5] Recentemente lo ha ricordato Stefano Locatelli nell'*Introduzione* alla sua edizione della *Merope* (Pisa, ETS, 2008, p. 44). E all'*Introduzione* di Locatelli converrà rifarsi per una valutazione delle possibilità del comico nello spettacolo tragico, ma per quanto dice della trasformazione dei ruoli comici nella tragedia.

[6] VOLTAIRE, *An Essay upon the civil war of o France, extracted from curious manuscript. And also upon the epich poetry of the European nations from Homer dawn to Milton*, London, Samuel Jallasson, 1727, p. 203 (ed. moderna: VOLTAIRE, Saggio sulla poesia epica, traduzione e cura di Pierino Gallo, prefazione di Jean-Marie Roulin, Roma, Aracne, 2014).

che accompagnano la traduzione del *Paradiso perduto* di Milton (1735) che Rolli dedicherà a Scipione Maffei.[7]

Nella *Osservazione* al passo «Milton viaggiando per l'Italia...», correggendo la localizzazione dello spettacolo («rappresentato in Milano [...] in Firenze non saria stato sofferto»), considera l'*Adamo* «cattivo Dramma», ma piuttosto un «Oratorio», anche se «vien detto rappresentazione quando è cantata e recitata in Teatro» (p. 76 sgg.).[8]

Il giudizio di Rolli su Andreini («Andreini era un istrione, e Poeta più d'ingegno che di giudizio»), ribadendo la separazione fra letteratura e teatro, si estende in generale agli attori-autori, capaci di «immaginare un bel disegno d'un componimento teatrale; senza esser capaci poi di ben eseguirlo». Per Rolli solamente Shakespeare e Molière ebbero la capacità di «abbellire di poetiche e regolari bellezze» il «disegno» di un' opera nata sulla scena.

In questo senso, come Voltaire, riconosce che il «disegno» dell'*Adamo* fosse «grandioso, ancorché poi sì male eseguito» e, in definitiva, lo considera anch'egli un esempio negativo («come furono quelli che con ampolloso stile, sesquipedali parole e stravaganti idee successero al buon secolo») della letteratura del secolo precedente. Tuttavia, quando loda i «rami» di Procaccini [nell'edizione Milano, Bordoni, 1613],[9] perché «dànno da sperar gran cose a chi preparasi a leggerlo» (che significa che aveva visto direttamente l'edizione), non gli sfugge un aspetto importante sia del rapporto di Andreini con il libro, sia della suggestione scenica che da quello possono venire (osservazione forse non indifferente per ricostruire una estetica della ricezione del teatro attraverso il libro).

Tuttavia al centro delle osservazioni di Rolli è il dibattito sul genere tragico italiano (come conferma la dedica al Maffei), di cui è necessario tener conto, in generale, per inquadrare correttamente i riferimenti settecenteschi ad Andreini (e si dovrà pur segnalare come mai si faccia almeno menzione, almeno neppure negativa, della *Florinda*....).

Si pensi alla considerazione da cui Rolli muove: come è venuto in mente agli inglesi (in questo caso Addison) di farsi suggestionare dal paragone con un'opera che

---

[7] PAOLO ROLLI, *A dissertation upon the italian poetry, in wihch are interspersed some remarks on Mr. Voltaire's Essay on the epic poetry,* London Thomas Edlin, 1728; ID., *Examen de l'essai de M. Voltaire sur la poesie epique* (Paris, Rolin fils, 1729); ID., *Il Paradiso Perduto di Giovanni Milton, al quale si premettono Osservazioni sopra il libro del Signor Voltaire che esamina l'Epica Poesia delle Nazioni Europee, scritte originariamente in Inglese e in Londra stampate nel 1828 da Paolo Rolli*, Verona, Tummermani 1730. La vicenda è ricostruita accuratamente in FRANCESCA SAVOIA, *Baretti e la Commedia dell'arte*, «Seicento e Settecento», 3 (2008), pp. 191-208. La traduzione del *Paradiso perduto* di Rolli (Londra, Carlo Bennet, 1735, altra ed. 1742, da cui cito) ha ora una edizione moderna: PAOLO ROLLI, Il *Paradiso Perduto* di Giovanni Milton, Edizione critica a cura di Laura Alcini, Roma, Aracne, 2008.

[8] A p. 88 e sgg. dell'edizione del 1742, in cui sono aggiunte le *Osservazoni* di Addison, e il testo della traduzione di Milton è stampato all'inizio. Per una descrizione accurata delle edizioni della traduzione di Rolli si v. l'Introduzione della Alcini all'ed. cit. pp. 22-36.

[9] Per un'accurata descrizione e bibliografia si v. le schede di Fabrizio Fiaschini e Elena Rampi in *Sul Tesin piantaro i tuoi laureti. Catalogo della mostra (Castello Visconteo, Pavia)*, Pavia, Edizioni Cardano, 2002, pp. 318-322; e anche l'ed. moderna, con testo critico commentato e le ilustrazioni originali, a cura di Alessandra Ruffino, Trento, La finestra, 2002.

«niun italiano avriaci pensato, perché tal Drama non avea più, siccome non meritava, nome fra noi»?

Siamo nello stesso orizzonte estetico e di gusto per cui, più avanti, correggendo ancora l'autore dell'*Essay*, sostiene che la la *Troupe italienne* [di Riccoboni a Parigi] non rappresenta il Teatro Italiano; e che, al contrario, questo è rappresentato dalla recente edizione veronese curata da Maffei, che, com'egli ricorda, «in tre volumi» aveva raccolto «dodici nostre antiche tragedie».

È evidente come, ormai, Rolli abbia perso la memoria del rapporto con la scena che era all'origine di quella edizione. Dimenticanza in cui incorre anche a proposito della *Merope*, portata ad esempio poco dopo insieme con la commedia di Maffei (*Le cerimonie*), messa sullo stesso piano della tragedia. Non c'è cenno, infatti, a Riccoboni e alla Balletti. Dimenticanza, senz'altro dovuta alla 'svolta' nei rapporti fra il letterato veronese e il capocomico, ma che è significativa di un limite della visione di Maffei, che troveremo comunque anche in Riccoboni.

Che Milton avesse potuto assistere ad una rappresentazione fiorentina dell'*Adamo* sarà smenito con ulteriori argomentazioni (per ragioni cronologiche, oltre che estetiche), anche da Gianrinaldo Carli (*Dell'indole del teatro tragico*, 1744), il quale nega che Milton possa essersi ispirato direttamente dalla rappresentazione di Andreini, ma semplicemente dalla lettura. Di quello che chiama una «fra le stravaganze del secolo», esemplare di tutto il teatro dei comici dell'arte:

> Dal saggio ora dato [si riferisce all'*Adamo* nel suo complesso, ma ha menzionato la scena del combattimento fra angeli e diavoli] può rilevarsi di quali spettacoli teatrali gli Italiani prendean diletto; cioè di rappresentazioni senza atione, senza ordine, senza principio e senza fine; il che significa che i piaceri del cuore non conoscevano più, e che voleasi appagar soltanto il sentimento dell'occhio, e dell'udito, con la sorpresa delle macchine e delle decorazioni, e con lo strepito d'una musica, che dilettava senza significato, ed una poesia senza interessare, e senza commuovere.[10]

Contemporaneamente a Carli, il primo approccio seriamente erudito è in *Della storia e della ragione d'ogni poesia* di Quadrio, che nel vol. IV (1749) cita diverse opere non teatrali: il *Cristo sofferente* e la *Divina visione* (p. 276) e *L'Olivastro* (con il titolo *Lo sfortunato poeta*) fra i poemi eroicomici (particella prima). E ricorda, insieme alla *Maddalena*, l'*Adamo* (senza, però, ricordare la *querelle* Voltaire neppure quando parla dei precedenti di Milton, dove pur cita la traduzione di Rolli).

Quadrio ricorda (*Indici e correzioni,* V, 1752, p. 231) l'attività di capocomico dei Fedeli, l'aver conservato la memoria di Isabella (cita così *Il pianto d'Apollo*) e si sofferma sulla biografia con particolare attenzione ai rapporti con Florinda, con la Rotari e con la Coris, di cui cita l'interpretazione della *Maddalena* del 1652 (e si corregge per averla detta in precedenza la terza moglie). Ma nel volume terzo, parte seconda, ne dà un giudizio più ampio, in gran parte ispirato a quello di Riccoboni nell'*Histoire* (1730), che vedremo, e che può riassuntivamente rappresentare il paradigma settecentesco:

---

[10] Poi nel vol. XVII delle opere 1787, p. 42 da cui cito. La stessa obiezione sarà avanzata anche, con altre motivazioni, da JOSEPH COOPER-WALKER, *Historical Memoir on Italian Tragedy* (London, E. Harding, 1799), trad. it. *Memoria storica della tragedia italiana,* Brescia, Bettoni, 1819, p. 157*n*: comune a tutti è il riconoscimento della differente qualità delle due opere.

[...] era veramente uomo di spirito, e di lettere, [...] che se fosse vivuto cinquant'anni prima, egli avrebbe seguito il cammino degli altri [comici della prima generazione]: e noi avremmo di lui assai buone cose. Ma alfine egli non poteva scrivere altrimenti, che i begli spiriti facessero del suo tempo. Le sue commedie sentono molto della decadenza del gusto, e alcune inoltre sono poco modeste [riprende e traduce quasi alla lettera Riccoboni]. Soddisfece però egli alla propria coscienza per quello caso colle molte opere spirituali, che si diede a comporre e pubblicò alle stampe.[11]

A Quadrio e a Rolli si rifanno prima Mazzuchelli (1753) e poi Tiraboschi (1772).

Se Mazzuchelli cita già il giudizio di Riccoboni, evidenziando la contraddizione fra l'oscenità dell'opera teatrale e la moralità di quelle religiose, a proposito del giudizio di Negri,[12] nelle pagine di Tiraboschi (in cui è interessante il tema del legame / confronto con Isabella, spinto fino all'osservazione che però, non ha l'elegante raffinatezza della madre, eco probabilmente dell'apprezzamento per Isabella di Crescimbeni)[13] c'è persino il tentativo di salvare qualcosa: «benchè abbia tratti di pessimo gusto, ne ha altri ancora che si possono proporre come modello di eccellente poesia». Giudizio che deriva proprio dall'essere stato ispiratore di Milton, che è la ragione per cui «ei debbe esser qui ricordato», anche se non regge il confronto con lui (come Ennio, dice Tiraboschi, a paragone di Virgilio):

non può negarsi che l'idea gigantesche [...] di Satana ch'entra nel paradiso terrestre e arde d'invidia al vedere la felicità dell'uomo, del congresso de' Demoni, della battaglia degli Angioli contro Lucifero. E più altre somiglianti immagini veggonsi nell'Adamo adombrate per modo , per modo che a me sembra molto credibile che il Milton dell'immondezze dell'Andreini cogliesse l'oro[14].

Quel «immondezze» (ma tutto il confronto con Milton, in realtà) non è tutta 'farina del sacco' di Tiraboschi. Deriva, infatti, da un altro autore che, negli stessi anni aveva polemizzato con Voltaire a questo proposito: cioè Baretti. Per dimostrare che il filosofo francese aveva scarsa conoscenza delle cose italiane, nella prospettiva della difesa della cultura itaiana, era incorso, però. in un clamoroso infortunio. Nella *Dissertation upon the Italian poetry in Which are interpesede some remarks*

[11] *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, Milano, Agnelli, 1739-1752 p. 231.

[12] GIAN MARIA MAZZUCHELLI, *Gli scrittori d'Italia*, I/II, Brescia, Bosini, 1753, p. 709*n*; GIULIO NEGRI, *Istoria degli scrittori fiorentini*, Ferrara, Pomatelli, 1722: «amò nella poesia la modestia, fino a santificar la sua musa con gli sacri Argomenti» (pp. 239-40). Per una valutazione degli scritti religiosi di Giovambattista si veda ora FABRIZIO FIASCHINI*, L'«incessabil agitazione». Giovan Battista Andreini tra professione teatrale, cultura letteraria e religione,* Pisa, Fabrizio Serra, 2007.

[13] Crescimbeni parla di Isabella nei *Commentari all'Historia della volgar poesia* (IV, Roma, Antonio De Rossi, 1711), come di «Cronica insigne» che «andando in giro per li Teatri guadagnò molto applauso; ma seppe accompagnare ad un'arte ritenuta universalmente pericolosa per l'onore delle Donne , una somma castità, e un costume innocentissimo.(p. 154), citando *La Mirtilla* e le *Rime*, ma anche i componimenti in sua lode. Di Giovambattista ricorda solo (p. 316) che scrisse un Prologo «in favor dell'arte comica, impresso in Ferrara nel 1612 (in 4°)». Si tratta del *Prologo in dialogo fra Momo e la Verità, spettante alla lode dell'arte comica. Da Lelio et Florinda, Comici del Sereniss.mo di Mantova, in Ferrara rappresentato. Et altro Discorso più grave in favor di dett'arte*, Ferrara, Baldini, 1612, che si legge oggi in FERRUCCIO MAROTTI - GIOVANNA ROMEI, *La commedia dell'arte e la società barocca. La professione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1991 pp. 473-488.

[14] GIROLAMO TIRABOSCHI*, Storia della letteratura italiana,* Modena, Società tipografica, 1795, p. 358. La prima ed. in 13 volumi, fu pubblicata nel 1772-1782; la seconda ed. rivista e ampliata, in 16 volumi (il sedicesimo contiene l'indice generale) nel 1787-1794.

on M. Voltaire's Essay on the epic poets [15] Baretti aveva liquidato anch'egli l'ipotesi che Voltaire potesse essere stato influenzata da Andreini (che considera un *extravagant anedoct*), pur senza far riferimento al rilievo già avanzato da Rolli, di cui pure conosce la traduzione di Milton (ma questa è un'altra storia: riguarda i rapporti fra Baretti e Rolli), ritenendo impossibile che Milton potesse essere influenzato da un «ridicolo pasticcio» [*ridicolous trifle*], come quello di Andreini. Addirittura arriva a dubitare della esistenza stessa di quel «pasticcio» e del suo autore («*i ave some doubts of his veracity and really suspect the existence of the play and its author [...] if such a man ever existed*»), che considera autore di «robaccia, spazzatura» [*rubbish*].[16]

Ciò che colpisce in queste parole, tuttavia, non è la, pur clamorosa, disinformazione a proposito dell'*Adamo* e di Andreini, ma il giudizio in sè, espresso nel linguaggio 'aristarchiano' (ma che, come abbiamo visto, sarà ripreso da Tiraboschi) di un Baretti, che pure si appresta a farsi estimatore delle neo-barocche fiabe di Gozzi. Ma si deve riflettere sul fatto che il giudizio sulle *Fiabe* sarà fortemente divaricato fra scena e pagina (la delusione, in Baretti subentra nel momento della lettura).[17]

Questo può confermarci quanto il giudizio Settecentesco sullo spettacolo barocco sia fortemente condizionato da un pregiudizio 'letterario', ma quando subentra la verifica della scena, come nel caso di Martello o di certi momenti dello stesso Maffei (anche dello stesso Baretti spettatore), non manca l'apprezzamento per le risorse spettacolari degli attori. E sul finire del secolo una piena rivalutazione delle risorse attoriale (dei singoli, dei capocomici e delle compagnie) verrà con le *Notizie storiche* di Bartoli (1781-1782).

Nella valutazione di Giovambattista Andreini, pur accogliendo la disapprovazione di Riccoboni per lo stile secentista (per cui gli appare scrittore negativamente influenzato dal gusto marinista), Bartoli non ripeteterà la condanna totale che ne aveva fatto Riccoboni, soprattutto quella di estrema oscenità.

Ho già avuto occasione di ricordare[18] il debito di Bartoli nei confronti di Riccoboni, di cui conosce direttamente le opere, che cita con dovizia di particolari bibliografici e addirittura riporta il secondo capitolo in terzine dell'*Arte rappresentativa*, dove più forti sono le dichiarazioni riformatrici.[19]

L'*Histoire du Théâtre Italien*, infatti, non solo può essere considerata la fonte di tante informazioni, ma ne influenza anche il metodo (partire dalla realtà fattuale delle molteplici biografie degli attori e non da aprioristiche categorie) per il giudizio positivo sul sapere tecnico degli attori; per la consapevolezza che i teatro italiano non è fatto solo di maschere e di improvvisazione; per l'importanza che viene ri-

[15] London, Robert Dodsley, 1753.
[16] Cfr. SAVOIA, *Baretti e la Commedia dell'arte*, cit.
[17] Ivi, pp. 191-192. Sul rapporto fra Baretti e Gozzi si v. soprattutto la «lunga lettera» del 25 settembre 1787, in CARLO GOZZI, *Lettere*, a cura di Fabio Soldini, Venezia, Marsilio, 2004, pp. 105-125 e, nelle note, l'utilissimo commento del curatore.
[18] Nella mia introduzione (*Primi appunti e indicazioni provvisorie per uno studio delle* Notizie istoriche), all'edizione digitale, a cura di GIOVANNA SPARACELLO, in *Les savoirs des acteurs italiens*, collection dirigée par Andrea Fabiano, Paris, IRPMF, 2010, pp. 5-14.
[19] Di cui si v. ora l'ed. digitale in *Les savoirs des acteurs italiens*, cit., 2006, pp. 51-81.

conosciuta alla letteratura drammatica (il vero punto centrale dell'interesse di Riccoboni); e gli suggerisce, probabilmente, l'attenzione al repertorio tragico.

Sul piano del moralismo, invece, Bartoli ne mostra, rispetto a Riccoboni, una quantità molto minore nei confronti delle opere, mentre nei confronti della biografia è condizionato dal suo stesso intento apologetico ad una attenuazione dei tratti libertini (e d'altra parte nella vita reale di Giovambattista Andreini non furono assenti quei tratti di *libertinage*, che Riccoboni rimproverava agli attori), fino a quella che può essere definitio una forzatura ideologica nella sua ricostruzione della vicenda di Giovambattista e delle due attrici (Ramponi e Rotari), qui registrate entrambe, sotto il cognome di Andreini —la prima come Virginia e la seconda con il nome d'arte (Lidia): quindi con un effetto di inversione cronologica— rinunciando a quella perfetta 'speculare' omonimia che rendeva ancor più intrigante la rivalità artistica ed erotica delle due Virginie. Rivalità che è sottoposta ad una evidente operazione di moralizzazione, che diventa poi autocensura, quando il Bartoli fa morire Virginia Ramponi/Florinda prima dell'ingresso i compagnia di Virginia Rotari/Lidia.[20]

Lo spicco dato a tutti gli Andreini nelle *Notizie* rientra nella volontà di mettere in rilievo la cultura letteraria dei grandi attori delle prime compagnie, inserendo nella trattazione brani delle loro opere, quasi a voler dare a loro la voce. E li fa al tempo stesso i primi raccoglitori e garanti della memoria della professione.

Giovambattista Andreini gli serve a comprovare la fama e il valore degli attori, ma indicando dall'altro l'esistenza di una tradizione, della trasmissione libresca di una memoria degli attori attraverso gli attori, autorevole perchè esemplata analogamente a quella della cultura letteraria.

Non soltanto sul piano della recitazione, l'impegno a riscattare la fama di volgarità che ne circonda le figure caratterizza tutte le biografie degli attori del Seicento. Riprendendo, in una sorta di sintesi idealizzante, gli scritti autoapologetici dei comici e le testimonianze dei poeti e di autori come Garzoni (ma anche la 'fascinazione' che percorre gli scritti di religosi come l'Ottonelli), Bartoli offre non solo un'immagine, fortemente ideologizzata, positiva del 'mestiere', ma cerca di costruirne già il 'mito', con la divinizzazione di attrici come Vincenza Armani (in virtù della bellezza) e Isabella Andreini (per la moralità e la cultura), simboli, con Valerini e Francesco di una stagione fondatrice.

Pur se Bartoli è libero dagli schemi letterari, nel suo ritratto di Giovambattista si sente purtuttavia un'eco di Rolli e Tiraboschi:

Si vede dalle tante opere da lui scritte, ch'egli era un Uomo di spirito, e di Lettere.[21] Le sue Commedie, e i suoi Poemi meritarono degli applausi; ma pur conviene, che io confessi avere egli seguite le troppo ardite metafore spiritose, e le nuove peregrine forme di favellare allora allora ritrovate dal

[20] Bartoli lo ricorda anche come capocomico «rinomatissimo» di Eularia Coris, interprete della *Maddalena* (quella, come abbiamo visto che in un primo momento Quadrio aveva fatto passare per la terza moglie).
[21] Che sembra una ripresa della *Dedica* di Pandolfo Malatesta allo *Schiavetto*: «[...] non meno con scelta favella che dottrina ci fa veder compiutamente faceto e leggiadro, facondo e saggio, pronunciando e scrivendo» (in *Commedie dei comici dell'arte*, a cura di Laura Falavolti, Torino, UTET, 1982, p. 57).

Cavalier Marino, e dagli altri Poeti suoi seguaci inalzate poi all'estremo. Se avesse seguito lo stile d'Isabella sua Madre, o quanto migliori sarebbero gli scritti dell'Andreini![22]

Questa la conclusione di un percorso in gran parte italiano, provocato come si è visto, dall'incauto aneddoto volterriano, percorso in cui si colloca, come più volte ho accennato, la valutazione di un italiano, ormai trasferitosi in Francia.

Quando Voltaire pubblica, nel 1728-1729, l'*Essai on épic poetry*, che contiene l'attacco già ricordato alla *troupe* degli *Italiens*, il capocomico di questa *troupe*, Luigi Riccoboni, sta consumando la sua esperienza al *Théâtre Italien*. Se per quanto riguarda Voltaire la motivazione del suo attacco è legata alla irritazione per le parodie delle sue tragedie,[23] dal punto di vista di Riccoboni è ormai maturato il distacco dal teatro, che lo indurrà all'ultimo tentativo presso il Teatro ducale di Parma e quindi alla composizione delle opere storico teoriche.

Nell'*Histoire* (I, 71) Riccoboni (per il quale il modello comico è ormai Molière) opera anche una vera e propria *damnatio memoriae* di Giovambattista Andreini, escludendolo dall'elenco degli autori comici e tragici, senza far menzione di alcuno dei suoi testi (non solo le commedie, ma neppure la *Florinda*; le pastorali e le sacre come *L'Adamo* e la *Maddalena* sono comunque escluse in partenza):

[...] je ne les ai pas mises dans mon catalogue, parce que je ne pouvais y mettre que les bonnes Comé dies regulières du bon Siècle, et celles d'Andreini ne pouvoient pas certainement avoir place parmi les bonnes ouvrges: elles se sentent toutes de la décadencedi gout, et quelques-unes que j'ai sont extremement obscenes. Quoi qu'il en soit G.B.A. ètoit un homme d'esprit et de lettres, et je suis persuadé qu s'il avoit vecu cinquante ans devant, il aurait suivi le chemin ds autres, et que nous aurios de lui quelque bonne comédie; mais enfin il étoit Auteur et Comédien, il ne pouvoit pas écrire autrement que les beaux esprit de son temps faisoient e que son interet lui conseilloit.[24]

Censura tanto più significativa se si pensa che Riccoboni riconosce che, insieme alle commedie spagnole, ai canovacci di Flamino Scala e di altri, quelli di Andreini

[22] La ripresa della letteratura storiografica precedente si nota in particolare per quanto riguarda il ruolo dell'educazione leteraria di genitori: («Ebbe da' suoi Genitori una coltissima educazione, e in breve tempo dimostrossi assai dedito agli studj, e alle Lettere. Fù da que' due prudentissimi Consorti secondato il virtuoso suo genio») e nella valutazione dell'*Olivastro*: «Io non entrerò a dar un giudizio decisivo del merito di questo Poema [l'*Olivastro*] perché il secolo in cui nacque a lui toglie ogni buon concetto nell'opinione degl'intendenti. Dirò solo, esser egli copioso d'invenzioni, felicissimo nella condotta, e nello stile; e che peccando ne' molteplici traslati arditi, altro non fa, che seguire le traccie degli alti Poeti di que' tempi per le Lettere in una decadenza troppo infelice.»).

[23] Cfr. XAVIER DE COURVILLE, *Un apôtre de l'art du théâtre au XVIIIe siècle. Luigi Riccoboni dit Lélio*, II, Paris, Droz, 1945, pp. 137-142. Per i testi si v. *Parodies du Nouveau Théatre italien*, Paris, Briasson, 1738; cfr. Anche MARVIN CARLSON, *Voltaire and the Theatre of the Eighteenth Century,* Greenwood Press, 1998, p. 74 e sgg. A questa altezza cronologica la reazione di Voltaire potrebbe essere suscitata da quella della *Marianne.*

[24] Luigi RICCOBONI, *Histoire du Théâtre Italien*, Torino, Bottega d'Erasmo, 1968 (rist. anast. di Paris, Cailleau, 1730), pp. 70-71. Un'eco del giudizio di Riccoboni compare subito nella seconda ristampa veneziana (1734) della *Biblioteca volante* (scansia 15) del Cinelli (1699) dove, a proposto de *Due Leli simili* si legge «questa sorte di libri, scritti colle maniere di questo comico meriterebbero di rimaner sepolti nella dimenticanza». Dove pure, la citazione della commedia è una nuova acquisizione, rispetto alla sola menzione dell'*Adamo* che compariva nella prima edizione (Scansia XV, 1703). In questa occasione dell'*Adamo* è citata l'edizione Perugia, Bertoli 1641. Il nome di Andreini era stato storpiato in Andercini e verrà corretto nella ristampa della Centuria XV fatta dal Sancassani nel 1722. L'errore si spiega con l'incura dei tipografi padovani denunciata dallo stesso Sancassani.

«ont fait la Comedie du dix-septieme siècle. Si une telle Comèdie n'étoit pas bonne par elle-meme, elle l'étoit par l'excellence des Comediens» (p. 73); tanto più che nel *Catalogo* sono invece comprese: *Il finto marito* di Scala, la *Flaminia Schiava* di Piermaria Cecchini, *L'Inavertito* di Niccolò Barbieri.[25]

Insomma, sembra quasi che Lelio Riccoboni voglia cancellare la memoria del più importante Lelio del teatro italiano che lo ha preceduto (se fosse una commedia potremmo intitolarla *I due Leli dissimili*).

A dare a Riccoboni il nome di Lelio era stata, secondo il racconto di Guellette, Teresa Corona, la moglie di G. B. Costantini, (Diana) nella cui compagnia Riccoboni comincia come Primo amoroso, perché più 'teatrale' (già si erano chiamati così Andreini e Sante Mobili) di Federico, con cui aveva esordito[26].

Al di là del nome d'arte, Andreini e Riccoboni hanno ben poco in comune e quello che hanno in comune è comune, in realtà, per opposizione. Il forte ridimensionamento della aspirazione/ispirazione tragica di Lelio Riccoboni è, insieme (e parallelamente) al suo moralismo, al suo disagio per il teatro un tratto che lo distingue tanto dal discorso sul tragico condotto da Andreini sulla scena, anche con un'opera 'francese' come la *Centaura*, quanto dalle sue preoccupazioni religiose.

Ma soprattutto Parigi (e sono, comunque mutate notevolmente le situazioni). Per Giovambattista è meta di due prestigiose *tournées* di non brevissima durata, ma comunque limitata, e che si realizzano grazie al sostegno della regina italiana, nell'ambito di quel sistema mecenatesco che Ferrone ha chiamato «delle tre corone» . E la sua presenza a Parigi non è limitabile alla sola dimensione teatrale, ma coinvolge anche i rapporti e la frequentazione degli *italianisants* libertini, molti dei quali faranno a breve una brutta fine, determinando la fine della memoria di Andreini in Francia.

Ben diversa, cioè, dalla 'gabbia' folclorica, esotica (la commedia italiana diventata ormai un 'genere' tearale) in cui Riccoboni trova la collocazione: la Parigi teatrale che Meslè spiegherà a Goldoni facendo ricorso all'"invenzione' del «talismano» che fa appaludire in un teatro quello che si fischierebbe nell'altro teatro[27]. Il soggiorno parigino di Riccoboni, non soltanto dura continuativamente (tranne l'intervallo parmense) dal 1715 alla morte. La partenza per Parma e il quasi immediato ritorno (e si ricordi che Parma sarà obiettivo-meta anche per Goldoni) costituiscono anche uno spartiacque: fra il Riccoboni attore e capocomico ingaggiato per il *Thèâtre italien* (e quindi in una condizione stabile e che potebbe anche essere definitiva, in cui è impegnato sia come autore di canovacci, sia come interprete della drammaturgia di Marivaux) e il Riccoboni storico e teorico, che censura Andreini e la precedente esperienza dei Comici barocchi.

---

[25] Discorso a parte andrebbe fatto per le pastorali, boscherecce, ecc..., escluse programmaticamente da Riccoboni, per il loro numero eccessivo, anche se è inevitabilr notare comunque una discrepanza: fra le commedie però la *Filli di Sciro* di Bonarelli.

[26] THOMAS-SIMON GUELLETTE, *Notes et souvenirs sur le Théâtre Italien au XVIIIe siècle*, publiés par J.-E. Guellette, Paris, Droz, 1787 p. 58. Cfr. XAVIER DE COURVILLE, *Un apôtre de l'art du théâtre au XVIIIe siècle. Luigi Riccoboni dit Lélio*, I, Paris, Droz, 1945, pp. 41-44.

[27] *Lettre de M. Meslé en reponse à celle de M. Goldoni*, in MN, VIII, pp. 1167-1273: 1269.

I tempi sono diversi anche rispetto al momento in cui Goldoni, proporrà a Darbes *I due Gemelli veneziani* e, pubblicandoli nel secondo tomo della Bettinelli, introdurrà nella prefazione il richiamo al «famoso» Andreini, ricavando, molto probabilmente da Quadrio, le indicazioni bibliografiche sulle due commedie (*La Turca* e *I due Lelii simili)*, che non sono però le due sole commedie di Andreini in cui compare il tema della gemellarità. Sulla conoscenza diretta di altri testi di Andreini da parte di Goldoni si potrebbe aprire un lungo discorso, che potebbe costituire un interessante campo d'indagine...

Rinviando questo discorso ad un'altra occasione, preferisco concludere, invece, ricordando un altro suggestivo incontro sulla scena di Andreini e Goldoni, che è l'occasione anche per ricordare un grande regista scomparso recentemente, a cui dobbiamo parecchie regie, tutte fondamentali, di testi dell'uno e dell'altro e che, nel giro di due anni, mise in scena, nel marzo 2001 *I due gemelli veneziani* e nel luglio 2002 *Amor nello specchio*. Due mese in scena che sviluppavano, entrambe e non casualmente, il tema del doppio.

Come ci ricorda la recensione di Franco Cordelli («Il corriere della sera» del 15 marzo), a proposito dei *Gemelli* goldoniani:

A Ronconi non interessano né le condizioni né i caratteri. Gli interessano le geometrie che dalle une e dagli altri poteva ricavare o che crede di scorgere nel testo stesso [...] in questo senso vanno lette le scene i Margherita Palli gli specchi che raddoppiano i doppi e li quadruplicano e che costituiscono una vera vertigine dell'identità sono il più puro Ronconi che si possa immaginare.[...] fronte a una reverie barocca, Ronconi poteva tirarsi indietro? Al contrario egli ne approfitta.

E Capitta (su «Il manifesto» del 15 marzo) parla di «labirinto domestico» formato dalle porte e dagli specchi, che avvolge, soffoca e inghiotte i personaggi, a vicenda e persino la vista dello spettatore, quasi riprendendo alla lettera Ronconi stessso:

[...] una sorta di labirinto di speccchi, reale ed astratto ad un tempo, capace di oggettivare il dedalo della scrittura dei *Gemelli* —ossessionata dalla figura del doppio— come pure di restituire scenicamete quell'atmosfera di degrado e abiezione che aleggia in tutta la commedia.[28]

Questo Goldoni reso 'labirintico', 'barocco', grazie all'invenzione scenografico-drammaturgica degli specchi, era la premessa per lo svelamento delle sue radici nello spettacolo andreiniano dell'anno dopo: «un catalogo di riflessioni e rifrazioni erotiche dentro uno specchio» (Ronconi).

BIBLIOGRAFIA CITATA

ALLACCI, LEONE, *Drammaturgia*, Roma, Mascardi, 1666 (seconda ed. Venezia, Pasquali, 1755).

BARETTI, GIUSEPPE, *Dissertation upon the Italian poetry in Which are interpesede some remarks on M. Voltaire's Essay on the epic poets*, London, Robert Dodsley, 1753.

BARTOLI, FRANCESCO, *Notizie istoriche dei comici italiani*, Padova, Conzatti, 1781-1782 (ed. digitale, a c. di Giovanna Sparacello, in *Les savoirs des acteurs italiens*, collection dirigée par Andrea Fabiano, IRPMF, 2010).

[28] Programma di sala, p. 47, consultabile anche on line all'indirizzo: www.lucaronconi.it, come le recensioni sopra citate.

COOPER-WALKER, JOSEPH, *Historical Memoir on Italian Tragedy* (London: E. Harding, 1799), trad. it. *Memoria storica della tragedia italiana,* Brescia, Bettoni, 1819.

CRESCIMBENI, GIULIO, *Commentari all'Historia della volgar poesia*, IV, Roma, Antonio De Rossi, 1711.

DE COURVILLE, XAVIER, .*Un apôtre de l'art du théâtre au XVIIIe siècle. Luigi Riccoboni dit Lélio*, Paris, Droz, 1945.

GOLDONI, CARLO, *Tutte le opere*, 14 voll., a cura di Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, 1935 (= MN).

GOLDONI, CARLO, *Opere complete*, 41 voll., a cura di Giuseppe Ortolani, Venezia, Municipio di Venezia (= MV).

GUELLETTE, THOMAS-SIMON, *Notes et souvenirs sur le Théâtre Italien au XVIIIe siècle,* Paris, Droz, 1787.

MAFFEI, SCIPIONE, *Merope*, a cura di Stefano Locatelli, Pisa, ETS, 2008.

MAZZUCHELLI, GIAN MARIA, *Gli scrittori d'Ilalia*, I/II, Brescia, Bosini, 1753.

NEGRI, GIULIO, *Istoria degli scrittori fiorentini*, Ferrara, Pomatelli, 1722.

QUADRIO, FRANCESCO SAVERO, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, Milano, Agnelli, 1739-1752.

RICCOBONI, LUIGI, *Arte poetica*, ed. digitale a cura di Valentina Gallo, in *Les savoirs des acteurs italiens*, Collection numérique dirigée par Andrea Fabiano, Paris IRPMF, 2006.

————, *Histoire du Théâtre Italien*, Torino, Bottega d'Erasmo, 1968, pp. 70-71 (rist. anast. di Paris, Cailleau, 1730).

ROLLI, PAOLO, *A dissertation upon the italian poetry, in wibch are interspersed some remarks on Mr. Voltaire's Essay on the epic poetry*, London, Thomas Edlin, 1728.

————, *Examen de l'essai de de M. Voltaire sur la poesie epique*, Paris, Rolin fils, 1729.

————, *Il Paradiso Perduto di Giovanni Milton, al quale si premettono Osservazioni sopra il libro del Signor Voltaire che esamina l'Epica Poesia delle Nazioni Europee, scritte originariamente in Inglese e in Londra stampate nel 1828 da Paolo Rolli*, Verona, Tummermani 1730.

————, *Il Paradiso Perduto di Giovanni Milton*, ed. critica a cura di Laura Alcini, Roma, Aracne, 2008.

RONCONI, LUCA, *I due gemelli veneziani*, programma di sala, www.lucaronconi.it.

SAVOIA, FRANCESCA, *Baretti e la Commedia dell'arte*, «Seicento e Settecento», 3, 2008, pp. 191-208.

TIRABOSCHI, GIROLAMO, *Storia della letteratura italiana,* Modena, Società tipografica, 1795 (prima ed. in 13 volumi, 1772-1782; seconda ed. rivista e ampliata in 16 volumi, 1787-1794).

VESCOVO, PIERMARIO, *La riforma nella tradizione*, in *Carlo Goldoni 1793-1993*, Atti del Convegno del Bicentenario, a cura di Carmelo Alberti e Gilberto Pizzamiglio, Venezia, Regione del Veneto, pp. 137-155.

VOLTAIRE, *An Essay upon the civil war of o France, extracted from curious manuscript. And also upon the epich poetry of the European nations from Homer dawn to Milton*, London, Samuel Jallasson, 1727.

VOLTAIRE, *Saggio sulla poesia epica*, traduzione e cura di Pierino Gallo, prefazione di Jean-Marie Roulin, Roma, Aracne, 2014.

LUCA RONCONI: www.lucaronconi.it

LES SAVOIRS DES ACTEURS ITALIENS: http://www.iremus.cnrs.fr/fr/publications/les-savoirs-des-acteurs-italiens

III. *Le Théâtre Italien* di Gherardi

La Fille savante di Anne Mauduit de Fatouville

Stéphanie Cabiddu
(Università di Parigi-Sorbonne)

Quest'articolo si presenta come une breve analisi della pièce *La Fillesavante*, contenuta nel terzo volume dell'edizione del *théatreitalien*di Evaristo Gherardi del 1700. Il commento tiene conto di tre edizioni differenti della pièce (1694, 1696 e 1700). La commedia, composta da tre atti, come lo stesso curatore ci segnala, presenta nella sua trascrizione solo alcune scene che in alcuni casi ci impediscono di vedere cosa succede a tutti i personaggi. In ogni caso, grazie al confronto con le fonti più dirette e all'esame delle scene trascritte, siamo in grado di delineare i temi principali della commedia. Accanto al cliché delle cosiddette *femmes savantes* e alla critica nei confronti dell'ostentazione del sapere abbiamo anche la critica sociale verso avvocati e nobili. Attraverso l'espediente comico l'autore riesce anche a inserire la satira dei difetti umani, nel caso specifico l'avarizia. Particolarmente importante all'interno della commedia risulta il travestimento femminile che con il doppio cambiamento e di sesso e di condizione, mostra chiaramente un primo tentativo di emancipazione. Il travestimento slegato dalla conquista amorosa è inoltre quasi un unicum nella storia del teatro fino a questo momento.

This article is a short analysis of the comedy La Fillesavante, *one of the plays of the* théatreitalien *of Evaristo Gherardi published in 1700, third volume. The literary critique considers three different editions of the same play: 1694, 1696 and 1700. The comedywas composed by three acts, as Gherardi says, but our transcription contains just some scenes that in some cases do not allow us to understand what happens to every character. Anyway, the comparison between the closer sources and the exam of the scenes we have, show us the most important themes of all the comedy. Near the* cliché *of the named* femmes savantes *and the critics to the display of knowledge, we have also the social critic against nobles and lawyers. Thanks to the comical element, the author is able to insert the satire of human vices, in this particular case, the avarice. The female disguise has a remarkable importance in this comedy because thanks to the double transformation of sex and role, it show us a first desire of emancipation. Moreover, the disguise, which is not associated with the romantic element in this plot, is almost the first case using it for another purpose in all theatre history.*

LE DIVERSE EDIZIONI: BREVE FILOLOGIA TEATRALE DELL'OPERA.

La Fille savante, è la seconda opera del terzo volume dell'edizione del 1700[1] (scelta come edizione di riferimento nell'ambito del progetto ARPREGO) di *Le Théâtre Italien de Gherardi* curata dallo stesso Evaristo Gherardi, diventato anche in quegli anni l'Arlecchino della compagnia, dopo aver raccolto la maschera di *Dominique*, Domenico Biancolelli, venuto a mancare il 17 marzo 1688.[2] Questa pièce, rappresentata per la prima volta il 18 novembre 1690 à l'Hôtel de Bourgogne[3] dalla trou-

[1] GHERARDI EVARISTE, *Le Théâtre Italien de Gherardi, ou Le Recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les Comédiens Italiens du Roi, pendant tout le temps qu'ils ont été au service. Enrichi d'estampes en taille-douce à la tête de chaque comédie, à la fin de laquelle tous les airs qu'on y a chantés se trouvent gravés, notés avec leur basse-continue chiffrée*, 6 voll., Paris, Jean-Baptiste Cusson et Pierre Witte, 1700.

[2] Prima di Gherardi fu Angelo Costantini a indossare la maschera di Arlequin per circa un anno nonostante il suo merito più importante, e quello per cui rimase famoso del resto, è stato l'invenzione della maschera di Mezzetin.

[3] «Hôtel de Bourgogne (théâtre de l'), rue Mauconseil, de 1548 à 1783; il servit, à diverses dates, aux Confrères de la Passion, aux Enfants Sans-Souci, aux Comédiens de la Troupe Royale, et à la Comédie-Italienne» (L.- HENRY LECOMTE, *Histoire des théâtres de Paris*, Genève, Slatkine Reprints, 1973, p. 33.

pe italiana, è una delle diciassette opere già presenti nella prima edizione di *Le Théâtre Italien*[4] di Evaristo Gherardi del 1694. Un'edizione della pièce in libretto singolo del 1696[5] stampata a Bruxelles presso Henry Frick è conservata alla BNF (sito Richelieu)[6] di Parigi.

Quest'ultima, che non presenta sostanziali differenze rispetto alla prima curata da Gherardi a Parigi riporta tuttavia, contrariamente all'edizione parigina, subito dopo il frontespizio, l'elenco dei personaggi[7] con la precisazione del ruolo e l'ambientazione della pièce. È divisa in dieci scene più la «scène dernière», indicate con numeri romani anziché con un nome vero e proprio come nella precedente edizione. Dalla lista dei personaggi mancano però i due servi l'Echalote e Muscadin. È possibile osservare che in entrambe le prime edizioni durante l'ultimo dialogo tra Angélique e Arlequin nel ruolo di Professeur d'amour, per ben tre volte è presente l'indicazione (riferita ad Angélique) «vers Léandre» «Puis parlant à Léandre» «Elle se tourne vers Léandre». Invece di trascrivere Arlequin o Professeur d'amour, si attribuisce ad Arlecchino addirittura uno dei nomi tipicamente riservati agli innamorati.[8] Tale appellativo potrebbe disorientare il lettore dal momento che palesemente l'interesse di Arlecchino nei confronti di Angélique è puramente funzionale a far mutare il personaggio attraverso il crollo progressivo di tutte le sue convinzioni e fare dell'ironia suscitando il riso del pubblico. Non si tratta assolutamente di una vera dichiarazione d'amore tra due innamorati come nei numerosi esempi che il canone teatrale ci fornisce, anzi potremmo perfino pensare a una vera e propria parodia dei tipici dialoghi tra innamorati. Non è escluso che si tratti di un errore dal momento che questa poi scompare nelle edizioni del 1700 e del 1721. Si potrebbero formulare diverse ipotesi in relazione a quest'indicazione inusuale tenuto conto del contesto della pièce, ma non è possibile per il momento fornire una spiegazione certa.

La *pièce* è edita nuovamente nel 1700 e nel 1721.[9] Queste due versioni contengono rispetto alle prime diverse aggiunte: sono presenti vere e proprie parti man-

[4] GHERARDI EVARISTE, *Le Théâtre Italien, ou Le Recueil de toutes les scènes françaises qui ont été jouées sur le Théâtre Italien de l'Hôtel de Bourgogne*, Paris, Guillaume de Luyne-Gherardi, 1694.

[5] ANNE MAUDUIT DE FATOUVILLE, *La Fille savante, comédie jouée sur le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, Bruxelles, H. Frick, 1696.

[6] Richelieu - Arts du spectacle - magasin 8- RF- 9835 *support: livre* (44 p. In- 12).

[7] Tortillon, Père d'Angélique et d'Isabelle. Angélique, Fille savante. Isabelle, Sœur d'Angélique et Capitaine. Arlequin, Veuve, et Professeur d'Amour. L'Arc-en-Ciel, Ami de Tortillon. Mezzetin, Sergent d'Isabelle. Un Tambour. Pierrot, Valet de Tortillon. Toinon, Suivante d'Angélique. *La Scène est à Paris dans une Maison de la Rue Saint Denis.*

[8] «Les noms d'Amoureux les plus courants étaient: Cinthio, Fabritio, Flavio, Leandro, Lelio, Oratio, Ottavio, Valerio... pour les femmes: Angelica, Ardelia, Aurelia, Flaminia, Isabella, Lucinda, etc...» (CONSTANT MIC, *La Commedia dell'Arte ou le théatre des comédiens italiens des XVI, XVII et XVIII siècles*, Paris, Librairie théâtrale, 1980, p. 63). Anche il nome della protagonista: Angélique, fa parte della lista dei nomi assegnati alle innamorate, appellativo che in una certa misura si scontra con il suo ruolo iniziale di fille savante.

[9] GHERARDI EVARISTE, *Le Théâtre Italien de Gherardi, ou Le Recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les Comédiens Italiens du Roi...* 5e édition... avec tous les airs..., 6 voll., Amsterdam, Michel Charles Le Cène, 1721.

canti nelle precedenti che segnaleremo con maggiore precisione, indicando il numero dei versi, successivamente. Non solo, è possibile osservare diverse modifiche nella grafia delle parole, sintomatiche delle trasformazioni linguistiche già intercorse tra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo, e una maggiore cura nelle didascalie. Inoltre l'uso delle parentesi, più raro in precedenza, si fa via via più puntuale. Nell'edizione del 1721 abbiamo una lista di personaggi, nella quale compaiono, per la prima volta, anche i due servi l'Echalotte[10] e Muscadin, ma i ruoli sono indicati solo per i personaggi minori, quali i servi appunto e la cameriera Toinon. Anche in quest'edizione abbiamo una divisione in scene per titoli e non per numeri romani. Le nuove parti non presenti in precedenza risultano fondamentali dando alla pièce una corposità maggiore sia a livello della trama sia sul piano ironico, conferendo maggiore spessore al carattere comico. Rispetto a questa l'edizione del 1700 manca della lista dei personaggi. Come già anticipato nelle ultime due edizioni scompare il nome Léandre dalle didascalie e viene sostituito da Arlequin.

Mi sembra opportuno sottolineare anche la diversità dell'immagine a presentazione della medesima pièce nelle due edizioni. Nell'illustrazione del 1700 troviamo nello stesso tableau, su due livelli diversi, sullo sfondo un tavolo con vari libri e gli strumenti matematici, Angélique, *fille savante*, in piedi, di profilo, intenta a praticare una delle sue *expériences*, mentre in primo piano sono rappresentati Arlecchino, Angélique e Pierrot. Arlecchino, nelle vesti di Professeur d'amour, in ginocchio di profilo, tiene la mano di Angélique, seduta sulla poltrona in posizione frontale e alle sue spalle Pierrot in piedi dietro la spalliera della poltrona. Particolari risultano le didascalie, per Arlecchino giustamente *Arl. à visage découvert*, in quanto si tratta del ruolo del Professeur d'amour, ma Angélique viene chiamata *Colombine*. Questo potrebbe non doversi considerare un errore, infatti, sempre secondo l'analisi dei ruoli della commedia dell'arte fatta da Constant Mic in *La Commedia dell'Arte* la 'soubrette' si chiamava spesso Franceschina, Smeraldina, Pasquella, Colombina a Napoli. È opportuno, in ogni caso, fare attenzione alle associazioni che questo nome può suggerire al lettore. La servetta italiana infatti si distingue dalla ereditiera, la 'soubrette' francese. Quest'ultima è sempre stata più raffinata, più elegante, dotata di buon senso e abile nel ragionamento. Come ci dice Mic è a Catherine Biancolelli (figlia dell'arlecchino Domenico Biancolelli), che debuttò sulla scena parigina nel 1683 e interpretò le diverse Colombine a cui siamo debitori (forse anche grazie all'influenza di Molière) per questo tipo di 'soubrette' più raffinata e elegante. Grazie ai successi di quest'attrice, Colombine, in seguito, estese il suo ruolo e modificò il suo carattere, lasciando da parte i suoi compiti da servetta. Non dimentichiamo, come ben lo sottolinea Mic, che «*l*e costume français de Pierrette, de Colombine, et d'Arlequine fut créé en France même».[11] La rappresentazione si rivela essere anche anticipazione dello svolgimento cronologico della pièce, in quanto il personaggio di Angélique muterà progressivamente e radicalmente.

[10] Grafia come in *La Fille savante, comédie jouée sur le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, Bruxelles, H. Frick, 1696.
[11] MIC, *La commedia dell'arte*, cit., pp. 56-57.

Nell'immagine per l'edizione del 1721 invece la rappresentazione è differente. Sullo sfondo abbiamo rappresentati scaffali colmi di libri con uno scrittoio, allegoria dell'erudizione, ma i personaggi sono raffigurati tutti in primo piano: Arlecchino, sempre nel ruolo di *Professeur d'amour*, teneramente appoggiato a Angélique, seduta sulla poltrona, stavolta di profilo, sempre con Pierrot alle spalle. Manca quindi l'aspetto correlativo della prima incisione che rappresentava la trama della pièce. Tutto si riassume, in quest'ultima stampa, alla scena finale della seduzione sapientemente animata dalle lusinghe di Arlecchino.

DIFFERENZE TRA LE EDIZIONI.

Nelle prime due edizioni rispettivamente quella del 1694 e quella del 1696 nella «Scène de l'enrôlement», scena chiave all'interno della quale viene architettato l'inganno contro l'Arc-en-ciel, mancano i primi 41 versi, aggiunti nel 1700 e conservati anche nell'edizione del 1721. Nelle prime due edizioni manca anche la «Scène du tambour», scena della scoperta dell'inganno, che conta ben 29 versi. Nel primo caso, l'omissione dei 41 versi elimina tutto il dialogo tra i due vecchi in cui si discute del 'contratto' matrimoniale, dei privilegi di classe, della rivalità tra nobili e borghesi (tutti elementi che ricollegano questa pièce alla tradizione molieriana e alla satira tipica del teatro francese). Una parte importante quindi di analisi e osservazione della società dell'epoca. Nel secondo caso invece la parte omessa è una scena di comicità, costruita in modo da criticare, ma sempre con il riso, un vizio: l'avarizia. È inoltre opportuno precisare che quanto rimane oggi della commedia *La fille savante* non è la trascrizione integrale della rappresentazione, ma solo una minima parte della stessa, in quanto come sappiamo la pièce era composta da tre atti mentre a noi non rimangono che alcune scene.

TITOLO DELL'OPERA.

Vista la somiglianza così marcata e tenuto conto di alcuni elementi caratteristici delle opere più celebri del Molière, sembra impossibile non associare immediatamente la pièce di Fatouville a *Les femmes savantes* di Molière. *Les femmes savantes* è del 1672, mentre *La fille savante* arriverà sulle scene solo diciotto anni dopo (1690). Il legame tra quest'opera e altre di Molière, come le *Précieuses Ridicules* (18 novembre 1659), è nel primo caso evidente fin dal titolo, e giustificabile anche dal fatto che come precisa Charles Mazouer nella sua introduzione a *Le Théâtre Italien*, «Molière partagea son théâtre avec la troupe italienne de 1662 à 1673»[12]

L'*Hôtel du Petit-Bourbon*[13] ayant été démoli au mois d'Octobre 1660 pour y construire la belle *Façade* du *Louvre*, les *Comédiens Italiens* passèrent à *l'Hôtel de Bourgogne* pour y jouer alternativement avec l'*Ancienne Troupe Française* qui l'occupait depuis

[12] CHARLES MAZOUER, *Le Théâtre Italien*, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1994, p. 8.

[13] «Hôtel de Bourbon (théâtre de l'), ou *Petit-Bourbon*; construit près du Louvre en 1577, il abrita successivement les Gelosi, d'autres Italiens, la troupe de Molière, des comédiens espagnols, et fut démoli en 1660, pour l'agrandissement de la place du Louvre» (LECOMTE, *Histoire des théâtres de Paris*, cit., p. 32).

plus de quatre-vingt-cinq ans. A l'égard de la *Troupe de Molière*, elle passa dans la Salle du Palais Royal, où elle demeura jusqu'à sa mort, arrivée en 1673.[14]

Questo significa che Molière scrisse *Les femmes savantes* a stretto contatto con la troupe italiana, necessariamente influenzato dalla sua attività e influenzando a sua volta il Fatouville nella composizione della sua pièce. La materia comune a queste tre commedie è infatti la satira alle donne. Possiamo individuare qui il filo conduttore tra i tre testi, anche se nella commedia del Fatouville tutto si concentra intorno alla figura di una sola donna: Angélique, interpretata da Angelica Toscano. Françoise Biancolelli, interprete di Isabelle, che ricopriva nella compagnia tutti i ruoli di prima innamorata, sembra 'declassata' al ruolo di 'cadette'. In realtà, nonostante non le sia attribuito l'appellativo di *fille savante*, anche titolo della pièce, e nonostante sia la sorella minore, sarà lei il personaggio femminile davvero innovativo nel panorama teatrale, mostrando un impiego ragionato delle proprie doti intellettuali.

TRAMA.

L'intrigo si sviluppa attorno alla famiglia di un vecchio mercante, Tortillon, anche se le vere protagoniste sono le sue due figlie: la maggiore, Angélique, 'fille savante' e la minore, Isabelle. La vicenda è ambientata a Parigi tra la casa di M. Tortillon e altri luoghi all'esterno nella città. La commedia è una satira dell'eccesso di *esprit* della figlia maggiore Angélique (e di conseguenza una critica alle *femmes savantes*-pedanti dell'epoca), che si ritroverà alla fine sedotta da Arlecchino nel ruolo di Professeur d'Amour. Altri esempi di satira sociale emergono dalla figura di Arlecchino travestito da vedova, emblema delle *veuves-coquettes*, dai dialoghi tra i due vecchi Tortillon e l'Arc-en-Ciel, durante i quali si criticano nobili e avvocati. Sempre attraverso i dialoghi tra questi due personaggi si inseriranno le tematiche del matrimonio, visto come contratto-accordo economico, e del rapporto genitori-figli. Per finire, il Fatouville, sempre attraverso l'elemento comico riesce a 'condannare' un difetto umano: l'avarizia. Sarà il personaggio di Isabelle, travestita da *Chevalier de Finbec*, ufficiale di fanteria, ad attuare un piano ingegnoso ai danni dell'Arc en Ciel. In questo modo attraverso il cambiamento di sesso e di condizione assistiamo al capovolgimento di quella che all'inizio sembrava essere una fanciulla «simple, douce et obéissante», la quale si rivelerà invece decisamente più astuta della sorella, *fille savante*, grazie all'uso pratico della sua intelligenza.

AUTORE E RAPPRESENTAZIONI.

La prima rappresentazione della pièce si tenne il 18 novembre 1690 presso il Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne stando alla dichiarazione dello stesso Gherardi e era suddivisa in tre atti. Non disponiamo di numerose notizie sugli attori, ma sappiamo che il ruolo di Isabelle è stato interpretato da Françoise Biancolelli, figlia di Domenico Biancolelli e di Orsola Cortesi. Dalla *Histoire de l'ancien Théâtre Italien*

[14] DU GERARD, *Table de l'ancien Théâtre Italien*, Genève, Slatkine, 1970.

depuis son origine en France jusqu'à sa suppression, en l'année 1697...[15] Mademoiselle Biancolelli, la figlia maggiore, è considerata oltre che molto bella, dotata di tutte le qualità necessarie a piacere. È descritta come perfettamente ben fatta, colma di grazia e dalla fisionomia dolce. Si sposò con M. Constantin de Turgis, ufficiale dell'esercito francese. Stando alle notizie storiche, si ritirò dal teatro nel 1695 proprio per contrarre questo matrimonio. Sappiamo inoltre che il ruolo di Mezzetin fu affidato a Angelo Costantini, dagli *Annales du Théâtre Italien depuis son origine jusqu'à ce jour* (I, Paris, 1788, pp. 20-21). Quest'ultimo è il figlio di Costantino Costantini chiamato Gradelino e di un'attrice chiamata Auretta. Arrivato da Verona, entrò nell'*ancienne Troupe du Théâtre Italien* nel 1680. Inizialmente recitava Arlecchino, in seguito inventò il ruolo di Mezzetin[16] e recitò sempre senza maschera fino al maggio 1697. Giuseppe Geratoni interpretava invece il ruolo di Pierrot. Fu proprio il Geratoni ad esportare la maschera di Pierrot in Francia nel 1673. Arlecchino è, in questo caso, lo stesso Evaristo Gherardi. Morto il 31 agosto 1700, è stato un famoso attore e autore italiano. È a lui che si deve il primo volume *Le Théâtre Italien, ou Le Recueil de toutes les scènes françaises qui ont été jouées sur le Théâtre Italien de l'Hôtel de Bourgogne* (Paris, Guillaume de Luyne-Gherardi, 1694). Angelica Toscano è Angélique. Quest'attrice cantava spesso le arie all'interno delle commedie sia in italiano sia in francese. Si sposò con Pascariel ossia Giuseppe Tortoriti.

L'autore, Nolant de Fatouville, era originario della Normandia, ricoprì la carica di magistrato a Rouen, visse alla fine del XVII secolo e lavorò per l'ancien *Théâtre Italien*. In dieci anni di produzione, dal 1682 al 1892, scrisse le seguenti opere: *Arlequin Mercure galant*; *la Matrone d'Ephèse*, ou *Arlequin grapignan*; *Arlequin Lingère du palais*; *Arlequin Prothée*; *Arlequin Empereur dans la lune*; *Arlequin Jason* ou *la Toison d'or conquise*; *Arlequin chevalier du Soleil*; *Isabelle médecin*; *le Banqueroutier*; *La Fille savante*; *Colombine avocat pour et contre*; *La précaution inutile*; *le Marchand dupé* et *Colombine femme vengée*. Tutte queste commedie erano costituite da tre atti. Le ultime quattro sono presenti per intero nell'edizione di *Le Théâtre Italien* di Gherardi del 1700. Sempre all'interno del recueil sono presenti le scene più importanti delle altre, infatti, come già precisato in precedenza, della Fille savante possediamo solo una trascrizione parziale. Fatouville non firmava neanche le sue opere tant'è che Gherardi per la pubblicazione lo indica con l'iniziale «D». La seconda delle pièces di Fatouville è stata pubblicata a parte con il titolo: *Grapignan*, o *Arlequin procureur* (1684, in -12). Questa pièce ebbe così tanto successo che Bayle nelle sue *Nouvelles de la république des lettres* (avril, 1684, article 7) non esitò a parlarne:

C'est une comédie qui a eu beaucoup de succès, et où les comédiens italiens ont représenté admirablement les friponneries qui se commettent dans la profession de procureur. On prétend que l'utilité de cette pièce sera très-grande, parce qu'elle accoutumera le monde à se mieux précautionner contre ces friponneries, et parce qu'elle corrigera de leurs mauvaises habitudes les procureurs

[15] CLAUDE PARFAICT FRANÇOIS, *Histoire de l'ancien Théâtre Italien depuis son origine en France jusqu'à sa suppression, en l'année 1697: suivie des extraits ou canevas des meilleures pièces italiennes qui n'ont jamais été imprimées / par les auteurs de l'Histoire du théâtre français*, Paris, chez Lambert, 1753, pp. 96-97.

[16] Uno dei ruoli della *Comédie Italienne*, il cui carattare si avvicina molto a quello francese di Scapin.

malhonnêtes gens, rien n'étant plus propre, dit-on, à guérir les maladies de l'âme, qu'une comédie qui en représente finement le ridicule.[17]

Questa critica potrebbe ben adattarsi anche alla *pièce La Fille savante*, in quanto mostra, seppur nelle poche scene che possiamo leggere, diversi aspetti tipici della produzione del Fatouville e alcuni tratti drammaturgici importanti, come già accennato, legati alla tradizione francese. Il primo è proprio la critica della società. La questione delle classi sociali è viva e continuamente ripresentata nella commedia: attraverso i dialoghi tra Tortillon e l'Arc-en-Ciel, nella critica ai vari partiti proposti ad Angélique. Ancora, altro aspetto importante è l'uso del riso per mettere in evidenza i vizi degli uomini e delle donne dell'epoca. Si cerca di trasmettere un insegnamento al pubblico non attraverso la declamazione di una morale rigidamente imposta, ma lanciando un messaggio chiaro senza, allo stesso tempo, farlo sembrare una condanna. È attraverso la tecnica del *castigat ridendo mores*, teorizzato dal poeta latinista francese Jean de Santeuil, che il Fatouville trasmette al pubblico il suo messaggio. La commedia può considerarsi un ritratto della società dell'epoca, certo in alcuni casi gli aspetti che ci mostra possono risultare particolarmente enfatizzati, ma pur sempre verosimili.

COMMENTO.

Tenuto conto che il testo della pièce non rappresenta che una minima parte della sua totalità, «Le peu de liaison de ces Scènes Françaises les unes aux autres empêche de voir ce que devient *Isabelle*».[18] La scena di Tortillon e Pierrot sembra essere la prima proprio perché annuncia l'argomento, si parte da un abbozzo che si fa via via più preciso e definito. La scena seguente, tra Angélique e Tortillon è molto ben strutturata: mettere infatti in ridicolo la ragazza che non perde occasione per far mostra dell'eccesso di cultura che la caratterizza attraverso la sua continua ostentazione. Angélique mostra in vano la sua erudizione e disdegna tutti i partiti proposti dal padre sostenendo che un buon libro è meglio che un marito. Ecco che Fatouville si rifà all'antico luogo comune già sfruttato da Molière per combattere la volontà femminile di emanciparsi e il cambiamento progressivo dei costumi, *les moeurs*. La *Scène de la consultation*, nonostante appaia isolata rispetto al resto della pièce ha sia un forte carattere comico caricaturale, sia il pregio di illustrare un comportamento in voga all'epoca da parte delle 'veuves coquettes'. «*Arleq.* y fait une peinture très-réjouissante des douceurs qu'il goûtait dans son ménage».[19] «La *Sc. de l'Enrollement* est du bon Comique»:[20] attraverso le lamentele dell'Arc-en-Ciel si inserisce nella commedia anche la critica agli avvocati e lo sdegno per questa professione esercitata da un ceto sociale di condizione modesta viene espresso dalle parole di quest'ultimo:

---

[17] PIERRE BAYLE, *Nouvelles de la république des lettres*, (1684-1716), disponibile online su GALLICA (http://gallica.bnf.fr/; reprint Slatkine, 1966), p. 203.
[18] DU GERARD, *Table*, cit., p. 59.
[19] Ivi.
[20] Ivi.

[...] derrière un gueux qui ne tapisse sa chambre qu'avec les livres, qui se loue par heure comme une chaise-roulante, et qui se fait mieux payer d'une mauvaise cause que d'une bonne! Non, par le sang bleu, non, je ne marcherai jamais derrière ces ignorants-là.[21]

In alcuni casi, e questa pièce ne è un esempio, la *femme savante* viene messa a confronto con la *femme cavalier*, la quale si appropria, come la prima, di un ruolo all'epoca tipico degli uomini. A teatro in genere succede raramente, ma è il caso di questa commedia. Riguardo alla tematica della condizione sociale delle donne dell'epoca ci appare opportuno inserire una riflessione tratta da *L'acces des femmes à la culture* di L. Timmermans, in cui l'autore si riferisce esplicitamente alla pièce studiata:

Isabelle, digne sœur d'Angélique, dans «La fille sçavante» de Fatouville, est peut-être le seul personnage de femme capitaine qui cumule le changement de sexe et le changement de condition, qui illustre à la fois le thème du monde à l'envers et celui du travestissement: au moment même où son père se console qu'à côté d'Angélique, il lui reste une «fille simple, douce, obéissante», qui «n'a jamais eu qu'une quenouille, des aiguilles, & de la tapisserie pour Bibliothèque», Isabelle entre en scène, habillée en capitaine d'infanterie («Scène de l'enrollement», *Théatre italien*, t. III, p. 70) : «sçachez mon père, que la molesse & l'oisiveté des femmes m'ont donné une telle adversion de mon sexe, que ne le pouvant changer, je tâche du moins de le déguiser par mes habits & par mes actions».[22]

Le battute scelte da L. Timmermans nella citazione riportata sono significative per l'interpretazione del ruolo femminile di Isabelle. La fanciulla diventa l'emblema del capovolgimento, e attraverso il suo travestimento e il cambiamento di sesso evoca un cambiamento nella condizione femminile dell'epoca. Molto più che sua sorella, seppur identificata con l'appellativo di *fille savante*, Isabelle, attraverso l'appropriarsi degli attributi e dei ruoli maschili[23] per eccellenza, simboleggia la volontà di emancipazione della donna. In chiara opposizione alle coquette ecco che si disegna il ritratto di una nuova figura femminile, che come chiaramente espresso dai due sostantivi *mollesse* e *oisiveté*, creerà una rottura rispetto alla tradizione.

Il travestimento assume quindi per la prima volta in ambito teatrale un nuovo significato, infatti come precisa G. Forestier: «Généralement c'est pour de tout autres raisons qu'un personnage se déguise en homme d'épée: parmi "les motivations du déguisement" susceptibles d'entraîner un travestissement féminin, la *poursuite amoureuse* domine très largement».[24]

Isabelle, invece, così come sua sorella Angélique (per lo meno in riferimento alla prima parte della pièce), sceglie di opporsi alla condizione femminile tipicizzata della tradizione, e cerca di sottrarvisi attraverso un travestimento maschile.

Dalla lettura delle varie pièces sullo stesso argomento emerge che condannando le *femmes savantes* e le femmes *beaux esprits* non si vuole, se non raramente, condannare l'aspirazione alla cultura, ma soprattutto la pretesa già implicitamente protesa

[21] GHERARDI, *Le théâtre italien*, cit, 1700, p. 76.
[22] LINDA TIMMERMANS, *L'accès des femmes à la culture*, Paris, Champion, 1993, p. 72*n*.
[23] «Le changement de condition occupe une fonction négligeable dans la mise en place du déguisement, qui est assurée primordialement par le changement de sexe. La grande affaire du déguisement du héros féminin, ce n'est pas le changement de condition mais le changement de sexe», GEORGE FORESTIER, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1560-1680)*, Genève, Droz, 1988, p. 132. Ecco quindi che il cambiamento di sesso diventa l'elemento chiave e rappresenta il potenziale del personaggio.
[24] Ivi.

verso il fallimento, di utilizzare il sapere come strumento funzionale a ribellarsi alla loro condizione e alla loro natura. Molte *savantes* negano la loro femminilità ripudiando la cura del proprio aspetto e della propria femminilità. E così la loro ostilità nei confronti del matrimonio è ancora una volta l'espressione della volontà di sfuggire alla condizione femminile disdegnando la funzione del loro sesso e non sottomettendosi all'autorità di un marito. In realtà vorrebbero occupare nella società lo stesso posto dell'uomo.

Dal 1650 l'espressione 'femme savante' acquista una doppia valenza. L'accezione positiva è mantenuta, ma sempre più spesso la parola assume un valore peggiorativo. L'espressione si riferisce allora sia a una pedante —è questo il caso per esempio in *Le Cercle des femmes* (1656) e in *L'Académie des femmes* (1661) de Samuel Chappuzeau— sia a una donna che pretende di sapere o che fa la sapiente senza esserlo, cosa che accade per esempio a Damophile in le Grand Cyrus. Come la maggior parte dei suoi contemporanei, Mlle de Scudéry non utilizza il termine pedante, in quanto successivamente alla connotazione di *savante,* quest'appellativo risultava di per sé già abbastanza terribile.

ALCUNE PROPOSTE DI RIFLESSIONE.

Le sole scene che abbiamo potuto analizzare non ci permettono di sapere cose accade alla fine a tutti i personaggi. Solo per Angélique, *fille savante*, abbiamo un finale chiaro grazie alla scena del Professeur d'amour in cui Arlecchino riuscirà a convincere la giovane dell'inutilità dell'istruzione e della conoscenza dei classici, a vantaggio della cura del proprio aspetto. Ancora una volta viene ribadito il messaggio secondo cui la bellezza e la cultura sono del tutto incompatibili e non possono coesistere in una donna. Di conseguenza, secondo il ragionamento di Arlecchino, che condanna le ore perse sui libri, lo studio non farebbe che abbruttire la figura femminile. La ragazza, convinta che lasciando da parte la sua erudizione riuscirà a rendersi attraente e a trovare l'amore eterno, ripudia immediatamente tutte le sue convinzioni. Angélique mira così ad ottenere quello che ha sempre dichiarato di detestare: il matrimonio. Assistiamo quindi al capovolgimento completo: nelle scene iniziali infatti Angélique accusa la sorella minore Isabelle di essere attratta esclusivamente dal matrimonio. Purtroppo non abbiamo elementi sufficienti per stabilire cosa accade all'Arc en ciel dopo l'inganno perfettamente riuscito e messo in atto da Isabelle. Il vero capovolgimento riguarda i profili iniziali delle due ragazze. In quanto Isabelle, che inizialmente si mostra perfettamente inquadrata nell'immagine canonica della donna dell'epoca, affermerà poi la propria identità attraverso il personaggio del Chevalier de Finbec, integrando perfettamente il sesso maschile e i poteri della sua nuova condizione, riuscendo perfino a mettere in ridicolo l'avarizia dell'Arc en ciel.[25]

[25] Sarebbe interessante poter ritrovare eventuali edizioni successive o gli antichi testi per la scena utilizzati per le recite all'Hôtel de Bourgogne in cui la commedia è trascritta interamente così da poter capire più chiaramente cosa accade effettivamente ai personaggi.

BIBLIOGRAFIA CITATA

Annales du Théâtre Italien depuis son origine jusqu'à ce jour , Paris, 1788.

BAYLE, PIERRE, *Nouvelles de la république des lettres* (1684-1716), disponibile online su GALLICA (http://gallica.bnf.fr/; reprint Slatkine, 1966).

BOURQUI, CLAUDE - VINTI, CLAUDIO, *Molière à l'école italienne: le lazzo dans la création moliéresque,* Torino - Paris, l'Harmattan, 2003.

DU GERARD, *Table de l'ancien Théâtre Italien*, Genève, Slatkine, 1970.

FATOUVILLE, ANNE MAUDUIT DE, *La Fille sçavante, comédie jouée sur le théâtre de l'Hostel de Bourgogne,* Bruxelles, H. Frick, 1696.

FERRONE, SIRO, *Attori mercanti corsari: la Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 2011.

FORESTIER, GEORGES, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680): le déguisement et ses avatars*, Genève, Droz, 1988.

FORESTIER, GEORGES, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIe siècle*, Genève, Droz, 1996[2].

GHERARDI, EVARISTE, *Le Théâtre Italien, ou le Recueil de toutes les scènes françoises, qui ont esté jouées sur le Théâtre Italien de l'hôtel de Bourgogne*..., Paris, chez Jean-Bapt. Cusson et Pierre Witt, 1694.

————, *Le Théâtre Italien de Gherardi, ou Le Recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les Comédiens Italiens du Roi, pendant tout le temps qu'ils ont été au service* [...], 6 voll., Paris, Jean-Baptiste Cusson et Pierre Witte, 1700.

————, *Le Théâtre Italien de Gherardi, ou Le Recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les Comédiens Italiens du Roi* [...] 5[e] édition [...] avec tous les airs [...], 6 voll., Amsterdam, Michel Charles Le Cène, 1721.

GUARDENTI, RENZO, *Gli Italiani a Parigi: la Comédie Italienne (1660-1697): storia, pratica scenica, iconografia*, 2 voll., Roma, Bulzoni, 1990.

KIRKNESS, W. JOHN, *Le français du Théâtre Italien, d'après le Recueil de Gherardi*, 1681-1697, Genève, Librairie Droz, 1971.

LECOMTE, L.- HENRY, *Histoire des théâtres de Paris,* Genève, Slatkine Reprints, 1973.

MARITI, LUCIANO, *Commedia Ridicolosa. Comici di professione, dilettanti, editoria teatrale nel Seicento. Storia e testi*, Roma, Bulzoni, 1978.

MAZOUER, CHARLES, *Le Théâtre Italien*, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1994.

————, *Le Théâtre d'Arlequin: Comédies et comédiens italiens en France au XVIIe siècle*, Fasano-Paris, Schena Editore-Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002.

MIC, CONSTANT, *La Commedia dell'Arte ou le théatre des comédiens italiens des XVI, XVII & XVIII siècles*, Paris, Librairie théâtrale, 1980.

MOLIÈRE, *Œuvres complètes*, I-II, édition dirigée par Georges Forestier; avec Claude Bourqui; textes établis par Edric Caldicott et Alain Riffaud; comédies-ballets coéditées par Anne Piéjus; avec la collaboration de David Chataignier, Gabriel Conesa, Jacqueline Lichtenstein... *et alii*, nouvelle édition, Paris, Gallimard, 2010.

PARFAICT FRANÇOIS, CLAUDE, *Histoire de l'ancien Théâtre Italien depuis son origine en France jusqu'à sa suppression, en l'année 1697: suivie des extraits ou canevas des meilleures pièces italiennes qui n'ont jamais été imprimées par les auteurs de l'Histoire du théâtre français*, Paris, chez Lambert, 1753.

SPAZIANI, MARCELLO, *Il «Théâtre Italien» di Evaristo Gherardi. Otto commedie di Fatouville, Regnard e Dufresny*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1966.

TIMMERMANS, LINDA, *L'accès des femmes à la culture*, Paris, Champion, 2005.

GALLICA: http://gallica.bnf.fr/

Il *Théâtre Italien* (a cura) di Evaristo Gherardi

Emanuele De Luca
(Université Paris-Sorbonne;
Membre ANR *CIRESFI* Université de Nantes-ÉLCI Paris-Sorbonne)

Il *Théâtre Italien* di Evaristo Gherardi è il prodotto della triangolazione teatrale (istituzionale, commerciale, concorrenziale) della Parigi della seconda metà del Seicento, e degli autori francesi per gli attori italiani e il loro universo estetico e poetico, tra il 1682 e il 1697. Il lavoro di Gherardi per l'edizione del *Recueil* del 1700 implica un livello di analisi ulteriore, relativo alla formazione dell'intera opera in termini di curatela, sotto l'insegna di una nobilitazione del teatro italiano e la ricerca di uno statuto autoriale dell'attore. Il modello così fissato si pone come momento importante negli sviluppi successivi d'area italo-francese di drammaturgie e modelli editoriali pregoldoniani.

The Théâtre Italien by Evaristo Gherardi is the product of a triangular organization (at the institutional, commercial and competitive levels) in the Parisian theatres as much as of the writings, with their aesthetic and poetic universe, by French authors aimed at Italian actors in the second half of the 17th century, especially between 1682 and 1697. Gherardi's work for the 1700 edition of his Recueil *requires a supplementary level of analysis concerning the role of editing in the production of his entire work. In this perspective it is important to underline how his work aimed at ennobling Italian theatre as well as claiming an authorial status for the actor. Defined as such, this work represents an important step in the later developments of pre-Goldonian dramaturgical and editorial models in the Italian-French areas.*

TRIANGOLAZIONE TEATRALE IN UNA GEOGRAFIA CITTADINA: LE OPERE DEL *RECUEIL* GHERARDI TRA POLITICHE CULTURALI E LOGICHE COMMERCIALI E CONCORRENZIALI.

Il periodo che va dal 1660 al 1697 definisce la parabola di una lenta e progressiva stabilizzazione di una compagnia di comici italiani a Parigi nel teatro della cosiddetta *Comédie-Italienne*.[1] Una parabola che vede in particolare gli anni '60 e '70 come lento acclimatamento della *troupe* in terra francese sotto l'appoggio di Luigi XIV, che compie proprio in quegli anni la sua ascesa e il suo consolidamento sul trono di Francia. Nel 1680 ai comici italiani venne assegnato il teatro parigino dell'Hôtel de Bourgogne. Se fino a quel momento essi avevano condiviso le sale degli spettacoli con la *troupe* di Molière, a partire dal 1680 ebbero un teatro tutto per loro, destinato alla *Comédie-Italienne* fino al 14 maggio 1697, all'epoca dell'espulsione da Parigi, e poi dal 1716 al 1780.[2] In quello stesso 1680, la compagnia francese, da tempo orfana di Molière, andava a fondare la *Comédie-Française*, essendosi riunita nel 1673 alla *troupe* del Marais e ora, per volere regio, alla compagnia francese che recitava all'Hôtel de Bourgogne. In questo modo, insieme al teatro dell'*Académie royale de musique* (*Opéra*), costituito nel 1669, si veniva a configurare nella capitale del regno di Luigi XIV la mappa dei teatri ufficiali protetti dal re, mappa che, organiz-

[1] Si veda RENZO GUARDENTI, *Gli Italiani a Parigi. La Comédie Italienne (1660-1697). Storia, pratica scenica, iconografia*, I, Roma, Bulzoni, 1990.
[2] Sull'esperienza della *nouvelle Comédie-Italienne*, EMANUELE DE LUCA, *Il repertorio della Comédie-Italienne di Parigi (1716-1762)*, Paris, IRPMF, 2011.

zata sulla base di un più o meno stringente sistema di privilegi, si sarebbe mantenuta tale lungo l'ultimo scorcio del XVII secolo e per quasi tutto il XVIII.

Il 1682 segna invece l'inizio della produzione di autori francesi per il teatro e gli attori italiani, dando avvio a quella che è considerata comunemente come la francesizzazione del repertorio della compagnia e di cui il *Recueil* di Evaristo Gherardi ne è il testimone più illustre. Nel 1684 il processo di stabilizzazione della *Comédie-Italienne* giunge invece all'apice poiché il teatro viene dotato di un vero Statuto, redatto dalla *dauphine* Anne-Marie-Christine de Bavière, che si occupava all'epoca dell'organizzazione dei teatri parigini.

Durante gli anni '90, invece, una data in particolare è da ricordare, quella del 1694, sia perché in quell'anno muore Tiberio Fiorilli, che era stato capo carismatico e guida della compagnia fin dagli anni '60 e particolarmente amato da Luigi XIV, sia perché in quello stesso anno appare la prima edizione del *Théâtre Italien*. Il volume unico, che riuniva un gruppo di 17 *pièces* (tra scene e opere distese) scritte da autori francesi per gli attori italiani, aveva creato non poco scompiglio e dei dissidi insolubili all'interno della *troupe*. Gherardi era stato accusato di aver ottenuto il privilegio per la pubblicazione all'oscuro dei compagni, divenendo così l'unico depositario dei proventi della vendita. La *querelle* che scoppiò fu violenta e vide in prima linea in particolare i Costantini (Costantino, Angelo e Giovan Battista), Giuseppe Geratoni e Giuseppe Tortoriti contro Gherardi. Si concluse con una sentenza del 30 ottobre 1694 che stabiliva che le copie sarebbero dovute andare distrutte, benché gli esemplari furono invece rivenduti a 32 soldi l'uno.[3] Solo nel 1700 Gherardi avrebbe ripreso in mano l'antico progetto, quando la compagnia era ormai sciolta. Egli editò nuovamente la raccolta, composta questa volta da ben 55 *pièces*, tra scene e commedie interamente distese, e distribuita in 6 volumi, di contro al volume unico del '94.

Se alla morte di Fiorilli e ai contrasti seguiti alla pubblicazione del *Théâtre Italien* aggiungiamo che il periodo a metà degli anni '90 è anche quello in cui Luigi XIV avvia un processo di moralizzazione dei costumi francesi e segna un suo distaccamento dal teatro, sotto l'influsso di Madame de Maintenon, ci appare più chiaro l'inizio di quel processo che porterà alla chiusura definitiva della *Comédie-Italienne* tre anni dopo, nel 1697. In questo senso possiamo considerare l'anno 1694 come l'inizio della fase discendente della parabola degli *anciens Italiens*. E proprio la satira, che era stata uno dei motori della drammaturgia degli autori francesi sul palco degli italiani, divenne la loro condanna, o almeno il pretesto per la loro cacciata. Nel 1697 essi furono accusati di preparare una *pièce* satirica che prendeva di mira proprio Madame de Maintenon: *casus belli* (orchestrato dai comici francesi?) che ebbe l'effetto sperato.

La parabola italiana in Francia si inserisce nel processo di definizione di un panorama teatrale estremamente regolamentato che, mentre accentua i contorni di

[3] *Avertissement* di EVARISTO GHERARDI a *Le Théâtre Italien de Gherardi*, I, Paris, Cusson et Witte, 1700 (non paginato, ma pp. V-XV). Cfr. ÉMILE CAMPARDON, *Les Comédiens du Roi de la Troupe Italienne pendant les deux derniers siècles*, II, Paris, Berger-Levrault, 1880, pp. 37-39, e GUARDENTI, *Gli Italiani a Parigi*, cit., I, pp. 22-24.

una politica culturale regia, determina altresì una geografia teatrale cittadina strettamente legata alla città di Parigi, laddove la gestione teatrale viene a definirsi in un assetto triangolare che si manterrà grosso modo tale fino all'alba della rivoluzione francese e che, nella seconda parte del Seicento riflette il processo di accentramento e assolutismo reale. I tre teatri dell'*Opéra*, della *Comédie-Française* e della *Comédie-Italienne* rispondono alle logiche della politica culturale portata avanti da Luigi XIV. L'*Opéra*, teatro musicale, e la *Comédie-Française*, teatro del grande repertorio di prosa francese, figurano come teatri privilegiati e ufficiali, sovvenzionati direttamente dalla corona. La *Comédie-Italienne*, al contrario, non figura come teatro privilegiato, ma come teatro ufficiale, anch'esso sovvenzionato, tanto che gli attori potranno fregiarsi del titolo di *Comédiens du Roi*. Se ciò definisce un rapporto di tipo verticale delle tre istituzioni teatrali nei confronti delle istituzioni politiche, allo stesso tempo tale rapporto va a comporsi anche in una dinamica diversa, rappresentando una sorta di ibridazione gestionale e istituzionale. Vale a dire che, oltre ad essere teatri del re, gestiti a monte per il tramite di funzionari della corte, le tre sale sono anche teatri pubblici, cioè teatri a pagamento per un pubblico pagante. Anzi, almeno per quanto riguarda la *Comédie-Française*, essa è anche un teatro societario, altrimenti detto una vera e propria impresa a carattere privato, ove, è noto, gli attori, attraverso il sistema della distribuzione delle parti, si dividono i proventi degli incassi giornalieri. Ciò implica il doppio finalismo di queste sale, da un lato assolvere la funzione di corrispondere al potere regio e alle sue politiche culturali, dall'altro quello di soddisfare un pubblico secondo logiche di tipo squisitamente commerciale e concorrenziale. La drammaturgia allora, sia essa di parola o musicale, deve rispettare la vocazione dei teatri, ma anche la necessità di attrarre il pubblico, implicando una valutazione della produzione anche in termini di *réception*. È un pubblico, quello della Parigi della seconda metà del 600, che si sposta grosso modo nei tre teatri, e che gode a vedere in scena le battaglie teatrali tra le diverse sale. Tali battaglie, che sono forse meno evidenti (o 'cruenti') rispetto alla stagione settecentesca, ma che rappresentano la traslazione poetica di un regime cittadino di concorrenza, si ritrovano presenti nei vari repertori in termini di generi, forme e soggetti affrontati, negli sconfinamenti nei territori dei teatri rivali in modalità metateatrali, nella parodia, ma anche nell'uso della musica, della scenografia e della macchineria. Se l'*Opéra* conosce in realtà una generale e originale parabola ascendente grazie all'attività di Lully e sulla spinta dell'eccezionalità del nuovo genere, quella che ne fa le spese è piuttosto la *Comédie-Française*, il cui repertorio, già dopo l'80, appare stanco, vittima in qualche modo paradossale dell'autorità molieriana, almeno nel comico, e cioè di un classicismo difficilmente superabile e sentito particolarmente fuori moda soprattutto in rapporto al genere in musica trionfante; ma afflitto anche dall'uso sempre più importante del francese sul palco della *Comédie-Italienne* in opere alternative allo spettacolo della rue Fossés Saint-Germain. Su questo si innesta il tentativo di svecchiamento del repertorio dei *Romains*,[4] almeno in direzione della musicalità

[4] Cfr. il recente articolo di JEANNE-MARIE HOSTIOU, *Parodies d'Opéra et renouvellement du théâtre comique*, in *Parodier l'Opéra: Pratiques, formes et enjeux*, a cura di Pauline Beaucé e Françoise Rubellin, Montpellier, Éditions Espaces 34, 2015, pp. 13-32.

pur con un organico di soli sei membri per l'orchestra e due cantanti consentiti, e con autori tra i quali Palaprat o Du Fresny, almeno tra quelli che saranno protagonisti anche sul palco dell'Hôtel de Bourgogne.

Alla *Comédie-Italienne*, invece, teatro meno costretto dal sistema dei privilegi che avrebbero dovuto garantire un monopolio ai due teatri principali, ma che finiscono per costringerne le scelte drammaturgiche e ostacolarne le necessità progressiste, questa geografia teatrale, lungi dall'inibire le possibilità di azione degli attori giunti dalla penisola, li sollecita al contrario a esplorare gli spazi lasciati vuoti dai teatri rivali. E mentre un repertorio in italiano recitato all'improvviso resta retaggio della *Comédie-Italienne* fino al 1697, si esplora altresì l'uso della musica, del canto e della danza nel dominio di un registro comico (quello che aveva avuto la nascita in Francia con la *comédie-ballet* di Molière e Lully, ma che si era infranto con il privilegio dell'*Opéra* in favore della sola *tragédie en musique*); oppure l'uso della lingua francese in commedie in prosa e/o versi, per opere più brevi (spesso in tre atti, ma anche in un solo atto) spesso affrontando tematiche comuni al teatro rivale, ma adattate ai motivi e all'estetica propria agli italiani e a un modello meno costretto dal rigido sistema delle regole classicistiche. Lo stesso Palaprat, che alla *Comédie-Française* aveva proposto dapprima una commedia di carattere di stile molieriano (*Le Grondeur*, 1691) dopo aver tentato con una commedia dalle malcelate velleità musicali come *Le Ballet extravagant* (1690),[5] aveva poi proposto alla *Comédie-Italienne* il suo *Arlequin Phaéton* (4 febbraio 1692) liberandosi dalle maglie di canoni stringenti. Proprio l'*Arlequin Phaéton* assurge del resto a emblema di una produzione drammaturgica frutto della triangolazione degli spettacoli parigini, ove il mito di Fetonte trapassa dal Palais Royal alla *Comédie-Française* per giungere infine alla rue Mauconseil travestendosi letteralmente da Arlecchino. E già alcuni titoli, che fanno attualmente oggetto di edizione nel progetto dell'*Archivio del teatro pregoldoniano*, evocano di per sé i rapporti della geografia teatrale parigina, in termini di risultati e prodotti drammaturgici: *Arlequin Misanthrope*, ad esempio, il cui titolo da solo evoca un rapporto immediato con l'opera di Molière; oppure *La Fille savante*, fermo restando naturalmente l'accertamento di questi rapporti col maestro.[6] Si pensi ancora a *L'Union des deux Opéras*, per quanto riguarda più propriamente gli aspetti musicali e metateatrali o, in maniera ancora più forte, la componente metateatrale sottolineata da Stéphane Miglierina relativa all'opera di Du Fresny.[7] Già solo la scelta dei titoli, insomma, sembra rispondere a questa logica triangolare per fare presa sul pubblico all'interno di quello che diventa tuttavia già un dibattito e un confronto di tipo poetico ed estetico.[8]

---

[5] Cfr. ivi, p. 20.

[6] Per il chiarimento di questi rapporti rimando alle edizioni di prossima pubblicazione nell'*Archivio del teatro pregoldoniano* (ARPREGO: http://www.usc.es/goldoni).

[7] Si veda all'interno di questo volume STÉPHANE MIGLIERINA, *Metateatralità e legittimazione comica nelle commedie di Dufresny per la Comédie-Italienne*, pp. 159-169.

[8] Valgano ancora come esempi le eco di alcuni titoli come *Arlequin Homme à bonne fortune* di Regnard dall'*Homme à Bonne fortune* di Michel Baron, l'*Esope* di Lenoble rispetto a *Les Fables d'Esope* di Boursault, o *Le Retour de la Foire de Bezons* di Gherardi rispetto alla *Foire de Bezons* di Dancourt.

D'altro canto, se gli autori scrivono le loro opere tenendo conto del contesto di triangolazione, va anche detto che gli autori francesi che scrivono in particolare per la *Comédie-Italienne* compongono opere guardando agli attori che vi recitano, seguendo logiche drammaturgiche proprie all'estetica degli attori della penisola: le maschere, i tipi, il loro gioco scenico in lazzi verbali e gestuali, con un'immaginazione estranea, a detta stessa di Gherardi, ai colleghi francesi, e chiaramente fondata sui principi dell'allenamento all'Improvvisa.[9] La stessa cosa avviene per la musica e la danza, che in fondo erano da sempre retaggio della drammaturgia dei professionisti italiani; finanche la scenografia e la macchineria teatrale. Sono elementi in realtà presenti dai primi soggiorni italiani in Francia, dalle rappresentazioni del *Regallo delle damme* (1668), ove addirittura apparivano già i primi dialoghi e canti in francese, o dalla *Rosaure Imperatrice de Constantinople* (1658) se non si vuole risalire alla *Finta Pazza* di Giulio Strozzi-Giacomo Torelli (1645), per quanto riguarda proprio gli elementi scenografici, legati alla macchineria, alla danza, al canto, alla musica e al gioco degli attori, con riferimento alla produzione della spettacolarità barocca.[10] Ciò implica che le modalità drammaturgiche individuate nelle opere frutto dell'incontro tra gli autori francesi e gli attori italiani durante gli anni '80 e '90 sono certo innovative su un piano linguistico e talvolta poetico e tematico (la presenza massiccia, per esempio, della satira) ma possono essere considerate anche distintive di un fare italiano, almeno su un piano rappresentativo, già prima dell'importante attività di Molière o della fondazione dell'*Opéra*, della definizione cioè di un modello classico e di uno spettacolo musicale di successo.

La qual cosa conduce allora forse ad una conseguenza e cioè alla necessità di rivedere la nozione di francesizzazione del repertorio della *Comédie-Italienne*, soprattutto nel momento in cui essa diventa una sorta di colpo di spugna sulla reale identità del lavoro italiano nella Francia del Seicento e quando si trasforma nella deriva di una *reductio ad unum* del loro spettacolo, come se gli *Italiens* divenissero ad un certo punto definitivamente francesi. Da questo punto di vista, se ad esempio l'uso della satira è tratto certo caratterizzante della drammaturgia molieriana e post-molieriana migrata nella rue Mauconseil, quest'uso all'interno del repertorio di Gherardi soggiace, come sosteneva già Attinger, al viatico di un'estetica fondata sul gioco dei *Mezzetins*, sulla macchineria e sullo spettacolo.[11] Vi è cioè la traduzione di un tema particolarmente gradito al pubblico dell'epoca in una dimensione rappresentativa diversa da quella francese. E tale traduzione doveva essere ben presente agli autori per l'Hôtel de Bourgogne. Da questo punto di vista, verrebbe la tentazione di parlare piuttosto di italianizzazione di temi francesi, e non il contrario, se la formula non cadesse certo nuovamente nelle stesse difficoltà di categorie talvolta comode, quanto ingombranti. Resta che proprio a ciò sembra ricollegarsi l'affermazione dello stesso Gherardi quando nel suo *Avertissement* dell'edizione 1700 sostiene: «[...] la troupe était obligée

[9] Cfr. *Avertissement* al *Théâtre Italien*, ed. 1694, [pp. VI-VIII] e ed. 1700, [pp. V-XV].
[10] Cfr. GUARDENTI, *Gli Italiani a Parigi*, cit., I, pp. 11-17 e *passim*, e GUSTAVE ATTINGER, *L'Esprit de la Commedia dell'Arte dans le théâtre français*, Paris, Librairie théâtrale-Neuchâtel-Éditions de la Baconnière, 1950, pp. 184-186.
[11] Cfr. ivi, pp. 186-212.

[...] de faire insérer beaucoup plus de français qu'elle n'y mettait d'italien, et que messieurs les auteurs appelaient comédies françaises accommodées au Théâtre Italien»,[12] come a voler sottolineare dunque l'accomodamento delle commedie francesi al teatro italiano e non l'inverso. Si dirà, «del teatro italiano a Parigi»: senz'altro, ma pur sempre italiano, di un'italianità maturata oltralpe alla fine del secondo Seicento e comunque sentita fortemente come alterità in Francia rispetto al teatro nazionale, nei suoi aspetti poetici, estetici e rappresentativi.

Arlequin Phaéton di Palaprat sembra tornare in questo senso esempio utile, nei termini di 'italianizzazione' di un soggetto in seno alla triangolazione teatrale parigina. Non si tratta di una parodia drammatica, come si è talvolta creduto, ma più semplicemente dell'adattamento di un tema in voga nel panorama teatrale parigino alle modalità drammaturgiche italiane, il piegamento cioè del mito di Fetonte, cui accennavo, ospitato già all'*Opéra* (*Phaéton* di Quinault e Lully, prima del 1683, con riprese nel 1688 e nel 1692) e successivamente alla *Comédie-Française* (*Phaéton* di Boursault, con prima il 28 dicembre 1691), alla prassi rappresentativa italiana, tra macchineria, musica e maschere. L'uso del travestimento che viene fatto in quest'opera è unico nell'insieme di tutta la raccolta e offre una chiave di lettura eloquente. È infatti Phaéton, figlio di Apollon, che in questo caso si traveste da Arlecchino, accompagnato da Épaphus nascosto dietro gli abiti di Pierrot, come detto nella prima battuta dell'opera e come chiarisce subito dopo Doris: «J'ai été avertie par mes espions que deux fameux rivaux doivent venir ici pour apprendre de moi le sort de leur amour: en vain par le déguisement le plus bizarre prétendent-ils se cacher à mes yeux» (I.1). Sono loro cioè a prendere gli abiti italiani, e non il contrario, come avviene ad esempio in altri casi (*Arlequin Mercure galant* o *Arlequin Jason*), la qual cosa assurge a simbolo di quanto quel mito, dapprima rappresentato nei teatri rivali, voglia coniugarsi in vesti italiane, e cioè, metaforicamente, italianizzarsi. La cosa potrebbe essere ulteriormente approfondita abbordando ad esempio la presenza delle tracce dei lazzi nel *Recueil*. Il tipico lazzo di notte ne sarebbe a riguardo rappresentativo, comparendo in tralice proprio in apertura dell'*Arlequin Phaéton*, ma anche altrove, come nella *Fausse Coquette*, al primo incontro tra Arlequin e Pierrot (I.3). Il lazzo trascritto in quanto traccia di modelli drammaturgici tipicamente italiani percorre tutto il repertorio a testimonianza dell'adattamento di una drammaturgia francese al teatro italiano.[13]

Mi limito invece a evidenziare, in questa prospettiva, una curiosità e cioè la scelta stessa del titolo della raccolta da parte del curatore, che mi sembra rivelarsi al limite del paradossale: *Le Théâtre Italien*, intitola Gherardi sia per l'edizione del 1694 che per quella del 1700, per poi sottolineare perentoriamente, in apertura dell'*Avertissement*, che non si troveranno all'interno della raccolta testi distesi in italiano, come ci si aspetterebbe, ma testi in francese, trovandosi nella condizione di dover giustificare in qualche modo lo scarto tra titolo e contenuto. E allora perché Gherardi usa quel titolo? È chiaro che fa riferimento all'istituzione del teatro

[12] EVARISTO GHERARDI, *Avertissement*, in *Le Théâtre Italien de Gherardi*, cit., I, [p. XII].

[13] Ritorno più lungamente su questi aspetti nel saggio introduttivo alla mia edizione dell'*Arlequin Phaéton* per la *Biblioteca* di ARPREGO.

degli italiani, cioè alla *Comédie-Italienne*, ma mi piace vedere in ciò anche quel processo di ripiegamento del modello drammaturgico francese sul gioco e l'estetica italiana. Un altro Fetonte, insomma, e sia inteso per antonomasia, che si traveste da Arlecchino e non il contrario, probabilmente all'insegna di possibilità drammaturgiche difficilmente realizzabili alla *Comédie-Française*. In questo caso *Le Théâtre* presente nella raccolta, anche se scritto in francese, resta effettivamente *Italien*.

CURATELA AUTORIALE.

La scelta del titolo per la raccolta ci conduce ad alcune considerazioni sul lavoro di edizione e curatela di Evaristo Gherardi. Il suo lavoro corrisponde, si è detto, alla trascrizione di un gran numero di opere composte per gli italiani tra il 1682 e il 1697. Il risultato di questa raccolta è il prodotto di ogni singolo autore (che sia il già citato Palaprat o Du Fresny o ancora la lunga lista di nomi che compongono la rosa di questi autori)[14] sulla base degli aspetti contestuali sopra menzionati (triangolazione commerciale, rapporto con il pubblico, rapporto con gli attori specifici per i quali scrivono, rapporto con l'estetica propria al teatro italiano). Ma affrontare questa raccolta significa anche accedere ad un secondo livello di autorialità relativo al lavoro di Gherardi in quanto curatore dell'opera e non dunque autore delle *pièces* presenti nel *Recueil*.[15] Ora, se la prima edizione del 1694[16] potrebbe ridurre il lavoro dell'antico Arlecchino ad un semplice assembramento di opere (ciò che avviene anche per esempio nei *recueils factices* successivi), in realtà il lavoro per l'edizione del 1700 dimostra scelte precise da parte di Gherardi, sia sul piano poetico, che drammaturgico, che editoriale, le quali pongono la seconda edizione in una posizione di rilievo e forse più interessante della prima in una prospettiva (pre)goldoniana. I risultati che emergono nel lavoro di edizione dei singoli testi della raccolta, nel confronto con le stesse opere presenti anche in edizioni spurie, testimonia di un importante lavorio redazionale da parte di Gherardi, come emerge ad esempio dall'analisi in corso della *Fausse Coquette* a cura di Camilla Maria Cederna.[17] La pubblicazione del 1700 procede in una cernita delle opere e soprattutto in un procedimento di elevazione del tono delle *pièces* stesse, in particolare per ciò che concerne gli aspetti dei lazzi o di battute particolarmente salaci, o nella scelta di escludere dalla raccolta scene di alcuni personaggi come Polichinelle e Gradelin.[18] Ed è lo stesso Gherardi a dichiarare degli interventi di tipo linguistico:

> Les amateurs de sujets suivis y trouveront environ quarante comédies entières, que j'ai fait imprimer comme on les jouait sur notre Théâtre, à la réserve du langage de *Pasquariel* que j'ai corrigé, et de la plupart des scènes qu'il jouait, dont je n'ai mis que la teneur; parce qu'elles étaient ou toutes postiches, ou tout à fait italiennes, c'est à dire toutes grimaces et toutes postures.[19]

---

[14] Si veda l'elenco in EMANUELE DE LUCA - LUCIE COMPARINI, *Le* Théâtre Italien *di Evaristo Gherardi. Introduzione*, in ANNE MODUIT DE FATOUVILLE, *La Précaution inutile*, a cura di Lucie Comparini, Venezia - Santiago de Compostela, lineadacqua, 2014, http://www.usc.es/goldoni

[15] In realtà Gherardi fu autore di una commedia presente nella raccolta *Le Retour de la Foire de Bezon* del 1695.

[16] Sulla storia delle edizioni cfr. DE LUCA - COMPARINI, *Le Théâtre Italien di Evaristo Gherardi*, cit., pp. 19-25.

[17] I risultati di questa analisi saranno presto disponibili nell'edizione della *pièce* in ARPREGO.

[18] «Je n'ai connu que les *Gradelin* et les *Polichinelle* qui n'ont jamais plu à personne; aussi ne les trouvera-t-on pas dans aucune des scènes de mon recueil»: GHERARDI, *Avertissement*, (1700), cit., I, [p. XI].

[19] Ivi, pp. XI-XII.

Quando non si tratta di una sorta di vera epurazione, egli procede quindi a un processo di nobilitazione dei testi quasi anche a purgazione delle logiche che avevano condotto all'espulsione del teatro italiano dalla scena parigina nel 1697. Gherardi non esita a tirare in ballo lo stesso Boileau, con l'intento di aggiungere autorità poetica, francese, al repertorio della *Comédie-Italienne* e quindi alla propria impresa editoriale.[20]

All'interno di ciò non è estranea la volontà di invogliare nuovamente Luigi XIV a riaprire il teatro degli italiani una volta prediletto. E l'edizione del 1700 sembra avere un valore aggiunto rispetto a quella del 1694, fondato proprio sull'assenza degli attori dalla scena parigina cui fanno riferimento anche le incisioni in testa ai primi tre volumi, basandosi esplicitamente, in particolare la terza, sul senso della mancanza del teatro e degli attori italiani da Parigi, su «le chagrin du public, qui en perdant les Italiens a perdu les plus beaux ornements du théâtre comique, et à qui il ne reste rien, pour se consoler d'une si grande perte, que le recueil que je lui présente»,[21] che fa da *pendant* ad un'altra affermazione dell'*Avertissement* del 1700: «Ces scènes sont l'ouvrage de plusieurs personnes d'esprit et de mérite [...]. Tout Paris les a admirées quand nous les avons jouées, et tout Paris les regrette à présent qu'on ne les joue plus».[22]

La raffigurazione allegorica dell'assenza italiana faceva perno su una sensibilità immediatamente diffusasi tra il pubblico parigino dell'epoca come dimostrano diverse immagini che raffigurano la cacciata degli italiani a cui tale incisione va certamente collegata.[23] Una sensibilità nella quale troverà successivamente il suo humus l'attività dei teatrini delle fiere parigine prima dell'arrivo della *troupe* di Luigi Riccoboni, mentre intanto la strategia dell'assenza e del mostrare un teatro italiano moralmente elevato per il *medium* della stampa sarà impiegata poco dopo da Pierre-François Biancolelli per la sua edizione del *Nouveau Théâtre Italien* (Paris, J. Edouard, 1712) apparso durante le sue *tournées* in provincia nel 1712 e con la quale l'erede degli *anciens Italiens* sperava di poter riaprire un teatro italiano a Parigi. Invano anche in questo caso. Bisognò attendere, come è noto, la definitiva scomparsa di Luigi XIV, per riavere una nuova compagnia stabile nella capitale.

Contemporaneamente, il lavoro di edizione del 1700 rappresenta anche una sorta di autopromozione e di nobilitazione di Gherardi stesso, alla ricerca di uno statuto di autorialità, che elevasse la figura dell'attore a quella di autore, anche in quella logica che aveva già guidato gli attori italiani nel corso del Seicento per un riconoscimento nell'arte, e in una Francia in cui l'attore di professione non era riconosciuto in quanto artista a *part entière* ed era addirittura scomunicato. Tutto ciò sembra già evidente in quella variazione di titolo della raccolta che interviene tra il 1694 e il 1700, come è stato opportunamente notato da Lucie Comparini nel corso della tavola rotonda consacrata al *Recueil* durante il presente convegno: il *Théâtre Italien* della prima edizione del 1694 diventa nell'edizione del 1700: il *Théâtre Italien*

[20] DE LUCA - COMPARINI, *Le* Théâtre Italien *di Evaristo Gherardi*, cit., p. 14.
[21] GHERARDI, *Avertissement*, (1700), cit., I, [p. XIV].
[22] Ivi, [p. VIII].
[23] Cfr. GUARDENTI, *Gli Italiani a Parigi*, cit. e JEFFREY RAVEL, *Trois images de l'expulsion des comédiens italiens en 1697*, «Littérature classiques», 82, marzo 2013, pp. 51-60.

de Gherardi e questo piccolo cambiamento di titolo con l'introduzione della preposizione specificativa «de» è rivelatore di un cambiamento di approccio del curatore nei confronti dell'intera raccolta. Se nel 1694 non si trattava che di assembrare le scene in francese per il teatro italiano, seguendo forse molto più una logica commerciale che non poetica, l'intento del 1700 è quello maggiormente strutturato di completa appropriazione di quella raccolta che, sebbene posta nei termini di un tentativo di ovviare alle copie spurie che danneggiavano l'immagine del teatro, alludono chiaramente ad una volontà di tipo autoriale che sottostà alla necessità di contrapporre la propria raccolta alle diverse apparse tra il 1695 e il 1697-1698, ma anche, in fondo, alla prima del 1694.

Oltre al lavoro letterario, stilistico e redazionale portato avanti da Gherardi, proprio l'aggiunta dell'apparato figurativo, presente nell'edizione del 1700, e che manca invece nel 1694, mi sembra andare in questa stessa direzione, contando, oltre alle incisioni generali di ogni volume anche un'incisione a frontespizio di ogni singola commedia. Con ciò Gherardi si inseriva in una linea abbastanza comune alla prassi dell'illustrazione teatrale tardo secentesca ove alle immagini allegoriche in testa all'intera raccolta si affiancavano le singole illustrazioni di ogni *pièce* come era già avvenuto ad esempio per le opere complete di Racine (1676)[24] o per quelle di Molière (1684). Ma basta poi pensare ad alcuni elementi che già Renzo Guardenti ha messo in luce definendo l'operazione di Gherardi come una «regia figurativa».[25] Guardenti ha dimostrato quanto la presenza eccezionale del personaggio di Arlecchino nella maggior parte dei frontespizi (45 volte su 55 frontespizi) sbilanciasse il valore degli aspetti iconografici sulla maschera del servo beneamato dai francesi, divenuto il simbolo del teatro degli italiani. Ma Arlecchino è anche la maschera interpretata da Evaristo Gherardi e nelle illustrazioni della raccolta sembra chiaro che gli incisori abbiano fatto riferimento al suo Arlecchino preciso (e non a quello precedente di Domenico Biancolelli) come sembrerebbe dimostrare soprattutto la posa che la maschera assume nel frontespizio della *Fontaine de Sapience*, ripresa poi in quello per *Les Souhaits* e, con minime variazioni e diverso orientamento, per l'*Arlequin Misanthrope* e *Les Fées*, che sembra riferirsi chiaramente a Gherardi stesso, quello almeno che appare indicato nel suo costume di Arlecchino nel disegno di Bernard Picart, inciso da Jean Mariette con l'aggiunta della didascalia *Evariste Gherardi faisant le personnage d'Arlequin*.[26] Arlecchino leggero e aggraziato, quasi in passo di danza, che rappresenta il passaggio del raffinamento della maschera che interviene proprio con la recitazione di Gherardi contro Biancolelli e che prelude alla maschera dell'Arlecchino settecentesco, Thomassin prima di Carlin. Raffinamento che allude dunque anche, su un piano iconografico, al raffinamento operato in termini stilistici e linguistici nella curatela di Gherardi dei testi delle singole *pièces*.

---

[24] *Œuvres complètes*, 2 voll., Paris, C. Barbin, 1676. Come in alcune illustrazioni di Racine, anche i frontespizi di Gherardi presentano in alto le balze di un sipario come a definire i limiti di un palcoscenico e ricordare che si tratta di immagini di scene teatrali. Proprio come succederà, se è lecito il rapporto, con le illustrazioni delle edizioni Pasquali delle opere di Goldoni.

[25] GUARDENTI, *Gli Italiani a Parigi*, cit., I, pp. 250-257.

[26] Ivi, II, p. 28. Cfr. inoltre I, pp. 88-90 e 135-157.

Lavorare su questa raccolta significa allora porsi anche gli interrogativi su questo secondo livello legato alle volontà autoriali e di autopromozione del Gherardi, il quale assurge a figura particolare di vero autore-curatore, distinguendo profondamente l'edizione del 1700 dalla precedente del 1694. Il *Théâtre Italien de Gherardi* si definisce come il monumento eretto dal curatore alla *Comédie-Italienne* scomparsa, e come richiesta più o meno implicita di riapertura di quello spettacolo amato dai parigini. Ma si definisce anche come monumento di Gherardi stesso, in quanto depositario e latore di quella tradizione. Ciò è tanto più forte quanto più si accosta l'edizione del 1700 alla precedente e a quelle spurie. Se forse quest'ultime possono avere un valore maggiormente documentario, in termini di testimonianza delle rappresentazioni sceniche, del grande incontro tra attori italiani e autori francesi nella seconda metà del Seicento, esse però non sono concepite e meditate come un *corpus* e come progetto editoriale complessivo, in un processo che soggiace a quelle logiche che, se erano emerse già con (e per) i grandi autori francesi (Racine, Molière), saranno proprie anche, *mutatis mutandis*, al secolo seguente e sulle quali si porrà in lontananza il rapporto di Goldoni con il proprio teatro e le sue edizioni, tra volontà di stabili(zza)re i propri testi e curarli in termini letterari e iconografici.[27]

Quello che resta certo per il momento, in attesa di maggiori riscontri in questo senso grazie al lavoro delle singole *pièces* per il progetto ARPREGO, è che la raccolta di Evaristo Gherardi sarà intanto sfruttata tra Sei e Settecento in quanto materiale drammaturgico cui attingere alla bisogna, mentre il modello poetico così costituito, conseguenza del lavoro degli attori italiani, della scrittura degli autori francesi e della triangolazione teatrale parigina, sarà un punto di riferimento per la composizione di nuove *pièces* sia durante le *tournées* di provincia degli italiani rimasti in Francia dopo la cacciata del 1697, al seguito di Giuseppe Tortoriti, sia nel contesto dei teatrini delle fiere parigine di Saint-Germain e Saint-Laurent durante la prima metà del XVIII secolo. Alla riapertura della *Comédie-Italienne* nel 1716, e in particolare dal momento dell'ingresso nella nuova compagnia di Pierre-François Biancolelli (1717), figlio di Domenico, erede della sua maschera e vero *trait d'union* tra la diaspora italiana nella provincia francese, il soggiorno nelle fiere parigine e la *nouvelle Comédie-Italienne*, i testi della raccolta di Gherardi saranno nuovamente rappresentati dagli eredi degli *anciens Italiens*, guidati ora da Luigi Riccoboni. Ma saranno in particolare i modelli estetici e drammaturgici presenti nella raccolta che troveranno sviluppi ulteriori e forme autonome e compiute, basti pensare all'opera di Marivaux, nuovo incontro tra autori francesi e attori italiani, alternativa alla drammaturgia francese della *Comédie-Française*; alla parodia, che si costituirà come un vero e proprio genere; e alle forme di *comédies en vaudevilles* che getteranno le basi per lo sviluppo di un teatro musicale comico alternativo al teatro dell'*Opéra*. È in seno a queste linee di sviluppo, ove non è difficile scorgere nuovamente il territorio di quella geografia teatrale parigina sopra evocata, che si inserirà, più in là nel XVIII secolo, l'ingaggio di Carlo Goldoni alla *Comédie-Italienne* de Paris nel 1762.

[27] Si veda almeno CARLO GOLDONI, *Il teatro illustrato nelle edizioni del Settecento*, a cura di Cesare Molinari, Venezia, Marsilio, 1993.

BIBLIOGRAFIA CITATA

ATTINGER, GUSTAVE, *L'Esprit de la Commedia dell'Arte dans le théâtre français*, Paris, Librairie théâtrale-Neuchâtel-Éditions de la Baconnière, 1950.

BIANCOLELLI, PIERRE-FRANÇOIS, *Nouveau Théâtre Italien*, 2 voll., Paris, Jacques Edouard, 1712.

CAMPARDON, ÉMILE, *Les Comédiens du Roi de la Troupe Italienne pendant les deux derniers siècles*, 2 voll., Paris, Berger-Levrault, 1880.

DE LUCA, EMANUELE, *Il repertorio della Comédie-Italienne di Parigi (1716-1762)*, Paris, IRPMF, 2011.

DE LUCA, EMANUELE - COMPARINI, LUCIE, *Le Théâtre Italien di Evaristo Gherardi. Introduzione*, in ANNE MODUIT DE FATOUVILLE, *La Précaution inutile*, a cura di Lucie Comparini, Venezia-Santiago de Compostela, lineadacqua, 2014 (http://www.usc.es/goldoni).

GHERARDI, ÉVARISTE, *Le Théâtre Italien*, Paris, Guillaume de Luyne - Gherardi, 1694.

————, *Le Théâtre Italien de Gherardi*, 6 voll., Paris, Jean-Baptiste Cusson et Pierre Witte, 1700.

GOLDONI, CARLO *Il teatro illustrato nelle edizioni del Settecento*, a cura di Cesare Molinari, Venezia, Marsilio, 1993.

GUARDENTI, RENZO *Gli Italiani a Parigi. La Comédie Italienne (1660-1697). Storia, pratica scenica, iconografia*, 2 voll., Roma, Bulzoni, 1990.

HOSTIOU, JEANNE-MARIE, *Parodies d'Opéra et renouvellement du théâtre comique*, in *Parodier l'Opéra: Pratiques, formes et enjeux*, a cura di Pauline Beaucé e Françoise Rubellin, Montpellier, Éditions Espaces34, 2015, pp. 13-32.

RAVEL, JEFFREY, *Trois images de l'expulsion des comédiens italiens en 1697*, «Littérature classiques», 82, marzo 2013, pp. 51-60.

ARCHIVIO DEL TEATRO PREGOLDONIANO: www.usc.es/goldoni

«*Voici l'avanture des Opéras*»: satira e parodia alla *Comédie-Italienne*

Arianna Fabbricatore
(Université Paris-Sorbonne)

Con *L'Union des deux opéras*, commedia in un solo atto rappresentata il 16 agosto del 1692, Charles-Rivière Dufresny propone sulle scene del *Théâtre Italien* un'esilarante parodia dell'opera *Isis* di Philippe Quinault e Jean-Baptiste Lully (5 gennaio 1677). Dominata da intenzioni satiriche a diversi livelli, se questa spiritosa commedia articolata tra musica e danza è, come lo afferma Gustave Attinger, «un acte de circonstance, une réponse à L'*Opéra de Village* de Dancourt, qui avait été lui-même une réplique de L'*Opéra de Campagne*», essa è certamente la rappresentazione di un gioco di rivalità che investe le istituzioni teatrali parigine dell'epoca. Tuttavia, il tentativo di sintesi annunciato nel titolo potrebbe rappresentare la proposta di una forma spettacolare ibrida. Si tratterà in questo saggio di analizzare i procedimenti parodici che emergono dal denso tessuto intertestuale e di metterne in luce le diverse implicazioni.

In his L'Union des deux Opéras *(*Union of two operas*), a comedy in a single act played on August 16th, 1692, Charles-Rivière Dufresny proposes on the stage of the Théâtre Italien an exhilarating parody of the Philippe Quinault and Jean-Baptiste Lully's* Isis *(5 January 1677). Dominated from satiric intentions at various levels, if this witty comedy articulated between music and dances is, like Gustave Attinger asserts, «un acte de circonstance, une réponse à* L'Opéra de Village *de Dancourt, qui avait été lui-même une réplique de* L'Opéra de Campagne*», then there is certainly the representation of the rivalry game that involves the Parisian theatrical institutions of those days. However, the attempt of synthesis announced in the title could represent the proposal of a spectacular hybrid form. This essay is going to analyse the parodic procedures that emerge from the intertextual fabric in order to highlight its various implications.*

Il 16 agosto del 1692 al teatro dell'Hôtel de Bourgogne, la compagnia dei comici italiani di Parigi rappresenta una piccola commedia in un solo atto: *L'Union des deux Opéras*.[1] Si tratta della seconda creazione di Charles-Rivière Dufresny[2] per il *Théâtre Italien*: essa è concepita come risposta a *L'Opéra de Village* di Florent Carton Dancourt, rappresentata alla *Comédie Française* il 20 giugno del 1692, che era essa stessa una reazione a *L'Opéra de Campagne*, la prima di Dufresny per gli *Italiens*, messa in scena il 7 giugno dello stesso anno. In un clima di amichevole concorrenza, *L'Union des deux Opéras* si presenta dunque come «un atto di circostanza», secondo la definizione di Attinger,[3] e attesta in primo luogo il gioco di scambi tra le due

[1] CHARLES-RIVIÈRE DUFRESNY, *L'Union des deux Opéras, comédie en un acte, mise au théâtre par Monsieur du F... et représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens du Roi, dans leur Hôtel de Bourgogne, le seizième août 1692*, in *Le Théâtre Italien de Gherardi, ou Le Recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les Comédiens Italiens du roi, pendant tout le temps qu'ils ont été au service*, Paris, chez Jean-Baptiste Cusson et Pierre Witte, 1700. Per una presentazione più dettagliata di questa commedia e delle sue edizioni, rimandiamo alla prefazione curata da chi scrive in Archivio del teatro pregoldoniano: http://www.usc.es/goldoni. Tutte le citazioni di questa commedia sono tratte dall'edizione pubblicata sullo stesso sito. I riferimenti indicheranno la scena e il numero della battuta menzionato nella suddetta edizione.

[2] Sulla vita e l'opera del drammaturgo, si veda almeno FRANÇOIS MOUREAU, *Dufresny, auteur dramatique (1637-1724),* Paris, Klincksieck, 1979.

[3] GUSTAVE ATTINGER, *L'Esprit de la Commedia dell'Arte dans le Théâtre Français*, Paris-Neuchâtel, Librairie Théâtrale, 1950, p. 198 (ed. consultata: Genève, Slatkine Reprints, 1993).

scene parigine, l'italiana e la francese, fatti di una rivalità cameratesca che si snoda più che altro intorno alla logica concorrenziale dei teatri a pagamento. Se, in effetti, sono le circostanze che motivano la sua genesi, questa commedia, che mette in esergo la rivalità tra i teatri parigini, permette di sollevare diversi quesiti: in che modo Dufresny traccia le figure delle «deux *Opéra*» protagoniste, quale immagine ne emerge dal gioco di rivalità e secondo quali modalità l'autore intende creare una sintesi derivante dall'«unione» annunciata dal titolo.

Composta di solo otto scene, questa piccola commedia interamente redatta articola scene parlate e larghi momenti di musica e canto, mentre non mancano gioiose danze paesane ed effetti di macchinerie. Due parti si distinguono nettamente dal punto di vista drammaturgico. La prima, che coincide interamente con la prima scena, svolge la funzione di un prologo metateatrale che si fonda sull'artificio dell'intertestualità. Intervengono tre personaggi: Arlequin, L'Opéra de Campagne e L'Opéra de Village, personificazioni delle due opere omonime che il pubblico dell'epoca aveva conosciuto e applaudito: la prima dello stesso Dufresny, la seconda di Dancourt. Tuttavia, già dalle prime battute, si comprende che i due personaggi fungono ugualmente da rimando metonimico alle istituzioni alle quali le due commedie appartengono, ossia il teatro degli *Italiens* e la *Comédie-Française*. In un pungente dialogo che mette alla berlina i difetti dell'un e dell'altro teatro, dell'una e dell'altra commedia, i due personaggi si contendono la superiorità artistica e il diritto di presentare una nuova commedia, mentre Arlequin, arbitro parziale che lascia intravedere la sua preferenza per il primo, quello appunto degli *Italiens*, cerca di stabilire un accordo tra le parti e invita infine i due a collaborare alla rappresentazione della commedia che si sviluppa nelle sette scene successive. Si tratta dei festeggiamenti paesani di nozze perturbati dalle manie di seduzione di un improbabile Jupiter-Don Giovanni aiutato da un arguto Mercure-Sganarello, rispettivamente Arlequin e Pasquariel. L'azione si serve del tema centrale sul quale poggia l'opera di Lully e Quinault, *Isis*: Giove, innamorato della bella Io, decide di rapirla con l'aiuto di Mercurio, ma scoperto da Giunone decide infine di rinunciarvi. Con l'aggiunta della *tragédie en musique* di Lully, gli intertesti della commedia passano a tre e *L'Union des deux Opéras* diventa, come lo suggerisce ironicamente Arlequin, «l'avanture des *Opéra*s».

Le Théâtre Italien, «Vassal du grand Opéra»: risvolti satirici e critiche sociali.

L'avventura comincia nel piccolo prologo iniziale, dove L'Opéra de Campagne e L'Opéra de Village rappresentano, lo ricordiamo, le due opere omonime e i due teatri rivali ai quali appartengono: rispettivamente la *Comédie-Italienne* e la *Comédie-Française*. Attraverso una fitta rete intertestuale, Dufresny crea un complesso gioco di specchi per mettere in scena un quadro satirico sui teatri parigini e le loro attività.

Già dalla prima battuta, L'Opéra de Village-Mezzetin, esprime il desiderio di essere riconosciuto nell'ordine gerarchico stabilito dei teatri: «N'avez-vous point vu l'Afficheur? C'est que je suis, révérence parler, L'Opéra de Village, et je vourais

bian qu'on me boutît en rang d'oignon avec L'Opéra de Ville et L'Opéra de Campagne».[4] L'intento de L'Opéra de Village, di accedere non invitato al rango dei grandi, costituisce il punto di partenza della disputa il cui motivo centrale è la classificazione gerarchica. L'abbassamento provocato dall'evocazione di un'espressione popolare «*en rang d'oignon*», che accosta implicitamente il nobile dell'opera al triviale delle cipolle, trasmette l'idea di un assetto gerarchico tanto risibile quanto vana sembra l'ambizione di colui che la esprime. L'altercazione che segue si sviluppa su una sorta di parità di argomenti tra i due concorrenti, anche se piccoli indizi rivelano una supposta superiorità degli *Italiens*. Il linguaggio paesano de L'Opéra de Village, sottolineato graficamente da distorsioni sonore, metaplasmi e lessico d'ispirazione molieriana, sembra collocare quest'ultima su un piano inferiore rispetto al suo rivale almeno da un punto di vista sociale; mentre gli interventi di Arlequin, malgrado l'apparenza mediatrice, rivelano una preferenza per L'Opéra de Campagne.

La tempesta d'insulti formulati nel testo permette a Dufresny di evidenziare i caratteri dell'uno e dell'altro teatro, mettendone in rilievo i difetti, più che i pregi: sottomessi al criterio del piacere del pubblico, i francesi sono giudicati per la mancanza di spettacolo, gli italiani per la povertà dei dialoghi, mentre l'Opéra di Parigi è la pietra di paragone che permette a L'Opéra de Campagne di mostrare l'ordine gerarchico supposto: è l'*Académie royale* che troneggia facendo della *Comédie-Italienne* un «vassal du grand Opéra»:

ARLEQUIN Et Arlequin est donc un 0 en chiffre? Vous faites bien l'entendu, à cause que votre figure de magister fait rire! Il est vrai que vos habits sont plaisants; mais un aveugle se divertirait très mal à votre opéra.

L'OPÉRA DE VILLAGE Et un sourd n'aurait guère de plaisir au vôtre; car il n'y a pas le mot pour rire dans vos machines.

ARLEQUIN Messieurs, je ne vous conseille point de pousser plus loin votre critique; car si vous vous mettez sur le pied de dire pis que pendre l'un de l'autre, le public vous croira tous les deux sur votre parole.

L'OPÉRA DE CAMPAGNE C'est bien à toi à faire comparaison avec un vassal du grand opéra!

L'OPÉRA DE VILLAGE Toi, tu n'es qu'un opéra de balle.[5]

I riferimenti intertestuali rafforzano l'argomentazione dei due rivali chiamando in causa elementi esterni che nutrono il confronto e lo ravvivano con una sottile ironia. Si citano, criticandoli, i personaggi dell'una e dell'altra commedia (come appunto il magister di cui parla Arlequin nel passaggio citato), s'inseriscono menzioni che lo spettatore riconosce come appartenenti agli ipotesti e che creano un effetto di eco tra le tre commedie. Si allude per esempio all'intreccio de *L'Opéra de Village* di Dancourt, ossia il rapimento, che è in realtà un motivo comune a *L'Opéra de Campagne,* ma anche, in un certo modo, de *L'Union des deux Opéras*, se si considera che Jupiter tenta, pur senza successo, di rapire la giovane sposina. Al centro dei

[4] DUFRESNY, *L'Union des deux Opéras*, cit., sc. 1.1.
[5] Ivi, sc. 1.19-23.

due intrecci, il motivo del matrimonio, che si riflette nell'intreccio de *L'Union des deux Opéras* dove appunto si tratta di fare «une noce à la mode de notre village», apre uno spazio in entrambe le commedie per la satira sociale d'ispirazione molieriana.

Nel gioco di rivalità che alimenta il vivace diverbio, il primo elemento comune è l'evocazione della logica commerciale che regge i teatri parigini. Con l'allusione alla ripresa del titolo della sua commedia da parte dei francesi, Dufresny inserisce una *mise en abîme* dell'attualità, mentre conferisce agli spettatori il ruolo di clienti definendoli «*chalands*». Un secondo elemento comune è rappresentato dalla presenza costante della musica, ormai parte integrante dello spettacolo teatrale. È con il pretesto della musica che L'Opéra de Village si presenta sulla scena per proporre il suo spettacolo; mentre più avanti, il personaggio formula criticamente le sue intenzioni:

L'*OPERA*
DE VILLAGE Et, je nous passerons bian de votre musique de louage. Une fois, j'en avons de notre cru. J'ons le pu biau brin d'homme qui fait le bourdon. Si j'avions un aussi grand brin de femme, pour faire la symétrie, ce serait le pu biau duo: mais faut se sarvir de ce qu'on a. En tout cas, je boutrons au bout de notre opéra un petit compliment d'excuse en musique, et ça quiendra lieu de biauté.[6]

I livelli di *mise en abîme* sono due: quello delle commedie che danno il nome ai personaggi e quello delle istituzioni che questi rappresentano. Quando alla musica de L'Opéra de Campagne, ironicamente chiamata «de louage», L'Opéra de Village ne contrappone una che, «une fois», è tutta originale, Dufresny rinvia alle composizioni musicali nelle due commedie. Nella prima, una vera e propria satira dei musicisti e della musica, egli stesso aveva utilizzato le «chansons d'Armide» di Lully per l'inserto parodico dell'ultimo atto, nella seconda Dancourt aveva proposto, per la rustica opera che Thibaut organizza in occasione dei festeggiamenti nuziali della figlia Louison, musiche appositamente composte dal Carillonneux del villaggio. Se le battute dei due personaggi mettono in esergo il ruolo sempre più importante della musica nella drammaturgia dei due teatri, l'elemento polemico che emerge quando L'Opéra de Village fa l'elogio dell'unica voce della sua magra orchestra, concludendo su un rassegnato «faut se sarvir de ce qu'on a», solleva la questione della relazione tra i due teatri concorrenti e il teatro dell'*Académie royale de musique*.

Emerge così un terzo elemento comune, ossia la rivalità con il vero tempio della musica, l'Opera. La nota polemica citata fa riferimento al conosciuto sistema di privilegi che Lully era riuscito a far imporre per eliminare la concorrenza degli altri teatri. Attraverso la voce di Arlequin, Dufresny lancia una pungente allusione alla libertà privilegiata dell'Opera, e, allo stesso tempo, schernisce i suoi spettacoli presentandoli, grazie a un'ipallage a effetto comico, come un ammasso incoerente delle tre arti comprese nell'opera: la danza, la musica e la poesia:

ARLEQUIN Eh, on sait bien que vous feriez de plus belles choses, si vous aviez la liberté de vous servir de l'opéra de Paris.
L'OPERA
DE VILLAGE Oh je nous gaussons de cette libarté-là.

[6] DUFRESNY, *L'Union des deux Opéras*, cit., sc. 1.29.

ARLEQUIN On sait bien que pour cabrioler de la langue et fredonner des pieds, pour carillonner des bras, et faire le saut de crapaud, il ne faut demander congé à personne.[7]

Il gioco di specchi si moltiplica quando si prendono in conto le due commedie rappresentate dai due personaggi protagonisti che offrono entrambe una complessa immagine critica dell'opera in tutte le sue forme.

Il titolo della prima commedia di Dufresny con la quale l'autore debuttava al teatro degli italiani, ossia *L'Opéra de Campagne*, rimanda alla dichiarazione di Pasquariel che nella terza scena del primo atto si presenta al pubblico dichiarando: «Je ne suis qu'un opéra de campagne, Monsieur, et voilà toute ma famille»: sotto gli occhi degli spettatori, si esibisce infatti l'entrata di una compagnia itinerante che crea un effetto autoreferenziale fortemente satirico oltre che parodico.[8] La scena che segue offre un esilarante quadro del mestiere di musicista, «une terre ingrate qui ne produit qu'à force d'être arrosée», di cui Dufresny mette sarcasticamente in luce i luoghi comuni. Si ironizza sulla sua endemica povertà che lo costringe a vendere spartiti agli angoli delle strade o a lasciare una parte della troupe in pegno per pagare le spese di viaggio. Si caratterizzano due elementi topici della vita del teatro: l'attrice opportunista e il ricco ingenuo che corteggia colei che crede «une fille de qualité, qui s'est mise à l'opéra pour son plaisir».[9] Si ride infine sullo scopo comune a tutti gli artisti di teatro, ossia il danaro, come precisa Pasquariel-maître d'*Opéra*.[10] Dal quadro satirico del mestiere, Dufresny passa alla critica diretta dell'Opera di Parigi. Nell'ottava scena del primo atto de *L'Opéra de Campagne*, il personaggio di Mme Prenelle, interpretato da Mezzetin, offre al drammaturgo l'occasione per ridicolizzare l'infatuazione irrazionale per l'opera, un fenomeno di moda che fermenta nell'immaginazione di potenziali spettatori che fondano la loro conoscenza sul sentito dire. Pazzamente appassionata dell'opera che però non ha mai visto, l'isterica Mme Prenelle decide di partire alla volta di Parigi per vederla.[11] Se Pierrot tenta senza successo, di dare una definizione dell'opera a partire dalla musica, Mme Prenelle spiega che non è la musica che fa «le charme de l'opéra», né la danza. La sua passione per l'opera coincide con il desiderio di qualcosa di magicamente misterioso sul quale ironizza Pierrot:

MADAME PRENELLE Ce sont des charmes, des enchantements; des dieux avec des déesses; et il se mêle parmi tout cela, dit-on, un certain je ne sais quoi, qui fait qu'on sent... Ah, je voudrois déja y être!
[...]
PIERROT Il faut qu'elle soit bien ensorcelée de cette folie-là [...][12]

---

[7] DUFRESNY, *L'Union des deux Opéras*, cit., sc. 1.30-32.

[8] ID., *L'Opéra de Campagne*, I.3, edizione consultata: MARCELLO SPAZIANI, *Il «Théâtre Italien» di Gherardi, Otto commedie di Fatouville, Regnard e Dufresny*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1966, pp. 464-465.

[9] Ibidem.

[10] Ivi, p. 468.

[11] Ivi, p. 478.

[12] Ivi, pp. 479-480. Nella definizione di Mme Prenelle echeggia la critica canzonatrice dell'opera che Dufresny compone più tardi nei sui *Amusements sérieux et comiques*: «L'Opéra est, comme je vous l'ai déjà dit, un séjour enchanté; c'est le pays des métamorphoses: on y en voit des plus subites; là en un clin d'œil, les hommes s'érigent en demi-Dieux, et les Déesses s'humanisent; là, le voyageur n'a point la peine de courir le pays, ce sont des pays qui voyagent à ces yeux; là sans sortir d'une place, on passe

Nel secondo atto, la scena episodica di Arlequin-maître de ballet prosegue la lettura del mondo operistico in chiave satirica, mentre l'inserto finale, nel terzo atto, di una scena dell'opera *Armide* perfettamente inclusa nell'intreccio, raddoppia i livelli parodici: nella sua interpretazione del ruolo di Armide sul teatro che è allestito nel teatro, Mme Prenelle-Mezzetin imita un'attrice dell'Opera, la celebre Mlle Le Rochois, mentre Arlecchino «contrefait monsieur Du Mesnil».

La commedia che Dancourt aveva elaborato come risposta al debutto di Dufresny mira direttamente l'istituzione dell'Opera. Ne *L'Opéra de Village*, Dancourt traccia, dietro il personaggio di Galoche, un mordace ritratto parodico di Louis Pécour, compositore dei balli all'*Académie royale* e critica allo stesso tempo l'istituzione e i suoi privilegi. In un villaggio della provincia di Lione, i festeggiamenti per le nozze di Louison prevedono la messa in scena di un'opera originale per la quale lo zio Thibaut chiede consiglio all'esperto Galoche. L'espediente permette a Dancourt di inserire brevi ma pungenti attacchi contro il fenomeno dell'opera. Si menziona la passione del Marchese che «aime la musique et la danse comme un enragé»;[13] si ridicolizzano le mode lanciate dalla danza come quella dei nastri di Pécour, si dileggiano gli artisti con le loro dispute vane e la loro passione per il vino.

Se entrambe le commedie possiedono l'inserto di un teatro nel teatro, di un'opera nell'opera, rivelando pienamente la loro essenza metateatrale, l'Opera, istituzione e allo stesso tempo genere, tematicamente al centro de *L'Opéra de Campagne* e de *L'Opéra de Village,* è presa di mira in tutti i suoi aspetti. Sfruttando gli elementi satirici che derivano metonimicamente dai due personaggi, la prima scena de L'*Union des deux Opéras* si presenta dunque come uno specchio nel quale si riflette l'attualità dei teatri parigini e si rivela come uno specchio di specchi, nel quale echeggiano gli attacchi satirici delle due commedie.

Tenendo conto del tessuto intertestuale che penetra e costruisce questa prima scena-prologo, addentriamoci nel gioco drammatico della seconda parte della commedia. Si tratterà di verificare, attraverso l'analisi dei procedimenti parodici, in che modo Dufresny sviluppa il tentativo di sintesi annunciato ne *L'Union des deux Opéras*.

DALLA «CHASSE» ALLA «TASSE»: PROCEDIMENTI PARODICI.

Come annunciato in precedenza, l'azione della commedia si svolge sulla falsa riga del tema principale d'*Isis* di Lully inserito in una cornice di villaggio.[14] Nel quadro

d'un bout du monde à l'autre, et des Enfers aux Champs Elysées: vous ennuyez-vous dans un affreux désert? Un coup de sifflet vous fait retrouver dans le pays des Dieux; autre coup de sifflet, vous voilà dans le pays des Fées». Il tono dileggiatore si amplifica nel definire gli «habitants naturels du pays de l'Opéra»: dei popoli bizzarri che parlano cantando, camminano, danzando «et font souvent l'un et l'autre lorsqu'ils en ont le moins envie». Cfr. CHARLES-RIVIÈRE DUFRESNY, *Amusements sérieux et comiques*, in ID., *Œuvres de monsieur Dufresny, nouvelle édition, corrigée et augmentée*, 4, à Paris, chez Briasson, 1747, p. 22.

[13] FLORENT CARTON DANCOURT, *L'Opéra de Village*, Paris, T. Guillain, 1693, sc. 2, pubblicata in formato digitale sul sito del progetto «Théâtre Classique» (www.theatre-classique.fr/). Sull'opera di Dancourt, si veda almeno ANDRÉ BLANC, *F. C. Dancourt, 1661-1725: la Comédie Française à l'heure du soleil couchant*, Paris, J.-M. Place, 1984.

[14] Rappresentata per la prima volta a Saint-Germain il 5 gennaio del 1677 e considerata come la più erudita delle opere di Lully, *Isis* prende l'appellativo di «Opéra des Musiciens». Il lamento di Pan che

allegramente pastorale descritto dalla prima didascalia, l'azione comincia su una danza, seguita dal canto di un Berger. Si tratta di un «air fort plaisant» di cui non restano tracce. In maniera speculare, l'ultima scena ripropone lo stesso genere musicale, cantato e danzato, come indica la didascalia «*Les violons jouent un air sur lequel on danse en rond, et on chante ce qui suit*». È probabile che le due arie fossero state composte dallo stesso Dufresny, tuttavia, considerando che la maggior parte delle musiche originali erano in generale stampate, si può anche pensare, benché senza alcuna certezza, che una delle due musiche, o anche entrambe fossero preesistenti.[15]

Ora, la musica è effettivamente il primo elemento che Dufresny utilizza per creare *L'Union des deux Opéras*. Se nel 'prologo' si oppone alla «musique de louage» de *L'Opéra de Campagne*, la musica de «notre cru» de *L'Opéra de Village*, già dalla seconda scena avviene l'unione dei due generi gerarchicamente diversi: alle popolari *airs à boire* probabilmente originali si unisce la nobile e erudita musica operistica di Lully. Incastonata all'interno della cornice musicale creata dai due brani che aprono e chiudono la *pièce*, la parodia occupa il cuore della commedia.

Alla fine della seconda scena, un verso di Quinault, dissimulato nella prima aria, annuncia lo sviluppo parodico dell'azione: è la mariée che pronuncia le parole della ninfa Syrinx «Faut-il qu'en vain discours, un si beau jour se passe?».[16] Si tratta del primo procedimento parodico utilizzato da Dufresny, ossia: la citazione estratta e risituata in un contesto differente. In questo caso, la citazione rimanda a un episodio metateatrale inserito nel terzo atto d'*Isis* dove si mette in scena la passione tragica di Pan per la bella Syrinx che, preferendo la caccia all'amore, sceglie di essere mutata in un giunco piuttosto che cedere al suo amante. È probabile che il verso della ninfa pronunciato dalla sposa fosse accompagnato dalla musica di Lully e che la strofa successiva, cantata dal Garçon de la noce, utilizzasse la stessa fonte musicale. L'effetto di contrasto doveva essere molto efficace. Un altro esempio di tale procedimento è reperibile nella settima scena: inserito all'interno del dialogo tra Jupiter e Junon, un verso di Quinault (stavolta annunciato dalla menzione «il chante») emerge accompagnato dalla musica:

JUPITER Eh ma Poulette, je t'aimerai tant, je serai demain toute la journée avec toi; nous nous irons coucher de bonne heure. (*Il chante*) Enfin, il n'est rien que de moi vous ne deviez attendre.

JUNON Ces promesses-là m'attendrissent.[17]

---

imita il vento nei giunchi e il coro dei *Trembleurs* diventano dei leitmotiv della cultura musicale dell'epoca e le più utilizzate nelle parodie.

[15] Come osserva Judith le Blanc, Gherardi fa stampare, quasi sistematicamente, la musica originale alla fine di ogni volume della sua raccolta. Gli *Italiens* mostrano di tenere in maniera particolare alla proprietà delle arie composte per i loro spettacoli. Vedi JUDITH LE BLANC, *Avatars d'Opéra*, *Pratiques de la parodie et circulation des airs chantés sur la scène des théâtres parisiens (1672-1745)*, Paris, Garnier, 2014, pp. 130-133.

[16] JEAN-BAPTISTE LULLY, *Isis, tragédie en musique*, atto III sc. IV, livret de Philippe Quinault in ID., *Œuvres complètes*, serie III, *Opéra*s 6, Hildesheim, Zürich, New York, G. Olms, 2014. Judith le Blanc, nel suo saggio sugli *Avatars d'Opéra* citato, non segnala questo primo inserto e fa cominciare il procedimento parodico dalla seconda scena.

[17] DUFRESNY, *L'Union des deux Opéras*, cit., sc. 7.6-7.

L'inserto gioca sull'alternanza tra dialogo e musica, sulla sovrapposizione tra situazione ipertestuale e contesto ipotestuale contribuendo a conservare una connessione sottile con il testo-fonte e preparando il pubblico all'apoteosi parodica finale che mette in scena la lite dei due consorti sulla musica di Lully.

A questo primo procedimento parodico della citazione estratta e ricontestualizzata, appartiene l'inserto dell'aria dei *Trembleurs* che segue nella seconda scena. Pezzo di bravura e di grande erudizione musicale, il coro dei *Trembleurs* di *Isis* apre il quarto atto della *tragédie en musique*, dove la voce tremante degli abitanti della Siria si lamenta del terribile gelo nel quale la ninfa Io è stata trasportata per punizione. La situazione non ha elementi in comune con la commedia di Dufresny e la citazione estratta e ricontestualizzata sembra offrire una parodia della musica stessa doppiamente schernita dalla presenza della *vielle*, strumento d'origine popolare considerato all'epoca come la *lira mendicorum*, nelle mani di un Mercure-musicista che dileggia il mestiere presentandosi in «vielleux».[18] L'effetto parodico è intensificato dai riferimenti intertestuali se si pensa che Mercure-Pasquariel era colui che aveva rappresentato satiricamente l'opera ne *L'Opéra de Campagne*.

Il secondo procedimento che Dufresny mette in atto è la sostituzione-deformazione. Quando, nella seconda scena, il Garçon de la noce invita i convivi alla festa cantando: «Accourez à la tasse à la tasse», la didascalia che segue, «À l'imitation de la chasse d'Isis», spiega la sostituzione parodica che trasforma «la chasse» d'Isis nella «tasse» di vino. Se la deformazione lessicale crea una comicità immediata, l'effetto parodico raddoppia quando si prende in considerazione il contrasto tra le due situazioni diametralmente opposte: nella tragedia, Syrinx fugge l'amore e corre alla caccia, mentre nella commedia, la sposina ha ceduto alla caccia e si prepara all'amore. L'antonimia tematica è ancor più forte se si pensa che questo passaggio era preceduto dal coro che cantava l'opposizione: «Aimons toujours / n'aimons jamais».

Emerge in questo modo il terzo procedimento parodico, ossia: l'evocazione del testo fonte, che assume il ruolo di paratesto implicito, e che subisce un rovesciamento della situazione ipotestuale, provocando un effetto comico di grande efficacia.

Con la sovrapposizione della citazione deformata del verso di Quinault e le citazioni musicali di Lully, Dufresny crea degli inserti parodici che s'innestano perfettamente nei dialoghi parlati e che creano un'alternanza di prosa/verso e parola/musica. Si tratta dell'altra modalità usata dal drammaturgo per creare «l'unione» *des deux Opéras*: ossia la combinazione del dialogo e di brevi passaggi musicali dell'accostamento di prosa e poesia.

Il primo inserto arriva alla quarta scena, con l'entrata di Mercure che canta un verso pronunciato nel primo atto di *Isis* (sc. 5), e ripetuto da coro: «Jupiter descend ici-bas». Si tratta di una citazione poetica e musicale incastonata all'interno del dialogo in prosa tra Mercure e gli sposini. La scena seguente riprende, trasfigurandoli, gli elementi strutturanti dell'ipotesto e sfrutta la combinazione di dialogo parlato e

[18] Sull'evoluzione sociale dell'usa della vielle vedi PAUL FUSTIER, *La Vielle à roue dans la musique baroque française, Instrument de musique, objet mythique, objet fantasmé?*, Paris, L'Harmattan, 2006.

cantato per creare l'effetto comico: tra due strofe di versi di Quinault opportunatamente deformati e accompagnati dalla musica di Lully, Dufresny inserisce un dialogo in prosa:

[*Isis*]	[*L'Union des deux Opéras*]
JUPITER Les armes que je tiens protègent l'innocence. L'effort n'en est fâcheux qu'à l'orgueil des titans. Vous qui suivez les lois, Vivez sous ma puissance, Toujours heureux, toujours contents.	JUPITER Les armes que je tiens ne font aucune offense, L'effort n'en est fatal qu'aux maris clairvoyants, Vous, commodes maris, vivez dans l'abondance, Fermez les yeux, soyez contents. UN PAYSAN Morguoy, Monsieur Jupiter, ça vous est bian aisé à dire, vous qui avez une Junon bien sage. [...] JUPITER Je vais les rassurer... Monsieur le marié, au moins, n'allez pas vous imaginer que je sois venu ici-bas pour apporter du trouble dans votre petite famille. (Il chante) [...]
[IL CORO] Jupiter vient sur la terre. Pour la combler de bienfaits, Il est armé du tonnerre Mais c'est pour donner la paix.	Jupiter vient sur la terre (il montre le bois de cerf) Pour planter l'arbre de la paix; Si sa racine est amère C'est pour les cerveaux mal faits.[19]

Lo stesso tipo di procedimento è utilizzato alla fine della commedia, per la parodia della lite tra Jupiter e Junon dove, ancora una volta, Dufresny combina la prosa parlata e il verso cantato in una scena particolarmente efficace.

DRAMMATURGIA PARODICA E MODALITÀ INTERTESTUALI.

Sebbene l'opera fonte non sia interamente ripresa, *L'Union des deux Opéras* si può considerare come orientata verso la parodia drammatica: persiste infatti tra i due testi una connessione costante, che Dufresny ottiene da una parte costruendo un parallelismo riconoscibile tra le due situazioni drammatiche e tra i loro personaggi, e dall'altra con un'accurata rete di riferimenti intertestuali, verbali, musicali e visivi, che assicurano un legame solido tra la commedia e il suo ipotesto. Come nella microstruttura, è possibile reperire nella macrostruttura il paradigma triangolare dei procedimenti parodici, ossia: sull'uso della citazione ricontestualizzata, della sostituzione deformata e dell'evocazione con rovesciamento.

Per esempio il nodo drammatico di *Isis*, opportunatamente ridotto ai minimi termini, è in pratica citato e ricontestualizzato nell'ambiente rustico della commedia: in *Isis*, infatti, Jupiter innamorato della ninfa Io, tenta di sottrarla al suo amante Hiérax con la complicità di Mercure, ma l'intervento di Junon gli impedisce di portare a termine i suoi piani. Nel trasferire il mondo mitologico popolato da dei e ninfe, nell'universo quotidiano del villaggio, Dufresny sfrutta il potenziale comico

[19] LULLY, *Isis*, cit., I.5; DUFRESNY, *L'Union des deux Opéras*, cit., sc. 5.2-8.

dei personaggi e delle loro relazioni mettendo in pratica la seconda modalità parodica: la sostituzione deformata. Se in entrambi gli intrecci, Jupiter è il soggetto, Junon è l'oppositore e Mercure è l'aiutante, nella commedia, la coppia Hiérax /Io è sostituita dagli sposi di campagna. Al disperato Hiérax si sostituisce uno sposo che tiene scaltramente stretta la sua sposa per impedire il rapimento, come lo precisa la didascalia della quarta scena : «Jupiter veut tirer la mariée d'entre les bras du mari, qui la tient embrassée» e Mercure «(qui voit que Jupiter ne saurait la tirer, dit) Ce coquin-là a de bonnes serres!»;[20] mentre la pudica e innocente Io si trasfigura in una sposina che, pronta a soddisfare il desiderio della divinità, ordina allo sposo: «Ah! Va, va, laisse venir Jupiter» e che, interrogata sulla questione del tradimento coniugale risponde cantando allegramente: «Point de défiance ridicule, / Et de la liberté tout mon saoul / On voit rarement choper la mule, / Quand elle a la bride sur le cou» (sc. 8.11).

Mentre conserva identico il sistema di relazioni tra i personaggi, Dufresny marca la frontiera sottile tra il mondo degli dei e il mondo degli uomini e, allo stesso tempo, introduce spunti satirici sul rapporto tra due dimensioni sociali. Grazie alla modalità dell'evocazione con rovesciamento, le figure delle tre divinità Jupiter/Mercure/Junon, subiscono un rovesciamento parodico delle loro rispettive immagini mitologiche che mira a fragilizzare la separazione tra i due mondi. Jupiter, preceduto dalla sua fama di seduttore, è connotato con una terminologia derisoria che intensifica la caricatura di una divinità che usa la menzogna e il sotterfugio per ottenere i suoi fini: «Raillerie à part», afferma scaltramente il dio dell'Olimpo, «n'ayez pas peur de moi aujourd'hui, il n'y a point de friponnerie en mon fait. Quand je veux jupitiser quelque mortelle, je ne viens pas dans mon équipage ordinaire» (sc. 5.8). Rinforzato dai sostantivi «fridaines» et «friponneries», il nuovo verbo «jupitiser» identifica burlescamente il personaggio di Jupiter come un mascalzone per antonomasia. Con l'entrata di Junon, interpretata da Pierrot, la coppia divina si esibisce in una volgare lite domestica. Il registro familiare usato da «Jupin» e la sua «Poulette» contribuisce efficacemente all'abbassamento parodico. La battuta di Mercurio, che si presenta come «valet de chambre» del suo padrone, suggerisce uno spostamento del rapporto tra le divinità dell'Olimpo alla logica gerarchica della corte francese. Se, in generale, «il teatro d'opera è percepito come una vera e propria appendice della corte, luogo d'espressione privilegiata della cultura cortigiana»,[21] la caricatura del mondo degli dei veicola un'allusione satirica dell'aristocrazia e del suo rapporto con la borghesia: «quand les dieux et les grands seigneurs visitent un bourgeois, gare la bourgeoise».[22]

Costantemente attento a conservare una connessione con il testo fonte, Dufresny inserisce nella sua commedia una fitta rete di riferimenti all'ipotesto che riecheggiano efficacemente nella memoria dello spettatore. Ad esempio la nube menzionata da Junon quando accusa il suo consorte di averle offuscato la vista («Vous

[20] DUFRESNY, *L'Union des deux Opéras*, cit., sc. 6.1.
[21] ANDREA FABIANO - MICHEL NOIRAY, *L'opera italiana in Francia nel Settecento, il viaggio di un'idea di teatro*, Torino, EDT, 2013, p. XI.
[22] DUFRESNY, *L'Union des deux Opéras*, cit., sc. 4.2.

m'avez bridé le nez d'un nuage»)[23] ricorda l'espediente escogitato da Jupiter e ribadito più volte nel primo atto d'*Isis*.[24] Nella commedia, il carro di pavoni di Junon è sostituito da «un poulet d'Inde». L'animale burlesco e familiare rappresenta certo una sostituzione degradata del carro originale, tuttavia essa è anche una deformazione di una macchina concepita per suscitare l'ammirazione: in una certa misura, essa può suggerire una parodia delle macchinerie stesse usate dall'opera e eccessivamente abusate soprattutto in *Isis* dove si contano più di dieci discese dal cielo. Altro riferimento meno palese, il «bois de cerf» con il quale Jupiter si presenta ai mortali, nella quarta scena della commedia, resta tematicamente legato all'ipotesto. Certo, si tratta di un simbolo evidente del tradimento coniugale e funziona come un efficace espediente comico. Tuttavia, quest'oggetto intrattiene un legame, pur sottile, con la scena precedente, dove si canta «à la tasse», si suona «à la chasse à la chasse» e si pensa allo stesso tempo alla caccia di Io, ma anche a quella di Jupiter. Un ultimo esempio può essere l'espediente con il quale Jupiter decide di rapire la sposa: Mercure «*souffle son pavot, et tous tombent endormis*».[25] La situazione evoca in maniera evidente l'ipotesto dove Mercure, inviato da Jupiter per rapire Io, tenuta prigioniera da Argus, fa allestire lo spettacolo di Pan e Syrynx per distrarre il suo avversario e, travestito da pastore, addormenta Argus toccandolo con il suo bastone.[26]

In definitiva, giocando sulle modalità della degradazione e dell'abbassamento, sfruttando una fine rete intertestuale a più livelli dalla parola all'oggetto scenico, combinando musiche originali, versi della tragedia lirica e citazioni musicali erudite, Dufresny concepisce, con una sorta di 'collage' drammatico-musicale, la composizione parodica della sua commedia attaccando l'opera di Lully in tutta la sua complessità.

L'Union des deux Opéras si presenta, in primo luogo, come una parodia di *Isis*. Una parodia che potremmo considerare quasi 'drammatica' in virtù della fine rete di connessioni con l'ipotesto e malgrado l'operazione di sintesi che il suo autore compie. Tuttavia se si osserva che *Isis*, un'opera senza una vera forza drammatica, senza unità d'azione, dai toni leggeri e quasi comici, rappresenta una delle più seducenti creazioni di Lully, chiamata appunto *l'Opéra des Musiciens*, la parodia di Dufresny acquista una doppia valenza. Nessuna delle creazioni di Quinault aveva permesso un tale spiegamento di situazioni spettacolari: palazzi, giardini, grotte, paesaggi esotici, inferno, cielo, terra, fiumi, scene di caccia, di amore, scene mitologiche, discese spettacolari, teatro nel teatro, e la musica contiene alcune delle più belle composizioni di Lully. *L'Opéra des Musiciens* rappresenta per antonomasia lo straordinario e traboccante virtuosismo di un genere.

Ne *L'Union des deux Opéras*, attraverso il sottile gioco di connessione e degradazione, Dufresny costruisce la trama di una parodia d'opera che ha come primo bersaglio la musica e, in maniera più generale, l'opera stessa in quanto oggetto spettacolare, nella sua magnificenza indefinibile, come Dufresny sottolinea ironicamente ne *L'Opéra de Campagne* e nei suoi *Amusements*.

---

[23] Ivi, sc. 7.1.
[24] LULLY, *Isis*, cit., II.2 e 5; I.5.
[25] DUFRESNY, *L'Union des deux Opéras*, cit., sc. 6.
[26] LULLY, *Isis*, cit., III.4.

Tuttavia, questa commedia sembra esser ancor più una proposta: il tentativo di sintesi annunciato nel titolo si sviluppa in un'azione unica che unisce il comico e il tragico, il serio e il giocoso, l'erudito e il popolare. Essa combina la prosa e i versi, la musica e la parola, la danza e le macchinerie: è un'azione intrecciata in una cornice musicale eterogenea ma simmetrica e concepita in una struttura regolare che si svolge in un sol giorno e in un sol luogo. In questa prospettiva, *L'Union des deux Opéras*, si può considerare come la brillante proposta di una forma spettacolare ibrida che faccia l'unione non solo di due opere, ma di due generi e di due modalità di rappresentazione per produrre, di fatto, un nuovo prodotto teatrale: l'opera comica.

BIBLIOGRAFIA CITATA

ATTINGER, GUSTAVE, *L'Esprit de la Commedia dell'Arte dans le Théâtre Français*, Paris-Neuchâtel, Librairie Théâtrale, 1950 (Genève, Slatkine Reprints, 1993).

BLANC, ANDRÉ, *F. C. Dancourt, 1661-1725: la Comédie Française à l'heure du soleil couchant*, Paris, J.-M. Place, 1984.

DANCOURT, FLORENT CARTON, *L'Opéra de Village*, Paris, T. Guillain, 1693.

DUFRESNY, CHARLES-RIVIERE, *Amusements sérieux et comiques*, in *Œuvres de monsieur Dufresny, nouvelle édition, corrigée et augmentée*, à Paris, chez Briasson, 1747.

————, *L'Union des deux Opéras*, comédie en un acte, mise au théâtre par Monsieur du F... et représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens du Roi, dans leur Hôtel de Bourgogne, le seizième août 1692, in GHERARDI, *Le Théâtre Italien de Gherardi*, cit.

FABIANO, ANDREA - NOIRAY, MICHEL, *L'opera italiana in Francia nel Settecento, il viaggio di un'idea di teatro,* Torino, EDT, 2013.

FUSTIER, PAUL, *La Vielle à roue dans la musique baroque française, Instrument de musique, objet mythique, objet fantasmé ?*, Paris, L'Harmattan, 2006.

GHERARDI, EVARISTO, *Le Théâtre Italien de Gherardi, ou Le Recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les Comédiens Italiens du roi, pendant tout le temps qu'ils ont été au service*, Paris, Jean-Baptiste Cusson et Pierre Witte, 1700.

LE BLANC, JUDITH, *Avatars d'Opéra, Pratiques de la parodie et circulation des airs chantés sur la scène des théâtres parisiens (1672-1745)*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

LULLY, JEAN-BAPTISTE, *Œuvres complètes*, serie III, *Opéra*s 6, Hildesheim, Zürich, New York, G. Olms, 2014.

MOUREAU, FRANÇOIS, *Dufresny auteur dramatique (1657-1724)*, Paris, Éditions Klincksieck, 1979.

SPAZIANI, MARCELLO, *Il «Théâtre Italien» di Gherardi, Otto commedie di Fatouville, Regnard e Dufresny*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1966.

ARCHIVIO DEL TEATRO PREGOLDONIANO: http://www.usc.es/goldoni

THEATRE CLASSIQUE: www.theatre-classique.fr/

Metateatralità e legittimazione comica nelle commedie di Dufresny per la *Comédie-Italienne*

Stéphane Miglierina
(Université Paris-Sorbonne)

Le dodici commedie di Charles Dufresny pubblicate nella raccolta d'Evaristo Gherardi sono disseminate di elementi metateatrali, allo stesso tempo discorso sul teatro e rappresentazione all'interno di una rappresentazione teatrale. A queste due caratteristiche se ne aggiunge una terza, l'esposizione di momenti ai margini della rappresentazione, come l'arrivo degli spettatori, la preparazione e la formazione degli attori, o la chiusura del teatro. Queste diverse forme di metateatro non solo testimoniano della dimensione barocca delle commedie di Dufresny dove il mondo del teatro diventa in qualche modo il teatro del mondo, benché in vena sempre satirica, ma anche e soprattutto della volontà di giustificazione e di legittimazione attraverso l'esempio della pratica teatrale della *Comédie-Italienne* di fronte alla concorrenza degli attori francesi: velocità, prodezza tecnica e capacità di svelare gli arcani del mestiere di comico si pongono allora come mezzi per attrarre il pubblico.

The twelve comedies by Charles Dufresny inserted into Evaristo Gherardi's collection contain many metatheatrical elements which may be seen both as a theory on theatre as well as conventional plays within a play. Yet there is a third quality to them which is that they seek to stage marginal moments of theatrical life, such as when the spectators enter, when the actors are being trained and prepared or when the building closes for the day. Those characteristics reflect the Baroque nature of Dufresny's plays, where the world of theatre becomes the theatre of the world, always interpreted by him in a satirical way. More specifically, however, they show the need to justify and legitimise, right on the stage, the theatrical practice of Paris's Comédie-Italienne within a context of acute competition with French actors. Speed, technical prowess and the willingness to unveil the secrets of the trade become ways of attracting more of an audience.

Pendant que je me suis appelé Pasquin, mes pasquinades m'ont attiré force de coups et peu d'argent; à présent que je me fais appeler médecin des mœurs, je m'assure que toute la France malade va fondre chez moi.[1]

Con un cambio di nome, Pasquin cambia anche la propria fortuna, guadagnandosi una legittimità nella società e dando al suo mestiere di satirista vere e proprie *lettres de noblesse*. Dietro le parole di Pasquin/Arlequin/Gherardi non possiamo non intravedere anche il programma drammaturgico dell'autore Charles Dufresny: cambiare la percezione che il pubblico ha del teatro italiano a Parigi e affermare le qualità letterarie e la respettabilità di una pratica scenica spesso criticata. Oltre ad essere uno dei protetti di Luigi XIV, Charles Dufresny[2] è stato disegnatore dei giardini reali, direttore del *Mercure Galant* (dal 1710 al 1713 e poi dal 1721 al 1724), e, prima e durante la carriera di gazzettiere, autore per la *Comédie-Italienne* (talvolta

[1] CHARLES DUFRESNY, *Pasquin et Marforio médecins de mœurs*, in EVARISTO GHERARDI, *Le Théâtre Italien de Gherardi*, 6, Paris, Cusson et Witte, 1700, p. 643, III.3.
[2] Sulla biografia di Dufresny, cfr. la monografia di riferimento di François Moureau (FRANÇOIS MOUREAU, *Dufresny auteur dramatique (1657-1724),* Paris, Klincksieck, 1979).

in collaborazione con l'amico Jean-François Regnard) e per la *Comédie-Française*,[3] testimone privilegiato delle rivalità tra i due teatri parigini. Le dodici commedie di Dufresny per gli Italiani, scritte tra il 1692 e il 1697 sono tutte pubblicate nei volumi della raccolta di Evaristo Gherardi[4] e presentano le avventure della compagnia in diverse situazioni buffonesche, dalla fucina di Vulcano alle botteghe della fiera Saint-Germain, dal mondo fatato dei racconti di Mamma Oca a un'isola spagnola dai costumi libertini. Tutti questi luoghi e situazioni hanno in comune di poter dare alla truppa la possibilità di parlare di teatro, anche, e forse soprattutto, nei luoghi più esotici e inaspettati. La dimensione metateatrale pervade i testi di Dufresny e diventa il legame strutturale che unisce l'intera sua produzione per il genere comico. Se leggiamo le commedie con il filtro della doppia definizione, ormai tradizionale, del metateatro come un discorso sul teatro e come una rappresentazione inserita all'interno di un'altra *pièce*, possiamo cercare di comprendre meglio come la metateatralità sia un modo, forse il modo più efficace, per Dufresny e per la compagnia (e poi anche per il curatore Gherardi) di legittimazione e di valorizzazione delle proprie attività teatrali, in concorrenza con quelle dei Francesi. Il metatreatro sembra infatti presentarsi come un mezzo di difesa della propria pratica, soprattutto se si prende in considerazione, come vedremo, un terza sfumatura del metateatro che potremmo chiamare parateatro, cioé la presentazione in scena di elementi ai margini della rappresentazione, di momenti che anticipano o seguono lo spettacolo, a immagine di quello che la critica testuale chiama il paratesto per le produzioni letterarie.

Il metateatro, come discorso sul teatro, è per Dufresny sottomesso a un'evoluzione cronologica che porta verso una presenza sempre più importante, nei suoi testi, dei dibattiti sul mondo teatrale contemporaneo. In effetti, il discorso metateatrale si allontana presto da un discorso teorico sul teatro, come dismostrano molti testi introduttivi del teatro secentesco.[5] *L'Opera de campagne* (1692), prima commedia di Dufresny per gli Italiani, si apre ancora con un dialogo nel prologo

[3] Dufresny scrisse per la *Comédie-Italienne*: *L'Opéra de campagne* (1692), *L'Union des deux Opéras* (1692), *Les Chinois* (1692), *La Baguette de Vulcain* (1693), *Les Adieux des officiers* (1693), *Les Mal-Assortis* (1693), *Le Départ des comédiens* (1694), *Attendez-moi sous l'orme* (1695), *La Foire Saint-Germain* (1695), *Les Momies d'Égypte* (1696), *Pasquin et Marforio* (1697) e *Les Fées* (1697). Per la *Comédie-Française*: *Le Négligent* (1692), *Sancho Pansa*, di attribuzione discussa (1694); *Attendez-moi sous l'orme,* versione per la *Comédie-Française* (1694), *Le Chevalier joueur* (1696), *Le Jaloux masqué*, di attribuzione discussa (1696), *La Noce interrompue* (1699), *Le Malade sans maladie* (1699), *L'Esprit de contradiction* (1700), *Le Double Veuvage* (1702), *Le Faux Honnête Homme*, (1702), *Le Faux Instinct* (1707), *Le Jaloux honteux* (1708), *L'Amant masqué*, di attribuzione discussa, mai stampata (1709), *La Joueuse* (1709), *La Coquette de village* (1715), *La Réconciliation normande* (1719), *Le Dédit* (1719), *Le Mariage fait et rompu* (1721), *Le Faux Sincère* (1731) e dobbiamo anche aggiungere a questa lista *Les Dominos*, mai stampata, ritrovata e rappresentata per la prima volta il 12 aprile 1917.

[4] Usiamo come edizione di riferimento l'edizione di Parigi del 1700 (EVARISTO GHERARDI, *Le Théâtre Italien de Gherardi, ou Le Recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les Comédiens Italiens du Roi, pendant tout le temps qu'ils ont été au service. Enrichi d'estampes en taille-douce à la tête de chaque comédie, à la fin de laquelle tous les airs qu'on y a chantés se trouvent gravés, notés avec leur basse-continue chiffrée*, 6 voll., Paris, Cusson et Witte, 1700). I testi di Dufresny sono collocati nei volumi 4, 5 e 6.

[5] A riguardo cfr. la raccolta *online* di prologhi, lettere dedicatorie e prefazioni metateatrali *Idées Du Théâtre*: www.idt.paris-sorbonne.fr

tra Arlequin e Colombine a proposito del riso. Si tratta di un dibattito topico all'inizio di una commedia, in particolare in rapporto con la definizione che ne dà Aristotele. Anziché però essere un prologo recitato da un unico personaggio, qui il dibattito pseudo-filosofico prende la forma di una dialettica parodica quando Colombine difende la tesi dell'uomo come animale che ride («Je soutiens après Aristote que l'homme est un animal risible»,[6] parafrasando il famoso secondo libro dell'*Etica a Nicomaco*), mentre Arlequin quella dell'uomo come animale che fischia («Et moi je soutiens après... moi, et tous les comédiens de France, que l'homme est un animal sifflant»).[7] Ovviamene il riferimento ai fischi della platea fa sorridere il lettore e la conclusione del prologo è una forma di *captatio* ironica:

COLOMBINE Tu paries pour le siffler, et moi pour le rire. Oh, voici un moyen sûr pour voir qui de nous deux a raison. La chose la plus naturelle à l'homme est celle dont il se peut le moins empêcher. Prie ces messieurs de s'empêcher de rire pendant toute la comédie, et moi, je les prierai de s'empêcher de siffler. [...] (*au parterre*) Messieurs, songez que ma part est au jeu, n'allez pas vous aviser de me faire perdre. (*Elle s'en va.*)

ARLEQUIN (*au parterre*) Messieurs, songez qu'il s'agit de deux parts pour moi, et qu'on ne gagne pas beaucoup en été.[8]

Fin dalla prima commedia di Dufresny per gli Italiani il metateatro include, oltre a una teoria drammaturgica, tutto sommata ben poco approfondita, un pragmatismo e un riferimento concreto alle entrate dei comici. Ma molto presto nella produzione dell'autore questo discorso sul teatro si àncora nei dibattiti contemporanei e, sul palco e in platea, si ride delle rivalità tra il teatro della *Comédie-Italienne* et della *Comédie-Française*. La *Baguette de Vulcain* commedia in un atto (1693) che mette in scena le magie di Roger su un'isola incantata è seguita dall'*Augmentation de la Baguette*, vero e proprio secondo atto, interamente metateatrale poiché presenta Roger/Arlequin mentre accoglie gli spettatori davanti al teatro. Tra questi Bélise, una spettatrice dal nome chiaramente molieriano, interroga Arlequin sulla sua opinione nella *querelle des Anciens et des Modernes*:

BELISE On dit que dans votre comédie, vous faites une comparaison du vieux temps avec le nouveau. Cela n'aurait-il point quelque rapport avec la parallèle des anciens et des modernes, qui partage à présent tous nos beaux esprits ? Quel parti prenez-vous dans cette dispute-là, vous autres comédiens?

ROGER Mais, madame, je vous en fais juge vous-même. En mille ans les auteurs anciens ne nous produiraient pas un verre d'eau; et ce sont les modernes, comme vous voyez, qui vous bouillir notre marmite.[9]

Il dialogo prosegue con una descrizione satirica dei dibattiti in merito alla *querelle* in cui, in realtà, Bélise appare come finto difensore degli Antichi. Questa forma dialettica squilibrata (squilibrata perché l'interlocutore dà sempre argomenti così

[6] CHARLES DUFRESNY, *L'Opéra de campagne*, in GHERARDI, *Le Théâtre Italien*, 4, cit., p. 4, prologo.
[7] *Ibidem*.
[8] Ivi, p. 8
[9] CHARLES DUFRESNY, *L'Augmentation de la Baguette*, in GHERARDI, *Le Théâtre Italien*, 4, cit., p. 303, sc. 1. Da notare l'uso ambiguo di «notre», che include anche il teatro dei Francesi, simboleggiato da Bélise.

buffoneschi da invalidare *a priori* la propria tesi), si manifesta in modo più esplicito e con riferimenti ancora più precisi nella commedia che precede la *Baguette* nella stessa stagione teatrale, *Les Chinois* (dicembre 1692), scritta in collaborazione con Regnard. *Les Chinois* è senza dubbio l'opera più complessa e più strutturata della produzione di Dufresny. Unica *pièce* in cinque atti (in realtà un lungo prologo autodichiarato primo atto e quattro atti), mette in scena un Arlequin proteiforme che nei primi tre atti si traveste da scudiere, da cacciatore, da dottore cinese pedante, da capitano di ventura ecc., allo scopo di convincere Roquillard, padre di Isabella, affinché sua figlia sposi piuttosto un comico italiano. Nel quarto atto della commedia, arriva l'ultimo cambiamento di Arlequin: entra in scena travestito da comico francese. Quest'ultimo piace a Roquillard, e Octave, innamorato italiano di Isabella, si dispera:

COLOMBINE Tout allait le mieux du monde. Vous auriez épousé Isabelle aujourd'hui sans cet impertinent de comédien français qui vient d'arriver, et dont Roquillard s'est coiffé. [...] Tout ce que j'ai pu obtenir, c'est qu'il suspendra son choix jusqu'à ce qu'il vous ait entendu sur la prééminence de vos conditions.

OCTAVE Comment veut-il que je lui fasse entendre mes raisons ? Il ne sait pas l'italien; et comme tu vois, je parle assez mal français. [...]
Il se passe plusieurs scènes italiennes, qui tendent toutes et parlent du concours du comédien italien, et du comédien français.[10]

La commedia prosegue allora come un processo tra le due truppe, ma si tratta di un processo finto: Arlequin difende i comci francesi, definiti *eroici*, dopo averli tuttavia ridicolizzati attraverso tutti i suoi travestimenti negli atti precedenti. Non a caso la commedia è anche quella che inserice il maggior numero di *scènes à l'italienne*, all'improvviso, e quelle chiamate anche dallo stesso Dufresny *lazzi*, ulteriore volontà di dimostrare la superiorità della *troupe* italiana. L'intera commedia diventa così il luogo metateatrale di giustificazione e di legittimazione della propria pratica, attraverso l'esempio, quello della *bravoure* degli Italiani. Chi sceglie Roquillard allora per la figlia? Il padre è costretto a lasciare la decisione finale alla platea, che sale sul palco sotto forma di Mezzetin, personificazione allegorica del pubblico («Mezzetin représentant le parterre habillé de diverses façons, ayant plusieurs têtes, un grand sifflet à son côté, et plusieurs autres à la ceinture, prend Roquillard par le bras, et le jette à terre»).[11] Mezzetin si diverte guardando i balli degli attori eroici (francesi, posti dietro Arlequin) e di quelli degli attori comici (italiani, dietro Colombine) e fa da arbitro nelle discussioni che seguono. Gli argomenti usati sono allo stesso tempo tecnici e accessibili per il pubblico: Arlequin/comico francese rimette in que-

[10] CHARLES DUFRESNY, *Les Chinois*, in GHERARDI, *Le Théâtre Italien*, 4, cit., p. 263-264, IV.1. Notiamo che qui «scènes italiennes» significa quindi scena all'improvviso e non lazzo, come altrove nei testi di Dufresny. Infatti nella seconda scena del primo atto, Dufresny scrive*:* «Ils font une scène italienne. Octave dit qu'il est amoureux d'Isabelle, et qu'il doit arriver un Chasseur, un Capitaine, et un Docteur Chinois, tous gens qui la demandent en mariage; que le père d'Isabelle ne les a jamais vus, et qu'il faut qu'Arlequin se déguise en tous ces personnages-là, et les tourne en ridicule pour en dégoûter la fille, et pour en faire tomber les choix sur Octave. Après plusieurs lazzi, ils s'en vont» (ivi, p. 228).
[11] Ivi, p. 266, IV.ULTIMA.

stione il nome di *troupe* per gli Italiani poiché rientra nel privilegio dei Francesi,[12] rimprovera poi gli Italiani perché cercano di guadagnarsi i favori del pubbico con l'uso di prologhi, mentre Colombine gli risponde che la platea rimane il vero e unico giudice. Arlequin difende le regole del decoro francese affermando che non c'è mai crudeltà sul palco francese, mentre Mezzetin/Parterre gli ribatte che in realtà la *bienséance* non è per niente rispettata all'*Opéra*. Il dibattito prosegue a lungo, con un gioco comico di specchi tra argomenti e personaggi. Mentre infatti Arlequin difende le commedie scritte, Colombine difende le parti all'improvviso:

En effet, pour donner à l'univers un comédien italien, il faut que la nature fasse des efforts extraordinaires. Un bon Arlequin est *natura laborantis opus*, elle fait sur lui un épanchement de tous ses trésors, à peine a-t-elle assez d'esprit pour animer son ouvrage. Mais pour des comédiens français, la nature les fait en dormant; elle les forme de la même pâte dont elle fait les perroquets, qui ne disent que ce qu'on leur apprend par cœur ; au lieu qu'un Italien tire tout de son propre fond, n'emprunte l'esprit de personne pour parler, semblables à ces rossignols éloquents, qui varient leur ramage suivant leurs différents caprices.[13]

Ecco quindi che vediamo Colombine insegnare ad Arlequin, finto francese, a fare l'Arlecchino italiano, promuovendo la commedia all'improvviso, in una commedia scritta. Il gioco di specchi suscita un riso di complicità e fa, come il pubblico se lo aspetta, pendere la bilancia a favore degli Italiani. Dopo un lungo scambio di argomenti che sono altrettante *pointes* contro i francesi, la Platea rilascia il proprio giudizio: «JUGEMENT DU PARTERRE Pour reconnaître en quelque façon le désintéressement de la troupe italienne, qui ne me fait jamais payer que quinze sols [...], j'ordonne qu'Octave épousera Isabella.»[14] Ultima capriola retorica degli Italiani: il verdetto è solo economico.

Lungi dall'essere un teorico del teatro che usa il metateatro per riflettere *in abstracto* sul genere della commedia, Dufresny impiega invece questo procedimento per la legittimazione della pratica italiana e per la valorizzazione della compagnia che rappresenta le sue commedie, usando una retorica equivoca e comica. Però, come sappiamo, il metateatro si realizza anche attraverso l'inserimento di una rappresentazione nella rappresentazione, una *mise en abyme* che non è mai univoca. Dufresny propone alla compagnia degli Italiani di fare mostra del proprio catalogo di pratiche sceniche, non ridotte alle sole commedie. In un procedimento del tutto barocco l'intero mondo teatrale sale sul palco all'interno di una stessa *pièce*: commedia nella commedia, opera nella commedia, pastorale e tragedia sono in scena, sempre però con una valenza parodica e una dimensione di *détournement* che nasce da uno o più personaggi. *La Foire Saint-Germain* (1695, scritta anch'essa con Regnard) ha le caratteristiche multiformi e variegate di una fiera: le scenette e gli incontri casuali si moltiplicano con un apice metateatrale nel secondo atto. Tra due travestimenti di Arlequin, Pierrot arriva in scena e lo informa che i teatri sono pieni

[12] Sulle logiche legate al sistema di privileggi nel contesto della concorrenza tra i teatri parigini, cfr. il contriduto al presente volume di EMANUELE DE LUCA, *Il* Théâtre Italien *(a cura di) Evaristo Gherardi*, pp. 135-145.
[13] *Ibidem*.
[14] *Ibidem*.

e che le rappresentazioni possono iniziare. Il plurale usato da Pierrot è significativo, poiché, dopo l'entrata di un pubblico sul palco («Le docteur et plusieurs autres»), si susseguono ben tre pièces diverse: «Vous allez voir d'abord un Opéra italien. Après, vous verrez la parodie d'Acis et Galatée, et ensuite Lucrèce tragédie. Mais faites silence, l'Opéra italien commence».[15] I tre spettacoli si svolgono davanti agli occhi dei due pubblici, quello in scena e quello della sala, con tanto di cambiamenti scenici e, per ogni genere, la caratteristica che lo rende immediatamente identificabile: la lingua italiana e la musica per l'opera, le macchine spettacolari per il dramma pastorale («on voit la mer et les rochers» e poi «il lui jette un rocher fait en forme de tonneau, qui, en frappant Acis, le couvre entièrement à la reserve de la tête qui lui sort au travers du bondon»,[16] notiamo che l'effetto spettacolare tradizionale della trasformazione di un elemento naturale in un altro è qui usato in modo da suscitare il ridicolo), e infine l'uso dell'alessandrino regolare per la tragedia finale:

LUCRECE
[Colombine] Puisque rien ne saurait arrêter ta fureur,
Approche, et vois en moi l'action la plus rare,
Dont jamais l'univers ait ouï parler. Barbare,
Contre tes noirs desseins en vain j'ai combattu;
Et bien, connais Lucrèce et tout sa vertu.
Elle se poignarde, et laisse tomber son poignard sur un fauteuil. On l'emporte.
TARQUIN
[Arlequin] Que vois-je juste ciel ?
MEZZETIN Bon c'est que pour rire.[17]

Anche se la scarsa qualità della composizione metrica di tali alessandrini avrebbe potuto fare provocare una nuova polemica nei teatri francesi, sono nondimeno alessandrini regolari, fino alla battuta ironica finale di Mezzetin incredulo, che rompe il tono tragico e permette un distanziamento comico nella scena. Numerose commedie di Dufresny contengono rappresentazioni all'interno della rappresentazione e sempre con un contrappunto comico creato dai commenti di uno dei personnagi presenti o dal modo in cui viene redatta la scena *enchassée*. Anche *Les Momies d'Égypte* (1696) si chiudono con una parodia di una tragedia sugli amori tra Antonio e Cleopatra. La dimensione parodica nasce dalla riduzione del registro linguistico dei due amanti («MARC-ANTOINE [Arlequin]: Ah! Que j'ai bien dormi! Bonjour, Cléopatrine»,[18] dove il vezzeggiativo rompe con il registro aulico della tragedia) ma soprattutto dal finale della tragedia: i due spettatori sul palco, Monsieur e Madame Jacquemard, rispettivamente innamorati di Colombine e di Arlequin, si oppongono al matrimonio di Marc-Antoine e Cléopatre proponendo loro del denaro per annullare il matrimonio. La tragedia si chiude quindi su una vera e propria vendita all'asta dei due servi, in totale contraddizione con la nobiltà presun-

[15] CHARLES DUFRESNY, *La Foire Saint-Germain*, in GHERARDI, *Le Théâtre Italien*, 6, cit., pp. 272-273, II.5.
[16] Ivi, p. 274.
[17] Ivi, p. 280.
[18] CHARLES DUFRESNY, *Les Momies d'Égypte,* in GHERARDI, *Le Théâtre Italien*, 6, cit., p. 352, atto unico, sc. 8. Un vezzeggiativo altrettanto ridicolo è rispreso poi da Cléopatre per rivolgersi a Marc-Antoine («Mon bichon, mon Antonichon», ivi, p. 354.)

ta dei sentimenti degli eroi tragici, in totale coerenza però con il tono libertino delle commedie di Dufresny. In poche battute la tragedia degenera e torna l'astmosfera mercantile e spensierata della fiera...

La velocità dell'azione e dei cambiamenti di scena e di registro appare come una caratteristica centrale nelle commedie degli Italiani e acquisice una doppia funzione, quella, fondamentale, di dimostrare le prodezze recitative della compagnia e come quelle tecniche dei macchinisti del teatro, e quella di accentuare la dimensione comica. Il moltiplicarsi di cambiamenti scenici, l'apparizione a due battute di distanza di uno stesso attore in due parti completamente diverse, agiscono sulla comicità del testo, una comicità nata proprio dalla spettacolarità barocca usata in modo parodico: va notato infatti che, conformemente agli usi del teatro barocco delle macchine, tante delle commedie di Dufresny hanno una stuttura binaria, con cambia di scenografia spettacolari tra una scena e l'altra, e la rivelazione di un luogo aperto, insolti, meraviglioso. Si pensi all'albero cupo dell'Imene nel secondo atto dei *Mal-Assortis* (1693) abitato da uccelli di cattivo augurio, ma si pensi anche all'albero genealogico alla fine del secondo atto di *Pasquin et Marforio médecins de mœurs* (1697): «On ouvre, et on voit un arbre généalogique chargé de plusieurs médaillons qui représentent des héros. La généalogie s'avance et chante».[19] L'apertura della scena su un altro luogo è fondamentalmente metateatrale in quanto i personaggi in primo piano non escono di scena e diventano quindi un pubblico sul palco. Per Dufresny tale scena è anche comica quando, ad esempio, i personaggi più ridicoli della commedia convivono con quelli eroici, nell'albero genealogico di *Pasquin et Marforio*: nella genealogia eroica, c'è anche Mezzetin.

La chiave metateatrale di elementi che non lo sono *a priori* ci è data esplicitamente dall'Arlequin de *L'Augmentation de la Baguette*. In un lungo monologo rivolto direttamente al pubblico, Arlequin/Roger racconta la storia di un *cabaretier* che compra per caso una botte di ottimo vino d'annata. Lo serve ai clienti, e per farlo durare, aggiunge nella botte sempre più vino nuovo. I clienti se ne accorgono solo quando il vino è così diluito che non si sente più il gusto del vino vecchio. Viene allora esplicitata la chiave di lettura dell'aneddoto che ha appena raccontato:

> Nous sommes, ne vous en déplaise,
> Ce fripon de cabaretier,
> Qui depuis trois mois à notre aise,
> Faisant valoir notre métier,
> Allongeons notre comédie,
> Et qui mêlons dans le tonneau
> Quelques pintes de vin nouveau
> Pour vous le faire enfin boire jusqu'à la lie.[20]

Oltre alla giustificazione dell'*Augmentation* stessa (poiché appunto questa seconda parte della commedia viene scritta dopo il successo della prima, usando elementi narrativi simili), questo monologo ci consente di rileggere le numerose scene che rappresentano un oste e il proprio vino in chiave metateatrale: ad esempio nel se-

[19] DUFRESNY, *Pasquin et Marforio*, cit., p. 654, II.5.
[20] DUFRESNY, *L'Augmentation de la Baguette*, cit., p. 300, prologo.

condo atto dei *Mal-Assortis*, quando l'oste si lamenta dell'assenza di clienti non si tratta più soltanto di un ritratto satirico dei costumi della società contemporanea, ma anche di un riferimento velato alle fluttuazioni della frequentazione del teatro. Uno studio più approfondito dell'insieme della raccolta Gherardi permetterebbe di capire la valenza metateatrale del vino, superando la solita chiave di lettura della satira sociale.

Oltre a queste due pratiche tradizionali del discorso sul teatro e del teatro nel teatro, nasce in filigrana nei testi di Dufresny un'altra forma di metateatro cioè un discorso ai margini della rappresentazione, rivolto al pubblico. Nei testi sono disseminate allusioni non più alla teoria teatrale contemporanea, non più alla *pièce* nella commedia, ma ai momenti marginali della rappresentazione: i momenti di transizione, di passaggio, dietro le quinte del teatro, che ci raccontano le diverse tappe dello spettacolo, senza farcelo vedere. Le commedie presentano al pubblico tutto ciò che accade al di fuori della rappresentazione. Questo tipo di metateatro potrebbe chiamarsi parateatro, a immagine del paratesto (copertina, prefazione, dedica, ecc.) dei testi stampati: i diversi elementi che gravitano intorno al testo. Qui si tratta di evidenziare gli elementi non più di *pièce* nella *pièce* ma di rappresentazione del mestiere di comico. Ad esempio, la seconda scena dell'*Augmentation de la Baguette* ci mostra il momento subito prima dello spettacolo, quel momento in cui il capocomico accoglie gli spettatori. Il dialogo con Bélise, già citato, ci mostra anche come si crea e si disgrega il successo di una commedia. Studiando il lessico delle recensioni delle tragedie francesi, Lise Michel ha mostrato nel suo studio sulla tragedia francese degli anni 1660-1680[21] che il successo di uno spettacolo si misura non tanto sugli aggettivi usati per descriverlo, che risultano sempre identici, quanto sull'importanza del passaparola e della fama dello spettacolo nell'ambito culturale di una città e nelle cerchie di sociabilità colte: la quantità di produzioni scritte e orali su uno spettacolo definisce il suo successo, a prescindere dalla qualità della commedia. Dufresny ci conferma questa caratteristica della pratica secentesca attraverso l'incontro con Bélise:

> Hola, ho, quelqu'un, portier, limonadier, ouvreuse de loges ? Depuis trois mois on ne saurait trouver à se placer dans cet hôtel de Bourgogne. [...] Si je savais que vous parlassiez sérieusement, et que vous prissiez le parti des modernes, [...] je troublerais vos spectacles, je louerais des gens pour siffler et je vous empêcherais de parler français, jusqu'à ce que Pasquariel eût été reçu pour son beau langage à l'académie.[22]

Il discorso a proposito della commedia si fa prima ancora che lei l'abbia vista, la sua opinione è già formata e l'incontro con il pubblico per Roger è il modo di giustificare *a priori* lo spettacolo —una giustificazione che si fa ovviamente anche con l'uso dell'ironia, nella *pédanterie* del linguaggio di Bélise che imita quello del teatro francese—. Bélise svolge anche la parte del censore, che controlla alcuni brani della commedia prima della sua recita (Roger le fa leggere un epigramma per controllar-

[21] LISE MICHEL, *La Tragédie française des années 1660-1680 vue de la salle: l'émergence d'un nouveau discours critique*, in *La Tragédie et ses marges. Penser le théâtre sérieux en Europe (XVI^e-XVII^e siècle)*, a cura di Florence d'Artois e Anne Teulade, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, prossima pubblicazione.
[22] DUFRESNY, *L'Augmentation de la Baguette*, cit., p. 301, atto unico, sc. 1.

ne la validità linguistica, poichè la signorina molieresca si riferisce all'autorità suprema dell'Académie: «On ne fait rien à l'Académie sans me consulter»).[23] Il pubblico continua ad entrare e davanti alla porta del teatro Bélise è seguita da Angélique, che chiede dettagli sullo svolgimento della commedia («On dit que vous avez reveillé une fille qui dormait depuis deux cent ans»)[24] e di Nigaudin che chiede consiglio sul suo matrimonio poiché una situazione simile alla sua avrà luogo nella commedia. Lo sguardo dello spettatore è quindi diretto verso l'entrata del teatro e non più verso il palco, in questo luogo marginale, che alimenta il discorso metateatrale e un'ulteriore giustificazione della commedia. Nel prologo dei *Chinois* entra in scena l'autore, agitato, in preda all'ansia prima della rappresentazione, anch'essa tipica del mondo teatrale, di chi un minuto prima dell'inizio dello spettacolo fa di tutto per non farlo andare in scena:

Un comédien à moitié habillé, et un auteur qui le tire par la main. [...]

L'AUTEUR Non, Monsieur, vous ne jouerez pas ma pièce aujourd'hui, et je vais la faire défendre par la muse de la comédie.

LE COMÉDIEN Il n'y a muse qui tienne. La dépense est faite, l'argent reçu à la porte, il faut sauter le bâton. (*Il s'en va*).

L'AUTEUR (*aux genoux de Thalie*) Ah Mademoiselle Thalie, miséricorde! Ils veulent représenter aujourd'hui ma comédie malgré moi, et j'ai vu entrer plus de cent personnes dans le parterre, qui la trouvent déjà mauvaise. [...] Hélas! J'ai toujours cru jusqu'à présent que c'était la meilleure comédie du monde: mais depuis que les chandelles sont allumées, j'y vois mille défauts que je n'y avais pas remarqués. Ah, ah! Je n'en puis plus, le cœur me manque.[25]

Mentre il pubblico entra in sala, l'autore si dispera e sviene... Ma gli attori si devono preparare e il camerino dei comici diventa uno dei luoghi esplorati dallo sguardo indiscreto dello spettatore. Troviamo un esempio di questo svelamento nel primo atto dei *Mal-Assortis*. In questa commedia, Arlequin deve scegliere una moglie tra dodici ragazze che si stanno preparando al suo arrivo. Per recitare la parte delle ragazze troviamo anche uomini. La scena di *coquetterie* femminile diventa allora il pretesto per esporre le diverse tecniche di trucco e di travestimento degli attori prima dello spettacolo in un vero e proprio catalogo di accessori: il seno finto viene realizzato con vesciche di maiale ricoperte di raso, le parrucche appena tornate giunte tutte incipriate dalla bottega della parruchiera, i corsetti stretti per snellire le forme maschili e trasformarle in curve femminili, e soprattutto la parte da recitare che va imparata a memoria: «L'une attend ses cheveux qui sont chez la coiffeuse; [...] celle-ci sa couturière qui lui fait une gorge de satin; l'autre répète sa leçon devant son miroir».[26] Dufresny supera qui la satira sociale sulla futilità femminile e svela al pubblico gli usi degli attori prima dello spettacolo o tra i due atti (non a caso questa scena è l'ultima del primo atto della commedia). Il parallello con il mondo del teatro è accentuato dall'impazienza di Arlequin, che rispecchia quella del pubblico o dei capocomici qualche minuto prima dell'inizio di una rappresenta-

[23] DUFRESNY, *L'Augmentation de la Baguette*, cit., p. 304-305.
[24] Ivi, p. 306, atto unico, sc. 2.
[25] DUFRESNY, *Les Chinois,* cit., pp. 223-223, PROLOGO.3.
[26] DUFRESNY, *Les Mal-Assortis*, in GHERARDI, *Le Théâtre Italien*, 4, cit., p. XX, I.4.

zione, cosicchè Pierrot si vede costretto a giustificare il ritardo dell'entrata delle ragazze con una frase ben nota ai pratici del teatro: «Tant y a qu'il leur faut encore quelque temps pour achever tous leurs exercices».[27] Per quanto riguarda questi esercizi e, in generale, la formazione dell'attore, Marforio ci dà un esempio delle indicazioni date da un capocomico all'attore Pasquin che deve diventare un *petit-maître* plausibile. La trasformazione si fa in scena:

Te voilà assez bien sur tes jambes. Mais c'est dans un fauteuil ou sur un canapé qu'il faut t'achever de peindre.[...] (*apportant un fauteuil*) Le bon air, au moins, n'est pas de s'assoir dans la milieu. [...] Fort bien. Mets ton chapeau sur ton genou, et l'autre jambe sur le chapeau. Plus haut, plus haut. [...] Jette un côté de ta perruque, fredonne une courante, bats la mesure d'un rigodon, enfonce-toi dans le fauteuil, fais-en balançoire.[28]

L'attenzione al corpo e alla postura volutamente caricaturale, che risulta in una posizione acrobatica per Pasquin, richiama, senza dubbio, il processo di formazione del comico, e le indicazioni che gli vanno date da parte di chi cura lo spettacolo. Allo stesso modo, la Colombine dei *Chinois* dà consigli ad Isabella affinché questa diventi una comica italiana, situazione che le permetterà di sposare Octave, comico a sua volta. Dopo le diverse indicazioni ironiche di Colombine, Isabelle chiude la scena: «Que veux-tu ? Puisque je suis destinée à être comédienne, il faut bien que je m'aguerrisse à faire toutes sortes de personnages».[29]

Infine, un testo ci presenta il momento dopo lo spettacolo: il dolceamaro *Départ des comédiens* (1694) dove entrano in gioco altri accessori e costumi.

COLOMBINE Mon pauvre Arlequin, puisque la saison de l'été est si contraire au tempérament des Comédiens, puisque nous sommes desséchés, atténués, languissants, agonisants, en un mot puisque nous sommes abandonnés des Médecins, il faut tirer le rideau, c'est-à-dire fermer notre théâtre, et prendre congé de la Compagnie.[30]

Dopo la costatazione che il teatro è vuoto, tutti i comici e i loro aiutanti sfilano sul palco, ognuno nella propria parte («Les violons jouent une marche. Tous les comédiens viennent sur le Théâtre, et tous les gagistes aussi, marquant chacun son caractère»),[31] e ognuno di loro cerca un altro mestiere. Ma la rappresentazione non può concludersi senza qualche scherzo di Mezzetin che usa i paraventi e i costumi disseminati ovunque sul palco per creare nuove situazioni buffonesche: «Il montre une espèce de paravent que le Comédien porte sur son dos et qu'il pose à terre»,[32] poi «Mezzetin embrasse Arlequin, et en l'embrassant lui attache son tablier aux épaules, ce qui forme un habit à la Romaine» (p. 356). Il travestimento inaspettato trasforma anche la scena, e come una *troupe* che gioca un'ultima volta con gli accessori, il tono diventa falsamanente aulico, e infine anche Arlequin si diverte con tutti

[27] Per uno studio più dettagliato sulla metateatralità nei *Mal-Assortis* cfr. il testo da me curato sul sito Arprego (www.usc.es/goldoni).
[28] DUFRESNY, *Pasquin et Marforio,* cit., p. 625, II.3.
[29] DUFRESNY, *Les Chinois*, cit., p. 253, III.1.
[30] CHARLES DUFRESNY, *Le Départ des comédiens,* in GHERARDI, *Le Théâtre Italien*, 5, cit., p. 340, atto unico, sc. 2.
[31] Ivi, pp. 341-342, atto unico, sc. 3.
[32] Ivi, p. 355, atto unico, sc. 9.

gli oggetti sparsi sul palco: «Arlequin, passant la tête dans un trou du paravent chante [...] Pendant qu'Arlequin est derrière le paravent, on lui met un Manteau Royal» (p. 358). Il pubblico assiste quindi alla sistemazione di accessori teatrali dopo lo spettacolo, che degenera in giochi con i generi teatrali cui la compagnia era solita. Il parateatro, insieme al metateatro nella sua accezione tradizionale, appare quindi come un modo che permette allo spettatore di sbirciare, come dal buco di una serratura, dietro le quinte del teatro. Questo procedimento parateatrale potrebbe allora essere un modo per attrarre ancora di più lo spettatore e spingerlo a frequentare la *Comédie-Italienne*, per guadagnarsi la benevolenza del pubblico che conosce molto bene i cambiamenti spettacolari di macchine e di scene ma che vuole adesso scoprire i segreti dei teatri e tutti gli arcani della *troupe* degli Italiani.

BIBLIOGRAFIA CITATA

DE LUCA, EMANUELE, *Il* Théâtre Italien *(a cura di) Evaristo Gherardi*, in questo volume, pp. 135-145.

DUFRESNY, CHARLES, *L'Augmentation de la Baguette*, in GHERARDI, *Le Théâtre Italien*, 4, cit.

————, *Les Chinois*, in GHERARDI, *Le Théâtre Italien*, 4, cit.

————, *Les Mal-Assortis*, in GHERARDI, *Le Théâtre Italien*, 4, cit.

————, *L'Opéra de campagne*, in GHERARDI, *Le Théâtre Italien*, 4, cit.

————, *Le Départ des comédiens*, in GHERARDI, *Le Théâtre Italien*, 5, cit.

————, *La Foire Saint-Germain*, in GHERARDI, *Le Théâtre Italien*, 6, cit.

————, *Les Momies d'Égypte*, in GHERARDI, *Le Théâtre Italien*, 6, cit.

————, *Pasquin et Marforio médecins de mœurs*, in GHERARDI, *Le Théâtre Italien*, 6, cit.

GHERARDI, EVARISTO, *Le Théâtre Italien de Gherardi, ou Le Recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les Comédiens Italiens du Roi, pendant tout le temps qu'ils ont été au service. Enrichi d'estampes en taille-douce à la tête de chaque comédie, à la fin de laquelle tous les airs qu'on y a chantés se trouvent gravés, notés avec leur basse-continue chiffrée*, 6 voll., Paris, Cusson et Witte, 1700.

MOUREAU, FRANÇOIS, *Dufresny auteur dramatique (1657-1724),* Paris, Klincksieck, 1979.

MICHEL, LISE, *La Tragédie française des années 1660-1680 vue de la salle: l'émergence d'un nouveau discours critique*, in *La Tragédie et ses marges. Penser le théâtre sérieux en Europe (XVI^e^-XVII^e^ siècle)*, a cura di Florence d'Artois e Anne Teulade, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, prossima pubblicazione.

ARCHIVIO DEL TEATRO PREGOLDONIANO: www.usc.es/goldoni

IDÉES DU THÉÂTRE: www.idt.paris-sorbonne.fr

La Fausse Coquette (1694): riflessioni preliminari ad uso di un archivio pregoldoniano

Camilla Maria Cederna
(Université de Lille)

La Fausse coquette (1694), commedia del repertorio Gherardi (1700), di tre atti, distesa in prosa, definita da Gustave Attinger «una delle migliori della raccolta» e «un piccolo capolavoro nel suo genere», presenta una varietà di forme (intreccio, costume, satira), e un fortissimo carattere spettacolare (lazzi, canti, danze, musica, macchine e una vena di soprannaturale). Di particolare interesse per quanto riguarda la questione della relazione tra i generi (maschile/femminile), è la figura di Colombine, la *fausse coquette*, alter ego di Arlequin, emblematica del potere d'illusione e di seduzione del teatro. Da Molière fino a Goldoni e oltre, questa figura attraversa le scene francesi e italiane, subendo numerose riprese, adattamenti e trasformazioni, che al tempo stesso riflettono l'evoluzione del genere comico.

La Fausse coquette *(1694), one of the comedies belonging to the Gherardi collection (1700), in three acts and prose, is considered by Gustave Attinger «one of the best of the collection» and «a little masterpiece of its kind». It presents a variety of forms (intrigue, manners, satire) and a very strong spectacular nature with improvisation, lazzi, danse, music, machinery and a supernatural vein. Of special interest, as far as the gender relationship is concerned, is the character of the* fausse coquette*, alter ego of Arlequin, emblematic of the power of illusion and seduction of theater. From Molière to Goldoni and beyond, this character appears on both the French and Italian scenes, undergoing several transformations and adaptations that in turn reflect the evolution of the comic genre itself.*

In questo articolo cercherò di presentare *La Fausse coquette*,[1] opera, che Gustave Attinger definisce «une des meilleurs du recueil» e «un petit chef-d'œuvre en son genre»,[2] mettendone in risalto alcuni aspetti che possano contribuire a una riflessione circa i rapporti tra i testi del repertorio Gherardi e la commedia della prima metà del Settecento e in particolare goldoniana. Per ragioni di spazio, mi concentrerò su alcune caratteristiche dei personaggi centrali, la *fausse coquette* Colombine e il suo *alter ego* Arlequin, entrambi emblematici del potere d'illusione e di seduzione del teatro, rinviando per tutto ciò che riguarda altri aspetti come la dimensione spettacolare (macchine, musica e danze), l'apparato e la fortuna, all'edizione online di prossima pubblicazione,

Il titolo della commedia rimanda a varie altre commedie francesi della fine del secolo che hanno come protagonista la figura della *coquette*, una donna che si diverte a farsi amare senza mai innamorarsi e che generalmente finisce per essere punita. Tra queste, per esempio, *La Mère coquette ou les Amants brouillés* (1665), stesso titolo

[1] *La Fausse coquette/COMEDIE EN TROIS ACTES/ Mise au Théâtre par Monsieur B**** & représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens du Roi dans leur Hôtel de Bourgogne, le dix-huit de décembre 1694*. Commedia di tre atti, in prosa, distesa, che venne concepita per lo spettacolo natalizio e rappresentata all'Hôtel de Bourgogne il 18 dicembre 1694, e pubblicata nel tomo V della raccolta Gherardi (1700).

[2] GUSTAVE ATTINGER, *L'Esprit de la Commedia dell'Arte dans le Théâtre Français*, Paris-Neuchâtel, Librairie Théâtrale, 1950, p. 204.

di due opere rispettivamente di Philippe Quinault e di Jean Donneau de Visé;[3] *Les Femmes coquettes* (1671) di Raymond Poisson; *Le Coquet trompé* ou *Le Rendez-vous des Tuileries* (1685) e *La Coquette et la fausse prude* (1686) di Michel Baron; *L'Eté des coquettes* (1690) di Florent Carton Dancourt. Varie scene della commedia ricordano anche alcune opere molieriane, come quelle tra Colombine e il marito (II.3, III.6; *L'Ecole des femmes* e *George Dandin*) oppure quella in cui Prudent convoca i servi che sospetta di furto del vino (III.2; *L'Avare*). All'interno del repertorio Gherardi, la *Fausse coquette* si ricollega a *La Coquette ou l'Académie des dames* di Jean-François Regnard (1691), ma anche a molte altre commedie che presentano questa figura e più in generale una riflessione sulla *coquetterie*.[4] Tuttavia a differenza da tutte queste opere citate, la strategia di seduzione escogitata dal personaggio della nostra commedia, ha un carattere limitato nel tempo: nasce da una sfida e dal desiderio di vendetta nei confronti del proprio marito, e sembra concludersi con il raggiungimento dello scopo.

Per quanto riguarda l'identità dell'autore, il misterioso signor B*** ancora oggi in assenza di documenti certi, i critici esitano tra le due possibilità ammesse dai primi critici settecenteschi: Claude-Ignace Brugière de Barante (1670-1745) e/o Louis Biancolelli (9 novembre, 1666-1729). Tanto più che la questione dell'attribuzione resta spesso indeterminabile proprio a causa del modo in cui gli spettacoli venivano fabbricati all'interno del *Théâtre-Italien*, dove in molti casi il ruolo dell'autore non era veramente riconosciuto. Infatti, come afferma Gherardi, non solo gli autori cedevano ben presto e completamente alle compagnie le loro creazioni, ma inoltre queste venivano spesso radicalmente modificate nel corso delle prove, dagli attori.[5] Ciò che rende questo autore (o autori) particolarmente interessante è il fatto che quasi tutte le sue commedie sono direttamente coinvolte nella *querelle* sulle donne scatenata nel 1694 dalla satira X *Sur les Femmes* di Boileau,[6] come *Arlequin défenseur du beau sexe* e *La Fontaine de sapience*, dello stesso anno, e *La Thèse des dames ou le Triomphe de Colombine*, dell'anno seguente.[7]

L'opera presenta una varietà di forme tipica del repertorio finale della *Comédie-Italienne* di Parigi, corrispondente ai gusti mutevoli del pubblico, come la commedia d'intreccio (con elementi classici e romanzeschi, una vena soprannaturale, musica e danze), la commedia di costume basata su modelli francesi, con alcuni elementi di

[3] Questi due autori di due commedie aventi lo stesso titolo e argomento, messe in scena a pochi giorni di distanza, si accusarono reciprocamente di plagio. Cfr. JEAN DONNEAU DE VISÉ, *Trois comédies*, textes publiés avec introduction et commentaire par Pierre Mélèse, Paris, Droz, 1940. Autore, quest'ultimo, anche di altre commedie di tema simile come *La Veuve à la mode* (1667) e *Les Dames vengées* ou *La Dupe de soi-même* (1695).

[4] Tomo III, pp. 123-224.

[5] FRANÇOIS MOUREAU, *Dufresny, auteur dramatique (1657-1724)*, Paris, Editions Klinksieck, 1979, pp. 118-119. Su tutta la questione dell'attribuzione rimandiamo all'introduzione all'edizione della commedia.

[6] A questa rispose Regnard con la *Satire contre les maris* (1694), e poi Charles Perrault con l'*Apologie des femmes* (1694).

[7] Oltre a queste opere, l'autore firma anche *Le Tombeau de Maître André, Arlequin misanthrope* (1696); e in collaborazione con Charles Dufresny: P*asquin et Marforio, médecins des moeurs* et *Les Fées, ou les Contes de ma mère l'oye* (1697).

satira (donne, mariti, moda, pittori, medici, sarti), e soprattutto la commedia a spettacolo, *pièce à machines*, con molti elementi metateatrali, effetti scenici ottenuti con un *décor* e tecniche apposite, lazzi, musica, canti, danze e accessori estremamente fantasiosi,[8] una scena «tutta italiana» lasciata all'improvvisazione (I.6), e molte scene scollegate dall'intreccio, quasi sempre comiche con la presenza di musica ed elementi burleschi di cui sono protagonisti generalmente i servi. [9]

Il doppio intreccio amoroso coinvolge due coppie di innamorati, quella del vecchio Prudent e Colombine, *fausse coquette* e giovane moglie che per divertirsi e evadere dalla noia del matrimonio con il vecchio e sciocco marito, decide di far innamorare di sé il Principe polacco; e quella di Angélique e Léandre, la coppia tipica di giovani innamorati della commedia dell'arte che devono superare gli ostacoli frapposti da Prudent al loro matrimonio. La rappresentazione di queste vicende che hanno implicazioni sul piano della satira e della critica del costume, si fonda su una continua sovrapposizione tra realtà e illusione, verità e apparenza, nell'esaltazione del piacere del gioco, dell'invenzione, e del potere di seduzione del teatro.

LA MAGIA DEL TEATRO, TRA SATIRA E SPETTACOLO.

Grazie alla loro abilità di attori e manipolatori, i due personaggi Arlequin e Colombine, che presentano molti tratti comuni, svolgono entrambi un ruolo centrale nella costruzione e nello svolgimento dell'azione. Intervengono nella vita degli altri personaggi, influenzandoli e operando in loro una trasformazione sul piano sentimentale e comportamentale: fanno innamorare il Principe, deridono il vecchio marito/padre geloso Prudent, eliminano gli ostacoli frapposti dai vecchi al matrimonio d'amore tra i giovani Angélique e Léandre. Tutte le loro azioni, come del resto la commedia nel suo complesso, hanno una finalità al tempo stesso ludica e satirica.

Arlequin presenta una serie di nuove caratteristiche che lo rendono più versatile e complesso rispetto all'Arlequin messo in scena da Domenico Biancolelli.[10] Non più soltanto balordo, adesso è piuttosto ingenuo e anche nei gesti e nella recitazio-

[8] Come i paraventi dipinti da Arlequin (I.11), il vestito da sposa di Angélique (III.5), la portantina (III.8).

[9] Per tutti gli aspetti relativi a questi elementi spettacolari, rimandiamo all'edizione della commedia. Cfr.: VIRGINIA SCOTT, *The Commedia dell'arte in Paris 1644- 1697*, Charlottesville, University press of Virginia, 1990, pp. 379-380; ATTINGER, *L'Esprit de la Commedia dell'Arte*, cit., p. 205; GUY SPIELMANN, *Le Jeu de l'ordre et du chaos. Comédie et pouvoir à la fin du Règne, 1673-1715*, Paris, Champion, 2002, pp. 318-333. Da segnalare un'altra particolarità, vale a dire la scena II.1 nella quale i servi lamentano la morte del *cabaretier* che dà luogo all'atto unico della commedia che immediatamente segue nel repertorio: *Le Tombeau de Maître André* (26 gennaio 1695). L'*afterpiece*, secondo la definizione di Virginia Scott, che anticipa l'*opéra comique* francese (cit., p. 382).

[10] «[...] nelle commedie interpretate da Gherardi il personaggio di Arlequin smorza gli aspetti più ruvidi e spigolosi del suo carattere e assume con una certa frequenza accenti e toni particolarmente delicati che, accompagnati da un *esprit* pericolosamente pungente, lasciano presupporre un conseguente adeguamento del personaggio anche sul piano del gesto e dell'atteggiamento complessivo» (RENZO GUARDENTI, *Gli italiani a Parigi. La Comédie italienne (1660-1697). Storia, pratica scenica, iconografia*. I-II, Roma, Bulzoni, 1990, p. 157). È a questa scena finale del primo atto, che è dedicata la prima raffigurazione relativa a quest'opera; si tratta dell'incisione di Franz Ertinger, che costituisce il frontespizio della commedia: in essa vediamo rappresentati Arlequin in veste di pittore che presenta al Principe alcuni pannelli sui quali appare Colombine (ivi, p. 149, fig. 83).

ne appare notevolmente ingentilito.[11] Ingenuo, ma anche anche furbo, e come Colombine sottile *raisonneur*, circola ovunque nella commedia, ne è il tessitore, e in qualche modo il creatore, come appare anche dalla specificazione della parte, come *intrigant*, che appare nella lista dei personaggi. Sfrutta la sua abilità di attore/mago per far avanzare la pièce e al tempo stesso manovrare i personaggi, come burattini, non solo divertendosi alle loro spalle, ma svolgendo anche una sottile satira di costume.[12]

I suoi travestimenti in alcune scene strategiche distribuite nei tre atti, hanno una funzione spettacolare e al tempo stesso satirica.[13] Nell'ultima scena del primo atto (I.11), per esempio, travestito da pittore, svolge una satira degli artisti, dei medici, della moda, delle donne, ricorrendo a una forma di umorismo che potremmo definire dell'assurdo. Esordisce esaltando le proprie facoltà artistiche, la propria abilità nel dipingere i vizi, che ammette di possedere tutti (I.11.5). Poi, confondendo e invertendo, in un dialogo surreale, realtà e immaginazione, pretende essere l'autore/creatore di effetti naturali come l'arcobaleno e di poter dipingere ciò che è impossible raffigurare visivamente. Fa la satira dei medici che anziché curare i malati li uccidono, raccontando al Principe di aver dipinto un malessere («oppression de poitrine») di una signora in modo così realistico che un medico che l'aveva vista passare, trasportata dal suo servo, avrebbe voluto a tutti i costi trattarla, applicando un salasso e una purga al quadro. E conclude affermando di essersi strenuamente opposto a tali tentativi, per evitare che il medico distruggesse il dipinto (I.11.15).[14] Per quanto riguarda le donne, ne mette in ridicolo la vanità e l'esuberanza linguistica, dichiarando di riuscire a ringiovanirle di dieci anni, come vogliono, senza però riuscire a ritrarre il loro continuo chiacchiericcio («leur flux de bouche perpétuel») (I.11.7). Arlequin dimostra tutto il suo potere di pittore-mago-attore in un crescendo di scherzi e colpi di scena, facendo materializzare in diverse pose su altri paraventi, *tableaux vivants*, l'amata Colombine che il Principe immediatamente si offre di acquistare a qualsiasi prezzo. Infine deride e stordisce Prudent, sempre più impotente vittima della gelosia, mostrandogli in sequenza rapidissima altri paraventi animati di immagini cangevoli e musiche, fino alla rottura finale dell'effetto d'illusione ottenuta con l'ultimo pannello. Qui, come su una scena di teatro, il soggetto del quadro vivente, un ladro accorgendosi della presenza di Prudent, lo afferra per la cravatta, terrorizzandolo (I.11.52-53).[15]

---

[11] «Gherardi riesce a trasmettere al suo personaggio una *naïveté* che non corre minimamente il rischio di confondersi con la più sfrenata *balourdise* —cioè il tratto tipico di Biancolelli— e tende ad un vigoroso equilibrio formale permeato da accenti ora dolci, ora favolosi» (ivi, p. 148).

[12] «La raffinatezza dell'elocuzione di Arlequin, già altre volte rilevata, si ripresenta qui in tutta evidenza: non si tratta quindi di un dato occasionale, ma di una costante dell'Arlequin Evaristo Gherardi. La tradizionale *balourdise* del secondo zanni si stempera così in un leggero e aggraziato stravolgimento della logica e Arlequin, specie nei momenti in cui si indirizza verso un'acuta satira di costume, assume le caratteristiche e lo spessore di un vero e proprio *raisonneur*» (ivi, p. 150).

[13] Da donna (I.7), da pittore (I.11), da mago (II.7, III.8), da sarto (III.5), da Monsieur de Pommenville (III.7).

[14] L'osservazione di Pasquariel che, a proposito del cavaliere raffigurato in un paravento, osserva che le sue tasche sono vuote, è l'occasione di una leggera satira della moda e dei nobili che a causa della moda si impoveriscono (I.11.23-24).

[15] Troviamo altri tratti satirici sulle donne da parte di Arlequin nel resto della commedia come quando travestito da sarto, mette in ridicolo l'assurdità e scomodità degli abiti alla moda (III.5), oppure le riven-

In questa e in altre scene, travestito da pittore, mago, sarto, odiato promesso sposo Pommenville, Arlequin va incontro ai desideri dei personaggi: cerca di soddisfare il desiderio amoroso del Principe facendo apparire l'amata (I.11, II.7), rapisce Angélique per sottrarla a un matrimonio imposto dallo sciocco padre (III.7), alla fine fa avanzare la montagna che poi trasforma in castello contribuendo alla realizzazione della felice unione degli innamorati e alla ricomposizione del matrimonio tra Colombine e Prudent (III.8).

In tutte le sue apparizioni, Arlequin mostra una grande ecletticità ed equilibrio tra i diversi aspetti che lo distinguono: spontaneità, furbizia, abilità trasformistica, fantasia, umorismo dell'assurdo, carica satirica, e soprattutto piacere per il gioco, per l'illusione, per il teatro. La sua grande abilità trasformistica e creativa che esibisce fingendosi altri personaggi, utilizzando il pennello e agitando la bacchetta magica per evocare diavoli, pizie (II.7), e perfino divinità come Bacco protagonista del divertimento musicale con il quale si conclude la commedia, non è altro che un'allegoria del potere spettacolare del teatro di meravigliare e al tempo stesso influenzare personaggi e spettatori. Ingenuo, ma al tempo stesso geniale creatore, tessitore di trame e di sogni, per l'appunto, *intrigant*, Arlequin esprime in questa commedia la sua natura eminemente teatrale[16] e proteiforme. Caratteristica che viene del resto sottolineata dall'autore dell'*Avertissement* alla commedia *Arlequin misanthrope* contenuta nella raccolta dell'edizione spuria del 1697. Al fine di rispondere o meglio prevenire l'osservazione di chi avrebbe potuto trovare il personaggio del misantropo non adatto alla maschera tradizionale, l'autore sottolinea proprio la plurivocità attoriale del personaggio:

Au reste on ne répondra pas à l'objection de ceux qui ont dit qu'Arlequin était trop hors de son caractère dans cette comédie. Sur le pied qu'est aujourd'hui le *Théâtre Italien*, Arlequin n'a point de caractère marqué, il est tout ce qu'on veut qu'il soit. Et d'ailleurs un grand comédien sait se faire à tous les caractères: ce n'est qu'aux acteurs médiocres à qui il faut donner des rôles de leur portée; les excellents s'accomodent à tout.[17]

LA *FAUSSE COQUETTE* : ATTRICE VENDICATRICE?

Anche Colombine crea e sviluppa intrecci per amore del gioco, sfrutta la propria abilità attoriale per raggiungere il suo scopo.[18] Erede delle servetta italiana e francese, nella raccolta Gherardi il ruolo di Colombine viene profondamente modifica-

dicazioni di libertà da parte delle mogli che pretendono spendere denaro e divertirsi alle spalle dei mariti, lo sfruttamento economico dell'uomo e la sua marginalizzazione all'interno del *ménage* (II.7.70).

[16] Che emerge anche da qualche riferimento diretto ad altre opere della raccolta «ARLEQUIN Je compose les talismans, les anneaux magiques, la pistole volante, la main de gloire, et la baguette de Vulcain, si utile aux comédiens italiens» (II.7.46).

[17] *Supplément du Théâtre Italien ou nouveau recueil des comédies et scènes françaises*, tome troisième, Braakman, Amsterdam, 1698, p. 6.

[18] «Formant couple avec Arlequin, dont elle est comme la version féminine mais qu'elle éclipse souvent, Colombine tint un tôle de premier plan, et très attachant, par sa décision dans les intrigues amoureuses, son franc-parler et sa sagesse assez cynique, sa verve, son esprit, son goût du jeu et du déguisement». CHARLES MAZOUER, «Colombine, où l'esprit de la l'Ancien *Théâtre Italien*», *Le Théâtre d'Arlequin. Comédies et comédiens italiens en France au XVIIe siècle*, Fasano - Paris, Schena Editore, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 2002, p. 246.

to.[19] In più di un terzo dei casi l'attrice Catherine Biancolelli, oltre a quella della servetta, recita anche altre parti, come molti attori della compagnia, oppure si traveste per fare avanzare l'azione nella direzione desiderata. Talvolta col nome di Colombine o con altro nome, recita la parte della giovane ingenua, dell'innamorata, della donna sposata, della ragazza appassionata o della vera o falsa *coquette*. Mantiene sempre le caratteristiche tipiche del personaggio della servetta: osservatrice e critica dei costumi, audace, allegra, ama i travestimenti, il gioco. Spesso aiuta gli innamorati a realizzare il proprio sogno contro il volere paterno (*La Fille de bon sens* di Palaprat, *Les Bains de la porte Saint-Bernard* di Boisfranc). Con grande cinismo e senso della realtà si applica a dare lezioni ai personaggi che la circondano. Suggerisce alle ragazze di farsi furbe per difendersi da padri avari e realizzare matrimoni vantaggiosi, oppure le incita alla ribellione e alla rivendicazione dei propri diritti, sia prima che durante il matrimonio (*La Cause des femmes* di Delosme de Montchenay, *Le Divorce*, di Regnard), oppure ancora denuncia l'incostanza e la civetteria maschile (*Le Banqueroutier* di Fatouville).[20]

Nella *Fausse coquette*, il personaggio di Colombine permette di sviluppare alcuni temi collegati alla polemica sulle donne, nella quale anche questa commedia s'inserisce (come quasi tutte le altre dello stesso autore). Temi quali l'amore, il matrimonio, il desiderio di libertà e la rivendicazione dei diritti della donna, moglie e figlia. Colombine, la giovane moglie del vecchio e noioso Prudent, concepisce il suo progetto di seduzione come sfida e vendetta nei confronti del marito che le ha imposto il divieto di avvicinarsi al giovane Principe. Tale sfida è anche l'occasione di divertirsi, senza tuttavia mettere in pericolo la propria virtù: «C'est de quoi je veux profiter, et voir ce que valent mes yeux auprès de lui, le tout sans blesser ce que je dois à ma vertu. Je serai même bien aise que mon mari en conçoive de la jalousie; cela vaut une médecine aux vielles gens» (I.1.14).

Il suo desiderio di autonomia e di libertà nei comportamenti si realizza anche nella trasgressione dei limiti temporali e spaziali. Esce di casa quando vuole, agisce di giorno e di notte, mentre il marito dorme, anzi russa, e circola liberamente in tutti gli ambienti. Si reca nel giardino proibito e lascia cadere il ritratto (I.1.14) del quale il giovane si innamorerà, incontra il Principe (I.4), e alla fine dell'ultimo atto si apparterà con lui nel giardino, malgrado le proteste di Prudent, ancora una volta costretto a comportarsi da marito imprudente e impotente (III.6). Il piacere del gioco, l'allegria della protagonista, si manifestano attraverso una grande padronanza verbale che le permette di esprimersi in modo ironico e di trionfare sul marito attraverso scambi di battute che sono una sorta di duelli verbali.[21] Un esempio di

[19] Che prende anche il titolo di zagna, fantesca: ivi, pp. 245-246.

[20] Su tutta la questione cfr. FRANÇOIS MOUREAU, «L'amour à l'ancien *Théâtre-Italien*», in ID., *Présence d'Arlequin sous Louis XIV. De Gherardi à Watteau*, Paris, Klinksieck, 1992, pp. 37- 43.

[21] «Quand elle juge autrui, lui viennent aux lèvres l'expression qui qualifie et tympanise, la réflexion piquante ou assassine, le raccourci palisant, le néologisme surprenant, le diminutif méprisant, la métaphore qui dévoile ce qu'on n'ose dire- bref, toute cette abondance de bon mots et de phrases drôles que répandent généreusement la volonté satirique et le goût de faire rire [...] C'est la gaité qui doit l'emporter, le plaisir de la formulation, non l'amertume du jugement si vrai» (MAZOUER, *Le Théâtre d'Arlequin*, cit., p. 258).

questa abilità verbale di Colombine donna di spirito è contenuto nella terza scena del secondo atto, nella quale la protagonista viene finalmente avvicinata dal marito che si lamenta delle sue ripetute assenze. Ad ogni battuta del coniuge, Colombine contrattacca riprendendo in modo ironico le sue affermazioni, e ottenendo così un effetto di abbassamento e derisione:

PRUDENT Ah, vous voilà! C'est une chose pour moi si nouvelle que de vous voir, qu'il m'est permis de me récrier, quand je suis assez heureux, au bout de trois semaines, de vous rencontrer dans la maison. Mais où alliez-vous? Je gage que vous ne me cherchiez pas?

COLOMBINE Il est vrai que j'étais si peu inquiète de vous voir, que cherchant un remède à ma migraine, j'évitais tous les objets qui pouvaient l'entretenir.

PIERROT Dame! Voilà ce qui s'appelle être de bonne foi, cela! (II.3.1-2)

Mentre il servo Pierrot svolge il ruolo di commento ironico a proposito delle battute di entrambi i coniugi, e al tempo stesso d'incoraggiamento nei confronti del marito vittima.[22] E quando il marito cerca d'imporsi con tono minaccioso, Colombine lo smonta e lo ridicolizza dicendogli di volersi mettere a sedere per ascoltarlo e chiedendo una sedia a Pierrot il quale commenta sottolineando la debolezza di Prudent.[23] Poi lo attacca direttamente, esprimendo tutto il suo disprezzo verso gli uomini e in particolare i mariti:[24] «COLOMBINE [...] Je ne vois rien de plus inutile ni di plus fastidieux qu'un mari, quand il veut entrer dans le petit détail de sa femme.» (II.3.16). Infine, ai rimproveri del martito che l'accusa di compromettere il proprio onore, Colombine risponde ricorrendo a metafore monetarie e a doppi sensi per svalutarlo, paragonando il suo onore ed anche il suo aspetto fisico a una moneta senza valore, malgrado sia *trébuchant*, vale a dire sovrappeso e traballante.[25] La scena si conclude con l'ultimo attacco di Colombine che rivendica il proprio diritto a innocenti divertimenti, e al tempo stesso dichiara il suo attaccamento a Prudent paragonandolo a un vino annacquato o, ancora, a una vecchia medaglia (II.3.24).

La forte carica ironica di ogni sua battuta mette per contrasto in evidenza la semplicità e debolezza del marito che, totalmente disarmato e impreparato a difendersi all'attacco verbale, viene ripetutamente ridotto al silenzio o ad ammettere la propria debolezza: «PRUDENT Ah, petite tigresse, que vous profitez bien de la faiblesse que j'ai pour vous! Allons, n'en parlons plus. Mets là ta main, faisons la paix, caresse un peu ton petit mari» (II.3.23).

Ritroviamo questa grande abilità di Colombine, sul piano linguistico e comportamentale, nella strategia di seduzione del Principe. Fin dal primo incontro con il giovane durante un ballo in maschera, la donna mette in opera le sue doti di attrice, in un gioco di sguardi e svelamenti. Finge di non credere alle sue dichiarazioni

[22] «PIERROT (*à Prudent*) Courage, Monsieur, courage» (III.3.4-6).

[23] La scena ricorda quella in cui Arnolphe nell'*Ecole des femmes* di Molière, enumera ad Agnès i doveri della moglie. Come Arnolphe Prudent appare al tempo stesso tirannico e patetico.

[24] Oggetto di critica da parte del servo Pierrot che commenta subito dopo la battuta di Colombine: «PIERROT En effet, un mari ne doit se mêler que du gros du ménage, c'est à dire de faire venir l'argent à la maison, et la femme de le dépenser» (III.3.17).

[25] L'effetto comico è ottenuto da Colombine riprendendo rovesciandone il significato, l'espressione «monnaie sonnante et trébuchante», che sta a indicare il valore di una moneta.

d'amore per ottenerne maggiore conferma. Si nasconde dietro la maschera per svelarsi meglio. Gli rivela indirettamente la propria identità, comunicandogli di aver perso il proprio ritratto, che il Principe capisce imediatamente essere lo stesso da lui trovato qualche giorno prima e di cui si è perdutamente innamorato (I.4). Sul piano linguistico, Colombine ricorre a una tecnica simile a quella utilizzata nel confronti del marito, ma per ottenere risultati opposti. Se come abbiamo visto, nel dialogo sopracitato, Colombine riprende ironicamente le parole di Prudent per ottenere un effetto di derisione e di abbassamento, nello scambio di battute col Principe, invece, la parodia avviene tramite «adeguamento», ovvero una ripresa seria delle espressioni del suo interlocutore, di cui imita lo stile alto, ponendosi sul suo stesso piano, suscitando l'ironia del servo Pierrot:

COLOMBINE Je ne croyais pas, Seigneur, que vous prissiez assez d'intérêt à ma personne, pour vous apercevoir que j'eusse disparu de l'assemblée.
LE PRINCE Ah, Madame! Mon cœur tient à vous par des charmes trop puissants, et il est trop content auprès de vous, pour vous en voir éloigner tranquillement.
COLOMBINE Vous me trouveriez bien faible, si je donnais quelque croyance à des discours, que le seul hasard, ou plutôt certaine manière familière à tous les hommes, leur fait débiter.
PIERROT Oh! Elle y a déjà été attrapée (I.4.6-9)

Colombine riesce perfettamente a manipolare il debole marito che vuole costringerla ad incontrare il Principe e a rivelargli la propria condizione di donna sposata nello scopo di mettere fine al suo gioco di seduzione e all'innamoramento del giovane (III.1). Fingendo di opporsi con parole di sdegno e finti svenimenti, essa coglie immediatamente l'opportunità che le viene offerta di realizzare appieno il proprio piano (III.1). Durante l'incontro, ricorrendo a un doppio linguaggio e alternando con grande maestria parole, sguardi, sospiri, silenzi, frasi ambigue, la giovane moglie recita (ma forse esprime anche sinceramente), il turbamento della donna innamorata. La sua strategia produce un effetto immediato e simmetricamente opposto, sui suoi due interlocutori: da un lato la rabbia del marito spettatore impotente, che si rende conto di essere stato ingannato e che l'apostrofa con un «double masque», e dall'altro le dichiarazioni d'amore sempre più infiammate del Principe (III.6.9-19).

Satira, piacere del gioco, della finzione, abilità attoriale, questi i tratti che come abbiamo già accennato, rendono per molti aspetti Colombine un alter ego dell'*intrigant* Arlequin. Ma se quest'ultimo fa continuamente intervenire magia, trasformazioni, effetti spettacolari, ciò che caratterizza Colombine sono piuttosto le sue doti di attrice, la sua raffinata strategia di seduzione, con una finalità ludico satirica: «Performance d'actrice qui signale un autre trait capital de l'enjouement de Colombine: le plaisir du jeu».[26]

Proprio per le loro caratteristiche specifiche, questi due personaggi fino a qui complementari, nel nuovo secolo percorreranno strade diverse, che a tratti s'incroceranno, per poi separarsi definitivamente. Entrambi subiranno importanti trasformazioni imposte al teatro dal secolo delle riforme. Mentre il personaggio di Arlequin/Arlecchino, con tutti i suoi eccessi spettacolari, sarà destinato a una lenta

[26] MAZOUER, *Le théâtre d'Arlequin*, cit., p. 259.

e progressiva scomparsa dalla scena, ritroveremo il personaggio femminile incarnato da Colombine sotto diverse forme.

METAMORFOSI DELLA *COQUETTE*.

La figura della vera o falsa *coquette* continuerà ad apparire, in tutto il corso del Settecento e oltre, sulle scene del teatro europeo, e a circolare tra la Francia e l'Italia, oggetto di riprese e adattamenti nelle innumerevoli commedie delle quali sarà protagonista. Anche a causa di questo successo, la qualifica di «grande coquette» che nel teatro classico si attribuiva a cinque o sei personaggi tipici, diventerà progressivamente, nell'Ottocento, un vero e proprio ruolo che verrà anche attribuito a personaggi secondari.[27] La maggior parte delle commedie settecentesche riprendono il modello seicentesco della donna incostante e seduttrice che viene in genere guarita, corretta, attraverso l'amore suscitato dalla gelosia, potente strumento di conversione.[28] In alcuni casi, invece, viene punita, tramite l'inganno, da parte del suo spasimante.[29] In altri, al contrario, si tratta di una falsa *coquette,* un'innamorata che finge incostanza per «fissare» l'innamorato timido o indeciso,[30] e in altri ancora, di false *coquettes* o ignare vittime di perverse macchinazioni.[31]

Ritroviamo molti tratti di questa figura disseminati in vari personaggi femminili goldoniani che incarnano volubilità, antagonismo e conflitto tra i sessi, e utilizzano la propria abilità attoriale, la finzione, per sedurre i vari corteggiatori e imporsi. Personaggi che vengono talvolta chiamati «civette», ma più frequentemente «lusinghiere».[32] Se in alcuni casi tale figura resta all'interno dei contorni più o meno definiti assegnatili dalla tradizione, in altri essa subisce invece una radicale trasformazione se non addirittura una sorta di rovesciamento. Per fare solo un esempio, nella *Locandiera*, Mirandolina, potrebbe rientrare nella categoria della *fausse coquette*, in quanto sfrutta le sue armi tipiche (seduzione*,* finzione), per vendicarsi del perso-

---

[27] ARTHUR POUGIN, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre e des arts qui s'y rattachent*, Paris, Libraire d'Education Nationale, A. Picard et Kaan, 1885, pp. 242-243. I personaggi tipici cui veniva attribuita la qualifica sono: Célimène (*Misanthrope*), Elmire (*Tartuffe*), Céliante (*Philosophe marié* di Philippe Néricault Destouches), Silvia (*Jeux de l'amour et du hasard* di Marivaux), Mme de Martigues (*La Coquette corrigée* di Jean-Baptiste Sauvé de La Noue e de *L'Amant bourru* di Jacques-Marie Boutet de Monvel).

[28] *Coquette fixée* di Claude Henri de Fusée abbé de Voisenon, 1746; *Coquette corrigée* di de La Noue, 1756.

[29] *La Coquette punie* di Michel Guyot de Merville, 1766; *Les Coquettes rivales* di Etienne-François de Lantier, 1786; *Azélis ou la Coquette punie* del Marchese di Sade, 1790.

[30] *La Feinte par amour* di Charles-Joseph Dorat, 1773; *La Fausse coquette* di Louis-Jean-Baptiste-Étienne Vigée, 1784.

[31] *La Coquette sans le savoir*, *Opéra-comique* di un atto di Charles-Simon Favart e Rousseau de Tolouse, Foire-Saint-Germain, 1744.

[32] CARLO GOLDONI, «L'autore a chi legge», *La Donna di garbo*: «[...] l'altro che non le convenga il titolo di Donna di Garbo, facendo ella la parte piuttosto di lusinghiera, adulatrice femmina, che altro». Anche se impossibile stabilire una lista data la grande diffusione di questi personaggi, potremmo qui solo citare come esempio *Donna di garbo, La Vedova scaltra, La Donna volubile, La Locandiera, La Cameriera brillante, La Donna stravagante, La Donna sola, La Donna bizzarra, Le Morbinose...* Cfr.: GIUSEPPINA SCOGNAMIGLIO, *Le Donne di Carlo Goldoni tra Venezia e Napoli*, Napoli, ESI, 2011; EAD., *Ritratti di donna nel teatro di Carlo Goldoni*, presentazione di Dante della Terza, Napoli-Roma, ESI, 2002; PAMELA D. STEWART, «Les *femmes savantes* e la poetica della 'naturalezza'», *Goldoni fra letteratura e teatro*, Firenze, Olschki, 1989.

naggio ostile alle donne, facendolo innnamorare di sè. Tuttavia, in questo caso, si vendica, senza però correggerlo, anzi. Ha rischiato la vita, il suo gioco si è spinto troppo oltre i confini delle *bienséances*, forse (come Colombine col Principe) ha perfino vacillato, per un attimo si è lasciata andare a sogni romantici. Ma alla fine il suo operato si è rivelato in parte inutile e sicuramente pericoloso. Mirandolina si è vendicata, ridicolizzando il cavaliere, ma questi continuerà ad detestare le donne e, se possibile, ancora più di prima. Sul campo di battaglia, dove si è consumato uno scontro quasi tragico tra i protagonisti, Goldoni ci lascia una fine aperta. Senza vincitori nè vinti, personaggi corretti o puniti, senza una valutazione univoca, da parte dell'autore, circa l'operato della bravissima attrice. Certamente la strategia della seduzione di Mirandolina è servita all'autore ad esaltare e al tempo stesso denunciare il potere, il fascino pericoloso del teatro e della finzione. Forse siamo anche in presenza, non di una *fausse*, ma addirittura di un'anti-*coquette*, che ha utilizzato le armi del personaggio per vendicare l'onore di tutte le donne, la cui immagine è stata degradata anche e proprio a causa della serie di opere teatrali aventi al centro questo personaggio negativo. In estrema sintesi, si tratta solo di un esempio da approfondire, di come la figura della *coquette/attrice/seduttrice* della tradizione comica francese e italiana, venga sviluppata da Goldoni in tutta la sua complessità, assumendo una connotazione inquietante, e talvolta perfino tragica, in linea con l'evoluzione della commedia verso il genere serio.

BIBLIOGRAFIA CITATA

ATTINGER, GUSTAVE, *L'Esprit de la Commedia dell'Arte dans le Théâtre Français*, Paris-Neuchâtel, Librairie Théâtrale, 1950.

DONNEAU DE VISE, JEAN, *Trois comédies*, textes publiés avec introduction et commentaire par Pierre Mélèse, Paris, Droz, 1940

GUARDENTI, RENZO, *Gli italiani a Parigi. La Comédie Italienne (1660-1697). Storia, pratica scenica, iconografia*. I-II, Roma, Bulzoni, 1990.

MAZOUER, CHARLES, *Le Théâtre d'Arlequin. Comédies et comédiens italiens en France au XVIIe siècle*, Fasano - Paris, Schena Editore, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002.

MOUREAU, FRANÇOIS, *Dufresny, auteur dramatique (1657-1724)*, Paris, Klinksieck, 1979.

————, «L'amour à l'ancien *Théâtre-Italien*», in ID., *Présence d'Arlequin sous Louis XIV. De Gherardi à Watteau*, Paris, Klinksieck, 1992, pp. 37- 43.

POUGIN, ARTHUR, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre e des arts qui s'y rattachent*, Paris, Libraire d'Education Nationale, A. Picard et Kaan, 1885.

SCOGNAMIGLIO, GIUSEPPINA, *Le donne di Carlo Goldoni tra Venezia e Napoli*, Napoli, ESI, 2011.

————, *Ritratti di donna nel teatro di Carlo Goldoni*, presentazione di Dante della Terza, ESI, Napoli, Roma, 2002.

SCOTT, VIRGINIA, *The commedia dell'arte in Paris 1644-1697*, Charlottesville, University press of Virginia, 1990.

SPIELMANN, GUY, *Le Jeu de l'ordre et du chaos. Comédie et pouvoir à la fin du Règne, 1673-1715*, Paris, Champion, 2002.

STEWART, PAMELA D., «*Les Femmes savantes* e la poetica della 'naturalezza'», *Goldoni fra letteratura e teatro*, Firenze, Olschki, 1989.

Arlequin misanthrope

Anna Sansa
(Université de Paris-Sorbonne)

Il presente contributo propone un'analisi dell'*Arlequin misanthrope*, commedia pubblicata nel *Théâtre Italien* di Evaristo Gherardi. Attraverso un esame del testo, condotto per tematiche, la *pièce* viene inserita nel suo contesto storico e drammaturgico. Condizioni di produzione, rapporto con la tradizione, satira, parodia, aspetti musicali, coreutici e scenografici compongono progressivamente il quadro di questa commedia esemplare dell'ultima fase di produzione degli *Italiens* a Parigi.

With this presentation, we aim to illustrate a mindful analysis about the Arlequin misanthrope *comedy which was published in the Evaristo Gherardi's book, titled* Théâtre Italien. *Thus, starting from different areas of interest, we will explore the text of the comedy in order to replace it in its historical and dramaturgical context. We will describe the authorial environment in which* Arlequin misanthrope *was conceived, but also the relation between this comedy and the satirical and parodic tradition of that period. Moreover, we will consider several aspects of the play concerning music, dance and scenic design which all contribute to draw the picture of the last productive period of the* Italiens *in Paris.*

Rappresentato all'Hôtel de Bourgogne una prima volta il 22 dicembre del 1696 e una seconda, a distanza di trent'anni, il 13 giugno del 1726, *Arlequin misanthrope* ci è tramandato da tre edizioni di fine Seicento, oltre che dal sesto tomo de *Le Théâtre Italien de Gherardi, ou Le Recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les Comédiens Italiens du roi, pendant tout le temps qu'ils ont été au service* del 1700, preso come riferimento per l'edizione dell'Archivio del Teatro Pregoldoniano (www.usc.es/goldoni).

In mancanza di notizie precise sull'identità dell'autore, non resta che affidarsi alla sola indicazione disponibile: una misteriosa iniziale puntata, che fa allusione a un non meglio precisato Monsieur B***; a partire da questo dato si sono fatte strada le due ipotesi più accreditate, relative a Claude-Ignace Brugière de Barante e a Louis Biancolelli (la prima è testimoniata da una registrazione a mano sull'esemplare stampato nel 1697 a Parigi presso Henry Lambin).

Da un punto di vista strutturale, *Arlequin misanthrope* è una commedia divisa in tre atti, preceduti da un prologo. Ventotto in tutto i personaggi, comparse comprese. A parte queste minime considerazioni, non si può prescindere per qualunque altra osservazione dal dato dell'edizione di riferimento, in quanto, procedendo a un confronto fra le diverse versioni, appare chiaro come Gherardi sia intervenuto sui testi, apportando significative modifiche. Solo tenuto conto quindi di tale presupposto, è possibile precisare le caratteristiche della *pièce*.

Il primo atto si compone di cinque scene di durata variabile, alcune medie, altre lunghe. Tranne una, la terza, tutte vedono la presenza di Arlequin. Otto scene di ampiezza disomogenea compongono il secondo atto: dato che accomuna tutte le

parti è la presenza del protagonista. Quanto al terzo atto, infine, solo in una delle nove scene Arlequin è assente.

Salvo che per una scena, la prima del terzo atto, i dialoghi sono in prosa; non mancano tuttavia inserti in versi, *couplets*, parti cantate più o meno ampie, *performance* danzate, momenti mimici e spettacolari, concentrati per lo più in chiusura d'atto. Una varietà scenica che si accompagna a un plurilinguismo, fatto non solo della presenza dell'italiano (per la verità assai ridotta), ma anche di altri idiomi (guascone e parlata del popolo).

Quegli elementi che, a un primo grado di lettura, indurrebbero a collocare il testo in linea con la tradizione (filone sentimentale, agnizioni, rispetto delle unità aristoteliche) si perdono in realtà nel tessuto di una trama continuamente interrotta a profitto di una lettura di secondo grado.

L'apparato didascalico, in questa edizione così come in quelle precedenti, è a dir poco essenziale: di conseguenza, sono rarissime le indicazioni spaziali e temporali di questa commedia, come poche altre interamente strutturata sulla satira verbale, sulla magnificenza della componente visiva e scenografica, sulla musicalità del canto e del verso. In questo senso, *Arlequin misanthrope* denuncia sin dal titolo la sua appartenenza a quella fase della *Comédie-Italienne* che privilegia satira e parodia; il testo fa parte di quelli che segnano il passaggio a una forma di recitazione dove il protagonismo attoriale di alcuni interpreti prevale sull'armonia dell'insieme; svolta rispecchiata dai titoli, appunto, i quali non fanno più riferimento a una vicenda, ma al suo protagonista indiscusso.[1]

D'altronde l'inconsistenza del filone principale, continuamente interrotto da scene pressoché inutili al progredire dell'azione, rivela un'intenzionalità autoriale diversa da quella apparente: dietro l'intrigo scialbo di Colombine e Octave si cela una volontà palese di critica dei costumi, sostenuta da una tonalità satirica insistita. Arlequin, al centro della scena nella veste di arguto filosofo, è l'interlocutore privilegiato di una carrellata di figure per lo più di scarso spessore, interpreti di momenti musicali vari, che sfilano di volta in volta sul palco, fornendo al protagonista il pretesto per battute di secondo livello.

In una prospettiva dichiaratamente metateatrale, il dialogo fra il protagonista e Colombina propone al pubblico una riflessione sull'evoluzione della maschera di Arlecchino, che, con l'interpretazione di Gherardi, subisce una radicale mutazione: l'ultimo interprete a rivestire i panni del secondo Zanni è ricordato, infatti, per aver trasformato la maschera, che, attraverso la sua interpretazione, perde in rozzezza e volgarità a profitto di un inconsueto *esprit de finesse;* il suo atteggiamento scenico, almeno stando alle testimonianze figurative, seppur tardive, di Gillot (le uniche di cui si disponga), doveva fondarsi sulla stilizzazione dei gesti e la ricerca della perfezione formale. Del resto, l'evoluzione del ruolo lascia presagire un conseguente adeguamento dell'atteggiamento complessivo della maschera alle parti rivestite. Armonia e raffinatezza al servizio di una satira pungente sui costumi della Parigi dell'epoca.

[1] RENZO GUARDENTI, *Gli Italiani a Parigi. La Comédie Italienne (1660-1697). Storia, pratica scenica, iconografia*, I, Roma, Bulzoni, 1990, p. 39.

Per questo non deve stupire che nell'ultima fase dell'*ancienne Comédie-Italienne* Arlecchino si esibisse spesso nella parte del dotto o, come nel nostro caso, del filosofo.[2]

Già in apertura, quindi, questa *pièce*, interamente distesa in francese, denuncia senza ambiguità la sua appartenenza alla terza fase della produzione degli *Italiens* a Parigi; il seguito non potrà che confermare l'avvenuta evoluzione verso una drammaturgia dove gli inserti in italiano assumeranno proporzioni sempre più ridotte e in cui, all'efficacia spettacolare dell'improvvisazione, si preferirà lo sviluppo delle componenti musicale e scenografica. La pungente e raffinata critica di costume è poi intercalata da danze e canto, nell'ottica programmatica del *castigat ridendo mores*, esplicitamente richiamata in chiusura di prologo.

La satira come critica di costume e presa sul reale era del tutto estranea alla commedia dell'arte nella sua forma più pura.[3] Tale elemento, che rappresenta l'indizio più evidente della penetrazione della componente francese nella drammaturgia degli *Italiens*, pur integrandosi per lo più felicemente nei testi, resta in un primo tempo sottomesso alle necessità della recitazione, che rappresenta il fine ultimo di un teatro fondato sulla *performance* attoriale. Se non mancano casi in cui la fusione si rivela meno riuscita e la satira è percepita come un ingrediente estraneo e scollegato nell'economia del testo, in altri essa prende parte attiva e fa la sua apparizione attraverso i lazzi, che la spogliano del suo carattere di requisitoria. In estrema sintesi, dal 1682 al 1687 l'elemento satirico è lungi dal dominare lo spettacolo, restando il più delle volte tributario della recitazione pura. Tuttavia il pubblico lo apprezza, cosicché esso prenderà sempre più piede, in modo più o meno riuscito a seconda dei casi e degli autori. Alcuni di questi si serviranno dell'esperienza alla *Comédie-Italienne* per imparare un mestiere che poi eserciteranno con successo alla *Comédie-Française*, a ulteriore conferma dello stretto rapporto di due tradizioni drammaturgiche così in connessione, da condividere sale e autori.

La satira è sacrificata alla *performance* attoriale almeno fino al 1693 circa, quando il gusto per la rivista prende il sopravvento. Già a questa altezza cronologica, però, il teatro degli *Italiens* non è più vera e propria commedia dell'arte; ormai l'intento satirico di presa sul reale è evidente, sebbene i mezzi per esprimerlo restino quelli della tradizione (la mimica domina ancora la scena e la *pièce* è costruita in vista dello spettacolo e del suo interprete).

Negli ultimi anni di attività dell'*ancienne Comédie-Italienne*, invece, i testi saranno redatti interamente in francese e conterranno solo saltuariamente scene a soggetto. Il regno dell'improvvisazione pura e dei lazzi, parallelamente alla scomparsa dell'italiano, cede a poco a poco terreno a satira, danze e canto; tutti elementi che, pur permettendo agli attori di esercitare il loro talento di mimi e acrobati, guidano l'interesse dello spettatore verso un gusto più francesizzante della scena, in direzione della *revue-opérette*.[4]

---

[2] Notizie tratte dalle schede disponibili in rete all'indirizzo:
http://www.cesar.org.uk/cesar2/dates/dates.php?fct=edit&performance_UOID=122344

[3] MARCELLO SPAZIANI, *Il «Théâtre Italien» di Evaristo Gherardi. Otto commedie di Fatouville, Regnard e Dufresny*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1966, p. 29.

[4] GUSTAVE ATTINGER, *L'Esprit de la commedia dell'arte dans le théâtre français*, Genève, Slatkine Reprints, 1993, pp. 191-206.

Donne e matrimonio, ambiente della finanza, guerre e conflitti, categorie professionali ormai tipiche nella caratterizzazione operata da Molière, rapporti della *troupe* italiana stessa con quella francese o con l'*Opéra*, caratteristiche dei diversi teatri e attori sono solo alcune delle tematiche di attualità prese di mira dai testi della raccolta Gherardi. Tuttavia, per violenta che sia, la satira degli *Italiens* si assesta su una critica pungente dei costumi e delle categorie, senza addentarsi mai nello specifico di attacchi precisi e circostanziati.

Tutto ciò precisato, vediamo nei dettagli come si realizza la presenza della componente satirica nel testo.

In apertura, il soliloquio di Arlequin (I.1) è occasione per il protagonista di esprimere un sentimento di disprezzo verso i suoi simili, descritti di volta in volta come bastian contrari, vanesi, fatui, arroganti, codardi, ipocriti, pretenziosi e falsi: contro i tipi che animano la società dell'epoca e il sesso femminile si scaglia impietosa la satira dell'uomo di spirito, che non risparmia nemmeno le frecciate a Parigi in quanto regno dell'impertinenza. Ne risulta un condensato di tutti quegli elementi enucleabili come apporti caratteristici della fase di produzione degli autori francesi per la *Comédie-Italienne*.

Fra una stoccata e l'altra di Arlequin, Colombine presenta allo spettatore la sua situazione d'innamorata infelice (I.2). In poche divertenti battute, la donna rivela la fatuità di una società tutt'altro che moralmente irreprensibile, dove gli innamorati s'incontrano di nascosto, coperti da precettori prezzolati, in teatri che non sono altro che luoghi deputati alla mondanità.

Parigi è coacervo di immoralità anche nel dialogo tra filosofi della scena quarta: trasformismo, avidità, doppiezza, falsa pudicizia, disonestà e, sopra tutto, ignoranza dei falsi intellettuali, degli improvvisati scrittori, del pubblico, dei lettori e dei magistrati; regno di tutte le ipocrisie è la capitale. La breve scena, che attira momentaneamente l'attenzione del pubblico sulla storia dei due amanti infelici, è bruscamente interrotta dall'arrivo di altri personaggi, in una carrellata atemporale, che ben poco ha a che vedere con l'andamento consueto della commedia sentimentale fondata sull'intreccio.

Fra questi il Docteur (I.5), uno scrittore che ha deciso di trasferirsi a Parigi con i suoi figli per fare carriera e arricchirsi. Il dialogo dell'intellettuale con Arlequin fornisce l'occasione per un ennesimo attacco satirico del protagonista, questa volta contro l'ambiente editoriale della capitale, di cui sono messi in ridicolo tanto l'ignoranza del pubblico di lettori quanto l'incompetenza degli autori. L'ambiente di corte, i magistrati ancora e il mito della capitale sono presi di mira dal filosofo, che ironizza sull'ingenuità dello sguardo del provinciale. Non mancano neppure le frecciate alla rispettabilità delle cantanti dell'*Opéra*, in un *climax* ascendente che culmina con il trionfo dell'inconsistenza e dell'incompetenza di Scaramouche, uniche carte da visita vincenti nella società parigina.

Continua la sfilata di personificazioni allegoriche dei vizi e del degrado del tempo: è ora la volta della Comtesse e dello Chevalier (I.1), che forniscono ad Arlequin lo spunto per una tirata contro il cicisbeismo, la moda dei salotti e della conversazione mondana, la maldicenza che regna nella capitale. Nella versione gherardiana

(diversamente dalle precedenti, dove è presente una scena che vede protagonisti Arlequin e Mezzetin, qui tagliata) lo scambio è chiuso precipitosamente per il sopraggiungere di Octave (II.2), professionista delle scene, la cui presenza è lo spunto per un breve dialogo di secondo livello sul teatro, specchio della condizione umana.

Tocca poi ad altri protagonisti vari della mondanità parigina: un vecchio marito, sposato a una giovane attratta dal suo patrimonio e destinato a essere cornuto (II.5); due guascone (II.6) che cantano e ballano sulla strada per la capitale, il cui idioma è occasione di continui fraintendimenti tesi a scatenare un riso facile; un maestro di danza dell'*Opéra* di Lione (II.7), storpio e ormai ridotto a fare il borseggiatore; per finire, un'architetta (II.8, poi di nuovo in III.3) di città per gente ragionevole, scontenta e in cerca di un rifugio, la cui visita permette al protagonista di delineare la struttura della città ideale: in questa circostanza il filosofo non perde occasione per fornire un ritratto rovesciato dell'urbanesimo parigino, laddove la capitale si rivela intrinsecamente ambigua, persino a livello della sua conformazione.

Addirittura quello che, in apertura del terzo atto, avrebbe potuto rappresentare un autentico colpo di scena, il misantropo che cede alle lusinghe della bellezza femminile, non è che l'ennesimo pretesto per confermare l'assenza di moralità, persino in chi appariva come l'unico depositario di antichi valori. Nessuno si salva, insomma.

Nell'ambito della strategia satirica delineata, la parodia assume un ruolo di primo piano, che investe tutti i generi: a cominciare dallo scambio fra Arlequin e Colombine, in apertura del terzo atto (III.1), dove il gioco parodico risiede nel prestare alla coppia tradizionale di servitori attitudini e modalità espressive elevate, da eroi di tragedia, cui l'impiego del verso fa esplicito riferimento. Così gli *Italiens* volgono in ridicolo i grandi miti d'amore corneliani o i protagonisti di celebri storie sentimentali romanzate (come il *Cyrus* di Mademoiselle de Scudery, I.2.33 e III.1.3, o l'*Astrea* di Honoré d'Urfé, III.1.3). La scelta del verso consente inoltre agli attori di esibirsi in un pezzo di bravura e all'autore di introdurre un elemento di *variatio*, strumentale in questo caso alla funzione parodica, veicolata dallo scambio.

La parodia dell'opera, invece, risiede talvolta nello scarto fra musica e parole, talaltra nell'impiego di strumenti inadatti, nell'utilizzo di scenografie burlesche o, infine, nella rappresentazione di danze contraffatte.[5] In genere le parodie dell'Hôtel de Bourgogne sono per lo più ampiamente posteriori rispetto ai modelli di riferimento: nel nostro caso, quasi vent'anni corrono fra l'allestimento dell'opera parodiata in II.8.30 (*La Giocasta regina d'Armenia* di Giovanni Andrea Moniglia) e la rappresentazione dell'*Arlequin misanthrope*.

Per la parodia restano valide le osservazioni già fatte riguardo alla satira: raramente gli *Italiens* prendono di mira bersagli precisi e, più che attraverso riferimenti espliciti, l'*Académie royale de musique* è presente come atmosfera, attraverso i suoi decori o i personaggi che la animano[6] (Monsieur de Colafon, in II.7, Monsieur de Geresol e Monsieur de la Cabriole, in III.2, sono esempi emblematici a tal proposito). Così accade per gli attacchi alla scarsa professionalità e moralità delle cantanti

[5] CHARLES MAZOUER, *Le Théâtre d'Arlequin: Comédies et comédiens italiens en France au XVII^e siècle*, Fasano-Paris, Schena Editore-Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, p. 288.
[6] MOUREAU, *De Gherardi à Watteau*, cit., p. 67.

d'opera (I.5) o al protagonismo di certi interpreti di Lully, evocati per contrasto da un esponente della categoria del tutto sconosciuto, che si fregia di uno pseudonimo ridicolo (sempre il Monsieur de Geresol di III.2).

Le critiche più feroci sono mosse ai successori del maestro, la cui funzione di modello non è mai messa in discussione. Detto ciò, l'intenzione critica alla base di diversi interventi parodici contro l'*Opéra* è innegabile e deriva dalla reazione scatenatasi a seguito dei privilegi accordati a questo teatro rispetto agli altri (una situazione evocata in II.7.11, II.2.38-39).

Mentre il repertorio della *troupe* degli italiani attivi a Parigi intorno alla metà del XVII secolo è sconosciuto, non mancano descrizioni meravigliate delle scenografie spettacolari degli allestimenti, che, sotto l'influenza del nascente genere operistico, puntano sempre più sulla complessità delle messe in scena. Potendo approfittare all'Hôtel de Bourgogne della disponibilità di una delle scene più vaste di Parigi, gli *Italiens* lasciano libero sfogo alla loro fantasia visiva, di pari passo con l'intervento negli spettacoli della *troupe* di altri elementi destinati ad alimentare la meraviglia del pubblico, facente leva sulla componente uditiva.

Soprattutto negli ultimi anni di produzione, le scenografie multiple segnano l'affermazione prepotente dell'invenzione decorativa, che si concretizza di volta in volta in allestimenti complessi e grandiosi (come in II.9, dove dei muratori costruiscono un enorme palazzo danzando) o in trovate sorprendenti (fra le altre, in III.5, quando la figura inerte di un quadro si anima, facendosi personaggio vivente).[7]

Sono tre i momenti dell'*Arlequin misanthrope* a più grande effetto scenografico: in chiusura del primo atto compaiono in scena quattro mori, avvolti in veli dorati; questi sostengono uno stanzino illuminato, suddiviso in nicchie, al cui interno si trovano figure vestite con abiti sontuosi. Alla fine del secondo atto, un magnifico palazzo, costruito in un istante da un gruppo di muratori al ritmo della danza, rovina sulla scena; al termine della *pièce*, infine, il teatro assume le sembianze di un quadro campestre, trasformatosi nel contesto ideale per l'esibizione canora e coreutica di pastori e pastorelle.

Anche le componenti sonora e coreografica trovano ampio spazio per lo più in finale di atto, sovente in corrispondenza con l'intervento della magnificenza scenografica, e prendono forme diverse a seconda delle circostanze: in particolare, la parodia di opere celebri o alla moda, da intendersi come un omaggio più che un attacco a Lully, si traduce nella contraffazione grottesca di parole originali, di cui si conserva l'accompagnamento strumentale. Oppure ancora arie italiane e francesi popolari o *vaudeville* (II.6.18), cui si modificano le parole al servizio dell'effetto comico o farsesco.[8]

Nel nostro caso, per prendersi gioco di due guascone caricaturali, Arlequin si diletta a rispondere loro su un'aria di *vaudeville*, come precisa la didascalia.

Elementi essenziali di uno spettacolo che si voleva completo, le componenti visiva e uditiva risultano in concreto inscindibili. Quattro i momenti musicali: alla

[7] MOUREAU, *De Gherardi à Watteau*, cit., pp. 77-86.
[8] MAZOUER, *Le Théâtre d'Arlequin*, cit., p. 91.

fine del primo atto, dei biscaglini danzano al ritmo di una ciaccona, una scena altamente spettacolare, dominata da sontuosi costumi ed effetti scenografici; nel secondo atto, una guascona intona un lamento amoroso, che sconfina poi nell'ironia parodica; poi, un magnifico palazzo è costruito da muratori che si muovono al ritmo di una non meglio precisata danza, seguita da una breve aria d'opera di carattere amoroso. In chiusura, infine, è presentata una scena bucolica, animata da pastori e pastorelle che suonano diversi strumenti, sulle cui note viene intonato un duo ancora a tema amoroso, seguito da danze e interventi canori di vario genere. La scena si chiude con l'intervento corale di alcuni fra i protagonisti della commedia.

La varietà linguistica della raccolta si esprime attraverso una scrittura teatrale multiforme a livello tanto stilistico quanto lessicale e si traduce in una successione di scene dai registri e dal tenore più disparati. Monologhi espositivi sono seguiti da dispute e fraintendimenti tra innamorati o da tirate satiriche sulla corruzione morale dei tempi; il tutto espresso con un lessico che, come i contenuti di cui si fa tramite, rispecchia la realtà sociale dell'epoca, conservando una rara vivacità e versatilità. Eccessiva e rozza, talvolta, di una sottile finezza e arguzia, talaltra, la lingua si piega alla varietà dei procedimenti retorici, che spaziano dall'arringa al proverbio, dall'aria d'opera al canto popolare.[9]

La commedia in esame, rientrando fra quelle dell'ultima fase di attività degli *Italiens*, in cui i testi erano scritti da autori francesi, presenta una componente italiana estremamente esigua, relegata in singole repliche o addirittura in parole isolate all'interno di una battuta per il resto in francese oppure ancora nelle arie d'opera. Inoltre, la didascalia finale della terza scena del secondo atto descrive il concitato movimento di alcuni personaggi, precisando che questi interventi, lasciati alla libertà d'improvvisazione degli interpreti, sono appunto in italiano.

Quanto al dialetto, è evidente la sua funzione comica, così come per il canto guascone in II.6 e il francese popolare di Macine in III.8.

Il latino, infine, è impiegato per lo più in funzione burlesca: lingua giuridica per eccellenza, esso serve ad alimentare il rovesciamento comico di personaggi e situazioni.

Titolo significativo a diversi riguardi, questo *Arlequin misanthrope*: spia dell'evoluzione subita dalla drammaturgia degli *Italiens* nella fase liminare della loro produzione, ma ancor più, come è evidente, dei rapporti fra questi e Molière. I legami fra le due principali scene teatrali parigine del XVII secolo offrono una chiave di lettura preziosa di questo testo e di altri presenti nella raccolta gherardiana: non si può trascurare la vicinanza fra le compagnie francese e italiana, che, fra il 1660 e il 1673, hanno condiviso le stesse sale di teatro. Se già nei decenni precedenti l'influsso della Commedia dell'Arte sulla produzione drammaturgica d'Oltralpe è un dato di fatto, altrettanto patenti si rivelano gli apporti nella direzione contraria.

Elementi tipici della recitazione degli *Italiens* hanno una penetrazione profonda e pervasiva a diversi livelli: impiego della componente mimica e acrobatica, utilizzo

[9] MAZOUER, *Le Théâtre d'Arlequin*, cit., p. 97.

delle maschere e tipizzazione dei ruoli sono solo alcuni degli ingredienti che la frequentazione della *troupe* di Arlecchino ha apportato a Molière negli anni della sua formazione. La compresenza sulla scena del Palais Royal ha fatto il resto.

Specularmente, se nelle commedie riunite da Gherardi innumerevoli sono i legami intertestuali con Corneille, Racine e altri artisti d'Oltralpe, solo con Molière i contatti non sono riducibili a un intento parodico e si spingono fino all'aperta imitazione. Le vicende della *troupe* si rivelano a più riprese legate ai rapporti che già Biancolelli aveva intrecciato con la compagnia degli attori francesi; rapporti che non soltanto assecondano affinità sul piano di tecniche e contenuti drammaturgici, ma che inducono anche a riflessioni più globali sul teatro e sul suo ruolo nella società.

Nello specifico della *pièce* in esame, sebbene questa risalga soltanto al 1696, a ventitré anni quindi dalla morte del celebre commediografo, tuttavia i richiami alla produzione del maestro, e in particolare al *Misanthrope*, risultano evidenti sin dal titolo: su questo piano, il confronto con la fonte sottolinea di primo acchito come l'accostamento del nome del protagonista alla sua caratterizzazione porti di per sé a pensare che nel nostro caso ogni intento di universalizzazione del carattere al centro dell'attenzione sia da escludere; rispetto all'originale, l'abbinamento del nome della maschera all'aggettivo trasforma la comicità derivante dall'eccesso del personaggio molieriano in comicità più immediata, semplice e diretta. Manca inoltre nella caratterizzazione di Arlequin, inutile dirlo, la complessità di un Alceste: il primo, infatti, si atteggia a misantropo sin dal Prologue e, in tal senso, non è altro che una caricatura. Per di più, al di là dei tratti tipici del carattere, che evidentemente connotano, seppur in modo esasperatamente grottesco, Arlequin, la struttura della commedia ricorda piuttosto un'altra *pièce* di Molière, di cui si dirà.

Tuttavia la volontà di rifarsi a uno sfondo condiviso dal pubblico, su cui far leva per veicolare l'elemento comico, trova nel titolo uno spunto, che ha sviluppi ulteriori: Célimène, come la Comtesse e altre figure sbiadite di donne della capitale evocate appena dal nostro filosofo, diventa il prototipo della giovane mondana e salottiera, per l'occasione bersaglio delle malelingue della società parigina. Il parallelismo istituito fra i due testi conduce infine a sottolineare come la nostra commedia cominci nel punto in cui *Le Misanthrope* finisce: il luogo appartato, dove Alceste si ritira in chiusura, ricorda quel bosco, in cui il nostro filosofo si rifugia per sfuggire alle ipocrisie del tempo, fallendo miseramente nel proprio intento.

Sono tuttavia i rimandi meno espliciti a rivestire un maggiore interesse nella prospettiva di un parallelismo fra la drammaturgia di Molière e quella degli *Italiens*, in questa *pièce* in particolare. Per quanto riguarda la struttura, *Arlequin misanthrope* ricalca con singolare esattezza l'esempio dei *Fâcheux*, dove, nelle maglie del tessuto della vicenda sentimentale, s'insinuano gli incontri occasionali con tipi rappresentativi della vita mondana parigina, elementi residui di un comico farsesco, cui si uniscono talvolta spunti più seri, che alludono a questioni politiche di attualità. Anche nella formula scelta da Molière, la storia principale è un mero pretesto per un'acuta satira sociale. Se le affinità con l'*Arlequin misanthrope* risultano quindi evidenti a livello di scelte drammaturgiche e contenutistiche, passaggi testuali precisi fugano ogni residuo dubbio sui punti di contatto fra i due testi: il dialogo tra Arlequin e il

Docteur (I.5) è un calco quasi letterale dello scambio fra Eraste e Caritidès nella scena seconda del terzo atto dei *Fâcheux*.[10] Situazione sovrapponibile, con due seccatori che chiedono l'intercessione del protagonista, due uomini di lettere che si schermiscono e fanno mille cerimonie, urtando inevitabilmente il carattere essenziale e schivo dell'interlocutore. Quest'ultimo è affiancato da un servitore sciocco e troppo zelante, che fa pensare al nostro Scaramouche. Nella *pièce* del *Théâtre Italien*, tuttavia, la figura che si oppone all'unione dei due innamorati coincide con il protagonista e non con il rivale, ma, data la pretestuosità dell'intreccio, anche un particolare come questo si rivela essere un dettaglio.

Per quanto riguarda le tre figure di maestri di danza e di canto, connotate da compiacenza, opportunismo e scarsa moralità, queste ricordano la serie di *maîtres* che si affollano intorno a Monsieur Jourdain nei primi due atti del *Bourgeois gentilhomme*; figure per cui l'arte può essere sacrificata in nome del guadagno. Dal medesimo arrivismo sono animati Monsieur de Gérésol et Monsieur de la Cabriole che, all'atto III, scena II, si presentano al cospetto di Arlequin per convincerlo dell'opportunità di aprire un'accademia di danza e di musica nella sua nuova città. Per non parlare della prima figura grottesca e patetica di maestro di danza, Monsieur de Colafon (II.7) che, invalido, con una gamba di legno, obbliga Arlequin a consegnargli la borsa, sotto la minaccia di una pistola, e fugge.

Proseguendo sulla strada intrapresa dei paralleli molieriani, ci soffermiamo un istante sull'atto II, scena VI, dove assistiamo a un dialogo dell'assurdo fra due guascone, che parlano in occitano, e Arlequin, che interagisce con le interlocutrici senza capirle. Ebbene, questo dialogo richiama alla mente un'altra commedia di Molière, Monsieur de Pourceaugnac, dove, all'atto II scena VII, fa ingresso Lucette, finta guascona, che si esprime tuttavia in corretto occitano e le cui parole ricordano non a caso il lamento d'amore che apre la nostra scena (vedasi in particolare II.7.10).[11]

Parimenti, alcune espressioni della parlata contadina di Macine (III.8) ricordano battute di altra gente semplice messa in scena dal commediografo francese.

Potremmo definire invece affinità ritmiche quelle che permettono di istituire un parallelo fra due scene prima del *Tartuffe,* poi delle *Femmes savantes*. Lo scambio in

[10] Per le citazioni da Molière di seguito riportate l'edizione di riferimento è: MOLIÈRE, *Œuvres complètes*, édition dirigée par Georges Forestier, Édition publiée sous la direction de Georges Forestier, avec la collaboration de David Chataignier, Gabriel Conesa, Bénédicte Louvat-Molozay et Lise Michel. Avec Claude Bourqui. Textes établis par Edric Caldicott et Alain Riffaud. Comédies-ballets coéditées par Anne Piéjus, Paris, Gallimard, 2010 (Pléiade). Qui I, p. 181: «ERASTE Monsieur, souhaitez-vous quelque chose de moi?/ CARITIDES Je m'acquitte, Monsieur, de ce que je vous dois; / Et vous viens... Excusez l'audace, qui m'inspire, / Si... / ÉRASTE Sans tant de façons, qu'avez-vous à me dire? / CARITIDÈS Comme le rang, l'esprit, la générosité, / Que chacun vante en vous... / ÉRASTE Oui je suis fort vanté / Passons, Monsieur».

[11] LUCETTE Infame, gausos-tu dire lou contrari? He tu sabes be, per ma penno, que n'es que trop bertat; et plaguesso al Cel qu'aco nou fougesso pas, et que m'auquessos layssado dins l'estat d'innoussenço et dins la tranquillitat oun moun amo bibio daban que tous charmes et tas trounpariés nou m'en benguesson malhurousomen fayre sourty! yeu nou serio pas reduito à fayré lou tristé persounatgé qu'yeu fave presentomen, à beyre un marit cruel mespresa touto l'ardou que yeu ay per el, et me laissa sensse cap de pietat abandounado à las mourtéles doulous que yeu ressenty de sas perfidos acciûs (II, p. 235).

versi fra Arlequin e Colombine dell'atto III, scena I, richiama istintivamente alla memoria dello spettatore quello fra Tartuffe ed Elmire alla scena V dell'atto IV; proprio come l'andamento del dialogo fra i due *maîtres*, il quale inizia con complimenti ed elogi sperticati per poi degenerare nell'anatema, può essere accostato sempre a livello 'sonoro' allo scambio fra Tissotin e Vadius, all'atto III, scena III.

BIBLIOGRAFIA CITATA

ATTINGER, GUSTAV, *L'Esprit de la commedia dell'arte dans le théâtre français*, Genève, Slatkine Reprints, 1993.

GUARDENTI, RENZO, *Gli Italiani a Parigi. La Comédie Italienne (1660-1697). Storia, pratica scenica, iconografia*, Roma, Bulzoni, 1990.

KIRKNESS, JOHN W., *Le Français du Théâtre Italien, d'après le Recueil de Gherardi, 1681-1697*, Genève, Librairie Droz, 1971.

MAZOUER, CHARLES, *Le Théâtre d'Arlequin: Comédies et comédiens italiens en France au XVII^e siècle*, Fasano-Paris, Schena Editore-Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002.

MOLIERE, *Œuvres complètes*, édition dirigée par Georges Forestier, Édition publiée sous la direction de Georges Forestier, avec la collaboration de David Chataignier, Gabriel Conesa, Bénédicte Louvat-Molozay et Lise Michel. Avec Claude Bourqui. Textes établis par Edric Caldicott et Alain Riffaud. Comédies-ballets coéditées par Anne Piéjus, Paris, Gallimard, 2010 (Pléiade).

MOUREAU, FRANÇOIS, *De Gherardi à Watteau. Présence d'Arlequin sous Louis* XIV, Paris, Klincksieck, 1992.

SPAZIANI, MARCELLO, *Il «Théâtre Italien» di Evaristo Gherardi. Otto commedie di Fatouville, Regnard e Dufresny*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1966.

ARCHIVIO DEL TEATRO PREGOLDONIANO: www.usc.es/goldoni

CESAR. CALENDRIER ELECTRONIQUE DES SPECTACLES SOUS L'ANCIEN REGIME ET SOUS LA REVOLUTION: http://www.cesar.org.uk

IV. Commediografi di area bolognese-veneta fra Sei e Settecento

La commedia cittadina veneziana di Giovanni Bonicelli e Tommaso Mondini (1688-1693)

Maria Ghelfi
(Università Ca' Foscari di Venezia)

Presentazione di tre commedie veneziane che sperimentano variazioni sulla maschera di Pantalone. I testi possono considerarsi fonti dirette del commediografo Carlo Goldoni nel panorama della storia del teatro veneziano e presentano numerosi aspetti d'interesse anche riguardo la lingua, l'ambientazione cittadina e la scenografia.

Description of three venetian comedies that attempt variations on Pantalone's mask. The texts could be considered as direct sources of the famous writer Carlo Goldoni in the general view of venetian theatre and give several interesting points also on language, city settings and scenography.

Si presenta qui una breve riflessione circa tre commedie veneziane della fine del Seicento che hanno come protagonista la maschera di Pantalone: *Pantalone bullo* (1688) e *Pantalon spezier* (1693) di Giovanni Bonicelli; *Pantalone mercante fallito* di Tommaso Mondini (1693).

I tre testi sono stati molte volte[1] citati e analizzati per la loro importanza nel panorama degli studi dedicati alla drammaturgia italiana, considerando l'apporto significativo che queste commedie interamente scritte offrono come testimonianza di alcune linee della storia della commedia cittadina veneziana nel periodo di passaggio tra Cinquecento e Settecento.

Fuori da facili e riduttivi itinerari evoluzionistici, questi testi, in varia misura connessi al genere seicentesco della cosiddetta commedia *ridicolosa*, mostrano l'investimento su un'ambientazione scenica concreta, tesa ad offrire al pubblico referenti oggettivi e conosciuti, quotidiani e condivisi, che mostrano questa produzione come una tappa considerevole di una storia, dunque ininterrotta nel tempo, dalla produzione cinquecentesca all'esperienza goldoniana, della commedia cittadina veneziana.

Nel Seicento a Venezia il numero dei teatri era molto alto, come il numero delle compagnie attive e la rappresentazione scenica cominciò anche a reggersi sulle sov-

[1] Si pensa ad esempio a PIERMARIO VESCOVO, *Per la storia della commedia cittadina veneziana pregoldoniana*, «Quaderni Veneti», V, 1987, pp. 37-80; TOMMASO MONDINI, *El Goffredo del Tasso cantà alla barcariola*. Versione in veneziano de *La Gerusalemme liberata*. Anastatica dell'edizione del 1693, a cura di Piermario Vescovo, Venezia, Marsilio, 2002; SIRO FERRONE, *Il teatro*, in *Storia della letteratura italiana*, V. *Il secondo Cinquecento e il Seicento*, Roma, Salerno editrice, 1997, pp. 1057-1110; SIRO FERRONE, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, Venezia, Marsilio, 2011; GIORGIO PADOAN, *Putte, zanni, rusteghi: scena e testo nella commedia goldoniana*, a cura di Ilaria Crotti, Gilberto Pizzamiglio e Piermario Vescovo, Ravenna, Longo, 2001; CARMELO ALBERTI, *La scena veneziana nell'età di Goldoni*, Roma, Bulzoni, 1990; GOLDONI CARLO, *La buona madre*, a cura di Anna Scannapieco, Venezia, Marsilio, 2001; PIETRO SPEZZANI, *Dalla commedia dell'arte a Goldoni*, Padova, Esedra, 1997; LUCIANO MARITI, *Commedia ridicolosa: comici di professione, dilettanti, editoria teatrale nel Seicento: storia e testi*, Roma, Bulzoni, 1978; GIOVANNI MARIA MAZZUCCHELLI, *Gli scrittori d'Italia*, II, Brescia, Giambattista Bossini, 1758; EMILIO RE, *La Commedia Veneziana e il Goldoni*, «Giornale storico della letteratura italiana», LVIII, Torino, Loescher, 1911, pp. 367-378.

venzioni che arrivavano dal pubblico pagante e sugli investimenti dei nobili che finanziavano le compagnie, creando una rete di collaborazione tra amanti del teatro, scrittori per diporto e comici professionisti. Vi erano altresì molti luoghi come le accademie, le scuole e i circoli in cui il teatro era la più diffusa forma di intrattenimento; si faceva teatro nelle case dei nobili, a carnevale o in occasioni festive, durante le villeggiature.

GLI AUTORI.

Non vi sono molte notizie sulla vita di Mondini e Bonicelli. Ciò che è possibile ricostruire si evince in primo luogo dalla storia delle loro pubblicazioni, legate per lo più alla bottega di Domenico Lovisa, in Ruga degli Oresi a Rialto. Tra gli altri librai e stampatori della città[2] il Lovisa sembra essere il più importante per la nutrita offerta dei suoi scaffali che proponevano qualche classico e una varia letteratura di intrattenimento e di consumo.[3]

Di Mondini[4] (anche noto nello scoperto anagramma di Simon Tomadoni) si sa che nacque a Venezia nella seconda metà del XVII secolo e che nel 1689 si addottorò in studi di teologia presso l'Università di Padova. Dai sonetti contenuti nella raccolta *La Bagozzeide*, pubblicata sotto lo pseudonimo di Santo Bagozzi, *poeta natural che del Parnaso netta i pozzi*,[5] si evince che facesse parte del Collegio dei savi, e forse dell'Accademia degli Industriosi, che usava radunarsi nell'abitazione di Francesco Morosini. La produzione di Mondini conta i titoli di alcune commedie aderenti al genere della ridicolosa come *Le sciocchezze di Gradellino, acchresciute dall'astuzie di Fenochio, sturbatore de' matrimoni*, *Le nuove pazzie del dottore* e *Gl'amori sfortunati di Pantalone*. I testi si reggono su schemi fissi che contrappongono i lazzi delle maschere alle vicende degli amorosi, sul plurilinguismo, e sulla commistione di stili.[6]

Per Giovanni Bonicelli (alias Bonvicino Gioanelli) dobbiamo immaginare un percorso simile a quello di Mondini, anche se le notizie biografiche nel suo caso sono ancora più scarne. Dalle date delle produzioni deduciamo che vive e scrive nello stesso periodo (tratto che si evince sensibilmente da alcune corrispondenze intertestuali tra i due autori),[7] e che ha studiato da avvocato all'Università di Padova, negli

---

[2] Si ricordano qui Francesco Nicolini, Vettor Romagnio, Leonardo Pittoni, Giacomo Dedini, Re, cit..

[3] Ad esempio circa le pubblicazioni in vendita dal Lovisa si riporta qui un elenco di opere in calce al Pantalone Spezier: «Dal Lovisa libr. A Rialto in ruga d'Oresi si vende il Tasso tradotto di novo in lingua veneziana con figure in rame, Il detto Tasso in piccolo in lingua veneziana, Le nove pazzie del Dottor, Le sciocchezze di Gardellino, Pantalon Mercante fallito, Il finto prencipe, Il Pantalon Bullo, Il convitato di pietra, Le prodigalità d'Arlichino Comedia nuova, Zanobia a Radimisto, L'amante fedele, Le disgrazie di Pantalon, Vita, amori, e morte di Sanson, Trufaldin finto papagallo, Il Pantalon Spicier, L'invidia in corte, Pantalon Spizier, Il capit. Belisar. Con altre comedie e opere del Cicognini e opere d'ogni sorte. Trattato della cioccolata, Tutte l'imprese fatte dal Seren. Morosini, L'istoria di Maria Stuarda, Secreti di medicina di missier Agresto de Bruschi, Il Cembalo d'Erato, cioè cento sonetti in lingua veniziana».

[4] Si veda alla voce Mondini Tommaso, dal *Dizionario Biografico degli Italiani*, a cura di Paola Lasagna, (http://www.treccani.it/enciclopedia/tommaso-mondini_(Dizionario-Biografico)/).

[5] L'opera è attribuita al Mondini in MAZZUCCHELLI, *Gli scrittori d'Italia*, cit., e nella prefazione di Vescovo in MONDINI, *El Goffredo del Tasso*, cit.

[6] VESCOVO, *Per la storia della commedia cittadina*, cit.

[7] La prima corrispondenza è costituita dal canto del *flon*; vi si aggiungono la citazione dell'osteria al Gàfaro, che si incontra nella bellissima carrellata delle osterie veneziane per bocca di *Pantalone bullo*

stessi anni di Mondini.[8] La sua produzione è costituita da testi *ridicolosi* di repertorio, ma anche da prove più significative come una traduzione de *Il malato immaginario* di Molière, dal titolo *L'amalato imaginario sotto cura del Dottor Purgon. Comedia tradotta da quelle di Monsù Moliera, et accomodata ad uso de Comici Italiani per li linguaggi, e personaggi che corrono al presente, con il Famosissimo Dottorato di Pantalone in Medicina*, Venezia, Lovisa, 1701; tra i titoli ricordiamo: *La prodigalità d'Arlecchino, mercante opulentissimo perseguitato dal basilisco del Bernagasso d'Etiopia*,[9] *Il Dottor Baccheton*, *Arlechino finto bassà d'Algieri*, *Vittoria cane dell'ortolano e Fichetto bullo per amore*; e alcune opere costruite sulla mescolanza di repertori, tecniche e tradizione, nell'indirizzo di una commistione ardita.[10]

Trittico con Pantalone.

Il *Pantalone mercante fallito*, è sicuramente la commedia più significativa di Mondini, che peraltro deve in maggior parte la sua fama al volgarizzamento in lingua veneziana de *La Gerusalemme liberata* del Tasso (*El Goffredo del Tasso cantà alla barcariola*).

Nella commedia il protagonista è il mercante veneziano *imbertonà*, cioè innamorato folle di una giovane, come da tradizione dell'Arte e della *ridicolosa* (si ricordi il *Pantalone imbertonà* di Giovanni Briccio, ambientata a Venezia): «Ohimèi, cossa diséu? Che Pantalon sbandonasse la siora Beatrice? Me straccherò prima de sbatter le palpiere, me stufferò de tirar el fiào, me augurerò la rogna, la tegna, e la freve quartana, prima che vaga drio d'altra zovene».[11]

In questo caso l'innamoramento è la causa che porta alla rovina economica dell'impresa commerciale di Pantalone e della sua famiglia, per terminare con l'arresto del protagonista, che offrirà dalla prigione uno dei pezzi più interessanti: il canto del fallimento e l'assunzione della mala condotta ad *exemplum vitae* per gli spettatori. La quotidianità veneziana si esprime nella sua forma più intensa nella rappresentazione del tragitto in gondola, (già de *La Venetiana*), con il canto e le risse per il diritto di precedenza in canale, la gita a Murano. Tra gli aspetti più peculiari è da notare lo scontro generazionale, tra il padre noncurante e scialacquatore e il figlio che non accetta di esser comandato e costretto a ristrettezze, che raggiunge livelli di tensione e crudeltà piuttosto alti, con una scena in cui si arriva allo scontro violento. Il *mercante fallito* è citata da Goldoni[12] nella prefazione a *La Bancarotta*[13] come «una commedia pessima» che «correva da molto tempo sulle scene d'Italia».

(che deve decidere in quale luogo recarsi per il pranzo in I.VI.13), e nello *spezier* dove proprio all'oste è diretta una delle fantasiose ricette (III.IX.23); o ancora, tra le riprese dello *spezier*, nel novero dei pazienti, ritroviamo alcuni nomi parlanti per prostitute come *priora delle solennissime, priora de' Carampane, Caterina Gran Potta*; personaggi con designazioni simili si incontrano già nel *bullo* (I.VI.9, II.XII.5).

[8] Mondini, *El Goffredo del Tasso*, cit., p. XIX.

[9] Francesco Cotticelli, *La tradizione del Basilisco e La prodigalità di Arlichino di Giovanni Bonicelli*, in *Maske und Kothurn*, Jg. 50, 3, 2004, pp. 65-136.

[10] Vescovo, *Per la storia della commedia cittadina*, pp. 41-46.

[11] Simon Tomadoni, *Pantalone meracante fallito*, Venezia, Lovisa, 1693, I.8.

[12] La citazione goldoniana è in maniera indiretta un riconoscimento di valore da parte di un autore che è solito non nominare apertamente i propri avversari, ma citarne accuratamente idee e opinioni, lasciandoli chiaramente identificare.

[13] Ferrone, *Il teatro*, cit., p. 58.

Le altre commedie, di cui qui si vuole dare un breve riscontro, il *Pantalone bullo, overo la pusillanimità coverta* e il *Pantalon spezier*, sono i testi di Bonicelli che possono rientrare nel genere della commedia cittadina veneziana seicentesca.

Nel *bullo* si assiste alla sovrapposizione della maschera del mercante Pantalone al personaggio di tradizione *bulesca*: «son sior Pantalon, bullo e bravazzo, che tagia gambe e che scavezza brazzi».[14]

Un uomo, accompagnato da un manipolo di sgherri che gli assicura protezione, gira armato per Venezia e si dedica ad una lunga serie di scorribande. Risse, violenze e soprusi si snodano in lunghi percorsi cittadini, tra Ridotto, osterie, Ghetto e mercato, con ambientazioni da bassifondi. Per quanto riguarda la struttura della commedia rimane poco convincente il ravvedimento del bullo in uno stringato e classico lieto fine da commedia. Più significativa invece la lunga serie di comparse cittadine: l'oste, il venditore di pollame, il salsicciaio, le prostitute, i giocatori di carte, che colorano di vitalità e ancorano alla città di Venezia le vicende. Anche il bullo ha influenzato di certo Goldoni e il suo *Momolo*.[15]

Il *Pantalon spezier* è il testo che, nel suo complesso, sembra avere la struttura meno innovativa. Assai preponderante è ancora l'apparato di lazzi della tradizione dell'Arte, in particolare riservati al personaggio di Arlichino, come i suoi travestimenti in maschera di Morte, porco e orologio: «[...] mi crederia che no starave mal una speziaria da medesina. E, si no fallo, me par ancora d'arrecordarme de saver lezer i recipi dei miedeghi, e far anca dei decotini, zà quaranta anni ho fatto la prova davanti al prior da quel tempo».[16]

L'aspetto che ha maggior rilievo, nell'intenzione di costituire un percorso della commedia cittadina a Venezia, è quello rappresentato dalla bottega, con i suoi lavoranti, Pantalone che si veste da speziale, i facchini che pestano nei mortai, e i clienti che si avvicendano a chiedere rimedi per infermità ordinarie, (come emorroidi e pidocchi): una efficacissima *tranche de vie* sulla Venezia contemporanea all'autore e sugli aspetti della vita quotidiana e materiale che vi si conduceva. Irresistibili i fantasiosi e truffaldini medicamenti che Pantalone esibisce ai suoi clienti seguendo le ricette di altrettanto inverosimili medici. Di certo anche questo testo rappresentò una consistente fonte per Goldoni ne *La finta ammalata* e ne *Lo speziale*.

Queste tre commedie presentano caratteristiche comuni. La più importante, cifra significativa del genere di commedia cittadina, è senz'altro l'ambientazione. La città di Venezia appare rappresentata in modo completamente realistico, con l'uso di toponimi precisi. Ci si riferisce ai sestieri, a calli, ponti e fondamenta, a traghetti, alle isole della laguna; ancora si nominano palazzi comunali come la Zecca o il palazzo del tribunale (la Giustizia). Inoltre ciò che crea una corrispondenza tra scena e realtà è la narrazione delle abitudini di vita cittadina, che vanno dalla contrattazione del prezzo nella compravendita di beni alimentari al mercato, alla modalità di scelta del tavolo di gioco al Ridotto, con relative mani di gioco rappresentate;

[14] GIOVANNI BONICELLI, *Pantalone Bullo*, a cura di Maria Ghelfi, Venezia - Santiago de Compostela, lineadacqua, 2013, II.13 (www.usc.es/goldoni).
[15] FERRONE, *Il teatro*, cit., p. 58.
[16] GIOVANNI BONICELLI, *Pantalon Spetier*, Venezia, Lovisa, s. d., I.1.

dalla gita in gondola all'isola di Murano, al banco dei pegni del Ghetto; dalla riscossione di denaro presso il Banco Giro di Rialto, alle risse tra barcaioli, alla lettura dei fogli di novità, alla passeggiata in Piazza. Un altro piano riguarda i personaggi che fanno vivere la città attraverso la loro apparizione in scena: vere e proprie comparse caratteristiche, che mostrano le consuetudini della quotidianità cittadina, relativamente alle situazioni appena descritte: il venditore di pollame, il facchino, l'oste, i musicisti, colui che guida le danze, i giocatori di carte, per lo più bari, le maschere, i garzoni della spezieria, i clienti che vanno a richiedere medicamenti, le pattuglie dell'ordine pubblico, il ragazzino che vive facendo l'elemosina, i servi, le prostitute. Tutti questi personaggi sono parte integrante della scena perché a loro è ampiamente attribuito il compito di incarnare la città. Lo strumento fondamentale che i personaggi utilizzano in modo realistico, costituendo infine un altro piano di riconoscimento tra platea e scena, è il linguaggio. Il dialetto veneziano che qui si riproduce costituisce la fotografia di un tratto di lingua perduta. Le sue caratteristiche lo rendono assai diverso da quello codificato in seguito da Carlo Goldoni e gli autori non forniscono alcuna indicazione o chiarimento. Tratti arcaici, commistione di lingue, referenti lessicali densi, attinti dalla cultura materiale e popolare, di cui spesso non rimane traccia.

IPOTESI SCENOTECNICHE.

Un'osservazione a parte è da fare per l'apparato scenografico di questi testi, che, ancora una volta, ci aiuta ad identificare e a fissare una fase teatrale di passaggio. In questo trittico su Pantalone infatti le indicazioni scenografiche presentano tratti di tradizione della commedia dell'Arte e dei suoi scenari, cioè, essenzialmente, fondali che raffigurano il classico «esterno con case», generico e adattabile a tutte le rappresentazioni. Si trovano però anche indicazioni di cambi di scena che spostano la visuale verso l'interno, adattando l'ambientazione all'intreccio. I cambi sono indicati esclusivamente nelle didascalie e non lasciano indizi circa la realizzazione tecnica. Tuttavia alcune ipotesi[17] suggeriscono la possibile presenza di un prospetto, vale a dire il primo fondale scenografico in rapporto al pubblico, la cui discesa e salita possa presumibilmente rendere una veloce alternanza tra esterno e interno della scena. Inoltre si consideri che spesso, in corrispondenza del cambio si assiste ad un breve monologo di uno dei personaggi, con funzione di riepilogo, di indicazione di spostamento o di determinazione di passaggio temporale; il che non fa che confermare la possibilità di qualche azione tecnica, cui il monologo rende servizio di riempimento o copertura. Un esempio significativo di ellissi temporale tra una scena e l'altra si trova nel secondo atto del *mercante fallito* dove il vecchio Pantalone fa mandare la spesa per il supposto pranzo dell'amate con delle amiche (in realtà con lei mangeranno alle sue spalle due cicisbei) e riappare nella scena immediata-

[17] Queste riflessioni si sono basate principalmente sui suggerimenti di PIERMARIO VESCOVO - FABIO SOLDINI, *Commedie in commedia*, Marsilio, Venezia, 2011; e GERARDO GUCCINI, *Goldoni scenografo. Con alcune considerazioni di carattere storico sulle componenti e le funzioni degli spazi comici*, « Studi Goldoniani», n. s., II, 2013, pp. 11-42.

mente successiva per l'appuntamento che egli ha con la donna dopo mangiato, dichiarando che il pranzo deve essere già stato consumato e digerito.

Scene ricorrenti.

Nello svolgersi degli eventi che nelle tre commedie si snodano su filoni tematici differenti si assiste ad alcune scene ricorrenti.

Una scena con brindisi ricorre nel *Bullo* e nel *Mercante fallito*, e rappresenta in entrambi i luoghi un momento metateatrale: i personaggi fanno un brindisi diretto «all'onorata udienza» (*Bullo*, II.9.2) o alla città di Venezia, con tanto di coro «Venezia viva» (*Mercante fallito*, I.11.20).

Il gioco di carte con relative scommesse al Ridotto ricorre nelle scene iniziali del *Bullo* (I.1-3), dove ha il pretesto di presentare il personaggio di Pantalone e il suo carattere arrogante e violento, nonché la sua squadra di soldati; nel *Mercante fallito* al gioco è riservata la rappresentazione della perdita degli ultimissimi denari da parte di Pantalone. Nello *Spezier* si assiste ad una variazione, che rimane comunque nell'ambito del gioco d'azzardo, la morra. I due lavoranti di bottega, Nane e il giovane garzone Manteca, si giocano una «piccola», cioè una bevuta.

La gondola appare in numerose scene, anche se il *Mercante fallito* è il testo in cui questo elemento ha più spazio e più sfaccettature, la più importante quella del canto e dell'aperto riferimento alla traduzione del Tasso ad opera di Mondini (II.5).[18]

Certo il canto rappresenta un importante elemento ricorrente anche quando non è legato alla gondola. Il personaggio a cui le parti cantate e improvvisate, probabilmente secondo la tecnica del *contrafactum* applicata a melodie note, sono maggiormente attribuite è il protagonista: Pantalone. Nel *Bullo* assistiamo al canto per richiamare l'attenzione degli ebrei del Ghetto. Nel *Mercante fallito* il canto è dapprima mezzo di corteggiamento, introdotto dall'esplicito: «se no ve la posso sonar ve la vogio almanco cantar»; per poi avere il suo più ampio sfogo nella lunga sequenza del canto in prigione, sull'aria del «flon», melodia a cui Pantalone affida l'analisi del comportamento che l'ha portato alla rovina, forse la parte della commedia meno accettabile per il più moralista Goldoni.[19] Il «flon» ritorna nello *Spezier*, la prima volta sulla bocca di Manteca, che, secondo l'usanza sopra descritta, improvvisa delle strofe a piacere, mantenendo invariata la struttura ritmica; mentre una seconda volta da Pantalone, che canta prima di addormentarsi. Altri motivi e filastrocche varie, che si possono, per metrica e rima, immaginare cantate, costellano i testi qua e là, ora in bocca al soldato Mezzettino, ora ad Arlichino.

Risulta ricorrente anche la scena notturna, che ritorna in tutti e tre i testi, dando origine a topiche comiche di tradizione per effetti della scarsa visibilità.

---

[18] «E zà che ve piaso a cantar, si no me dé però incenso, vogio cantarve quell'ottava de Ercole che per amor mena 'l fuso, che la dise: "Mirasi qui tra le meonie ancelle"; ma ve la vogio cantar inte 'l mio lenguazo, che l'altro zorno me son imbattùo a Rialto, sotto i porteghi della Drapparia, dal Lovisa stampador e librer, e gh'ho visto un libro che dise: El Goffreddo del Tasso cantà alla barcariola, e l'è tutto 'l Tasso cantào cusì, alla veneziana, che a dire 'l vero me dà in genio» (Tomadoni, *Pantalone*, cit.).
[19] Cfr. Vescovo, *Per la storia della commedia cittadina*, cit., p. 64.

La lingua.

Il mio contributo per l'Archivio del Teatro Pregoldoniano consiste nell'edizione critica e commentata di una di queste commedie,[20] che restituisce un testo ricostruito sulla tradizione a stampa, rivalutata e riconsiderata, e si incentra sulla stesura di un commento, volto a sottolineare e analizzare la struttura dei testi, dando approfondimento delle ragioni che ne costituiscono le caratteristiche di maggior importanza, qui accennate, nonché ad offrire un'analisi linguistica, come contributo allo studio del veneziano seicentesco, con particolare riferimento alla tradizione delle lingue di scena, che connettono l'esperienza cinquecentesca a quella di Carlo Goldoni, che a questa produzione —con distacco e sufficienza, ma con costante attenzione— mostra di avere fatto debito riferimento, soprattutto negli anni del suo approdo alla scrittura comica e della rifondazione del genere della commedia cittadina veneziana.

Oltre al veneziano le commedie di Bonicelli e Mondini presentano un plurilinguismo declinato in relazione ai personaggi. I dialetti bolognese (per il Dottore), e bergamasco (per i servi Arlichino, Bagolino e Fenochio), sono lingue rese in modo convenzionale, secondo la tradizione della commedia a partire dal Cinquecento, che parte dal veneziano aggiungendovi i tratti più caratteristici.

Un'altra variazione parte dal veneziano per sottolineare il contrasto tra la lingua cittadina e le parlate di terraferma. Se ne trovano esempi in alcune scene come quella in cui Celio travestito da contadino imita una parlata simile al pavano (*Spezier*, III.10).[21]

Per il Dottore si assiste ad una commistione di bolognese e latino, a volte piuttosto ingarbugliata. Questo è l'espediente linguistico che serve a caratterizzare il personaggio per la sua saccenteria e per l'abitudine al parlare dilungandosi inutilmente. Le citazioni sono realistiche, alcune anche puntuali (per la maggior parte sono tratte da *Digesto* o *Pandette*, ovvero la parte del *Corpus Iuris Civilis* che raccoglie la tradizione romana classica del diritto, testo che il Bonicelli ha certamente frequentato nei suoi studi universitari). Ma su una base di latino si innesta qualche coniazione fantasiosa, e si mescola il dialetto bolognese.

Un'altra caratterizzazione linguistica che le commedie utilizzano è il parlare aulico affettato degli amorosi. Questo tipo di linguaggio, mentre nasce in rapporto parodistico con la lingua dell'opera seria o del dramma per musica,[22] riflette spesso la vacuità dei caratteri nella costruzione di un espressività prevalentemente finta e falsamente ricercata. In quest'ottica si trovano in numerosissimi luoghi delle chiusure di battuta in distico baciato, o lunghe parti in versi in corrispondenza delle patetiche scene d'addio, che sono probabilmente da pensarsi accompagnate da musica.

---

[20] Bonicelli, *Pantalone bullo*, cit. Non si esclude che possano essere pubblicate anche le altre due edizioni.

[21] La contrapposizione città/campagna emerge anche nella scena I.11 del bullo, in cui per insultare il galliner Pantalone gli attribuisce la provenienza da diverse zone tra Venezia, Padova e Vicenza, come Camponogara, Campo Sanpiero, Zocco.

[22] Come indica Andrea Fabiano nella prefazione a *Il pastor fido ridicolo* (Santiago de Compostela - Venezia, lineadacqua, 2013; www.usc.es/goldoni), all'inizio del Settecento si sviluppa, principalmente a Londra e a Parigi, il genere della parodia del dramma per musica; un'esperienza simile si registra anche a Venezia al teatro San Samuele nel 1732. Non si vuole qui forzare la ricerca di una catena di precursioni; soltanto segnalare l'attestazione di una consuetudine scenica.

Infine è da segnalare che il linguaggio di Pantalone[23] acquista in questi testi una maggiore profondità espressiva rispetto agli stereotipi degli scenari dell'Arte. Il suo dialetto veneziano è intriso di aspetti della vita famigliare, affettiva, mercantile; l'utilizzo che egli fa di detti gnomici, proverbi e sentenze, qualche piccola interferenza di linguaggio aulico, ad esempio in qualche parola di latino che, a differenza delle ampollose citazione del Dottore, entra a far parte del linguaggio corrente.

Si può dire che in generale anche la lingua del personaggio segue le sperimentazioni caratteriali, perciò nel *Bullo* sono più marcate le espressioni aggressive, l'uso della minaccia, con una galleria di termini specifici legati all'ambito lessicale delle armi, di epiteti offensivi, l'abuso del suffisso spregiativo accrescitivo in -azzo/-azza.

Nel *Mercante fallito* sono due gli aspetti linguistici che emergono: il primo riguarda l'innamoramento. Pantalone per dichiarare il suo amore a Beatrice utilizza una lunga serie di referenti concreti e anatomici, seguendo l'idea insita nell'espressione «vissere mie», che quanto più il sentimento è forte e profondo, tanto più trova spazio nella parte più interna del corpo, dalla «spienza» alle «buelle». Il secondo aspetto è quello che riguarda prima lo «spender per la putta», poi il dissesto economico, corredato da espressioni che riguardano il denaro, i tassi di strozzinaggio, per finire nel lungo riepilogo del «flon».

Nello *Spezier*, infine, il linguaggio di Pantalone è da una parte più equilibrato: già nella scena iniziale, quando il mercante racconta al Dottore i suoi piani per l'avvio della spezieria, i toni e le parole sono quelle di un uomo anziano che ha ben considerato la propria posizione e situazione. In quest'ottica rientra il linguaggio da padre di famiglia, affettuoso, che egli adotta a tratti col garzone di bottega Manteca; e in particolare con le clienti della bottega che vengono a acquistare medicamenti. Ma proprio dalla spezieria deriva l'altro aspetto della lingua di Pantalone in questa commedia: il lessico medico di base, su cui trova spazio il linguaggio metaforico e fantasioso dei «recipi».

Un nuovo strumento.

Obbiettivo principale nella stesura di un commento linguistico delle commedie sono l'interpretazione dei detti e dei modi di dire, e la ricostruzione dei rispettivi referenti concreti. Oltre ai più consueti dizionari dialettali ed etimologici, con particolare riferimento all'uso del gergo, lo strumento più significativo che è stato aggiunto è la *Raccolta de' proverbii, detti, sentenze, parole fresi veneziane, arricchita d'alcuni esempii ed istorielle*, di Francesco Zorzi Muazzo.[24] Una fonte preziosissima. Il testo presenta una scrittura di getto, che esclude revisioni e ripensamenti, ma che di certo coinvolge contemporaneamente più lettere, cioè capitoli (le macro-divisioni alfabetiche che ne danno la parvenza di vocabolario).[25] L'opera, scritta «per passar i

[23] Per un'analisi completa e approfondita del linguaggio di Pantalone si rimanda a Spezzani, *Dalla commedia dell'arte a Goldoni*, cit.

[24] Francesco Zorzi Muazzo, *Raccolta de' proverbii, detti, sentenze, parole e frasi veneziane, arricchita d'alcuni esempii ed istorielle*, a cura di Franco Crevatin, Costabissara, Angelo Colla, 2008.

[25] Le carte di Muazzo sono divise in un ordine alfabetico imperfetto. Le lettere danno adito a grandi capitoli, ma i lemmi sono scritti in maniera mescolata, così come vengono alla mente, dettati in base all'estro, ai pensieri, a collegamenti intuitivi e improvvise associazioni di idee; approfondite a seconda del momento in diverse pagine o a volte solo accennate o elencate.

umori cattivi» tra il 1767 e il 1771 da un nobile veneziano rinchiuso a Santo Spirito, poi San Servolo per la condotta violenta derivata dall'abuso di sostanze alcoliche, risente dello stato di salute dell'autore anche nella scrittura, che trascorre dall'annotazione lessicale al racconto, alla dissertazione cronachistica e di costume; un testo amplissimo nei contenuti, che tende alle sovrapposizioni e al ridondante, scritto con intento di difesa della lingua veneziana sulle tendenze toscano-centriche emerse dalla cinquecentesca questione della lingua. Viene conservata manoscritta nell'isola di San Servolo fino a passare all'Archivio di Stato di Venezia, dove probabilmente i fogli vengono rilegati nel 1849. Il primo a segnalarne l'importanza, su suggerimento di Manlio Cortelazzo, fu Paolo Zolli, alla fine degli anni sessanta.[26] Questa una veloce riflessione di Muazzo:

Quel che po' posso dir intorno sta Raccolta e replicar zé che chi s'à messo a formar calepini o dizionarii de qualunque sorte i à vudo sempre compagni nella fadiga e libri dai quali i podeva ritrar le voci e i vocaboli. Basta dir che al zorno d'ancuo quei accademici affamai della Crusca i ghe magna el cotto el cruo al granduca di Toscana con l'inventar o trovar nove e stramballae dizion alla Crusca e mi, senza l'appoggio de libri e compagni, son andà facendo sta raccoltina che, spero, in tutto no la doveria esser, se non i tutto perfetta e bona, almanco in parte cattiva e degna d'andar dal luganegher a incartar el salà come tanti libri e corpi d'istorie francesi.

Questo strumento è servito a dare valore ad alcuni vocaboli, non altrimenti attestati, testimoniandone la diffusione. Non sempre Muazzo dà una spiegazione dei lemmi, come quella che ci aspetteremmo da un vocabolario, ma ecco, per chiarire, due esempi: «che carne squarzadona che zé questa», (p. 942 s. v. *squarzo*), ci permette di dare conferma del valore individuato per l'espressione «polastrazze squarzadonazze» (*Bullo*, I.11.13); e «co' zogo a zoghetti, fasso sempre sonica colle carte», e «co' zogo, fasso sempre sonica»; (MUAZZO, *Raccolta*, cit., rispettivamente pp. 973 e 986), riescono a contestualizzare una frase come «hallo cattào sonica delongo» (*Mercante fallito*, III.3.16), altrimenti non attestata, consentendoci di identificare con certezza l'uso di questa espressione nell'ambito del gioco di carte, facendola apparire una strategia o una mossa. Purtroppo le grandi potenzialità del testo sono frenate dalla difficoltà di lettura sia per la mole imponente, sia per la scarsa praticità del supporto che rimane sprovvisto di indice. Si tratta in ogni modo di uno strumento straordinario per la scrittura concreta e materiale, che tratta di referenti oggettivi, di cui esamina le differenze minute, e di cui fornisce molti esempi d'uso relativamente a termini, frasi, modi proverbiali e relativi contesti.

BIBLIOGRAFIA CITATA

ALBERTI, CARMELO, *La scena veneziana nell'età di Goldoni*, Roma, Bulzoni, 1990.
BONICELLI, GIOVANNI, *Pantalon Spetier*, Venezia, Lovisa, s. d.
————, *Pantalone Bullo*, a cura di Maria Ghelfi, Santiago de Compostela - Venezia, lineadacqua, 2013 (www.usc.es/goldoni).

[26] PAOLO ZOLLI, *La Raccolta de' proverbi, detti, sentenze, parole e frasi veneziane di F. Z. Muazzo*, in «Studi veneziani», XXI, 1969, pp. 537-582.

[Bonicelli, Giovanni], *L'amalato imaginario sotto cura del Dottor Purgon. Comedia tradotta da quelle di Monsù Moliera, et accomodata ad uso de Comici Italiani per li linguaggi, e personaggi che corrono al presente, con il Famosissimo Dottorato di Pantalone in Medicina*, Venezia, Lovisa, 1701.

Calmo, Andrea, *La Spagnolas*, a cura di Lucia Lazzerini, Milano, Bompiani, 1978.

Ci vuole pazienza. Lettere di Elena Mocenigo Querini 1733-1788, a cura di Antonio Fancello e Madile Gambier, Venezia, Fondazione Querini Stampalia, 2008.

Cotticelli, Francesco, *La tradizione del Basilisco e La prodigalità di Arlichino di Giovanni Bonicelli*, «Maske und Kothurn», Jg. 50, 3, 2004, pp. 65-136.

Ferrone, Siro, *Il teatro*, in *Storia della letteratura italiana*, V. *Il secondo Cinquecento e il Seicento*, Roma, Salerno editrice, 1997, pp. 1057-1110.

————, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, Venezia, Marsilio, 2011.

Goldoni, Carlo, *La buona madre*, a cura di Anna Scannapieco, Venezia, Marsilio, 2001.

————, *Le baruffe chiozzotte*, a cura di Piermario Vescovo, introduzione di Giorgio Strehler, Venezia, Marsilio, 1993.

Gozzi, Carlo, *Commedie in commedia*, a cura di Piermario Vescovo e Fabio Soldini, Venezia, Marsilio, 2011.

Guccini, Gerardo, *Goldoni scenografo. Con alcune considerazioni di carattere storico sulle componenti e le funzioni degli spazi comici*, «Studi goldoniani», n. s., II, 2013, pp. 11-42.

Klein, Robert, *La forma e l'intelligibile*, Torino, Einaudi, 1975.

Lazzerini, Lucia, Giancarli, Gigio Artemio, *Commedie*, Padova, Antenore, 1991.

«Le sorte dele parole». Testi Veneti dalle origini all'Ottocento, a cura di Riccardo Drusi, Daria Perocco e Piermario Vescovo, Padova, Esedra, 2004.

Mariti, Luciano, *Commedia ridicolosa: comici di professione, dilettanti, editoria teatrale nel Seicento: storia e testi*, Roma, Bulzoni, 1978.

Mazzucchelli, Giovanni Maria, *Gli scrittori d'Italia*, II, Brescia, Giambattista Bossini, 1758.

Mondini, Tommaso, *El Goffredo del Tasso cantà alla barcariola, versione in veneziano de «La Gerusalemme liberata»*, anastatica dell'edizione del 1693 a cura di Piermario Vescovo, Venezia, Marsilio, 2002.

Muazzo, Francesco Zorzi, *Raccolta de' proverbii, detti, sentenze, parole e frasi veneziane, arricchita d'alcuni esempii ed istorielle*, a cura di Franco Crevatin, Costabissara, Angelo Colla, 2008.

Padoan, Giorgio, *Putte, zanni, rusteghi: scena e testo nella commedia goldoniana*, a cura di Ilaria Crotti, Gilberto Pizzamiglio e Piermario Vescovo, Ravenna, Longo, 2001 [scritti già pubblicati in: «Lettere italiane», «Quaderni veneti», «Problemi di critica goldoniana»].

Parola, musica, scena, lettura. Pecorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi, a cura di Giulietta Bazoli e Maria Ghelfi, Venezia, Marsilio, 2009.

Il pastor fido ridicolo, a cura di Andrea Fabiano, Santiago de Compostela - Venezia, lineadacqua, 2013 (www.usc.es/goldoni).

Re, Emilio, *La Commedia Veneziana e il Goldoni*, «Giornale storico della letteratura italiana», LVIII, 1911, pp. 367-378.

Spezzani, Pietro, *Dalla commedia dell'arte a Goldoni*, Padova, Esedra, 1997.

Tomadoni, Simon, *Pantalone mercante fallito*, Venezia, Lovisa, 1693.

Vescovo, Piermario, *Per la storia della commedia cittadina veneziana pregoldoniana*, «Quaderni Veneti», V, 1987, pp. 37-80.

————, *Parigi e Siviglia. Spazio e tempo in commedia tra Sei e Setteconto in Goldoni. Primi appunti*, «Problemi di critica goldoniana», VII, 2000, pp. 243-287.

Zolli, Paolo, *La Raccolta de' proverbi, detti, sentenze, parole e frasi veneziane di F. Z. Muazzo*, «Studi veneziani», XXI, 1969, pp. 537-582.

Zorzi Muazzo, Francesco, *Raccolta de' proverbii, detti, sentenze, parole e frasi veneziane, arricchita d'alcuni esempii ed istorielle*, a cura di Franco Crevatin, Angelo Colla Editore, 2008.

Archivio del Teatro Pregoldoniano: www.usc.es/goldoni

Dizionario Biografico degli Italiani: http://www.treccani.it/enciclopedia/

Isabella Dosi Grati fra commedia 'urbana bolognese' e 'cittadina veneziana': l'adattamento lagunare de *Le fortune non conosciute del Dottore*

Javier Gutiérrez Carou
(Universidade de Santiago de Compostela)

Maria Isabella Dosi Grati è probabilmente la prima drammaturga bolognese di cui si conserva un numero significativo di testi. A cavallo fra il Sei e il Settecento, la sua produzione comica beve dalla commedia dell'arte, ma allo stesso tempo anticipa già alcune delle caratteristiche della drammaturgia goldoniana. Nell'intervento sarà analizzata una delle sue commedie più significative, *Le fortune non conosciute del Dottore*, mettendola a confronto con la sua versione veneziana *Le fortune non conosciute di Pantalone.*

Maria Isabella Dosi Grati is probably the first female Bolognese playwright of whom a significant number of texts are preserved. In both the seventeenth and eighteenth centuries her comic production draws on the commedia dell'arte, *while at the same time anticipating some of the characteristics of Carlo Goldoni's drama. In the present study one of her most significant plays,* Le fortune non conosciute del Dottore*, will be analysed, comparing it with* Le fortune non conosciute di Pantalone*, the Venetian version of the same play.*

1. MARIA ISABELLA DOSI GRATI.

La contessa bolognese Maria Isabella Dosi Grati, Dorigista, fu una delle poche donne che svolse una significativa attività drammaturgica fra Sei e Settecento.[1] Aldilà dell'interesse intrinseco della sua produzione, è importante sottolineare che i testi della Nostra facevano parte dell'"humus' da cui presero avvio i movimenti di riflessione e di modifica del paradigma teatrale italiano che sfoceranno poi, tra l'altro, nella grande stagione goldoniana. Nonostante i pochi dati a disposizione sulla diffusione del teatro della Dosi Grati, non è da escludere che, oltre a una conoscenza indiretta, Goldoni potesse essersi fatto un'idea di prima mano di alcune delle creazioni della contessa sia attraverso i testi pubblicati, sia anche tramite il contatto con l'ambiente teatrale locale nei suoi soggiorni a Bologna, tanto nel periodo di vagabondaggio fra Rimini, Siena, Firenze, Pisa e il capoluogo emiliano (1743-1748), quanto nel 1755. Infatti nei *Mémoires* il veneziano ricorda l'attività drammaturgica dei gruppi dilettanteschi bolognesi.[2] Inoltre l'esistenza di un adattamento veneziano di una delle commedie della contessa, *Le fortune non conosciute del*

[1] È autrice, tra l'altro, di cinque commedie: *La prudenza nelle donne*, *Ingannano le donne anche i più saggi* (scritte prima del 1688), *Le fortune non conosciute del Dottore* (prima del, o del, 1688), *Il padre accorto della figlia prudente* (fra 1688 e 1690) e *Il principe più reale che amante* (fra 1690 e 1696): per le ipotesi di datazione dei testi cfr. JAVIER GUTIÉRREZ CAROU, *Ancora sulla drammaturgia bolognese fra Sei e Settecento: «Ingannano le donne anche i più saggi», una commedia ricuperata di Dorigista*, in *Ausencias. Escritoras en los márgenes de la cultura*, ed. de Mercedes Arriaga Florez, Salvatore Bartolotta y Milagro Martín Clavijo, Sevilla, ArCiBel, 2013, pp. 604-618. Il presente saggio prende avvio da due nostri precedenti lavori su Dorigista: JAVIER GUTIÉRREZ CAROU, *Isabella Dosi Grati, Dorigista, o il teatro al femminile nella Bologna fra Sei e Settecento*, in *Las voces de las diosas*, ed. de Milagro Martín Clavijo *et alii*, Sevilla, ArCiBel, 2012, pp. 699-722, e ID., *Ancora sulla drammaturgia bolognese*, cit..

[2] CARLO GOLDONI, *Mémoires*, Parte seconda, capitolo XXIV.

Dottore, stampato in Laguna probabilmente negli anni a cavallo fra Sei e Settecento, rende più verosimile questa possibilità.

Sono scarsi gli avvenimenti della biografia della Nostra che possiamo datare con sicurezza. Il Fantuzzi indica che la sua morte avvenne il 6 gennaio 1735,[3] ma ne ignoriamo la data di nascita. Ebbe diverse figlie, come si deduce dall'anonima dedica di una 'raccolta' per la monacazione di una di esse, Anna Maria, del 1714.[4] Se a questi dati aggiungiamo che, secondo una nostra ipotesi,[5] le prime due commedie scritte da Dorigista dovevano essere leggermente anteriori al 1688, anno in cui vide la luce la prima edizione di una sua opera, potremmo ipotizzare una data di nascita fra il 1660 e il 1670, che determinerebbe un'età per la pubblicazione della sua prima *pièce* teatrale tra i diciotto e i ventotto anni. Se ora insieme a tale ipotetico intervallo temporale per la nascita di Isabella, consideriamo che la figlia monaca di cui abbiamo notizie potrebbe aver preso il velo, ad esempio, intorno ai diciotto anni, arriveremo a una data per la sua venuta al mondo vicina al 1696, un'ipotesi biologicamente verosimile poiché sarebbe nata quando la madre aveva fra i ventotto e i trentotto anni. Comunque, se ora prendiamo in considerazione il periodo attivo come commediografa della Nostra, approssimativamente dal 1688 al 1696,[6] siamo più inclini a ritenere verosimile una data di nascita vicina al 1670 piuttosto che al 1660. Infatti, sembrerebbe che Isabella Dosi avesse dedicato la sua attenzione alla commedia solo per pochi anni molto ravvicinati e, dunque, forse prima di sposarsi (attorno ai 20 anni di età)[7] e di dover non solo badare agli obblighi abituali di una donna nobile dell'epoca sposa e madre, ma anche mantenere un'immagine

[3] GIOVANNI FANTUZZI, *Notizie degli scrittori bolognesi*, 3 voll., III, Bologna, San Tommaso d'Aquino, 1781-1783, p. 263.

[4] «... ravviso in essa [la monacanda] uno spirito confacente alla sua Nascita, e conosco quell'Indole tanto propria delle vostre Figlie...» (*All'Illustrissima Sig. Contessa Isabella Dosi Grati nel predersi il sacro velo fra le MM. RR. [Madri Reverendissime] Monache del Nobilissimo Monastero di Santa Caterina dell'ordine di Vallombrosa Anna Maria Grati coi nomi di Donna Anna Teresa Maria Bonaventura*, Bologna, Costantino Pisarri sotto le Scuole all'Insegna di S. Michele, 1714, pp. 3-5: 4; 16 pp., in-8: A). Da quanto ci risulta la 'raccolta' (otto sonetti, firmati rispettivamente dall'Abate N. N. [cioè, 'Non noto', '*Nomen nescio*'], G. A. B., Giulio Cesare Monti, N. N., Simonide da Meaco, N. N., Annibale Benvenuti e dal Dottore T. B.) è passata inosservata fino all'attualità. Una lettura frettolosa del frontispizio dell'opusculo ha fatto sì che il compilatore della scheda manoscritta della Biblioteca Universitaria di Bologna abbia interpretato che la monacanda fosse la stessa contessa (http://cataloghistorici.bdi.sbn.it/resource_viewer.php?IDRES=CSTOR.97.240068; 10/04/2015).

[5] Cfr. GUTIÉRREZ CAROU, *Ancora sulla drammaturgia bolognese fra Sei e Settecento*, cit.

[6] Sulle date di stampa, reali e ipotetiche, dei testi di Dorigista cfr. GUTIÉRREZ CAROU, *Ancora sulla drammaturgia bolognese fra Sei e Settecento*, cit., pp. 615-617. L'unico testo di argomento religioso della Nostra (*La verginità coronata col martirio nella morte di S. Solangia, Sacra Tragica Rappresentazione di Dorigista*, Bologna, Costantino Pisarri sotto le Scuole, 1731) sembra appartenere a un periodo posteriore di maturità.

[7] Anche se riferiti a Venezia, pensiamo che i dati offerti da Volker Hunecke sull'età abituale in cui si sposavano le giovani nobildonne siano applicabili anche ad altre città italiane, come Bologna: «Quando si sposavano, le figlie dei patrizi lo facevano presto: nel Seicento in media a diciannove anni e in seguito [vale a dire, nel Settecento] due o tre anni più tardi. Le famiglie ricche avevano più fretta di quelle povere di combinare il matrimonio delle figlie; in quelle povere di solito queste si sposavano due anni più tardi»; VOLKER HUNECKE, *Essere nobildonna nella Venezia del Sei e del Settecento*, in *Donne a Venezia*, a cura di Susanne Winter, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura - Centro Tedesco di Studi Veneziani, 2004, pp. 133-156: 151.

adatta al ruolo sociale che le spettava, che mal combaciava con la 'frivolezza' degli interessi scenici, accettabili come il capriccio di una ragazza nubile, ma non di una donna maritata e responsabile. Quindi, a nostro avviso, nata verso il 1670 e morta nel 1735, la contessa sarebbe vissuta circa 65 o 70 anni.

I pochi restanti dati biografici che conosciamo indicano che suo padre fu il conte Giuseppe Dosi e che sposò il senatore conte Antonio Maria Grati.[8]

2. *Le fortune non conosciute del Dottore*.

La commedia *Le fortune non conosciute del Dottore* fu stampata per la prima volta a Bologna nel 1688[9] e riproposta per ben due volte nell'anno 1706.[10] Entrambi i volumi settecenteschi presentano un quasi identico frontespizio tranne per quanto riguarda l'insegna (che in un caso —libro A— è un cammeo con al centro un busto e un'ornamentazione vegetale, e nell'altro —libro B— un mascherone con una sorta di conchiglia sulla testa e qualcosa di simile a due tentacoli ai lati della bocca) e la dicitura «Con licenza dei superiori» che, nel primo caso, risulta in caratteri corsivi, mentre nel secondo è in tondo. Un veloce esame[11] dei volumi ci permetterà di determinare che, oltre al frontespizio, ci sono piccole differenze nella distribuzione del testo, nell'uso dei segni di abbreviazione o nella grafia di qualche parola[12] che ci permettono di affermare che, anche se i testi sono pressoché identici, non si tratta di due emissioni dello stesso libro, ma di edizioni diverse. Questa doppia edizione nello stesso anno può essere spiegata per un abbondante smercio del primo volume che avrebbe incoraggiato lo stampatore a riproporlo subito al pubblico.

Il testo fu anche offerto, con la sostituzione di Pantalone al posto del Dottore, al pubblico veneziano dallo stampatore Domenico Lovisa,[13] attivo fra il 1666 e il 1721 circa,[14] e di particolare spicco in questo contesto pregoldoniano per aver

---

[8] La fonte enciclopedica più vicina nel tempo alla Dosi Grati è la nota opera dell'Orlandi (Fra Pellegrino Antonio Orlandi, *Notizie degli scrittori bolognesi e dell'opere loro stampate e manoscritte*, Bologna, Costantino Pisarri, 1714), ma dato che la drammaturga era ancora in vita, e probabilmente non dimenticando che apparteneva a una famiglia importante, l'autore ne rispettò l'anonimato indicando solo: «Dorigista, nome anagrammatico di Dama Bolognese, che ha composte le seguenti commedie [...]» (p. 102).

[9] LE FORTVNE / NON CONOSCIVTE / DEL / DOTTORE / COMEDIA / Piaceuole, e Bellissima / DI DORIGISTA. / [insegna: cesto con fiori e frutti] / [lineetta] / In Bologna, per gli Eredi del Sarti / dal Monte delle Scuole, alla Rosa 1688. / Con licenza de' Superiori.

[10] Libro A: LE FORTVNE / NON CONOSCIVTE / DEL / DOTTORE / COMEDIA / Piaceuole, e Bellissima / DI DORIGISTA. / [insegna: cameo con in centro un busto e ornamentazione vegetale] / IN BOLOGNA, 1706. / [lineetta] / Nella Stamperia del Longhi. / *Con licenza de' Superiori.* Libro B: LE FORTVNE / NON CONOSCIVTE / DEL / DOTTORE / COMEDIA / Piaceuole, e Bellissima / DI DORIGISTA. / [insegna: mascherone] / IN BOLOGNA, 1706. / [lineetta] / Nella Stamperia del Longhi. / Con licenza de' Superiori. Si tratta in entrambi i casi di volumi in dodicesimo, di 68 pagine, con segnatura A-C^6.

[11] Nell'edizione critica che stiamo approntando per la Biblioteca Pregoldoniana del Progetto ARPREGO sarà possibile prendere visione del completo apparato di varianti.

[12] Ad esempio, nella «Protesta», nella licenza di stampa, in alcuni richiami, nell'ultima riga della p. 14 e prima della 15, nella prima della 17 e via dicendo.

[13] LE FORTUNE / NON CONOSCIUTE / DI / PANTALONE. / *COMEDIA* / Piacevole, e Bellissima / DI DORIGISTA / [insegna: mascherone] / IN VENEZIA, / Per Domenico Lovisa à Rialto.

[14] Cfr. Mario Infelise, *L'editoria veneziana nel '700*, Milano, Franco Angeli, 1989, p. 404.

pubblicato un significativo numero di commedie cittadine veneziane.[15] Dato che l'edizione del Lovisa manca di qualsiasi indicazione temporale e che il testo veneziano è pressoché identico, tranne ovviamente per quanto riguarda le battute di Pantalone, a quello bolognese che, nelle tre edizioni stampate nel capoluogo emiliano, non presenta divergenze testuali significative, risulta estremamente difficile tentare di identificare quale di esse fu utilizzata dallo stampatore veneziano come antigrafo della sua edizione[16] e, dunque, di stabilire la data in cui fu messo a disposizione del pubblico lagunare. Al riguardo, però, ci sono due particolari che, anche se non accettabili dalla prospettiva dell'ecdotica per la loro esilità, meritano tuttavia di essere sottolineati. Nelle tre versioni bolognesi del testo si parla parecchie volte di «maccaroni» (o «macaroni»), ma in una delle tre, il libro B del 1706, in due occasioni molto ravvicinate, troviamo la variante «macheroni», circostanza che si ripropone identica nella versione veneziana, così come è parallelo l'uso di maiuscole e minuscole per l'iniziale della parola (i grassetti sono nostri):

Le fortune non conosciute del Dottore (I.3.31-64; pp. 14-17)			*Le fortune non conosciute di Pantalone* (I 3 31-64, pp 13-16)
Bologna, 1688	Bologna, 1706 (A)	Bologna, 1706 (B)	Venezia, s. d.
FLAM [ ] ti piaciano più i Maccaroni	FLAM [ ] ti piaciano più i Macaroni	FLAM [ ] ti piaciano più i Macaroni	FLAM [ ] ti piaciano più i Macaroni
TROF Oh cari Maccaroni [ ] squisitissimi Maccaroncini [ ] questi Maccaroni [ ]	TROF Oh cari Macaroni [ ] squisitissimi Macaroncini [ ] questi Maccaroni [ ]	TROF Oh cari Macaroni [ ] squisitissimi Macaroncini [ ] questi Maccaroni [ ]	TROF Oh cari Macaroni [ ] squisitissimi Macaroncini [ ] questi Maccaroni [[
FLAM E i Maccaroni non gli hauerai	FLAM E i Macaroni non gli hauerai	FLAM E i **macaroni** non gli hauerai	FLAM E i **macaroni** non gli haverai
TROF [ ] d'hauer i Maccaron [ ]	TROF [ ] d'hauer i Macaron [ ]	TROF [ ] d'hauer i Macaron [ ]	TROF [ ] d'haver i Macaron [ ]
FLAM Et io subito li Maccaroni [ ]	FLAM Et io subito li Macaroni [ ]	FLAM Et io subito li **Macheroni** [ ]	FLAM Et io subito li **Marcheroni** (*sic*) [ ]
TROF [ ] hò cari Maccaroni]	TROF [ ] hò cari Macaroni	TROF [ ] hò cari **macheroni**	TROF [ ] ho cari **macheroni**

Questa situazione ci porta a formulare, anche se solo come ipotesi, che il Lovisa si fosse servito del libro B bolognese del 1706, cioè, che avesse avviato la stampa del testo dorigistiano in un momento in cui aveva già pubblicato commedie dei due principali autori della commedia cittadina veneziana, Tommaso Mondini (1680, 1689) e Giovanni Bonicelli (1693 e 1703), il che, dunque, gli avrebbe forse permesso di percepire delle similitudini fra le opere di questi autori e la commedia della contessa bolognese che l'avrebbero portato a pensare si trattasse di un 'prodotto' perfettamente proponibile al pubblico veneziano perché confacente con i suoi gusti.

Le fortune non conosciute del Dottore / di Pantalone, come gli altri testi comici della Nostra, interamente scritta in prosa e divisa, come è consuetudine in questi casi, in tre atti, presenta due parti dialettali: il Dottore (bolognese) e Trofaldino (bergama-

[15] Cfr. CARMELO ALBERTI, *La scena veneziana nell'età di Goldoni*, Roma, Bulzoni, 1990, p. 76*n*.

[16] Difficilmente si può pensare a un manoscritto, sia per l'assenza quasi assoluta di varianti significative fra i quattro testi, sia perché la pièce sembra non essere fuoriuscita dall'ambito della recita privata a Bologna.

sco);[17] e altre quattro, due coppie di giovani che, seguendo la scaletta dell'arte, si avvalgono dell'italiano: Merilda, Flaminia, Anveglio e Leandro. Tutte le battute sono interamente scritte senza lasciare spazio all'improvvisazione, anche se questa può essere una caratteristica solo della versione a stampa dei testi, mentre nelle rappresentazioni gli attori potevano forse recitare con maggiore libertà affidandosi al proprio estro.

Com'è abituale nelle sue commedie, anche in questa Dorigista rispetta le unità di azione, di carattere amoroso,[18] di tempo,[19] e di luogo, poiché l'argomento si svolge fra l'interno (camera e giardino) e l'esterno di una casa in una città (la solita disposizione anche di non poche commedie dell'arte), presumibilmente, Bologna. L'atto primo si apre con l'indicazione «tragica» (che si ripete più volte in diverse scene in alternanza con la didascalia «camera»): pensiamo sia un riferimento alla «scena tragica» serliana, cioè, una via[20] che permette l'andirivieni dei personaggi, poiché infatti l'azione si svolge dinamicamente per strada[21], a differenza della più abituale «scena comica», una piazza, più adatta alla staticità della chiacchiera. Inoltre l'atto terzo prende avvio in un giardino, che deve interpretarsi come parte della casa e, quindi, come un 'interno', diverso dalla strada.

Un altro elemento probabilmente ereditato dalla commedia dell'arte presente nel teatro della contessa bolognese è la violenza verbale e fisica. Anche se la seconda è poco frequente, probabilmente perché si tratta di testi pensati per recite private in un'atmosfera socialmente raffinata, l'aggressività nelle battute (manifestata fondamentalmente tramite gli insulti e le minacce a cui è di norma esposto come

---

[17] In riferimento a *La prudenza nelle donne*, per ben due volte, e a *Il padre accorto della figlia prudente*, che presentano una veste linguistica simile a quella de *Le fortune*, il Biondelli afferma: «Vi sono parlati i dialetti bolognese e bergamasco» (BERNARD BIONDELLI, *Saggio sui dialetti gallo-italici*, Milano, Bernardoni, 1845, pp. 186-187 e 459). Sull'opposizione lingua/dialetto nella commedia urbana bolognese cfr. MARIA GRAZIA ACCORSI, *Dialetto e dialettalità in Emilia Romagna dal Sei al Novecento*, Bologna, Boni, 1982, pp. 43 e 74-75.

[18] Forse con l'eccezione de *Il principe*, in cui il plot mescola un filo conduttore di carattere amoroso serio a triangolo, accompagnato dalla solita storia buffa delle maschere, con un altro politico, in cui si riflette sul tradimento e l'ambizione. Comunque, dato che il tema amoroso si presenta intrecciato indissolubilmente a quello politico sarebbe corretto parlare anche in questo caso di unità di azione.

[19] Colgo l'occasione per correggere una mia precedente affermazione derivata da una svista. Infatti nel mio *Isabella Dosi Grati, Dorigista, o il teatro al femminile*, cit., p. 704*n*, sostenevo erroneamente che ne *Le fortune* l'atto secondo si svolgesse il giorno dopo il primo, quando in realtà non è così. Comunque, Dorigista non sembra rispettare sempre l'unità di tempo perché sia *Il principe più reale che amanye* (cfr. GUTIÉRREZ CAROU, *Isabella Dosi Grati, Dorigista, o il teatro al femminile*, cit., pp. 705*n*) che *La prudenza nelle donne* presentano uno sviluppo che, a mio avviso, si allarga per ben due giornate: non è possibile stabilire comunque se, nell'insieme, l'arco temporale degli avvenimenti superi o meno le ventiquattro ore. Sull'importanza della notte e l'unità di tempo cfr. PIERMARIO VESCOVO, *Effetto notte. Per una 'genetica' del teatro gozziano 'alla spagnola'*, in *Metamorfosi drammaturgiche settecentesche. Il teatro 'spagnolesco' di Carlo Gozzi*, a cura di Javier Gutiérrez Carou, Venezia, lineadacqua, 2011, pp. 91-102.

[20] Il riferimento «tragica» indica per forza un esterno come dimostra non solo l'evolversi dell'azione, ma anche, ad esempio, un intervento del Dottore in II.5.44, una scena con la didascalia «tragica», in cui, rivolto a sua figlia Flaminia, le rimprovera: «A ludarè al star in Cà, e nò in s'la stra», e poi, «[...] passà in Cà Flaminia». Ringrazio Piermario Vescovo per i suoi suggerimenti su questa questione.

[21] Ad esempio quando Trofaldino va e viene dal gioielliere in III.2 (anche se la scena è priva di indicazione didascalica, si svolge certamente per strada).

destinatario o emittente, lo zanni) è presente con non trascurabile frequenza. Comunque, ne *Le fortune* troviamo un esempio di violenza estrema quando Flaminia, gelosa di Merilda, tenta di ucciderla mentre è addormentata nel giardino:

FLAMINIA E qual più opportuna congiuntura di questa potea porgermi la Sorte, hora senza essere impedita, ne osseruata da alcuno, darò con la morte di Merilda, pace al mio tormento; tù dormi, e forsi non ti suegliarai, onde in breue deu' essere eterno il tuo sonno, disleale tù rubbarmi chi adoro; perfida, tù rapirmi il mio bene, nò, che non lo goderai, mentre reciderò lo stame di tua vita con questo colpo; Ahi, chi mi tiene?
ANVEGLIO Vno che vigila, per la diffesa di vna Innocente.
FLAMINIA Lasciami.
MERILDA Oh Dio, che scorgo.
ANVEGLIO Fuggi, fuggi Merilda la crudeltà di costei, che tenta vcciderti.
MERILDA Chi mi soccorre, oh Cieli.
ANVEGLIO Inuolateui alla tirannia di questa inumana.
FLAMINIA Ah indegno, e tanto ardisci di frastornare le mie vendette. (III.1.3-10)[22]

Si riscontra una situazione simile anche ne *Il principe* (Almerinda, per ben due volte, vuole uccidere la duchessa Ilerida per usurparne il trono: II.8 e III.11). In entrambi i casi, l'intervento fortunato di uno dei personaggi maschili evita il truce avvenimento. A nostro avviso, questa caratteristica dei testi dorigistiani anticipa una tendenza che diventerà sempre più frequente nel teatro del Settecento inoltrato, cioè, la materializzazione di un genere intermedio in cui vengono appiattiti gli elementi definitori dei due estremi drammaturgici, la tragedia e la commedia.[23]

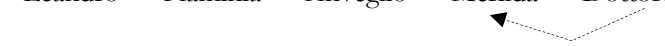
Elemento frequente in molte commedie della Nostra, e anche nell'Arte, è l'equivoco verbale, la difficoltà di comunicazione fra personaggi altolocati e servi, che è all'origine di molte situazioni comiche, e che, al contempo, manifesta l'impossibilità di un dialogo naturale e, dunque, di un rapporto fluido fra le classi sociali. Anche nelle *Fortune* si riscontrano diverse scene di questo tipo, ad esempio, quando, parlando tra sé e sé del suo amore per Anveglio, Flaminia viene sentita da Trofaldino, che pensa siano rivolte a lui le amorose parole della giovane, dando luogo a una sorta di dialogo assurdo ed esilarante (I.3.41-50).

Per concludere questa veloce analisi degli aspetti più interessanti de *Le fortune*, tralasciamo altri elementi abituali nella commedia del periodo e di Dorigista, come il frequente utilizzo di proverbi e frasi fatte, il facile ricorso a lunghi e abbondanti soliloqui per l'espressione dei sentimenti dei personaggi, o l'uso di particolari oggetti direttamente legati alla creazione di situazioni che danno luogo a fraintendimenti (ne *Le fortune*, per esempio, lo specchio che fa credere al Dottore che Merilda sia innamorata di Anveglio), per passare a studiare l'intreccio della commedia oggetto del presente saggio, particolarmente interessante da un punto di vista ideologico.

Merilda, giovane in difficoltà accolta dal Dottore nella propria casa, è innamorata dell'anziano, il quale, sebbene se in un primo momento sembrerebbe lusingato dall'idea, la scaccia subito, per sostituirla con un'altra assolutamente assurda, vale a

[22] Tranne per i nomi dei personaggi, citiamo diplomaticamente dall'edizione del 1688 in questa sezione del nostro saggio.
[23] Cfr. JAVIER GUTIÉRREZ CAROU, *Denominazione, definizione, caratteristiche: il teatro 'spagnolesco' gozziano come nuvola di punti*, in *Metamorfosi drammaturgiche settecentesche*, cit., pp. 15-29: 19-20.

dire, che Merilda sia innamorata di Trofaldino (I.5.1). Flaminia, figlia del Dottore gelosa della confidenza stabilitasi fra suo padre e Merilda, è innamorata del giovane Anveglio, il quale, invece, è innamorato di Merilda. Flaminia è amata dall'altro giovane presente nella commedia, Leandro. Ecco graficamente i rapporti (la freccia appunta la persona amata; quella a trattini indica l'iniziale amore del Dottore verso Merilda, poi rifiutato dal vecchio):



La conclusione della commedia, contrariamente al lieto fine tradizionale, si risolve in due matrimoni non desiderati dalle giovani donne:[24]

MERILDA Io certo se potessi parlare, direi, che non è questo il Sposo, che bramo [...]

DOTTORE Siu cuntenta de tor Anueli, sì, o nò, vdi fiola mi, s'al tulì, à tulì vn fiol d' garb, s'an'al tulì, chi sà pò, ch'a turì, e s'arrì mai più tal furtuna; ai digh aqusi, prche aiò pora d'la mi pell, ch'arrè a car d'star san al più ch'a psess.

MERILDA Io dunque lo piglierò. Mà, oh Dio, con il cuore tormentato [...]

DOTTORE [*rivolto a Flaminia*] Vdiu là Leandr, dsim al turissi pr Marì?

FLAMINIA Vi pensarò; ad ogni modo non posso più sperare in Anueglio, è meglio, ch'io mi appigli a Leandro. (III.ULTIMA.23 e ss.)

Il Dottore, dunque, impone come marito Anveglio a Merilda e Leandro a Flaminia. Questa soluzione inoltre impedisce l'unione dell'unica coppia che si presentava veramente legata da sentimenti amorosi reciproci, anche se di diversa intensità: il Dottore e Merilda.

Come si può osservare, dunque, ne *Le fortune* si impone un buon senso che, non consentendo il matrimonio fra una donna giovane e un anziano, porta il Dottore a rinunciare all'offerta di Merilda, convinto di aver interpretato male l'intenzione della ragazza, e a combinare matrimoni affini a una razionalità al di sopra i sentimenti, con la silenziosa complicità di Merilda che non osa aprirgli il suo cuore perché si tratterebbe di un'azione poco pudica per una ragazza: rispettando, dunque, convenzioni sociali e pensiero razionale, le proposte di matrimonio realizzate dal Dottore portano alla creazione di due coppie, uno dei cui membri, la donna, non è innamorato del coniuge che gli è stato assegnato. A questa costruzione delle coppie contribuiscono anche i due giovani maschi innamorati che, senza valutare minimamente l'opinione delle ragazze, costringono il Dottore a consegnargliele: infatti Anveglio esige all'anziano che adempia la promessa di dargli Merilda nonostante sia pienamente consapevole che lei non lo ami, mentre Leandro accetta di essere una seconda scelta, esplicitamente formulata da Flaminia, una volta che la figlia del Dottore si rende conto che non potrà mai avere l'uomo che ama veramente, cioè, Anveglio (III.ULTIMA). In questo caso, dunque, la modernità razionalistica de *Le fortune*, che rovescia la tradizionale coppia del vecchio ridicolo infatuato di una ragazza che non lo ama e anche quella dei giovani innamorati, si vede tuttavia za-

[24] Anche se è vero che la formazione di coppie di giovani si adegua alla tradizione, mentre nell'Arte, ad esempio, i giovani sposi sono felici del matrimonio, in questo caso tanto Merilda quanto Flaminia accettano malvolentieri la soluzione propostagli dal Dottore.

vorrata ancora da una visione della società, lontana dalla settecentesca rivendicazione del ruolo della donna, in cui sono ancora gli uomini a decidere il futuro del sesso femminile perfino in aperta opposizione alla loro volontà.

3. Da Bologna a Venezia.

Come abbiamo già anticipato, l'adattamento de *Le fortune* pubblicato dal Lovisa a Venezia nei primi anni del Settecento, sostituisce al Dottore la maschera autoctona del vecchio Pantalone, mentre tutti gli altri personaggi, e i loro interventi, rimangono invariati. La sostituzione non implica una semplice traduzione delle battute bolognesi del Dottore al veneziano del mercante lagunare, ma una vera e propria riscrittura dei testi, ovviamente da attribuire a una mano diversa di quella della contessa, che mai scrisse una riga in veneziano né inserì mai Pantalone nel *dramatis personae* delle sue commedie.

In alcuni casi, gli interventi di Pantalone sono traduzioni di quelli del Dottore (ad es. I.4.22) e in alcuni altri libere parafrasi (ad es. I.4.24). Comunque, frequentemente, le battute di Pantalone introducono alcuni cambiamenti significativi nel testo sia nel ritmo teatrale che nel ruolo del personaggio del vecchio non attribuibili automaticamente ai diversi caratteri delle due maschere. Infatti il primo aspetto che richiama l'attenzione nel confronto del testo originale con quello veneziano è la significativa maggiore brevità degli interventi di Pantalone rispetto a quelli del Dottore. Diverse battute del Dottore che per la loro lunghezza costituiscono autentici monologhi diventano in bocca di Pantalone interventi di normale durata all'interno di dialoghi con altri personaggi. Questa variazione spiegabile, ma solo in parte, con la sostituzione del gusto sentenzioso ed erudito del Dottore mediante il buon senso pratico della maschera veneziana, provoca contemporaneamente un incremento della fluidità dei dialoghi, come, ed esempio, in II.2.1, in cui alle poche righe dell'intervento di Pantalone corrisponde nell'originale una battuta del Dottore otto volte circa più lunga. In non poche occasioni gli interventi di Pantalone sono chiaramente più volgari e aggressivi dei corrispettivi del Dottore. In alcuni di essi la violenza verbale si manifesta semplicemente tramite l'aggiunta di un appellativo inesistente nella forma bolognese del testo e prescindibile tranne qualora lo scopo dell'inserimento sia semplicemente incrementare l'ilarità del pubblico meno raffinato (ad. es.: «DOTTORE E cosa dighia mò mì?» / «PANTALONE E cosa ve digio adesso sier Mumia?»; III.ULTIMA.1-3). In altri casi, troviamo aumentata gratuitamente la volgarità del brano, a meno che non vogliamo vedere nel cambiamento di nuovo la ricerca del riso più irrazionale; come nel seguente esempio in cui, mentre nel testo bolognese il Dottore chiede quasi metaforicamente a Merilda dove vuole che egli fissi gli occhi, nella versione pantalonesca veneziana il vecchio mercante indica un posto molto preciso dove potrebbe rivolgerli: «in tel Taffanario» (II.4.23). In certi interventi più profondamente modificati, l'aggiunta di materiale verbale non riguarda solo l'inserzione di un insulto, ma l'intera ricostruzione della frase per incrementarne non solo l'aggressività, ma anche la volgarità come, ad esempio, nel caso di un ironico «duttora» rivolto dal Dottore a Flaminia che, nell'intervento di Pantalone, dà luogo a una formula che modifica l'appellativo in

un diminutivo spregiativo, «Dottoretta», estendendosi anche a un «siora caga merda» che si commenta da solo (II.2.16).

4. CONCLUSIONI.

Anche se nata per la recita in ambienti privati bolognesi, la produzione teatrale diffusa sotto lo pseudonimo di Dorigista superò i confini dell'Emilia, almeno nel caso de *Le fortune non conosciute del Dottore*, per approdare a Venezia con la maschera del tipico mercante locale, Pantalone, in sostituzione di quella del Dottore. Come abbiamo potuto provare, questo cambiamento, in realtà, porta il testo a essere più vicino ai contenuti e all'estetica della commedia dell'arte di quanto non fosse l'originale stesso. Comunque, dato che la produzione comica di Isabella Dosi Grati anticipa anche alcuni elementi che saranno poi sviluppati nella drammaturgia della maturità illuministica settecentesca, merita di essere tenuta in considerazione al momento di delimitare i confini di quello che possiamo denominare l'"humus teatrale' pregoldoniano.

BIBLIOGRAFIA CITATA

ACCORSI, MARIA GRAZIA, *Dialetto e dialettalità in Emilia Romagna dal Sei al Novecento*, Bologna, Boni, 1982.

ALBERTI, CARMELO, *La scena veneziana nell'età di Goldoni*, Roma, Bulzoni, 1990.

All'Illustrissima Sig. Contessa Isabella Dosi Grati nel predersi il sacro velo fra le MM. RR. Monache del Nobilissimo Monastero di Santa Caterina dell'ordine di Vallombrosa Anna Maria Grati coi nomi di Donna Anna Teresa Maria Bonaventura, Bologna, Costantino Pisarri sotto le Scuole all'Insegna di S. Michele, 1714.

BIONDELLI, BERNARD, *Saggio sui dialetti gallo-italici*, Milano, Bernardoni, 1845.

[DOSI GRATI, MARIA ISABELLA], *Le fortune non conosciute del Dottore, comedia piacevole, e bellissima di Dorigista*, Bologna, Eredi del Sarti dal Monte delle Scuole alla Rosa, 1688.

————, *Le fortune non conosciute del Dottore, comedia piacevole, e bellissima di Dorigista*, Bologna, Longhi, 1706.

————, *Le fortune non conosciute del Dottore, comedia piacevole, e bellissima di Dorigista*, Bologna, Longhi, 1706 [è edizione diversa di quella precedente].

————, *Le fortune non conosciute di Pantalone, comedia piacevole, e bellissima di Dorigista*, Venezia, Domenico Lovisa a Rialto, s. d.

————, *La verginità coronata col martirio nella morte di S. Solangia, Sacra Tragica Rappresentazione di Dorigista*, Bologna, Costantino Pisarri sotto le Scuole, 1731.

FANTUZZI, GIOVANNI, *Notizie degli scrittori bolognesi*, 3 voll., Bologna, San Tommaso d'Aquino, 1781-1783.

GUTIÉRREZ CAROU, JAVIER, *Denominazione, definizione, caratteristiche: il teatro 'spagnolesco' gozziano come nuvola di punti*, pp. 19-20, in *Metamorfosi drammaturgiche settecentesche*, cit., pp. 15-29.

————, *Isabella Dosi Grati, Dorigista, o il teatro al femminile nella Bologna fra Sei e Settecento*, in *Las voces de las diosas*, ed. de Milagro Martín Clavijo *et alii*, Sevilla, ArCiBel, 2012, pp. 699-722.

————, *Ancora sulla drammaturgia bolognese fra Sei e Settecento: «Ingannano le donne anche i più saggi», una commedia ricuperata di Dorigista*, in *Ausencias. Escritoras en los márgenes de la cultura*, ed. de Mercedes Arriaga Florez, Salvatore Bartolotta y Milagro Martín Clavijo, Sevilla, ArCiBel, 2013, pp. 604-618.

HUNECKE, VOLKER, *Essere nobildonna nella Venezia del Sei e del Settecento*, in *Donne a Venezia*, a cura di Susanne Winter, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura - Centro Tedesco di Studi Veneziani, 2004, pp. 133-156.

INFELISE, MARIO, *L'editoria veneziana nel '700*, Milano, Franco Angeli, 1989.

Metamorfosi drammaturgiche settecentesche. Il teatro 'spagnolesco' di Carlo Gozzi, a cura di Javier Gutiérrez Carou, Venezia, lineadacqua, 2011.

ORLANDI, FRA PELLEGRINO ANTONIO, *Notizie degli scrittori bolognesi e dell'opere loro stampate e manoscritte*, Bologna, Costantino Pisarri, 1714.

VESCOVO, PIERMARIO, *Effetto notte. Per una 'genetica' del teatro gozziano 'alla spagnola'*, in *Metamorfosi drammaturgiche settecentesche*, cit., pp. 91-102.

ARCHIVIO DEL TEATRO PREGOLDONIANO: www.usc.es/goldoni
BIBLIOTECA UNIVERSITARIA DI BOLOGNA: http://cataloghistorici.bdi.sbn.it/

V. Commediografi toscani fra Sei e Settecento

Da Fagiuoli a Goldoni: storie di Cicisbei

Roberta Turchi
(Università di Firenze)

Il cicisbeo, uno dei protagonisti della società settecentesca, è stato a lungo considerato come manifestazione della decadenza morale italiana. Il saggio studia l'evoluzione del personaggio nella commedia da Fagiuoli a Goldoni.

This essay examines one of the main characters of Italian society in the XVIII century who has long been considered an example of moral decadence of the higer classes. The cicisbeo *was successful in comic plays; we studied the evolution of this character from Fagiuoli to Goldoni.*

1. Il Lelio/Vanesio di Giambattista Fagiuoli.

Nell'antiporta del primo tomo delle *Commedie* di Carlo Goldoni edite presso Pasquali, alle spalle del bambino intento a dare la prima prova del suo genio c'è la «sua libreria di quel tempo» nei cui scaffali sono disposti i volumi del Porta, del Fagiuoli, del Cicognini, del Maggi, del Lemene, del Gigli. Il piccolo Carlo ha circa otto anni: l'incisione, dunque, si riferisce al 1715 e subito viene da notare un'incongruenza: nel 1715 le commedie di F. ancora non erano passate per le stampe. La sfasatura, destinata a tramandarsi ai *Mémoires*, dove la «petite bibliothèque» in questione sarà attribuita a Giulio, perdura nelle *Memorie italiane* allorché ricordando le letture dell'estate 1722, durante le vacanze del primo anno di collegio, G. dirà di aver letto il Fagiuoli: «vi trovai la verità, la semplicità, la natura, ma poco interesse e pochissima arte, e i suoi riboboli fiorentini m'incomodavano infinitamente» (pref. t. VIII).[1] Dopo essere apparso nella prefazione al t. VIII Pasquali, il nome del commediografo fiorentino ritorna in quella del XIII. Giunto con i ricordi alla vigilia del trionfo del *Belisario*, G. presenta i componenti della compagnia Imer e il cenno agli spettacoli in cui erano specializzati serve di passaggio per fare il punto sul teatro comico: «La Compagnia di S. Samuele si sosteneva colle Tragedie, coi drammi del Metastasio e cogl'Intermezzi; ma la buona Commedia non erasi ancora introdotta né in Venezia, né in alcun altro Paese d'Italia».[2] Da qui il discorso si orienta in un'altra direzione e il nome di F. ne segna l'avvio:

> Il Fagiuoli faceva recitare a Firenze da dilettanti le sue Commedie in lingua fiorentina, le quali non passarono i confini della Toscana; il solo *Cicisbeo sconsolato* era stato adottato dai Comici fra le commedie dell'arte, ma sfigurato e ridotto alla foggia de' loro pasticci.[3]

Dalla premessa del passo, che inizia contrapponendo ai professionisti del S. Samuele la compagnia dei dilettanti del commediografo fiorentino, consegue un giudizio limitativo, in palese contraddizione con i ricordi dell'infanzia e delle letture

---

[1] Carlo Goldoni, *Memorie italiane. Prefazioni e polemiche*, III, a cura di Roberta Turchi, Venezia, Marsilio, 2008, p. 134.
[2] Ivi, p. 234.
[3] *Ibidem*

giovanili. L'anacronismo dell'antiporta del vol. I e della prefazione al t. VIII, infatti, presuppone una larga circolazione delle opere del F., la cui fama con l'introduzione al t. XIII viene circoscritta ad un ambito regionale. È l'effetto dell'atteggiamento a più riprese manifestato da G. nei confronti della Crusca e del toscano e, all'altezza del 1760, è forse anche l'effetto di una sotterranea polemica nei riguardi degli Accademici Granelleschi, suoi aspri critici ed avversari. Pertanto, tutte le volte che il nome del F., legato alla tradizione burlesca, compare, ad esso si associa una riserva in fatto di lingua la quale, mentre serve a ribadire la preferenza goldoniana per il toscano «de' nostri giorni», risponde anche ad una scelta strategica, ad allontanare F. dall'orizzonte degli autori di riferimento.

A questo punto, a smentire G., conviene ricordare come poesie e prose di F. fossero state ristampate a Venezia fin dal 1727 e come nel 1753, proprio mentre proseguiva la Bettinelli spuria e a Firenze usciva il primo volume della Paperini, a Venezia Angelo Geremia riproponesse i tomi delle *Commedie* di F. pubblicati a Firenze da Moücke (1734-1736). I nomi dei due commediografi, dunque, si intrecciavano negli stessi anni sui banchi dei librai veneziani; ma se nel 1760 il disegno di G., consapevole della sua grandezza, era quello di allontanare da sé il nome di F., il suo piano riuscì perfettamente: scarsissima e pressoché limitata ai passi citati delle *Memorie italiane* è stata l'attenzione prestata al rapporto tra i due autori. A partire dal *Cicisbeo sconsolato* possiamo tentare di invertire la rotta e andare in cerca di debiti goldoniani passati inosservati o relegati nelle note dai commentatori per seguire, dagli inizi della riforma fino al *Festino*, il percorso di un personaggio che dalle commedie di uno dei rappresentanti della «pulitissima scuola toscana» entra a far parte del teatro goldoniano. *Ciò che pare non è, ovvero il Cicisbeo sconsolato* fu composta per rappresentarsi in Firenze, durante il carnevale del 1708, nel Teatro degli Accademici Acerbi. Recitata per la prima volta «alla presenza del Serenissimo Principe Gian Gastone» de' Medici (18 gennaio 1708), prese a circolare nei teatri privati e nelle dimore nobiliari fiorentine, mentre la sua fortuna varcava i confini del Granducato per giungere fino alla corte di Vienna, dove Metastasio assisté ad un suo infelice allestimento realizzato «da una compagnia di cavalieri».[4] Arcade, accademico Apatista, legato a Redi, a Magliabechi, a Lami, F. ebbe da più parti richieste di copie della commedia che dopo le recite iniziò ad essere stampata indipendentemente dalla volontà dell'autore. Nel 1724, Pietro Ricchini la esibiva al marchese Manfredo Trechi e al benigno lettore come frutto dell'«Avvocato Fagiuoli fiorentino», «celebre nella nostra Italia per un simil genere di componimenti, che da un letterato di questo secolo si è giustamente meritata l'Antonomasia di Terenzio de' nostri Tempi».[5] A una «copia scritta a penna [...] che non sembra essere stata quella,

[4] PIETRO METASTASIO, lettera a Marianna Bulgarelli-Benzi, Vienna, 23 febbraio 1732, in ID., *Lettere*, III, a cura di Bruno Brunelli, Milano, Mondadori, 1951, p. 63.

[5] *Lo stampatore a chi legge*, premessa a *Il cicisbeo sconsolato. Commedia del Sig. Avvocato* FAGIUOLI *fiorentino dedicata All'Illustrissimo Signor Marchese Manfredo Trechi Regio Feudatario di Maltèa etc.*, in Cremona, dalla stamperia di Pietro Ricchini, MDCCXXIV, [p. VI].

di cui si è servito lo stampatore di Cremona»,[6] si rifece Jacopo Vallarsi (1726), stampatore del *Teatro tragico italiano* curato per Scipione Maffei (1723), e sul testo uscito dalla bottega di Verona si fondarono l'edizione di Ferrara (1726), quella bolognese del Longhi (1726), quella veneziana di Luigi Pavino (1727). Dai rimaneggiamenti di una copia utilizzata per una rappresentazione della commedia al «nuovo teatro della Valle» di Roma sarebbe derivata l'edizione napoletana, giunta alla stampe dopo che il testo, servito per la recita romana, era passato dapprima per gli interventi dell'abate Andrea Belvedere, poi attraverso una nuova recita e una «copia di memoria» andata sotto i torchi:

Dovendo ora uscire dalle mie stampe —rimarcava il tipografo— ho procurato, che persona intelligente, e che intervenne ancora nella di lei rappresentazione, non solamente la purgasse dagli errori [...] ma che in oltre riscontrasse tutti i luoghi guasti, e difettosi, coll'originale del Sig. Abate.[7]

Se la testimonianza corrisponde al vero, il testo della stampa napoletana, fu esemplato sul manoscritto del *Cicisbeo* servito per la prova della commedia avvenuta nel carnevale 1727, in casa dell'abate Belvedere, presenti Pietro Metastasio e Marianna Bulgarelli, in quel periodo a Napoli per la messa in scena del *Siroe*.[8] Ad ogni modo, il volumetto uscì nello stesso anno in cui la commedia apparve a Firenze (t. VI) e ne offriva una versione compromessa; per un'idea basta confrontare con la lezione d'autore il monologo di apertura nel quale Anselmo, vecchio padre, si lamenta dei moderni costumi; una battuta, in precedenza esente da gravi manomissioni, nell'edizione di Napoli viene «sfigurata» con il ricorso incontrollato all'amplificazione:

Se tutto quello che è a uscita fosse a entrata, quest'anno si sarebbe avanzato quel che sta bene. Canchero! Qui s'è speso a braccia quadre: e ancora non s'è pagato un terzo dei manifattori [...] (I.I.1, ed. Moucke).

Se tutto quello che è uscito, foss'entrato, si sarebbe in quest'anno avanzato quel che ci s'è rimesso. Canchero! Qui si è speso a maledizione, ed ancora non si è pagato un terzo del debito [...] Or raccogliamo questi benedetti conti (*legge*) *Scritta de' capitoli matrimoniali*, eh, che ha che far questa? *Si è speso in tutto, e per tutto quattromila novecento filippi*. Capperi! Si è ritrovata la moda di andare a perdizione, me ne meraviglio, e mi spavento; quattromila novecento filippi! Rivediamo un po' questi calendari. *Per un paio di cavalli frigioni filippi duecento cinquanta*: poffar il mondo! E perché da Frigia, fa venire le bestie, e non usar le nostre? Ma è moda, bisogna aver pazienza: vogliono sentire il batter delle zampe su per le pietre, zap, zap, zap, la moda è arrivata sin a' piedi de' cavalli [...] All'altro calendario: uh quanto è lungo! *Conto delle vesti* (e queste non sono ancora finite di pagare) *Busto a petto intiero, busto a corsè con saccoccie, mantò, e sottanin, cantuscie*, cos'è questa cantusce? *Andrià*, no *andrià con bottoni, e fiocchi,* peggio*, veste alla pellegrina, corsè all'unghera, all'ussero, alla fraschetana, guarda piede imbottito, guardinfante, cappuccio di velluto. Scuffie, mezza testa, batti l'occhi, mimi, bonetti, bacchettone* (cos'è questo bacchettone? Sarà D. Pilone). *Baminella con parrucchino, baminella a fe ba là, beretto. Per collo, palatina, scarpetta, moccatorino spolinato, ricamato, pellegrina di velluto* (uh quante pellegrine!) *prigioniera* (speriamo che uscirà in visita) *sciarpa grande per le spalle ricamata, manicotti, e scollino di pizzilli di Fiandra, di punto d'Inghilterra, guanti, sopra guanti, manizze di*

[6] *Lo stampatore a chi legge*, premessa a *Il cicisbeo sconsolato. Commedia del Sig.* GIO: BATISTA FAGIUOLI *Avvocato fiorentino*, in Verona, per Jacopo Vallarsi, MDCCXXVI, [p. III].

[7] *Lo stampatore a chi legge*, premessa a *Il cicisbeo sconsolato. Commedia. In questa nuova edizione da infiniti errori purgata, ed alla sua vera lezione ridotta*, in Napoli, nella stamperia di Gio: Francesco Paci, MDCCXXXVI, [p. 4].

[8] Cfr. ROSY CANDIANI, *Pietro Metastasio da poeta di teatro a "virtuoso di poesia"*, Roma, Aracne, 1998, p. 188. D'obbligo il rimando a BENEDETTO CROCE, *I teatri di Napoli. Secoli XV-XVIII*, Napoli, Pierro, 1891, p. 295.

velluto, ventagli di turco; no *di talco trasparente, con fiocchi, fiori d'argento, e tremolanti, fiori di prato per la testa, guarnizioni di punto di Spagna per abito, di merletti d'argento, di ricamo, fisciù, e schinger*,uh maledizione finiscila, e che catalogo di nomi spaventevoli! (I.1.1, ed. Napoli 1736).

L'esempio ci riporta a G. e ci fa soppesare le sue parole: se scriveva che *Il cicisbeo sconsolato* era «stato sfigurato e ridotto» dai comici dell'arte «alla foggia dei loro pasticci», voleva dire che egli, da uomo di scena e di lettere, ne conosceva le vicende testuali, che aveva avuto fra le mani l'edizione licenziata da F. e almeno alcune di quelle spurie.

2. Da Fagiuoli a Goldoni.

G. non si limitò ad essere lettore di una *pièce* rappresentata per la prima volta quando lui aveva appena un anno di vita, perché a più riprese nelle sue commedie ne affiora la presenza.

Anche se il protagonista della commedia di F. non è il cicisbeo, con Lelio/Vanesio si era avuta la «consacrazione spettacolare»[9] di un personaggio caratterizzante la sociabilità settecentesca, simbolo, nel giudizio di Sismondi, «della drammatica crisi morale italiana moderna».[10] Non solo, dunque, era scontata la sua presenza in un autore come G. che aveva costruito la sua poetica sul rapporto teatro/mondo, era anche naturale che nel personaggio di tanto in tanto affiorassero tracce del patrimonio genetico. Fu nella *Donna di garbo*, «la prima commedia di carattere» da lui «disegnata e interamente scritta», chiamata nel 1750 ad aprire il t. I dell'edizione Bettinelli, che G. menzionò esplicitamente il *Cicisbeo*. Nella sc. VII dell'a. I sono presenti Diana, la figlia del Dottore, che deve scrivere una lettera al suo innamorato, Beatrice, sua cognata, che ha momentaneamente sospeso la partita a faraone con Lelio, e Rosaura, cameriera di garbo. Il Dottore annuncia il suo ingresso nella camera: «Si può venire?» (II.7.1). A sentire la sua voce, Rosaura «*leva le carte ed i segni, caccia tutto nel grembiule, e dà un libro a Beatrice*» (II.7.2 did.). Quindi rivolto alla nuora, il Dottore dice: «Oh che bella conversazione! In che si diverte la mia dottissima signora nuora? Quel libro è il *Galateo*, o il *Cicisbeo sconsolato*?» (II.7.9). Secondo la didascalia, la battuta deve essere detta con «*ironia*», una precisazione venata di ambiguità poiché dietro il sorrisino canzonatorio del vecchio si nasconde quello di G. che si diverte alle spalle del suo predecessore. Ma la citazione non è limitata al titolo. La situazione e le parole del Dottore sono variazione dell'inizio della sc. V a. I del *Cicisbeo*, solo che, mentre il Dottore bolognese si prende gioco della nuora («Capperi! Ella mi edifica», risponde, sempre con ironia a Beatrice), il vecchio fiorentino, digiuno di lettere, rimane ingannato dai titoli:

ANSELMO Buon giorno, figliuola mia, o così. Si suol dire, che chi si diverte co' libri, si trattiene saviamente co' morti; la tua cognata però ha più genio a trattenersi scioccamente co' vivi. Che bel libro è codesto? Mostra (*Isabella gli dà il libro*) [...] (*legge*) *Il Parlatorio delle monache*. Ah, sempre libri spirituali (*ne piglia un altro di sul tavolino, e l'apre a caso*) E quest'altro?[...] (*legge*) *Alibech divien romita*. (*ne guarda un altro*) *Il Divorzio celeste*. Tutti libri da religiose, e da persone di spirito. (I.5.1-5)

[9] Bizzocchi, *Cicisbei. Morale privata e identità nazionale in Italia*, Roma-Bari, Laterza, 1997, p. 38.
[10] Ivi, p. 17.

Attraverso la battuta del Dottore, G., sicuro del proprio risultato, suggerisce al lettore un confronto che la curiosità avrebbe dovuto spingere oltre. Chi, infatti, con il primo volume Bettinelli o Paperini sotto gli occhi avesse deciso di seguire la traccia offerta dal riferimento al titolo della commedia di F., si sarebbe accorto di altre coincidenze, a cominciare dalla tavola dei personaggi dove Diana, la figlia del Dottore bolognese, è presentata come «finta semplice» e Lelio come «cavaliere affettato vantatore». La soppressione della qualifica, intervenuta con la Pasquali, non avrebbe fatto altro che mascherare meglio gli altri rinvii. La strategia messa in atto dalla «donna di garbo» per conquistare il favore degli altri, quella di uniformarsi «ai temperamenti delle persone» (I.8.1), impone a Rosaura di simulare la mentalità del vecchio (I.4.6), di istruire Diana nell'arte della finzione (I.2), di gareggiare con Lelio in ampollosità (I.8). Così è lei, anziché il vecchio padre di famiglia, a deprecare i costumi del tempo presente (I.4.6), a suggerire a Diana quel comportamento e quei gesti che l'Isabella di F. aveva tenuti per ingannare il padre, a tener testa alla retorica del cavaliere. Tra i personaggi della *Donna di garbo*, Lelio è il più vicino al Vanesio fagiuoliano: al pari di lui si innamora con facilità, «non ha un baiocco» (I.4.28), è considerato un «pazzo» di cui gli altri si prendono gioco. Ma quando il «magrissimo cicisbeo»[11] di derivazione fiorentina duetta con Rosaura nella rincorsa a iperboli e metafore deve ammettere che questa «figlia di un bracciere» (I.1.3) è una rivale insuperabile: «Poter del mondo! Costei mi soverchia (*da sé*)» (I.8.12). L'"a parte', con un valore metateatrale, oggi difficile a cogliere, dovette sortire altro effetto durante la recita della *Donna di garbo* avvenuta a Livorno, alla presenza di Carlo Goldoni, nell'estate del 1747, a cinque anni dalla morte di F. (1742). Se il testo della commedia a noi tramandato mediante le stampe riproduce in questo punto, ma anche nei passi prima ricordati, e con il personaggio di Lelio, quello che andò in scena, fu proprio in terra di Toscana, in una città dove F. aveva soggiornato in gioventù, che G. dichiarò vittoria sul predecessore. Lo fece secondo il proprio stile: con una battuta di tono più basso.

Con il riconoscimento della superiorità di Rosaura da parte di Lelio, G. non liquidò F.; il confronto si sarebbe fatto ravvicinato in una commedia imperniata sul tema dell'educazione e ispirata, secondo la versione dei *Mémoires*, unicamente a quanto l'autore aveva «vu dans le monde».[12] Nel *Padre di famiglia*, Rosaura, figlia del dottor Balanzoni, avrebbe chiesto prestiti all'Isabella del *Cicisbeo*. Per questa «pièce morale et critique», G., allo stesso modo di F., ricorse a «une allégorie»:[13] poiché sulle scene erano proibite la presenza e la menzione di personaggi e di luoghi legati alla religione, anche lui sostituì il «convento» con la «casa della zia». Pertanto, Rosaura, come Isabella, è stata educata «chez une tante» e al pari di lei rimpiange il «ritiro»:

[11] Così nella scena seconda del secondo atto della *Donna di garbo* nelle edizioni Bettinelli e Paperini in CARLO GOLDONI, *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, 1973[5], vol. I, p. 1154.
[12] GOLDONI, *Mémoires*, p. II, ch. XIII, ivi, p. 298.
[13] Ivi, p. 299.

Sorella carissima, sa il cielo quanto godo di stare in buona pace con voi in casa del nostro carissimo genitore, ma io per altro stava più quieta nel mio ritiro sotto la disciplina di quella buona donna di nostra zia, che è il ritratto della vera esemplarità. (*Il padre di famiglia*, I.18.2, ed. Bettinelli)
Vorrei ritornare dalla zia [nell'autografo, poi cassato, era: «in convento»], perché a dirvela in questa casa mi par d'essere un pesce fuor d'acqua. (*Cicisbeo sconsolato*, I.5.12)

In realtà, sia l'una che l'altra vorrebbero essere fuori dal controllo paterno per frequentare i loro spasimanti: Isabella, Silvio, giovane dabbene; Rosaura l'ipocrita Ottavio, maestro di Florindo e di Lelio in casa di Pantalone. Rispetto a Isabella, Rosaura deve misurarsi con la sorella Eleonora, ragazza giudiziosa, educata tra le mura domestiche, e inoltre ha a che fare con un padre il quale non si lascia ingannare. Alla fine del colloquio con la figlia il vecchio fiorentino conclude che Isabella «è semplice e pura»; il Dottor Balanzoni non «crede un fico» (I.21.11) alla modestia di Rosaura:

Ho creduto di far bene a metterla sotto la direzione di sua zia, e m'ho ingannato. Eleonora, ch'è stata allevata in casa, non è bacchettona, ma ella porta più rispetto a suo padre. Non è tanto esemplare, ma è docile e rassegnata; e però vado osservando, che la migliore educazione per li figliuoli è quella di un savio, e discreto padre in una ben regolata famiglia (I.21.23, ed. Bettinelli).

Il metodo educativo degli istituti religiosi viene criticato da G. con il ricorso a materiale della tradizione e discusso dialetticamente attraverso il rapporto tra i personaggi. Quanto di statico era in F. acquisisce scioltezza; il Dottor Balanzoni non è meno attaccato di Anselmo alla tradizione, ma è, appunto, «savio e discreto», quindi abbandona il cliché del *laudator temporis acti* e dotato di ragionevolezza trae le debite fila dopo aver sperimentato strade diverse nell'educazione delle figlie.

In questo contesto il gioco delle citazioni diveniva piacevole intrattenimento intellettuale per il pubblico il quale tanto più ne restava catturato quanto più era in grado di individuarne le fonti. Nel 1749, forse, il pubblico del S. Angelo aveva sbiadito ricordo del *Cicisbeo*; diversa dovette essere la situazione degli spettatori fiorentini quando colsero nei personaggi e nelle situazioni del *Padre di famiglia* tracce di un testo e di un autore che appartenevano alla loro tradizione cittadina (Teatro del Cocomero, settembre 1751). In loro, però, il compiacimento municipale dovette cedere il passo alla riflessione portandoli a concludere che la loro gloria locale era ormai tramontata.

Sebbene non riuscisse una delle commedie di maggior successo, G. lavorò al soggetto «avec tout le soin»[14] e per *Il padre di famiglia* mise a punto un sistema di personaggi idoneo ad approfondire il tema pedagogico. Al Dottor Balanzoni affiancò l'altro vecchio, Pantalone, padre di Lelio e di Florindo, l'uno figlio di primo, l'altro di secondo letto: Lelio, giovane di buona indole, fatto comparire per «discolo, e disattento» (I.1.10), Florindo, guastato dalla madre che, secondo la più classica delle matrigne, non può vedere il figliastro. Con una coppia di padri, due coppie di figli, una madre e un precettore egli circoscrisse il tema e riunì «differens objets dans un seul tableau».[15] Al momento della stampa, dichiarò che per «un argomento

[14] GOLDONI, *Mémoires*, cit., p. 298.
[15] *Ibidem*

di tale importanza» aveva preferito «far qualche giovevole impressione nell'animo degli spettatori che [...] dar loro diletto» e non circondare il «carattere principale [...] di personaggi, che soverchiamente scherzando alienassero l'attenzione di chi ascoltava».[16] Il riferimento non poteva essere più chiaro, poiché rispetto a lui, F. aveva messo troppe cose insieme (l'educazione, la moda delle conversazioni, il cicisbeismo) senza rinunciare a una comicità affidata alle risorse «di quelle facezie, e di que' sali, che movano altrui a ridere».[17] Queste le conclusioni cui dovette arrivare sia chi assisté allo spettacolo sia chi lesse la commedia: nel primo caso spinto al confronto dall'ascolto delle battute, nel secondo orientato anche dai suggerimenti offerti da G. stesso con l'avviso dell'autore. Sulla scena e sulla carta la citazione era fatta per tenere distinti due autori che di lì a poco (1754) Maffei avrebbe abbinato:

> Questi due autori [F. e G.] —leggiamo in *De' teatri antichi e moderni*— hanno fatto vedere come riescono popolarmente le buone Commedie anche in prosa, e come non c'è bisogno che siano licenziose per essere applaudite e gradite.[18]

3. CAVALIERI SERVENTI GOLDONIANI.

Accanto a quello dell'educazione, l'altro tema che F. aveva posto sul tavolo con *Il cicisbeo sconsolato* era quello della moda del cavalier servente. Dopo essere stato battuto con destrezza dalla «donna di garbo», Lelio, il campione delle conversazioni, da personaggio prossimo ad una maschera avrebbe dato vita in G. ad una numerosa galleria di individui. Liberato dall'involucro di un linguaggio stereotipato, il vecchio Lelio abbandonò un nome *passe-partout* per presentarsi ogni volta con un nome e un titolo diverso. Presi a modelli gli eroi del proprio tempo, entrò a far parte di un gruppo di pari con cui si confrontò e condivise le vicende rappresentate. Quanto il Lelio di F. era apparso chiuso in se stesso, incapace di una vita di relazione, tanto i cicisbei di G., presenti in più d'uno con i loro diversi caratteri in una stessa commedia, restituiscono l'immagine della società settecentesca. E sebbene tutti insieme, uniti alle loro dame, offrano un panorama negativo, all'interno del quadro ognuno interpreta il suo ruolo in modo diverso.

Il variegato cammino del cicisbeo era già tracciato con la *Vedova scaltra* (1748), dove Rosaura è attorniata da quattro aspiranti al ruolo di «servente». Sono Milord Runebif, Monsieur Le Blau, Don Alvaro di Castiglia, il Conte di Bosco Nero a contendersi i favori della giovane vedova. Tra loro è Le Blau a presentare continuità col damerino di F. «Eccessivo nel servizio galante (I.17), 'concettoso' nell'espressione amorosa (III.7.2), sbrigativamente superficiale, invece, nelle questioni importanti della fedeltà (III.8), del matrimonio (III.25.20), del rispetto della donna (III.14.31-32)»,[19] attraverso di lui G. non «cerca di ribaltare, benché in un

---

[16] GOLDONI, *Lettera dell'autore allo stampatore* premessa a *Il padre di famiglia* (ed. Bettinelli), in ID., *Il padre di famiglia*, a cura di Anna Scannapieco, Venezia, Marsilio, 1996, p. 125.

[17] *Ibidem*.

[18] SCIPIONE MAFFEI, *De' teatri antichi e moderni*, in ID., *De' teatri antichi e moderni e altri scritti teatrali*, a cura di Laura Sannia Nowè, Modena, Mucchi, 1988, p. 143.

[19] LAURA SANNIA NOWÈ, *Introduzione* a GOLDONI, *La vedova scaltra*, a cura della stessa Sannia Nowè, Venezia, Marsilio, 2004, p. 29.

contesto giocoso, le accuse, tradizionalmente mosse alla "nazione italiana".[20] Più semplicemente lo utilizza per ristabilire la verità. Le Blau e gli altri come lui provengono d'oltralpe, dove il «comportamento mondano»[21] si è affermato per poi diffondersi anche in Italia. La conversazione, deprecata dal vecchio Anselmo del *Cicisbeo sconsolato*, è praticata giudiziosamente da Rosaura, la quale, se non desidera un cicisbeo perché non vuole moltiplicare «le sue catene» (I.15), non rinuncia per questo alle «leggi della civil società» (III.ULTIMA.12):

Certo —dice in chiusura al primo atto—, se fossi nata a Parigi varrei qualche cosa di più. Io mi pregio essere di un paese ove regna il buon gusto quanto in qualunque altro. Italia in oggi dà regola nella maniera di vivere. Unisce tutto il buono delle nazioni straniere, e lascia lor tutto il cattivo. (I.18.1)

L'ottimismo di Rosaura è smentito da commedie pressoché coeve. Con il gruppo costituito dalla *Putta onorata*, *La buona moglie*, *Il cavaliere e la dama*, *La famiglia dell'antiquario*, G. apre alla riforma mettendo sotto la sua lente lo stile di vita nobiliare, magari paragonandolo con quello di umili popolani e di equilibrati borghesi. Nella *Putta onorata* e nella *Buona moglie*, la condotta del marchese di Ripaverde e di Beatrice è antitetica a quella dell'onesta Bettina. I due formano una coppia di coniugi rancorosi, giunti ad odiarsi, a rinfacciarsi le reciproche mancanze. Beatrice rimprovera al consorte di aver «speso per la cicisbea quello che [avrebbe dovuto] spendere per la moglie»; lui accusa la moglie di aver «perso al gioco quello che doveva servire per suo marito» (I.9).

La loro volgarità non è inferiore a quella delle coppie di aristocratici attivi nel *Cavaliere e la dama* dove il tema del cicisbeismo è trasferito in un contesto di *haut comique*. Al pari di Rosaura, vedova, la napoletana «donna Eleonora» è una donna sola, dal momento che don Roberto, suo marito, omicida, vive in esilio. L'assenza del consorte impone all'aristocratica Eleonora di evitare qualsiasi occasione che possa gettare ombra sul suo buon nome: per questo essa cerca di supplire alle difficoltà impegnando i suoi gioielli, rifiuta il soccorso economico, a maggior ragione se maschile, reprime il sentimento, sinceramente ricambiato, per don Rodrigo. Tanta fermezza in principi, che dovrebbero essere praticati in primo luogo dalla nobiltà, è intollerabile per chi ha deciso di vivere alla moda, rinunciando a far «risplendere il decoro della sua nascita» (II.1.44). Pertanto la virtù di Eleonora, messa in discussione da donna Claudia e donna Virginia (I.9.63-64), è insidiata da don Flamminio che scommette con don Alonso un orologio d'oro nel caso in cui riesca a diventare servente di Eleonora. Saranno le vicende a smascherare i caratteri dei componenti del quartetto, legati tra loro a catena: Claudia, servita da don Alonso, è moglie di don Flamminio, che è servente di Virginia; Virginia consente senza difficoltà che Flamminio corteggi Eleonora e subito lo rimpiazza con Filiberto. La pratica della galanteria affonda le radici nel deserto dei sentimenti: alla spietatezza delle due dame fanno da *pendant* il cinismo di Flamminio e la debolezza di don Alonso: l'uno si regola unicamente in base al principio del piacere, l'altro è una specie di «martire della galanteria». Porta con sé un passato di uomo onorato, conosce la storia di

[20] *Ibidem*.
[21] BIZZOCCHI, *Cicisbei*, cit., p. 7.

Eleonora, ne difende il buon nome, eppure con superficialità accetta la scommessa a di lei danno, disprezza il sistema di relazioni in cui è coinvolto, ma non sa liberarsene, ammette di servire «più per impegno che per inclinazione» (I.10.95), ma resta invischiato in un rapporto avvilente.

In qualche modo simile alla sua, la storia del Dottor Anselmi della *Famiglia dell'antiquario*, il «cicisbeo antico» (I.21.38) della contessa Isabella: uomo discreto, ha consigliato alla nobildonna di acconsentire alle nozze di Giacinto con la figlia di Pantalone. Ora si trova coinvolto nelle domestiche «dissensioni» che agitano la famiglia del conte Terrazzani per cui è soggetto anche lui agli scatti di Isabella. «Per un poco di vanità —dice tra sé dopo essere stato strapazzato dalla contessa— mi convien soffrire cento villanie. Ma non so che fare. Ci sono avvezzo, e non so staccarmene» (II.16.1). Al fianco del vecchio servente, il cavaliere Del Bosco, il «più confidente» di Isabella» (I.14.6), devoto alla suocera con l'occhio rivolto alla nuora. Entrambi coinvolti nei continui bisticci cercano di farsi mediatori col risultato di creare maggior confusione. Al contrario di don Alonso che nel *Cavaliere e la dama* appiana il contrasto tra don Flamminio e don Rodrigo, essi con il loro intervento riescono solo a peggiorare la situazione, forse perché il più vecchio dei due, il dottor Anselmi, porta con sé un difetto di nascita che gli nega di contribuire allo scioglimento dell'azione: «L'è il dottor Balanzoni!» dice, infatti, Pantalone quando lo vede entrare in scena al braccio della contessa (II.17.8). La loro inadeguatezza si impone con tutta evidenza alla sc. VI a. III, durante la quale sono impegnati nel negoziato tra Isabella e Doralice. Incaricati di trattare senza autorizzazione a concludere, entrano ed escono dalle porte laterali della «camera» con un ritmo crescente che richiede agli attori la padronanza assoluta del tempo allorché «tutti i personaggi —come vuole la didascalia— vanno e vengono in questa scena, e tutte le loro entrate e tutte le loro sortite non fanno che una scena sola». Alla fine della sarabanda Pantalone chiude la scena: «Questi xe i motivi delle discordie de sta fameggia. Donne capricciose, marii senza cervello; serventi per casa. Bisogna per forza che tutti vaga a roverso» (III.6.119). Affermazioni che verranno riprese alla fine della commedia («vualtri che volè far i ganimedi, no sé boni da altro che da segondar i mattezzi» (III.ULTIMA.32) e su cui sempre Pantalone ritornerà nelle *Femmine puntigliose* con espressioni da moderato conservatore:

Gran cossa xe questa! I omeni i xe arrivai a un segno, che debotto no i gh'ha de omo altro che el nome. Le donne le ghe comanda a bacchetta. Per le donne se fa tutto, e chi vuol ottegnir qualche grazia, bisogna, che el se raccomanda a una donna. Da questo nasse che le donne le alza i registri, e le se mette in testa de dominar. Le xe cosse che fa morir da rider, andar in conversazion dove ghe xe donne coi cavalieri serventi. Le sta là dure impietrie a farse adorar; chi ghe sospira intorno da una banda, chi se ghe inzenocchia dall'altra. Chi ghe sporze la sottocoppa: chi ghe tiol su da terra el fazzoletto. Chi ghe basa la man, chi le serve de brazzo. Chi ghe fa da segretario, chi da camerier, chi le perfumega, chi le sbruffa, chi le coccola, chi le segonda. E elle le se lo dise una con l'altra, le va d'accordo, le se cazza i omeni sotto i piè; el sesso trionfa, e i omeni se reduse schiavi in caéna, idolatri della bellezza, profanatori del so decoro, e scandolo della zoventù

Il destinatario della battuta è il conte Ottavio, un altro della schiera dei serventi accidiosi, rassegnati al loro ufficio come fosse un destino: «Che volete ch'io faccia?

—si era sfogato a proposito dei capricci di Eleonora— Ho principiato a servirla; son nell'impegno, e non so come fare a staccarmi (II.14.15).

La consapevolezza della propria inettitudine non basta a riscattarlo, lo rende solo un po' meno disprezzabile del suo omologo, il conte Lelio, il quale, esperto di galateo ma privo di un residuo di dignità, si impegna a far entrare Rosaura in una conversazione di nobili dietro un compenso mascherato da scommessa.

Il filo rosso del cicisbeismo, dunque, non si interromperà con le 16 commedie nuove, all'interno delle quali esso si dipanerà anche attraverso i modelli esemplari offerti dal *Cavaliere di buon gusto* e dalla *Dama prudente*. In questi casi si tratta di due personaggi anticonformisti, con un progetto di vita diverso da quello corrente e abbastanza forti da essere superiori ai pregiudizi e alle convenzioni.

Il conte Ottavio, protagonista del *Cavaliere di buon gusto*, nel momento stesso in cui rifiuta un'esistenza parassitaria,[22] liquida l'obbligo mondano della galanteria con l'enunciazione di alcune regole fondamentali. Ad essere umanamente felici, oltre ad un'esistenza operosa, si rende necessaria la pratica di virtù morali e sociali, basate su un «sano discernimento» che l'individuo impiega in vista di un uso moderato di quei beni che appartengono a tutta l'umana famiglia e sono fonte della felicità di ciascuno e di tutti:

Andiamo a divertirci, andiamo a godere di quel bene, che il Cielo, e la fortuna ci danno. Goder il mondo onestamente, con buona allegria, senza offender nessuno, senza macchine, senza mormorazioni è quella vita felice, che costituisce il Cavalier di buon gusto (III.ULTIMA.65).

Nel momento stesso in cui ci viene suggerito di intendere il «Cavaliere di buon gusto» come antitesi del «Cavalier servente», nel momento in cui il conte Ottavio indica una strada ai numerosi cicisbei pentiti, ai nobili oziosi, G. lega la questione del «servizio galante» al grande tema della felicità, che spostato nell'orizzonte femminile si dovrebbe realizzare prima di tutto tra le mura domestiche. Per questo donna Eularia, *Dama prudente*, innamorata del proprio gelosissimo consorte, rifiuta di farsi servire da due cavalieri. La sua volontà contrasta con quella dello stesso marito, il quale, in obbedienza «alle convenienze, alla civiltà, al costume» vuol mascherare agli occhi degli altri la sua passione. Sarà in un castello, non per nulla di Castelbuono, dove non esistono obblighi mondani, che la coppia si rifugerà e dove Eularia si aspetta di poter finalmente «godere una vita felice, un ritiro beato, un soggiorno pieno di contentezze» (III.ULTIMA.29).

4. E IL VECCHIO LELIO, CHE FINE HA FATTO?

Mentre G. brucia i tempi e con anticipo di almeno un decennio partecipa a mettere le basi della discussione che dagli anni sessanta coinvolgerà gli illuministi e i maggiori intellettuali italiani, mentre sollecita a intrecciare la riflessione sul cicisbeismo con la questione femminile, con i temi urgenti della riforma dei costumi, il vecchio Lelio di F. appare lontano. Eppure, nonostante la sua immagine sia ormai sbiadita, ogni tanto riaffiora allorché l'autore della 'commedia nuova' dipinge il cicisbeo con sfumature grottesche. L'antico Lelio, pertanto, riemerge nell'ultima delle sedici

[22] FRANCO FIDO, *Nuova guida a Goldoni. Teatro e società nel Settecento*, Torino, Einaudi, 2000, p. 17.

commedie nuove con il Lelio dei *Pettegolezzi delle donne*. Parrebbe un congedo definitivo, se non che la sua sagoma spunterà dal baule per il *Cavalier giocondo* (1755), e cioè in una commedia successiva di un anno al *Festino* (1754), dove l'impegno del conte di Belpoggio ad organizzare nella sua casa, a dispetto della moglie, un trattenimento per la cicisbea aveva messo in tavola lo spaccato psicologico e morale di una parte della società settecentesca e non solo veneziana.

BIBLIOGRAFIA CITATA

ALTIERI BIAGI, MARIA LISA, *La lingua in scena*, Bologna, Zanichelli, 1980, pp. 58-161.

BIZZOCCHI, ROBERTO, *Parini, Goldoni e i cicisbei*, in *L'amabil rito. Società e cultura nella Milano di Parini*, a cura di Gennaro Barbarisi, Carlo Capra, Francesco Degrada e Fernando Mazzocca, Milano, Cisalpino, 2000, tomo I, pp. 177-185.

————, *Cicisbei. Morale privata e identità nazionale in Italia*, Roma-Bari, Laterza, 1997.

CANDIANI, ROSY, *Pietro Metastasio da poeta di teatro a "virtuoso di poesia"*, Roma, Aracne, 1998

CROCE, BENEDETTO, *I teatri di Napoli. Secoli XV-XVIII*, Napoli, Pierro, 1891.

FAGIUOLI, GIAMBATTISTA, *Il cicisbeo sconsolato. Commedia del Sig. Avvocato Fagiuoli fiorentino dedicata All'Illustrissimo Signor Marchese Manfredo Trechi Regio Feudatario di Maltèa etc.*, in Cremona, dalla stamperia di Pietro Ricchini, MDCCXXIV.

————, *Il cicisbeo sconsolato. Commedia del Sig. Gio: Batista Fagiuoli Avvocato fiorentino*, in Verona, per Jacopo Vallarsi, MDCCXXVI.

————, *Il cicisbeo sconsolato. Commedia. In questa nuova edizione da infiniti errori purgata, ed alla sua vera lezione ridotta*, in Napoli, nella stamperia di Gio: Francesco Paci, MDCCXXXVI.

FIDO, FRANCO, *Nuova guida a Goldoni. Teatro e società nel Settecento*, Torino, Einaudi, 2000.

GOLDONI, CARLO, *Il padre di famiglia*, a cura di Anna Scannapieco, Venezia, Marsilio, 1996

————, *La vedova scaltra*, a cura di Laura Sannia Nowè, Venezia, Marsilio, 2004.

————, *Memorie italiane. Prefazioni e polemiche*, III, a cura di Roberta Turchi, Venezia, Marsilio, 2008.

————, *Tutte le opere*, 14 voll., a cura di Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, 1973[5].

MAFFEI, SCIPIONE, *De' teatri antichi e moderni e altri scritti teatrali*, a cura di Laura Sannia Nowè, Modena, Mucchi, 1988

METASTASIO, PIETRO, *Lettere*, III, a cura di Bruno Brunelli, Milano, Mondadori, 1951.

TURCHI, ROBERTA, *La commedia italiana del Settecento*, Firenze, Sansoni, 1986, pp. 7-18.

WARD, ADRIENNE, *Goldoni and cicisbeism*, «Esperienze letterarie», XXXII, 3-4, luglio-dicembre 2007, pp. 315-332.

Sul retaggio di Molière e Girolamo Gigli in Carlo Goldoni

Pérette-Cécile Buffaria
(Université de Lorraine - Nancy)

I documenti che testimoniano la rete di interferenze e di echi riguardante Molière (1622-1673), Girolamo Gigli (1660-1722) e Carlo Godoni (1707-1793) sono già stati ampiamente studiati e accuratamente analizzati (vedi in particolare l'ultima edizione di riferimento, *Don Pilone ovvero il bacchetone falso* [1711], a cura di Roberta Turchi, Einaudi, 1987). Una doppia analisi di certi elementi della scrittura teatrale —quali, per esempio, tirate, monologhi, collocazione di determinate scene rispetto all'intero intreccio, didascalie, ecc.— e di elementi del paratesto e dell'epitesto possono però offrire ulteriori indicazioni sulla portata del retaggio di Molière e di Girolamo Gigli per Carlo Goldoni. In effetti, non bisogna considerare il binomio, senz'altro centrale e esplicitato come tale, del *Tartuffe*/*Don Pilone* come l'unico tassello di una rete disseminata di echi e risonanze che coinvolge altri testi di Molière (*Le Misantrophe*, *L'Ecole des femmes*, *La critique de l'Ecole des femmes*, *L'Impromptu de Versailles*, ecc.), di Girolamo Gigli (*La sorellina di don Pilone, ovvero l'avarizia più onorata nella serva che nella padrona* [1712]) e di Carlo Goldoni (*Il Molière*, *Mémoires*, ecc.). Elementi strutturali e stilistici (macrostruttura, microstruttura, ecc.) permettono di cogliere ampiezza, apporto e rilevanza delle varie riprese nella cui confluenza il testo teatrale diventa anche lettura interpretativa di altri testi e chiave metadrammaturgica di se stesso.

Documents that attest network interference and echoes on Molière (1622-1673), Girolamo Gigli (1660-1722) and Carlo Godoni (1707-1793) have been extensively studied and carefully analyzed (see in particular the last edition reference of the Don Pilone ovvero il bacchetone falso *[1711], by Roberta Turchi, Einaudi, 1987). Duplicate analysis of certain elements of playwriting —such as, for example, pull, monologues, placement of certain scenes than the entire plot, captions, etc.—, and, elements of paratext and theatrical epitext can, however, provide additional guidance about the scope of the legacy of Molière and Girolamo Gigli for Carlo Goldoni. In fact, we can't consider the combination, certainly middle and explained as such, of the* Tartuffe / Don Pilone *as the only piece of a network full of echoes and resonances involving other texts of Molière* (The Misantrophe, L'Ecole des femmes, La critique de l'Ecole des femmes, L'Impromptu de Versailles, etc.)*, Girolamo Gigli* (La sorellina di don Pilone, ovvero l'avarizia più onorata nella serva che nella padrona *[1712]) and Carlo Goldoni* (Il Molière, Mémoires, etc.). *Structural and stylistic elements (macro-structure, microstructure, etc.), allow to identify amplitude, contribution and importance of the various stages in the confluence where the play becomes even interpretive reading of texts and other key metadrammaturgical himself.*

I documenti che testimoniano la rete di interferenze e di echi riguardante Molière (1622-1673), Girolamo Gigli (1660-1722) e Carlo Godoni (1707-1793) sono già stati ampiamente studiati e accuratamente analizzati,[1] soprattutto da un punto di vista filologico storico, in base alla storia delle edizioni. Una doppia analisi di certi elementi della scrittura teatrale —quali, per esempio, tirate, monologhi, collocazione di determinate scene rispetto all'intero intreccio, didascalie, ecc.— e di elementi del paratesto e dell'epitesto può però offrire ulteriori indicazioni sulla portata del retaggio di Molière e di Girolamo Gigli per Carlo Goldoni.

[1] Vedi in particolare l'ultima edizione di riferimento, *Don Pilone ovvero il bacchettone falso* [1711], a cura di Roberta Turchi, in EAD., *Il teatro italiano. La commedia del Setttecento*, I, Torino, Einaudi, 1987.

In effetti, non bisogna considerare il binomio, senz'altro centrale e esplicitato come tale, del *Tartuffe/Don Pilone* come l'unico tassello di una rete disseminata di echi e risonanze che coinvolge altri testi di Molière (*Le Misantrophe*, *L'Ecole des femmes*, *La Critique de l'Ecole des femmes*, *L'Impromptu de Versailles*, ecc.), di Girolamo Gigli (*La sorellina di don Pilone, ovvero l'avarizia più onorata nella serva che nella padrona*, [1712]) e Carlo Goldoni (*Il Molière*, *Mémoires*, ecc.). Elementi strutturali, formali e stilistici (macrostruttura, microstruttura, ecc.) permettono di cogliere ampiezza, apporto e rilevanza delle varie riprese nella cui confluenza il testo teatrale diventa anche lettura interpretativa di altri testi e chiave metadrammaturgica di se stesso. Il rispetto, la modifica o la trasgressione delle convenzioni conferisce a ogni testo un'angolatura specifica nella quale è riscontrabile il segno la cifra dell'autore.

Anche limitandosi ai soli esempi del *Tartuffe*, *Don Pilone*[2] e *Il Molière*, il confronto delle tre diverse e alterne fortune può forse contribuire a dare un indizio, una riprova tra altre possibili delle diverse poste in gioco e degli scopi immediati o di più ampia mira dei loro rispettivi autori. Se *Tartuffe* non ha conosciuto lunghi periodi di oblio o di rimozione ed è ancora stato proposto di recente dalla *Comédie Française* con la regia di Galin Stoev, non è certo questo il caso della satira di Girolamo Gigli,[3] nonostanate sia stata riproposta nel 2013 dalla compagnia Mald'Estro a Portoferraio per la regia di Alessandro Calonacci e Lombardo Lombardi, nè del *Molière* di Goldoni che, dopo un successo immediato e abbastanza duraturo, sembra essere passato in ombra, come del resto ha segnalato per esempio Bodo Guthmüller, anche se il *Molière* di Goldoni era ampiamente presente nello spettacolo di Enzo Moscato *Le doglianze degli attori a maschera*, andato in scena nel 2007.

Del resto, se ci si sofferma sui paratesti, su elementi formali e sulle traduzioni di queste tre commedie, anche in questo caso si è confrontati a echi qualitativi e quantitativi divergenti. È importante che nei *Mémoires*, salvo errore, il nome di Girolamo Gigli non appaia esplicitamente, se non indirettamente, una volta sola a propositio de *La sorellina di Don Pilone ovvero l'avarizia più forte nella padrona che nella serva*, commedia nella quale Carlo Goldoni giovane recita la parte femminile principale. Invece, lo si sa, sempre nei *Mémoires*, il nome di Molière appare più di venti volte e in modo molto regolare, dall'inizio alla fine dell'autobiografia, in particolare nei capitoli XII, XXXI, XXXII, XXXIII. Invece, una nota di Norbert Jonard nella sua edizione francese dei *Mémoires* rimanda all'inizio del testo *Première partie, Chapitre III, Suite du chapitre précédent. —Nouvel amusement comique— Arrivée de ma Mère à Pérouse* ed esplicita:

La sorellina di Don Pilone ovvero l'avarizia più forte nella padrona che nella serva, écrite en 1712 et jouée pour la première fois dix ans plus tard par l'Accademia di Rozzi de Sienne, est une comédie du Siennois Girolamo Gigli (1660-1722) qui fait suite à *Don Pilone*, satire du faux dévot, qui démarque par endroits

[2] A 'ritroso' non pare per nulla anedottica la nascita a Roma durante il biennio 1848-1849 di numerosi periodici satirici tra i quali *Don Pilone*, giornale fondato e diretto da Michelangelo Pinto che ricorda tra l'altro il personaggio quasi 'maschera' stereotipo Pilone e si inserisce in una complessa stratigrafia bidirezionale di echi e accenni.

[3] Portoferraio, teatro dei Vigilanti, 14 settembre 2013, rappresentazione di *Don Pilone*, *ovvero il bacchettone falso*, di Girolamo Gigli, a cura della compagnia Mald'Estro per la regia di Alessandro Calonacci e Lombardo Lombardi con il sostegno del Rotary club.

le *Tartuffe* de Molière. De son abondante production (il a écrit de nombreux oratorios, des cantates et des mélodrames), c'est la seule pièce qui mérite d'être retenue.[4]

Carlo Goldoni indica che suo padre, come premio poiché egli aveva studiato e ottenuto buoni risultati, durante le vacanze estive, allestisce una piccola compagnia e un piccolo teatro nel Palazzo Antinori a Perugia per recitare commedie. A Carlo Goldoni viene attribuito un ruolo di femmina, ruolo principale, e il *Prologo*. Goldoni insiste sul fatto che Perugia è negli Stati Ponticifi, dove le donne non sono tollerate sul palco come attrici, e che lo stile del *Prologo* è ampollosso, gonfio e pesante per cui lo traduce in francese. Il nome dell'autore della commedia, cioè Girolamo Gigli non viene neanche nominato da Carlo Goldoni...

Per cogliere uno degli aspetti della rete di interferenze tra Molière, Girolamo Gigli e Carlo Goldoni, e soprattutto la relativa autonomia tematica,[5] formale e stilistica di ogni singolo[6] autore in merito, è opportuno sottolineare, come del resto Ginette Herry e altri critici hanno indicato,[7] che già in altre due commedie del 1750 (*Il bugiardo* «Commedia in tre atti in prosa rappresentata per la prima volta in Mantova la primavera dell'anno 1750», e *L'adulatore*) Carlo Goldoni mette in scena nozioni e concetti centrati sulla bugia, la menzonga, la falsità, il divario tra apparenza e realtà, tra verosimiglianza e verità, ecc. L'autore oppone in particolare in modo palese i nemici della verità e la verità nella *Lettera dedicatoria* «A sua Eccellenza il Signore Niccolò Barbarigo Senator prestantissimo» de *Il bugiardo*:

A V. E., che con tal nome benignamente mi onora, questa Commedia mia raccomando. Ella ha per titolo, il *Bugiardo*, titolo che so per prova esserle odioso sopra ogni altra aborrita cosa del mondo. Pure cotal Commedia non le dispiacque; forse appunto per questo, perché il Bugiardo è scorperto, e la verità finalmente trionfa.[8]

Ne *L'autore a chi legge* de *Il Bugiardo*, Carlo Goldoni segue due tipi di argomenti: quello della traduzione-prestito (da *Le Menteur* di Corneille) e quello del rimaneggiamento delle relazioni tra i personaggi per trovare un migliore equilibrio; questi due tipi di argomenti (influsso relativo, originalità intrinseca) si ritrovano da Molière-

[4] Norbert Jonard, in CARLO GOLDONI, *Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*, introduction et notes par Norbert Jonard, Paris, Aubier, 1992, p. 609.

[5] Non fosse altro che per il suo vero e proprio valore di poetica e metapoetica varie volte esplicitato dal drammaturgo-scrittore. Vedi comunque il parere essenziale di E. Ajello, in particolare: EPIFANIO AJELLO, «*Goldoni e Molière*». *Una* «tarte à la crème»» in ID., *Arcipelaghi. Calvino e altri personaggi oggetti libri immagini*, Napoli, Liguori, 2013, p. 29: «*Il Molière* oltre a essere uno splendido esercizio intertestuale, dove sono mescidati, in esatte dosi, autori veri e personaggi finti in una fitta confusione di biografie e di prosceni [...] si costituisce come un *luogo* dove si avverte, sottesa e di buona consistenza, un'invisibile *seconda* scrittura goldoniana, ancora piena dello "sfadigar" sulla riforma del teatro comico e delle "maschere che infastidiscono"». Ajello insiste d'altronde anche in altri saggi sul ruolo degli oggetti, della ripresa di stereotipi, e non manca di ricordare i maggiori studiosi e critici che lo hanno preceduto e che ne rendono ardua ogni ulteriore analisi.

[6] Nel caso specifico di Carlo Goldoni non va certo dimenticato il contesto di strenuo 'agonismo' con l'abate Chiari ma anche con Carlo Gozzi.

[7] Vedi le analisi di Giorgio Padoan, Ginette Herry, Bodo Guthmüller, Siro Ferrone, Anna Scannapieco, ecc.

[8] CARLO GOLDONI, *Commedie*, a cura di Carmelo Alberti, Roma, Salerno editrice, 2001, pp. 861. *Il bugiardo*, pp. 315-460 e *Nota ai testi*, pp. 853-854; qui p. 316.

re a Girolamo Gigli e fino a Carlo Goldoni, e, da Girolamo Gigli a Carlo Goldoni, con intelaiature, motivazioni specifiche, modalità d'espressione, scopi propri, analoghi e non perfettamente paralleli. Nella *dedicatoria* de *L'adulatore*, sempre nel 1750, Carlo Goldoni indica quanto sia difficile fare accettare novità, innovazioni al pubblico. Ne *L'autore a chi legge* egli sottolinea la complessità e la poliedricità degli ipocriti, degli adulatori che non sono monolitici bensì mutevoli e camaleontici, variabili. In questa commedia, come nel *Don Pilone* di Girolamo Gigli, non sono i padroni, bensì i domestici ad «iniziare» l'impresa di smascheramento dell'ipocrisia per fare emergere la verità che smonta e svela i meccanismi della falsità.

Molière, lo si sa, sfrutta la forma del ritratto sul palcoscenico. E del resto il suo contemporaneo Donneau de Visé ravvisa nel *Misanthrope* il «ritratto del secolo», «le portrait du siècle» preso in prestito al romanzo e utilizzato a scopi di satira sociale. Nel *Tartuffe* si trovano i ritratti dei veri e dei falsi devoti. Si assiste ad una forma di generalizzazione del ritratto del tipo, del carattere, che ha l'effetto di smussare la critica *ad personam* ma che rafforza in compenso l'efficacia della satira. Nelle due commedie metateatrali che sono *La Critique de l'Ecole des femmes* e *L'Impromptu de Versailles*, invece Molière ribadisce, lo si sa, qualche elemento basilare del suo progetto estetico. Dorante, nella *Critique de l'Ecole des femmes*, che è in qualche modo il portavoce di Molière, o si potrebbe anche immaginare una forma di *alter ego* di Orazio nel *Teatro Comico* di Carlo Goldoni, dichiara che la commedia deve «dipingere a partire dalla natura», «peindre d'après nature». E del resto il personaggio Molière dell'*Impromptu* gli fa eco e preannuncia qualche lineamento del personaggio Molière di Carlo Goldoni nella commedia omonima, *Il Molière*. In questo caso una delle strategie consiste nell'iperbole, nell'enfasi. Dorante dichiara nella sesta scena di *La Critique de l'Ecole des femmes* di Molière:

DORANTE [...].Car enfin, je trouve qu'il est bien plus aisé de se guinder sur de grands sentiments, de braver en vers la Fortune, accuser les Destins, et dire des injures aux Dieux, que d'entrer comme il faut dans le ridicule des hommes, et de rendre agréablement sur le théâtre des défauts de tout le monde. Lorsque vous peignez des héros, vous faites ce que vous voulez. Ce sont des portraits à plaisir, où l'on ne cherche point de ressemblance; et vous n'avez qu'à suivre les traits d'une imagination qui se donne à l'essor, et qui souvent laisse le vrai pour attraper le merveilleux. Mais, lorsque vous peignez les hommes, il faut peindre d'après nature. On veut que ces portraits ressemblent; et vous n'avez rien fait si vous n'y faites reconnaître les gens de votre siècle. En un mot, dans les pièces sérieuses, il suffit, pour n'être point blâmé, de dire des choses de bon sens et bien écrites; mais ce n'est pas assez dans les autres, il y faut plaisanter; et c'est une étrange entreprise que de faire rire les honnêtes gens.[9]

Proprio perché certe situazioni sul palcoscenico e alcune disposizioni sulla pagina sono convenzionali possono essere maggiormente significative delle scelte autoriali in quanto nel margine di rispetto o di transgressione della norma o della codificazione si esprime anche l'intento o l'originalità del commediografo. Guido Davico Bonino mette in risalto il fatto che proprio l'aspetto artificioso del mono-

[9] Molière, *L'Ecole des femmes*, sc. 6.

logo, per esempio, sia un'occasione favorevole di dialogo implicito tra pubblico e scena, attori, e, tra lettori e autori, scrittori di teatro:

> Sta di fatto che il monologo, in quella vita «seconda» che è il teatro, è altamente «convenzionale»: esso non è che un dialogo schermato, nascosto quel tanto che la dissimulazione onesta dell'arte scenica concede. Il personaggio monologa ma in realtà dialoga con noi, col pubblico [...] Fingendo di parlare esclusivamente a se stesso, il personaggio monologante riversa su di noi la piena dei suoi affetti, delle sue idee, delle sue passioni. Questo spiega [...] la frequenza, all'interno di certi monologhi, delle cosidette «figure di passione»: l'interrogazione, l'imprecazione, l'obsecrazione (o maledizione), l'apostrofe [...] il monologo è quella sosta privileggiata —sosta rispetto alle due fondamentali, e spesso coincidenti, strutture portanti del far teatro, cioè il dialogo e l'azione— in cui l'autore parla attraverso questo o quel personaggio, al suo pubblico: e in quella pausa —proprio perché contro tutte le regole— egli decide di esprimere alcune verità essenziali, alcune idee guida della propria visione dell'esistenza e dell'universo.[10]

Ora, salvo errori, nel *Tartuffe* di Molière non ci sono monologhi, bensi diverse tirate, soprattutto verso la fine della commedia, in una forma di *crescendo* accelerato proprio in bocca al personaggio perno della drammaturgia, cioè Tartuffe.

Nel *Don Pilone* di Girolamo Gigli ci sono solo due monologhi che producono una specie di effetto 'stereofonico', per così dire, anche perché si susseguono, alle scene sesta e settima del primo atto, dapprima in bocca a Cleante e dopo in bocca a Mariana. È possibile fare l'ipotesi secondo la quale Cleante e Mariana siano ognuno portavoce indiretto dell'autore o, per lo meno, due espressioni ragionevoli del buon senso, di una forma della vitalità giovanile, di un desiderio alquanto ingenuo.

Nel *Molière* di Carlo Goldoni invece il pubblico è confrontato a un solo monologo, all'inizio del quinto atto, scena prima, quello del personaggio centrale, Molière stesso che assume allora fattezze e atteggiamenti molto simili a quelli spesso palesati da Carlo Goldoni drammaturgo e autobiografo (vedi V.1) così come da quei suoi personaggi che si collocano maggiormente in posizioni di compromesso o di «pace sociale».

Nonostante ci siano relativamente poche didascalie vere e proprie nei testi in esame, esse sembrano essere strutturalmente coerenti con le implicazioni della configurazione dei monologhi e con le posizioni, le opzioni, dei rispettivi autori.

Nel *Tartuffe*, le disdacalie hanno per lo più uno scopo di esplicitazione delle relazioni tra i personaggi presenti o assenti sul palcoscenico in modo da produrre una situazione comica, in genere duplice in quanto riferita all'*hic et nunc* della situazione ma anche con una portata più universale poiché riferibili a tipi, caratteri, vedi caricature, fuori tempo, (come per esempio, il Tartuffe e la giovane ragazza ingenua, il credulone e la moglie, ecc).

Una delle didascalie del *Tartuffe* rimaste maggiormente impresse nella memoria degli spettatori francesi al punto di introdurre una battuta che è diventata un motto, un modo di dire è quella relativa al fazzoletto nell'atto terzo, scena seconda. Tartuffe è stato presentato come «faux dévot» nell'elenco dei personaggi, Dorine come la «suivante de Marianne», cioè la domestica della «fille d'Orgon et amante de

[10] GUIDO DAVICO BONINO, *Introduzione*, in WILLIAM SHAKESPEARE, *Monologhi*, traduzione di Cesare Vico Lodovici, a cura di Guido Davico Bonino, Torino, Einaudi, 2001, p. VII (edizione fuori commercio).

Valère», e Laurent, che è in qualche modo il servo, il domestico o il seguace che dir si voglia di Tartuffe, invece non appare proprio nella lista esplicita dei personaggi.

Acte III, scène 2, Tartuffe, Laurent, Dorine

TARTUFFE *Il tire un mouchoir de sa poche.*
Ah! Mon Dieu, je vous prie,
Avant que de parler, prenez-moi ce mouchoir.
DORINE Comment?
TARTUFFE Couvrez ce sein que je ne saurais voir.
Par de pareils objets les âmes sont blessées,
Et cela fait venir de coupables pensées.[11]

Va precisato che il drammaturgo Fernand Ledoux, che allestì *Tartuffe* nel 1951 alla *Comédie Française*, precisò come a commento di questa didascalia nei suoi appunti di regia, in seguito pubbblicati (1953): «Tartuffe qui vient de voir la poitrine opulente de Dorine et plonge son regard dans le corsage de celle-ci.»[12] La sceneggiatura viene a sottolineare la doppiezza dell'ipocrita, del falso bigotto che dice una cosa, formula un divieto pudibondo e non esita a godersi con lo sguardo il corpo generoso ed erotico della domestica. Va ricordato invece che proprio nel *Don Pilone*, la tentazione dell'erotismo, della voluttà dei sensi è palesata negli «Intermedi della presente Commedia allusivi alla falsa bacchettoneria con balli, e gesti, all'uso de' mimi antichi, e canti», riportati nell'edizione di Roberta Turchi per Einaudi ma spesso trascurati in altre edizioni.

Nel *Don Pilone*,[13] la scena che contiene più didascalie riprende in modo abbastanza fedele una scena conosciuta del *Tartuffe*, nella quale il gioco si attua tra quel che si vede e quel che non si vede, tra quel che si sente e quel che non si sente. Si tratta della scena chiave che prelude allo smascheramento e alla presa di coscienza, all'emergere della verità inconfutabile sulla realtà morale dei personaggi, in particolare per quanto riguarda Don Pilone appunto. Per fare solo un esempio, il lettore legge e lo spettatore vede nell'atto terzo, scena quinta del *Don Pilone ovvero il bacchettone falso* di Girolamo Gigli, con «Don Pilone e detti» (cioè Elmira e Buonafede):

DON PILONE [...] volentieri (*va a chiudere e torna*) [...] Mi fate meravigliare, o signora: aspettate! non so se la porta sia ben chiusa (*torna alla porta*).

[11] MOLIERE, *Le Tartuffe*, mise en scène et commentaires de Fernand Ledoux, Paris, Aux Editions du Seuil, 1953, II.2 («Mises en scène»).

[12] MOLIÈRE, *Le Tartuffe*, cit., p. 141.

[13] Bisogna non dimenticare, come del resto lo ha mostrato Marco Paoli nel suo libro *L'appannato Specchio. L'autore e l'editoria italiana nel Settecento* (Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2004), che gli aspetti del paratesto e del peritesto dipendono anche spesso in parte da questioni legate a pratiche, usi e costumi dell'editoria, quali dediche, anticipi, ecc.. A proposito delle edizioni finanziate dall'autore stesso, Marco Paoli precisa che Girolamo Gigli rimpiange il fatto di dover dare un anticipo allo stampatore delle sue poesie e ricorda che scrisse a Pompeo Berti che: «lo stampatore senza denaro alla mano non vuol dar principio» alla stampa (28 novembre 1716, 23 gennaio), in MARCO PAOLI, *Edizioni a spese dell'autore. Matrici delle incisioni a spese dell'autore. Prestito dei nomi*, in ID., *L'appanato specchio*, cit., p. 29, e anche ID., *La dedica. Dediche professionali. Dediche di stampatori e librai* (ivi, p. 53) dove cita Girolamo Gigli: «Non ho difficoltà di cominciare a mandar costì le mie comedie, se si accordi la stampa, ma oltre la dedicazione libera, io aveva patteggiato in Lucca col Venturini, che me ne donasse ottanta copie per ogni tomo», (21 maggio [?], 1718).

Ne *Il Molière* di Carlo Goldoni, invece, pare che le didascalie più significative, (più numerose che nel *Tartuffe* di Molière e in Girolamo Gigli), siano per lo più relative alla problematica del teatro nel teatro, alla proiezione o alle similitudini tra autori commediografi «riformatori». Tra i tanti esempi si pensi alla scena seconda dell'atto primo nella quale Molière e Marianna recitano *L'impostore* per ingannare la Béjart.

Se si confrontano ora i tre paratesti in senso lato (avantesto, dedicatoria, autore a chi legge, ecc.), si ritrovano ancora una volta le tre direzioni diverse seguite dai tre autori: Molière, Girolamo Gigli e Carlo Goldoni. In modo schematico: Molière opta per una linea di autodifesa politica e ideologica e fa leva su una relazione privilegiata con un Re che tende a presentare come alquanto isolato o a parte, più che al di sopra delle parti. Girolamo Gigli nonostante lo sfogio di metafore, iperpoli, immagini, si presenta come una vittima dei mancati consensi e rimane alle prese con le vicissitudini subite. Carlo Goldoni invece punta con la *Dedica* a Maffei[14] all'evoluzione necessaria, complessa della drammaturgia, delle modalità della recitazione, e non certamente solo a questioni relative all'ipocrisia, o ai falsi devoti ecc. tant'è vero che il signor Pirlone rimane tutto sommato un personaggio secondario. L'importanza di questa dedica non è circoscritta a *Il Molière* ma investe e coinvolge gran parte della produzione goldoniana e, comunque sia, uno dei suoi tempi e 'scatti' di maggior rilevanza.

Vien da chiedersi se Molière, Girolamo Gigli e Carlo Goldoni nel mettere in scena impostori, ipocriti, bugiardi, falsi devoti, disonesti che vengono poi comunque smascherati, e, in un modo in un altro emarginati, esclusi, cioè condannati perché non si evolvono, non imparano nulla dalle loro colpe, non fanno progressi (morali), non risarciscono le loro malefatte, e rimangono dei parassiti sociali sordi, sulla scena del mondo, e sul palcoscenico ad ogni forma di dialogo, non abbiano posto le premessse di una problematica che oppone apparenza e realtà, bugia e verità, ipocrisia e onestà ecc. ma che rimane comunque quella dei lontanissimi antenati di un Pinocchio che, invece, in una tutt'altra ottica, potrà, volendo o nolendo, farsi in parte carico di una parabola morale che non escluda qualche esito positivo.

Carlo Goldoni evidentemente, nel *Molière* che viene dopo *Il bugiardo* (1750) e *L'adulatore* (1750), ha già in qualche modo superato questo tipo di problematica della falsità, dell'ipocrisia per fare un passo avanti nella ricerca, nell'assestamento di una drammaturgia nel contempo originale e capace di fare i conti con le forme di teatro precedenti e contemporanee.

BIBLIOGRAFIA CITATA

AJELLO, EPIFANIO, *«Goldoni e Molière». Una «tarte à la crème»*, in ID., *Arcipelaghi. Calvino e altri personnaggi oggetti libri immagini*, Napoli, Liguori, 2013, pp. 29-40.

DAVICO BONINO, GUIDO, *Introduzione*, in WILLIAM SHAKESPEARE, *Monologhi*, traduzione di Cesare Vico Lodovici, a cura di Guido Davico Bonino, Torino, Eianudi, 2001 (edizione fuori commercio).

FERRONE, SIRO, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, Venezia, Marsilio, 2011,

[14] Tra i numerosi contributi in merito, vedi le analisi di Anna Scannapieco.

GIGLI, GIROLAMO, *Don Pilone ed altre commedie. Don Pilone, la Sorellina di Don Pilone, Il Gorgoleo*, a cura di Mauro Maciotti, Milano, Silva, 1963.

GOLDONI, CARLO, *Commedie*, a cura di Carmelo Alberti, Roma, Salerno editrice, 2001.

————, *Il Molière*, a cura di Bodo Guthmüller, Venezia, Marsilio, 2004.

————, *Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*, introduction et notes par Norbert Jonard, Paris, Aubier, 1992.

METASTASIO, PIETRO, *Tutte le opere*, a cura di Bruno Brunelli, Milano, Mondadori , 1954.

MOLIERE, *Le Tartuffe*, mise en scène et commentaires de Fernand Ledoux, Paris, Seuil, 1953.

PAOLI, MARCO, *L'appannato Specchio. L'autore e l'editoria italiana nel Settecento*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2004.

PINTO, MICHELANGELO, «Don Pilone» (periodico satirico), 1848-1849.

TURCHI, ROBERTA, *Il teatro italiano. La commedia del Setttecento*, 2 voll., Torino, Einaudi, 1987.

VANNI, MANFREDO, *Girolamo Gigli nei suoi scritti polemici e satirici. Saggi di ricerche*, Firenze, Tipografia cooperativa, 1888.

Limiti e finalità dell'ispirazione spagnola nel teatro di Girolamo Gigli. I melodrammi*

Elena E. Marcello
(Università degli Studi Roma Tre)

L'articolo si propone di corroborare l'effettiva influenza della letteratura spagnola nei libretti di Girolamo Gigli e, se riscontrata, indicarne i limiti. La tesi è che, per le *pièce* scritte prima del Settecento, il rapporto è sempre indiretto, compreso il caso del romanzo cervantino.

This paper analyses the libretti by G. Gigli in order to establish the real influence of Spanish Literature in them and, if that exists, to specify its limits. My point here is that in the theatrical works written by Gigli before the 18th Century this influence is always indirect, including the reception of Cervantes' novel.

Le recenti indagini critiche su Girolamo Gigli, in parte promosse da studi trasversali e in parte da ricerche d'archivio,[1] rimettono in questione molti dei dati finora noti: dal profilo biografico tramandatoci, a volte alquanto romanzato, all'individuazione del *corpus* d'autore. Si è tuttora ancorati all'idea di un drammaturgo dall'estro irriverente, particolarmente versato nell'ambito satirico; di un intellettuale d'accademia antagonista di cruscanti, bigotti e gesuiti; di un 'linguista' toscano acerrimo difensore del vernacolo di Santa Caterina. E indubbiamente queste tre facce del Gigli esistono e coesistono, ma rischiano, credo, di veicolare l'interpretazione sia della biografia che delle opere. Queste ultime, tra l'altro, sono ancora rilegate a stampe sei-settecentesche, fatta eccezione del *Don Pilone*, *La sorellina del Don Pilone*, *Il Gorgoleo*, dei drammi chisciotteschi, di qualche farsetta, come *La Dirindina* o, sul versante non teatrale, del facsimile del *Vocabolario cateriniano*.[2] Al di

* Questo contributo si inquadra nei progetti ministeriali *Archivio del teatro pregoldoniano* (www.usc.es/goldoni) del Ministerio de Ciencia e Innovación (FFI2011-23663) e Consolíder CSD 2009-00033.

[1] Cfr. GIULIANO CATONI, *Il teatro del collegio Tolomei*, in *Siena a teatro*, Siena, Comune di Siena, 2002, pp. 295-298; MARCO FIORAVANTI, *Cultura teatrale e prassi sceniche a Siena nel primo Settecento I*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia-Università di Siena», XII, 1991, pp. 55-77; ID., *Cultura teatrale e prassi sceniche a Siena nel primo Settecento II*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia-Università di Siena», XVIII, 1997, pp. 237-256; ID., *Il teatro del Saloncino nel Settecento. Attori, Autori, Pubblico*, in *Siena a teatro*, Siena, Comune di Siena, 2002, pp. 67-85; BEATRICE STRAMBI, *Per una nuova attribuzione della «Scuola delle fanciulle ovvero Il Pasquale»*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia - Università di Siena», XIII, 1992, pp. 71-91; e EAD., *Girolamo Gigli nel teatro senese del primo Settecento*, «Bullettino senese di Storia Patria», C, 1993, pp. 148-195.

[2] Si citano, per limiti di spazio, solamente i contributi più recenti. Sui rapporti con il *Quijote*, cfr. FRANCO VAZZOLER, *Don Chisciotte e le «genti americane». Comicità ed esotismo nell'Atalipa, dramma per musica di Gerolamo Gigli*, «Annali di Italianistica», 10, 1992, pp. 190-210; FRANCO FIDO, *Viaggi in Italia di don Chisciotte e Sancio. Farsa, follia, filosofia*, in ID., *Viaggi in Italia di don Chisciotte e Sancio e altri studi sul Settecento*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2006, pp. 3-38; IOLE SCAMUZZI, *Don Quijote en el melodrama italiano entre los siglos XVII y XVIII*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2007; ELENA E. MARCELLO, *Don Quijote en el teatro italiano: «Amore fra gli impossibili» de Girolamo Gigli*, in *Don Quijote por tierras extranjeras. Estudios sobre la recepción internacional de la novela cervantina*, coord. Hans Christian Hagedorn, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 259-274; EAD., *Dulcinea "assente" nel teatro di Girolamo Gigli*, in *Ausencias. Escritoras en los márgenes de la cultura*, ed. de Mercedes

là dell'esigenza di un'affidabile edizione moderna, tutti i generi drammatici coltivati dal Gigli (dai melodrammi alle commedie, dalle farse agli intermezzi) meriterebbero una lettura sistematica e meticolosa. Da verificare è pure l'idea di una cesura nell'*iter* drammaturgico del toscano che separa, da un lato, le prime prove tradizionalmente connotate da un forte influsso iberico e, dall'altro, la produzione d'ispirazione francese, più matura e originale. È proprio su quest'ultima questione che mi soffermo con l'intenzione di definire i limiti e le modalità dell'influenza spagnola, prendendo in considerazione, da un lato, l'argomento e le eventuali fonti utilizzate; dall'altro, gli elementi drammaturgici adottati.

È d'obbligo, quindi, prendere avvio dal *corpus* teatrale gigliano e constatare che i primi ostacoli da superare riguardano l'assenza di una esaustiva *recensio*[3] e l'incerta cronologia delle opere, spesso tràdite da stampe tardive e non corredate da dettagli sull'evento spettacolare. In questa sede l'analisi riguarda i soli drammi per musica,[4] di cui tre di dubbia paternità (segnalata con un asterisco), scritti in un lasso di tempo che va dal 1685 al 1711:

La Genevieffa (1685) - Sigla: *Gen*.
La forza del sangue e della pietà, ovvero L'Ildegarde (1686) - Sigla: *FSP*.
Ludovico Pio (1687) - Sigla: *LP*.
La fede ne' tradimenti (1689) - Sigla: *FT*.
L'Atalipa (1689) - Sigla: *At*.
*La forza d'amore** (1690)[5] - Sigla: *FA**.

Arriaga Florez, Salvatore Bartolotta y Milagro Martín Clavijo, Sevilla, ArCiBel, 2013, pp. 742-753; ALDO RUFFINATTO, *Presencia y ausencia del «Quijote» en Italia*, ne *L'insula di Don Chisciotte. Atti del XXIII Convegno dell'*AISPI 2005, a cura di M. Caterina Ruta e Laura Silvestri, Palermo, Flaccovio Editore, 2008, pp. 237-251; e CHIARA FRENQUELLUCCI, *Dalla Mancha a Siena al nuovo mondo. Don Chisciotte nel teatro di Girolamo Gigli*, Firenze, Olschki, 2010. Sull'*Anagilda* e la relazione con la Spagna, cfr. ELENA E. MARCELLO, *Una historia española para los escenarios italianos: «L'Anagilda» de Girolamo Gigli*, intervento presentato al X Congreso de la AISO, Venezia, Ca' Foscari, 14-18 luglio 2014, (in corso di revisione). Per il *Vocabolario*, cfr. GIROLAMO GIGLI, *Vocabolario cateriniano*, a cura di Giada Mattarucco, prefazione di Maria Antonietta Grignani, Firenze, presso l'Accademia, 2008..

[3] Sui titoli attribuibili o meno a Girolamo Gigli permangono alcune lacune. STRAMBI, *Per una nuova attribuzione*, cit., ha depennato *La scuola delle fanciulle, ovvero Il Pasquale* dal regesto gigliano. Quand'anche il senese avesse tradotto anche lui *L'école des filles* di Montfleury in una commedia omonima, quella editata da Antonio Di Preta (GIGLI, *La scuola delle fanciulle*, cit.) sulla base del manoscritto Riccardiano 3162 è da attribuire alla penna del conterraneo Jacopo Nelli. Tra l'altro, le indagini di Strambi escludono che la mano del suddetto manoscritto sia quella del proprio Gigli, come invece credeva Di Preta. Il codice della Riccardiana (cfr. SILVIA CASTELLI, *Manoscritti teatrali della Biblioteca Riccardiana di Firenze*, Firenze, Edizioni Polistampa, 1998: 95, nº 151) conserva anche *Un pazzo guarisce l'altro* e *L'avarizia più onorata nella serva che nella padrona*, due commedie di sicura attribuzione. Resta invece ancora da indagare il quarto titolo attribuito al Gigli, cioè, *La costanza vince l'ostinazione*. D'altro canto, recentemente Locatelli ha individuato la *princeps* postuma de *I vizi correnti all'ultima moda* (STEFANO LOCATELLI, *Edizioni teatrali nella Milano del Settecento. Per un dizionario bio-bibliografico dei librai e degli stampatori milanesi e annali tipografici dei testi drammatici*, Milano, EduCatt Università Cattolica, 2007, pp. 81-83).

[4] Su cui si è soffermata recentemente ELISABETTA TORSELLI, *Un maledetto toscano fra i pastori d'Arcadia. Spunti e suggerimenti per lo studio dei testi per musica di Girolamo Gigli*, «Civiltà musicale», XV, 2000, pp. 54-83.

[5] Ho consultato l'esemplare della Biblioteca Apostolica Vaticana, con collocazione Stamp.Chig. VI.1152 (int.2). Purtroppo il titolo *La forza d'amore* è molto popolare. Da ricordare almeno tre libretti anteriori: uno, stampato a Venezia nel 1662 e scritto da Giovanni Francesco Loredano; un altro,

Amore fra gl'impossibili (1693) - Sigla: *AI*.
*Eudossia** (1693) - Spuria - Sigla: *Eu**.
*Coriolano** (1706) - Sigla: *Cor**.
L'Anagilda (1711) - Sigla: *An*.

L'attribuzione dei tre libretti ai nomi di Fabbrini e Gigli prende avvio, anche se con qualche riserva circa il librettista, dal catalogo del Sonneck (1914).[6] Se la paternità resta in sospeso per *FA** e *Cor** —di ques'ultimo non è stato possibile consultare l'esemplare (unico?) della Library of Congress (ML 48.A5 v.46)—, sembra invece risolversi a sfavore del nostro per *Eu**. Il testo digitalizzato su Corago[7] e proveniente dalla Biblioteca del liceo musicale di Bologna è un esemplare dell'edizione adespota e priva di data, edita a Siena probabilmente nel 1696, dalla Stamperia del Pubblico. Altrettanto può dirsi del libretto (34.1.A.24.1) conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, il cui catalogo lo attribuisce ad Alessandro Pollioni. Bruna Filippi, nell'inventariare uno scenario omonimo dell'opera in musica rappresentata nel 1692 in un altro collegio gesuitico, il Seminario Romano, sulla base di un manoscritto conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, assegna la paternità a Alessandro Pollioni e ad un altro compositore, Bernardo Pasquini.[8] *Eu** è, quindi, da depennare dal *corpus* gigliano. Pur tuttavia rimane un'utile pietra di paragone per misurare sia il modello melodrammatico del toscano che quello 'gesuitico'.

Spazio e pubblico di collegio (il Tolomei di Siena), intenzione didattico-retorica, genere melodrammatico e la collaborazione con il maestro Giuseppe Fabbrini delimitano e determinano, con poche eccezioni, le prime prove teatrali del Gigli. Il dramma per musica e l'oratorio (o dramma sacro, come spesso viene etichettato nelle impressioni sceniche) sono i generi con cui si cimenta il drammaturgo toscano, che offre al pubblico almeno una prova all'anno. D'argomento storico o sacro, le prime stampe offrono a volte indizi sia dei probabili ipotesti —di solito testi storico-narrativi, legati all'ambiente gesuitico— che delle principali licenze poetiche.

Il teatro del Collegio Tolomei venne inagurato nel 1685 con un'opera per musica di un Gigli appena ventiquattrenne: *La Genevіefa/Genevieva*, edita lo stesso anno

sempre veneziano, del 1697 con musica di Carlo Francesco Pollarolo su libretto di Lorenzo Burlini; e l'ultimo, scritto da Oratio Tartaglini ed edito a Bologna nel 1673.

[6] OSKAR GEORGE THEODORE SONNECK, *Library of Congress. Catalogue of Opera librettos printed before* 1800, a cura di Oskar G. T. Sonneck, Washington, 1914. Si veda anche il database Corago (http://corago.unibo.it).

[7] Cfr. http://corago.unibo.it/libretto/DRT0016893 (consultato nel mese di maggio del 2015).

[8] «La rappresentazione del melodramma [Eudossia], posto in musica da Bernardo Pasquini, fu accolta con gran successo e il testo fu pubblicato lo stesso anno a Colonia: L' / EUDOSSIA / Recitato nel Teatro del Se- / minario Romano nelle / Vacanze del Car- / nevale / L'Anno M.DC.XCII / In Colonia, / M.DC.LXXXXII. / Con Licenza de' Superiori. Il testo dell'opera "composto da Alessandro Pollioni della Compagnia di Giesù e posta in musica dal sig. Bernardo Pasquini, è stato recitato nel Seminario Romano l'Anno 1692", si trova manoscritto in B.A.V., *Ferraioli* ms. 6. [...] La rappresentazione "hebbe più applauso di quante se ne fecero in Roma" e piacque talmente alla nobiltà che "il Card. Ottoboni la faceva rappresentare nel suo teatrino della Cancelleria, ad istanza di queste Principesse e particolarmente dell'Ambasciatrice di Venezia"» (BRUNA FILIPPI, *Il teatro degli argomenti. Gli scenari seicenteschi del teatro gesuitico romano. Catalogo analitico*, Roma, Institutum Historicum S. I., 2001, p. 389).

presso la stamperia del Pubblico di Siena, che dà avvio al sodalizio drammatico (1685-1699) con il collegio gesuitico.[9] Un sodalizio, in cui Girolamo Gigli, librettista, e il maestro di musica Giuseppe Fabbrini decretano l'auge del melodrammi presso il collegio. Dopo *La Geneviefa* il drammaturgo toscano scriverà per i convittori altri libretti od oratori —tra quest'ultimi, *La madre de' Maccabei* (1688) e *Il martirio di S. Adriano* (1690)— e si impegnerà anche sul versante della commedia (*Un pazzo guarisce l'altro*, che un programma di sala anticipa al 1687, e non al 1698), della tragedia (*L'amore della patria sopra tutti gli amori, ovvero L'Orazio*, 1699) e degli intermezzi o invenzioni sceniche.[10] Da ricordare anche che a partire dal 1698 Gigli ottiene la nomina, che gli frutterà un onorario di cento scudi l'anno, a lettore di lingua toscana, tra i cui compiti vi era quello di assistere i convittori negli spettacoli e nelle funzioni letterarie (una per livello di studio: camere maggiori, camere medie e camere piccole) e, quindi, di scegliere i testi e svolgere le funzioni di regista.

Nel 1693 scrive per il teatro romano della duchessa di Zagarolo il libretto *Amore fra gl'impossibili* e l'oratorio *La Giuditta* per le principesse Maria Lucrezia e Maria Candida Rospigliosi. Degli inizi del Settecento sarebbe, invece, se si accertano entrambe le paternità, il *Coriolano* (1706), l'ultimo dramma musicato dal maestro di cappella, che muore due anni dopo. A quest'altezza, però, il Gigli aveva dato già varie prove della sua bravura di commediografo, tragediografo e regista sia presso il collegio che presso altri spazi teatrali, quali il Saloncino dei Rozzi, da poco convertito in teatro a pagamento,[11] il Gran Teatro degli Accademici Intronati (1707 e 1709).

Gli argomenti dei melodrammi, le cui fonti vengono a volte denunciate nelle stampe, rimandano a letture storiche ed esemplari di scrittori della Compagnia di Gesù; un'osservazione questa che può estendersi anche agli oratori, dove, alle scontate fonti bibliche (*La madre de' Maccabei*, Macab. 2, 7; *La Giuditta*, Gt. 13, 7-8), si affiancano quelle agiografiche. È il caso de *Il martirio di S. Adriano*, che si riallaccia al *Flos sanctorum o Libro de las vidas de los santos* (I, 1599; II, 1601; III, 1604) del gesuita Pedro de Ribadeneyra, tradotto immediatamente in italiano nel 1667. Ecco i testi 'dichiarati' nei paratesti:

- *I santi di Fiandra* (1694) di Jan van der Meulen (1533-1585) e *Genevieve ou L'innocence reconnue* del gesuita René de Cerisiers (1603-1662) per *Gen*;[12]

[9] Cfr. anche ERMINIO JACONA, *Il teatro del Collegio Tolomei dal 1676 al 1820*, «Bullettino senese di Storia Patria», LXXXVIII, 1981, pp. 95-114; ID., *Siena tra Melpomene e Talia. Storie di teatri e teatranti*, Siena, Cantagalli, 1998; e ANTONIO MAZZEO, *Notizie musicali relative al collegio Tolomei, alla chiesa di S. Vigilio ed alle antiche accademie senesi*, Siena, Edizioni Cantagalli, 1996, pp. 5-8.

[10] È il caso di *Amore dottorato* che, come segnala il frontespizio dell'ipotetica *princeps* (Siena, Stamperia del Pubblico, 1691), era «intrecciata alla Commedia dell'*Amor virtuoso*» rappresentata al Collegio per il Carnevale del 1691.

[11] Cfr. MARCO FIORAVANTI, *Il teatro del Saloncino nel Settecento. Attori, Autori, Pubblico*, in *Siena a teatro*, Siena, Comune di Siena, 2002, pp. 67-85: 70-72.

[12] Vale la pena ricordare che la storia di Genoveffa di Brabante era stata tramandata anche da Iacopo da Varagine nella *Legenda aurea* e che, alla fine del Seicento, Pierre-Claude Nivelle de la Chaussée le dedicherà una *comedie larmoyante* dal titolo *Geneviève de Brabant*. Come è noto, il tema della donna innocente condannata si trova anche nel *Cimbelino* di Shakespeare e ne *L'innocente infidelité* di Rotrou.

• *L'impieté dompté sous les fleurs de lis ou l'histoire de Clodoalde, Ischyrion et d'Hildegarde* contenuta nella *Cour sainte* di Nicolas Caussin (1583-1651), tradotta in italiano dal padre Carlo Papini (*La pietà vittoriosa o l'empietà domata da Carlo Magno*, 1647) per *FSP*;
• La *Historia de la perdita e riacquisto della Spagna occupata da' mori* del padre Bernardino De Rogatis (1660-1718, voll. 1-7) per *FT* e *An*.

Storica doveva essera anche la fonte del *Ludovico pio*, dedicato al principe Giovan Gastone di Toscana, che i testimoni a nostra disposizione non rivelano e che porta alla ribalta le ribellioni legate alla ripartizione del regno tra i figli del re dei Franchi. Parca di notizie è anche la stampa adespota (Siena, Stamperia del Publ., s. d.) de *La forza d'amore*, probabilmente del 1690, che è l'unico melodramma ad inscenare un intreccio pastorale; singolarità forse ascrivibile al diverso destinatario: le Accademiche Assicurate[13] di Siena.

Per quel che riguarda l'eventuale ipotesto 'storico' sono, invece, in posizione eccentrica due libretti: *L'Atalipa*, melodramma chisciottesco riscattato anni fa da Vazzoler e conservato in una stampa senese priva di data ed anonima,[14] e *Amore fra gl'impossibili*. Le proposte avanzate da Vazzoler (*Don Chisciotte e le «genti americane»*, cit., pp. 195-196 e nota 19) —*La nobiltà dell'asino di Attabalippa del Perù* (1590) e *I trastulli della villa* (1627) del bolognese Adriano Banchieri— e da Frenquellucci (*Dalla Mancha a Siena*, cit., p. 157) —*Gran Bal de la Douairière de Billebahaut* (1626) di René Bordier— per *L'Atalipa* si concentrano sulla figura esotica dell'imperatore del Perù Atahualpa, la cui vicenda è riferita da una fonte cronachistica spagnola, la *Relazione sulla nuova Castiglia* di Pedro Sancho de la Hoz, pervenuta fino a noi grazie alla traduzione fatta da Ramusio nelle *Navigazioni*.[15] È questa la sola corrispondenza tra i testi, in cui l'inca incarna l'elemento esotico d'oltreoceano e rievoca le favolose ricchezze del Nuovo mondo: è il rappresentante delle genti americane nel balletto francese; l'ipotetico autore dell'asinesca difesa; il personaggio della cornice dei *Trastulli*, ambientati appunto in una 'fantasiosa' Cuzco. Quest'uso pretestuoso della figura storica è adottato anche dal Gigli, che con *L'Atalipa* ripropone lo stesso trattamento della materia storica dei libretti precedenti ed anche una distribuzione scenica simile. Di fatto, il dramma propone, in una Lima dai contorni incerti e in parte ricreata dai timori antropofagi di Don Chisciotte, le vicende di un sovrano che si finge morto per mettere alla prova la fedeltà della moglie e, a causa di questo espediente, quasi perde il regno. Gli scontri dinastici con il fratello, il famoso riscatto pagato agli spagnoli per la sua liberazione, la condanna a morte o altre vicende

[13] Sulle accademiche e Gigli, cfr. LEONARDO SPINELLI, *Il principe in fuga e la principessa straniera. Vita e teatro alla corte di Ferdinando de' Medici e Violante di Baviera (1675-1731)*, Firenze, Le Lettere, 2010, pp. 139-141, 195-196; e GEORGE MCCLURE, *Parlour Games and the Public Life of Women in Reinessance Italy*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2013, pp. 119-181.
[14] Il paratesto della *princeps* non offre nessuna pista sull'ipotetica fonte.
[15] Segnalazione fatta da Vazzoler (*Don Chisciotte e le «genti americane»*, cit., pp. 195-196, nota 19) a proposito della sequenza dell'incoronazione a re inca di Don Chisciotte nel terzo atto, cui affianca la presenza di un episodio del *Quijote* (la conquista dell'elmo di Mambrino) in forma di racconto ne *I trastulli della villa*.

tramandate sulla conquista del Perù non vengono utilizzate per ricreare lo sfondo storico del melodramma. Nei primi due atti, al Gigli interessano gli sfoghi disperati di Doriene che piange la morte del marito (I atto) e di Atalipa preso dallo sconforto per la dipartita (anch'essa falsa) della moglie (II atto). L'ultimo atto, invece, risolve il colpo di stato portato avanti da Iacobate e si riallaccia alla vicenda raccontata da Giacane a Doriene (I.7) su un non identificato Orkama, re del Messico, che imprigionò a Tabasco i genitori di Atalipa per quindici anni. In carcere nacquero il futuro re del Perù e la sorella, in seguito separati. È evidente il meccanismo teatrale innestato dal Gigli, che porterà all'agnizione di Olinda, naufraga in abiti maschili, e al suo matrimonio con il pentito Iacobate. Per quel che riguarda *Amore fra gl'impossibili*, melodramma scritto per un pubblico diverso da quello di collegio, Gigli sfrutta il tema della duplice follia amorosa applicata, come già in *Un pazzo guarisce l'altro*, sia al versante serio (Lucrine) che comico (Don Chisciotte). Questi due libretti si distinguono dagli altri per l'incremento comico veicolato da Don Chisciotte e i deuteragonisti.

Da quanto fin qui detto i primi melodrammi sembrano avere scarsi contatti 'diretti' con il mondo ispanico e si inseriscono, invece, nell'alveo della letteratura drammatica promossa dai gesuiti. È noto che nel programma educativo dei seguaci di Sant'Ignacio de Loyola la *recitatio* costituiva un'esperienza formativa di rilievo, già presente nella *Ratio atque istitutio studiorum* che aveva fissato le regole organizzative ed pedagogiche. Altri testi 'canonici', come la *Bibliotheca selecta* di Antonio Possevino, avevano stabilito invece le letture «permissibili»; e tra queste, ovviamente, non figuravano né i nuovi generi né la letteratura d'intrattenimento in voga all'epoca, poiché la cultura difesa dai gesuiti resta pugnacemente di stampo classico.[16] L'istituzione gesuitica difficilmente avrebbe promosso un romanzo —genere «satanico» a detta del Possevino— come il *Quijote* nelle proprie aule, così come non auspicava i poemi cavallereschi di un Ariosto. L'osservazione, però, non invalida una circolazione della letteratura coeva sia interna, a giudicare da alcuni inventari di librerie, che *extra muros*, né la fruizione da parte di un Gigli, che, pur lavorando a stretto contatto con i seguagi della Compagnia di Gesù (almeno a quest'altezza; posteriormente, si sa, li avrebbe trasformati in bersaglio delle sue satire) non è un gesuita.

Da notare anche che l'adozione del genere melodrammatico sulla scena gesuitica è di per sé un sintomo di un adeguamento ai nuovi tempi. Se si adotta la chiave di lettura «esemplare» e «retorica» di Zanlonghi,[17] sia le scelte storiche che le deviazioni dalla storia acquistano una loro particolare valenza, in quanto selezioni veicolate dalla funzione didattica e formativa del teatro gesuitico. Si spiega così l'assenza della letteratura moderna ed il fatto che i riferimenti al mondo iberico (come, per esempio, in *FT/An)* arrivino al Gigli in modo indiretto, per mezzo delle narrazioni storiche «di collegio», già accessibili in italiano o tradotte dal francese. L'unica ecce-

[16] Cfr. *La «Ratio studiorum». Modelli culturali e pratiche educative dei gesuiti in Italia tra Cinque e Seicento*, a cura di Paolo Brizzi, Roma, Bulzoni, 1981, in particolare, gli articoli ivi contenuti di G. M. Anselmi, M. Ruggero e A. Quondam.

[17] GIOVANNA ZANLONGHI, *I teatri di formazione. Actio, parola e immagine nella scena gesuitica del Sei-Settecento a Milano*, Milano, Vita e pensiero, 2002.

zione sembra essere il *Quijote*, la cui fruizione limitata ai personaggi principali e a qualche episodo celebre fa sorgere il sospetto che anche per il romanzo cervantino si sia di fronte ad lettura mediata (non solo a livello di lingua).

Se la storia esemplare di un personaggio plasma sulla scena quel «cammino di virtù» promosso dai gesuiti e palese nel loro concentrarsi sullo studio della storia e del buon governo, la resa sul palcoscenico sperimentata da Gigli con il dramma per musica deve misurarsi non solo con la formula teatrale barocca ispanica ma anche con la drammaturgia 'spagnoleggiante' di stampo cicogniniano e con il proprio melodramma, che da quella formula aveva tratto spunti e giustificazioni e, verso la fine del Seicento, era già collaudato e alquanto fissato. Sono molte le coincidenze strutturali dei primi melodrammi, che peccano spesso di una certa ripetitività di tematiche e risorse, ma evidenziano anche una diversa dosificazione della comicità e l'evolversi di un modello melodrammatico in conformità con i mutati interessi drammaturgici dell'autore. Tra le corrispondenze, vi è da segnalare l'avvio *in medias res* dell'azione (*Gen*, *FSP*, *LP*), per cui il melodramma si apre con lo sfogo del/ della protagonista per le passate disgrazie, antecedente 'storico' su cui si innestano ulteriori sventure, queste tutte originali e vòlte ad accrescere il patetismo in scena. Queste nuove vicende vengono spesso annunciate quasi immediatamente da sogni o segnali profetici, locati in prossimità del lamento iniziale (*Gen*, I.1; *FTP*, I.2; *LP*, I.1; *At*, 1).

Gli «argomenti» o «ristretti dell'opera» (*Gen, FTP, LP, FT/An*) avvisano di questo distanziarsi dalla storia o dalla fonte.

[...] si fingono vari accidenti e in particolare che Genevieva si portasse sconosciuta alla vicina Idelberga, dove s'introduce Romildo suo fratello venuto per vendicare la di lei morte, benché ciò, con quel che si finge dell'altro tradimento e dell'impetrato perdono di Golo, de' pericoli della principessa e di Benoni, sia lontana dall'istoria. (GIROLAMO GIGLI, *La Geneviefa drama per musica del Signor Girolamo Gigli, Accademico Acceso*, Siena, Stamperia del Pubblico, 1689[3], f. A[3]*v*)

Per adattare il racconto alla scena, si finge prima che i figli rapiti a Clodoaldo si chiamassero Adanisba e Delmiro e che fermatisi poi i corsari rapitori nelle spiagge di Scozia, foste loro tolta la nutrice con i medesimi di Niceto pastore e seguaci, mentre non sapendo di che temere, avevano i corsari con poca gente lasciate le tende. Che Niceto (essendo egli cristiano) li battezzasse con porre alla femmina il nome d'Ildegarde, di Gerindo al maschio (non ponendosi quivi il nome d'Ischirione poco confacevole all'armonia) e che ricercate poi dai corsari le due prede, fosse nella capanna ritrovata sola Ildegarde e condotta al claustro d'Irminsul, dove avanzando in bellezza le altre ed in virtù, fu, come si voleva quella legge, eletta sacerdotessa di quel barbaro altare. Secondo, si finge che Gerindo riconosciuto per molto spiritoso dal pastore, fosse condotto alla corte di Carlo Magno per quivi essercitarlo nell'armi e che in diverse e nobili imprese, avendo dato saggio del suo valore, fosse da Carlo Magno destinato generale dell'armi marittime che inviava contro gl'infedeli. Terzo, che Gerindo fosse seguitato da Nidora pagana figlia del re d'Irlanda in abito virile e che avesse alla medesima data fede di maritaggio, quando si fusse battezzata, e che spiando assieme i lidi di Pomerania in picciol battello, facessero naufragio, salvandosi ciascuno a diversa riva. Essendo appunto Gerindo accolto dal padre Clodoaldo che andava cercando i perduti figli con l'altro picciol figlio Giacinto. Qui principia il drama. Quarto, ciò che l'istoria pone in Sassonia si rappresenta in Stralsunda, luogo marittimo di Pomerania e suoi confini. (GIROLAMO GIGLI, *La forza del sangue e della pietà. Drama per musica dedicato al Serenissimo Principe Francesco Maria di Toscana*, Siena, Stamperira del Pubblico, 1686, ff. a[5]*v*-a[6]*v*)

Per dar luogo al drama si finge che Ludovico fusse ingelosito di Giuditta a cagione di Berardo e l'avesse già condennata a morte; che Berardo generale dell'armi fuggisse per sicurezza sua dalla corte, tornasse poi con Lotario ambizioso del regno & in una congiura notturna s'impadronisse a forza della regia e scacciasse Ludovico dal trono. Qui principia l'azione. (GIROLAMO GIGLI, *Ludovico pio. Drama per musica al Serenissimo Principe Giovan Gastone di Toscana*, Siena, Stamperia del Pubblico, 1687, ff. A[5]*r-v*)

Tutto questo è raccontato dal padre Rogatis nelle sue Storie della Spagna, né vi si aggiunge altro di più ch' 'l personaggio di Elvira sorella guerriera di Fernando. (GIROLAMO GIGLI, *La fede ne' tradimenti. Dramma per musica fatto cantare da' SS. Convittori del Nobil Collegio Tolomei di Siena*, Siena, Stamperia del Pubblico, 1689, f. []v)

Le deviazioni innestano i meccanismi della peripezia (travestimenti, naufragi, rapimenti, oggetti o lettere perduti, moti di gelosia, ecc.), aggiungono qualche personaggio fittizio (un fratello, una sorella, una giovane pagana innamorata) o mutano i nomi dei protagonisti per questioni armoniche (per es., *FSP* o *FT*).

Un'altra costante dei primi melodrammi è il tema della donna di stirpe reale calunniata[18] —di solito accusata di adulterio— e vittima di un esilio iniquo. Da qui prende avvio la storia di Genoveffa di Brabante (*Gen*), sposa del conte palatino Siegfrid di Treveri, costretta a fuggire dal regno e rifugiarsi nella selva con figlioletto, anche lui vittima dell'inganno. Il tema si ritrova, anche se secondario, in *LP* a causa della gelosia del re verso Berardo che crede invaghito della moglie Giuditta (a cui si aggiungono altri malintesi: la finta notizia di morte del figlio, la stessa prigionia della regina) e in *At*, ove un altro monarca soffre di gelosia. La predilezione per il tema non sembra esclusiva del Gigli —è alla base, per esempio, di *Eu**, la cui azione prende spunto da un aneddotto riguardante l'imperatrice bizantina Elia Eudocia, moglie di Teodosio II, falsamente accusata di adulterio con il *magister officiorum* Paolino— e di lì a poco verrà magistralmente elaborato da Apostolo Zeno con la *Griselda*.

Sul versante scenografico, Gigli adotta i *topoi* scenici del dramma per musica: la selva, la prigione e il parco con le statue. La selva è luogo di lamenti, di incontri fortuiti tra personaggi che non si fanno riconoscere e, di conseguenza, fucina di malintesi. Nella selva trovano rifugio le innocenti perseguitate che sfogano i loro lamenti agli elementi, ai figlioletti che ne seguono le sorti; nella selva si perdono indumenti che per il sangue o la vicinanza del mare provocano una falsa notizia di morte (*At*, I e II; *FSP*, II, ma anche *Eu**; *Gen* e *LP*, III) e la conseguente complicazione drammatica; nella selva ha spesso luogo la caccia che porta con sé nuove avventure.

Ai malintesi, ai tradimenti, alle false notizie di morte si aggiungono le scene in prigione, altro luogo deputato allo sfogo patetico e risorsa *ad hoc* per una nuova peripezia. Tutti i melodrammi hanno sequenze tra le sbarre o in prossimità del carcere, a volte affiancate da una scena notturna foriera di nuovi malintesi, ad eccezione di *FA* e *AI* (quest'ultimo, però, ha un'ampia sequenza al buio all'inizio del secondo atto). Alla disperazione dei prigionieri o di coloro che vorrebbero salvarli, si affiancano i tentativi di uccidere il causante del dolore, di suicidarsi o di realizzare un sacrificio umano, che vengono tutti opportunamente interrotti. Anche in questo caso, le coincidenze abbondano. Il motivo viene distribuito quasi sempre alla fine del primo atto (*Gen*, *FSP*, *LP*, *FT*, *AI*, *An*) e a volte proposto (o riproposto) nel secondo (*LP*) o nel terzo (*Gen*, *FT*, *FA**).

[18] La centralità dei personaggi femminili, a volte annunciata dai titoli —dal primo (*Gen*, *An*) o dal secondo (*Ildegarde*)—, altre volte è celata, ma pur sempre dominante nella conformazione del dramma: Giuditta in *LP*, Anagilda in *FT*, Doriene in *At*, Lucrine in *AI*, Filli di *FA**; solo in tre casi, la protagonista femminile è affiancata da una deuteragonista, Nidora in *FSP*, Elvira di *FT* poi rielaborato in *An*, e Albarosa di *AI*.

Vi è poi da menzionare il parco con le statue, scenografia e meccanismo drammatico, spesso affiancato dal motivo del dormiente che parla nel sonno, che costituisce la scena d'apertura del I atto di *Gen*, *FSP*, *LP*, *At*, *AI*; del II atto di *AI* e di *Ft/An*; e del II atto di *FSP*, *LP*, *AI*. Insomma, è l'esordio prediletto di 7 su 10 melodrammi. Ora mi si obietterà, a ragione, che i motivi e le risorse finora menzionate conformano una tipologia di melodramma, quello ricco di colpi di scena e intrighi, di peripezie ed avventure della seconda metà de secolo, promosso precisamente dall'importazione di trame spagnole. Ed è vero. In quest'ottica è possibile definire i melodrammi gigliani 'spagnoleggianti', anche se di secondo grado rispetto alla fruizione diretta di un Rospigliosi o di un Cicognini. Rappresentano, inoltre, una 'palestra' teatrale tanto seria come comica per il drammaturgo. Se infatti le peripezie costituiscono l'innesto 'personale' del poeta sull'intreccio serio, sarebbe più proficuo soffermarsi sul contributo comico proposto dal Gigli nei melodrammi. Ad eccezione de *FA** e *FT*, tutti i libretti hanno un agente comico o due. Squotemondo appare nei primi due (capitano delle torri in *Gen* e servo di Gerindo in *FSP*), Don Chisciotte di solito viene affiancato da una figura più tradizionale quale il tedesco Galafrone (*LP*), Coriandolo (*AI*) o l'esotico Bagoa (*At*), mentre la coppia formata dalla giovane servetta Dorina e il vecchio avaro Grullo, personaggi genuinamente toscani, verranno innestati in *An*, rielaborazione de *FT*. Nei primi testi la loro presenza in scena è molto contenuta, mentre si fa più consistente nel drammi chisciotteschi, che marcano un 'dopo' nella configurazione della comicità del melodramma gigliano. In questi, infatti, aumentano le azioni giocose ed una maggior coesione con l'azione drammatica che investe anche gli intermezzi, come succede in *An*. Verificare quanto della sperimentazione 'comica' del Gigli passi dai melodrammi alle commedie e soprattutto ai generi minori, quasi completamente dimenticati dalla critica, mi sembra imprescindibile.

Riprendendo, quindi, le fila del discorso sui limiti e le finalità dell'influsso ispanico del Gigli, esso si ravvisa nel gusto ancora secentesco per gli intrecci romanzeschi e la combinazione di elementi seri e comici —questi ultimi più congeniali al genio del toscano—, ma non si concreta in una ricezione diretta della letteratura spagnola né manifesta appieno l'originalità di drammaturgo. Coincido, quindi, con le osservazioni di Torselli[19] che definisce «l'apprendistato teatrale di Gigli [...] all'insegna del più roboante mélo post-barocco, anche se la sua comicità scaturisce forse più dal gusto farsesco dell'iperbole che da quella "naturalezza del dire" per cui Goldoni lo lodò». Restano, però, tuttora in ombra molti aspetti che dovrebbero completare questa prima indagine. Tra questi, definire quanto pesi sulla configurazione delle azioni e dei personaggi l'elemento didattico-retorico e studiare in profondità la sperimentazione linguistica del Gigli nei melodrammi sia sul versante serio che comico.

[19] ELISABETTA TORSELLI, *Un maledetto toscano fra i pastori d'Arcadia*, cit., p. 59.

BIBLIOGRAFIA CITATA

CASTELLI, SILVIA, *Manoscritti teatrali della Biblioteca Riccardiana di Firenze*, Firenze, Edizioni Polistampa, 1998.

CATONI, GIULIANO, *Il teatro del collegio Tolomei*, in *Siena a teatro*, Siena, Comune di Siena, 2002, pp. 295-298.

DE GREGORIO, MARIO, *Il teatro*, in *I Rozzi di Siena 1531-2001*, Siena, Industria Grafica Pistolesi Editrice «Il Leccio», 2001, pp. 97-171.

FIDO, FRANCO, *Viaggi in Italia di don Chisciotte e Sancio. Farsa, follia, filosofia*, in ID., *Viaggi in Italia di don Chisciotte e Sancio e altri studi sul Settecento*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2006, pp. 3-38; *olim* «Italies», 4, 2000, pp. 241-281.

FILIPPI, BRUNA, *Il teatro degli argomenti. Gli scenari seicenteschi del teatro gesuitico romano. Catalogo analitico*, Roma, Institutum Historicum S. I., 2001.

FIORAVANTI, MARCO, *Cultura teatrale e prassi sceniche a Siena nel primo Settecento I*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia-Università di Siena», XII, 1991, pp. 55-77.

————, *Cultura teatrale e prassi sceniche a Siena nel primo Settecento II*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia-Università di Siena», XVIII, 1997, pp. 237-256.

————, *Il teatro del Saloncino nel Settecento. Attori, Autori, Pubblico*, in *Siena a teatro*, Siena, Comune di Siena, 2002, pp. 67-85.

FRENQUELLUCCI, CHIARA, *Dalla Mancha a Siena al nuovo mondo. Don Chisciotte nel teatro di Girolamo Gigli*, Firenze, Olschki, 2010.

GIGLI, GIROLAMO, *La forza del sangue e della pietà. Drama per musica dedicato al Serenissimo Principe Francesco Maria di Toscana*, Siena, Stamperia del Pubblico, 1686.

————, *Ludovico pio. Drama per musica al Serenissimo Principe Giovan Gastone di Toscana*, Siena, Stamperia del Pubblico, 1687.

————, *La Geneviefa drama per musica del Signor Girolamo Gigli, Accademico Acceso*, Siena, Stamperia del Pubblico, 1689[3].

————, *La fede ne' tradimenti. Dramma per musica fatto cantare da' SS. Convittori del Nobil Collegio Tolomei di Siena*, Siena, Stamperia del Pubblico, 1689.

————, *Amore dottorato*, Siena, Stamperia del Pubblico, 1691.

————, *La scuola delle fanciulle, ovvero Il Pasquale, commedia inedita...*, testo, introduzione e note a cura di Antonio Di Preta, Firenze, Le Monnier, 1973.

————, *Vocabolario cateriniano*, a cura di Giada Mattarucco, prefazione di Maria Antonietta Grignani, Firenze, presso l'Accademia, 2008.

JACONA, ERMINIO, *Il teatro del Collegio Tolomei dal 1676 al 1820*, «Bullettino senese di Storia Patria», LXXXVIII, 1981, pp. 95-114.

————, *Siena tra Melpomene e Talia. Storie di teatri e teatranti*, Siena, Cantagalli, 1998 (capitoli: *L'amorevole fratello Gerolamo Gigli*, pp. 11-28; *Il dono di Mattias: storie del Saloncino dei Rozzi*, pp. 51-60 —*olim* con il titolo *Le attrezzature teatrali dei Rozzi nel 1690*, «Bullettino senese di Storia Patria», 84-85, 1977-1978, pp. 283-289—; *Teatro per «istruire e divertire»: i fasti della provincia (1761-1808)*, pp. 61-80).

LOCATELLI, STEFANO, *Edizioni teatrali nella Milano del Settecento. Per un dizionario bio-bibliografico dei librai e degli stampatori milanesi e annali tipografici dei testi drammatici*, Milano, EduCatt Università Cattolica, 2007.

MCCLURE, GEORGE, *Parlour Games and the Public Life of Women in Reinessance Italy*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2013.

MARCELLO, ELENA E., *Don Quijote en el teatro italiano: «Amore fra gli impossibili» de Girolamo Gigli*, in *Don Quijote por tierras extranjeras. Estudios sobre la recepción internacional de la novela cervantina*, coord. Hans Christian Hagedorn, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 259-274.

————, *Dulcinea "assente" nel teatro di Girolamo Gigli*, in *Ausencias. Escritoras en los márgenes de la cultura*, ed. de Mercedes Arriaga Florez, Salvatore Bartolotta y Milagro Martín Clavijo, Sevilla, ArCiBel, 2013, pp. 742-753.

————, *Una historia española para los escenarios italianos: «L'Anagilda» de Girolamo Gigli*», intervento presentato al X Congreso de la AISO, Venezia, Ca' Foscari, 14-18 luglio 2014, (in corso di revisione).

MAZZEO, ANTONIO, *Notizie musicali relative al collegio Tolomei, alla chiesa di S. Vigilio ed alle antiche accademie senesi*, Siena, Edizioni Cantagalli, 1996.

La «Ratio studiorum». Modelli culturali e pratiche educative dei gesuiti in Italia tra Cinque e Seicento, a cura di Paolo Brizzi, Roma, Bulzoni, 1981.

RUFFINATTO, ALDO, *Presencia y ausencia del «Quijote» en Italia*, ne *L'insula di Don Chisciotte. Atti del XXIII Convegno dell'*AISPI 2005, a cura di M. Caterina Ruta e Laura Silvestri, Palermo, Flaccovio Editore, 2008, pp. 237-251.

SCAMUZZI, IOLE, *Don Quijote en el melodrama italiano entre los siglos XVII y XVIII*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2007.

SONNECK, OSKAR GEORGE THEODORE, *Library of Congress. Catalogue of Opera librettos printed before* 1800, a cura di Oskar G. T. Sonneck, Washington, 1914.

SPINELLI, LEONARDO, *Il principe in fuga e la principessa straniera. Vita e teatro alla corte di Ferdinando de' Medici e Violante di Baviera (1675-1731)*, Firenze, Le Lettere, 2010.

STRAMBI, BEATRICE, *Per una nuova attribuzione della «Scuola delle fanciulle ovvero Il Pasquale»*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia - Università di Siena», XIII, 1992, pp. 71-91.

————, *Girolamo Gigli nel teatro senese del primo Settecento*, «Bullettino senese di Storia Patria», C, 1993, pp. 148-195.

TORSELLI, ELISABETTA, *Un maledetto toscano fra i pastori d'Arcadia. Spunti e suggerimenti per lo studio dei testi per musica di Girolamo Gigli*, «Civiltà musicale», XV, 2000, pp. 54-83.

VAZZOLER, FRANCO, *Don Chisciotte e le «genti americane». Comicità ed esotismo nell'Atalipa, dramma per musica di Gerolamo Gigli*, «Annali di Italianistica», 10, 1992, pp. 190-210.

ZANLONGHI, GIOVANNA, *I teatri di formazione. Actio, parola e immagine nella scena gesuitica del Sei-Settecento a Milano*, Milano, Vita e pensiero, 2002.

ARCHIVO DEL TEATRO PREGOLDONIANO: www.usc.es/goldoni

CORAGO. REPERTORIO E ARCHIVIO DI LIBRETTI DEL MELODRAMMA ITALIANO DAL 1600 AL 1900: http://corago.unibo.it

VI. Commediografi napoletani fra Sei e Settecento

Il Barone di Liveri e l'arte comica

Francesco Cotticelli
(Seconda Università di Napoli)

Sulla base di nuove prove documentarie, il saggio si concentra sul *metteur-en-scène* e drammaturgo Barone di Liveri, personalità di spicco del XVIII secolo, citato e variamente apprezzato da Goldoni, Diderot e Napoli Signorelli. La sua opera solleva ancora questioni di rilievo sul ruolo del teatro nel suo tempo, la sottile differenza fra attività amatoriale e impegno professionale, committenza aristocratica e mercato autonomo in tutta Europa.

Based on new archival evidence, this essay focuses on the metteur-en-scène *and playwright Domenico Barone, Barone di Liveri, a prominent figure in the 18th century, who was mentioned and appreciated in different ways by Goldoni, Diderot, and Napoli Signorelli. His work still poses relevant questions about the role of theatre at his time, the thin line between amateur activity and professional engagement, aristocratic patronage and the free market throughout Europe.*

Del celebre pittore e *metteur-en-scène* Andrea Belvedere, che furoreggiò nella Napoli dei primi decenni del Settecento per la perizia e l'eleganza dei suoi quadri scenici, molto tempo dopo Pietro Napoli Signorelli ebbe a dire: «Fu in Napoli per la scena ciò che Socrate in Atene per la filosofia; nulla scrisse e tutto insegnò».[1] Il paragone altisonante contiene tuttavia una provocazione ancor valida per gli storici dello spettacolo, da sempre sulle tracce di fenomeni concreti ed evanescenti insieme e in fondo suggestionati —per necessità o per pigrizia— da quel che è riuscito tra alterne vicende e con risultati diseguali a tradursi in scrittura. Nella città cantante non arrise forse miglior sorte anche a chi si provò a lasciare testimonianza libresca di un altissimo magistero, trasferendo nel segno perenne della stampa una pratica teatrale minuziosa e profonda, ammirata dai contemporanei e dalle generazioni immediatamente successive ma presto travolta dal *décalage* fra la memoria vivente e il documento.

È il caso del Barone di Liveri, responsabile del Teatrino di Corte a Napoli per buona parte del regno di Carlo di Borbone e ispettore del Teatro di San Carlo dal 1741 al 1747, esempio straordinario —nel cuore dell'età moderna— di una tradizione indiretta prestigiosa, che dà conto di una presenza attiva per tutto il Settecento al cui cospetto appaiono pressoché irrilevanti le stampe delle sue commedie, più volte allestite a Palazzo Reale anche ben oltre la sua scomparsa, nel 1757.[2] Baste-

[1] PIETRO NAPOLI SIGNORELLI, *Vicende della coltura nelle due Sicilie,* 8 voll., VI, Napoli, V. Flauto, 1810-1811, p. 98.

[2] Su Liveri si vedano BENEDETTO CROCE, *I teatri di Napoli. Sec. XV-XVIII*, Napoli, Pierro, 1891, pp. 282-285, 316-319, 356-359, 389-424 e 477-480. Per un inquadramento storico-critico si vedano FRANCO CARMELO GRECO, *Ideologia e pratica della scena nel primo Settecento napoletano*, «Studi pergolesiani. Pergolesi Studies», 1, 1986, pp. 50-63; ID., *Libretto e messa in scena*, in *Il Teatro di San Carlo*, I, Napoli, Guida, 1987, pp. 345-355; ID., *Drammaturgia e scena a Napoli da Belvedere a Federico*, «Studi Pergolesiani/Pergolesi Studies», 3, 1999, pp. 117-155; ROBERTA TURCHI, *La commedia italiana nel Settecento*, Firenze, Sansoni, 1985, pp. 110-115. Si veda anche JACQUES JOLY, *Une comédie populaire savante: «La Claudia» de Domenico Barone (1745)*, in *Figures théâtrales du peuple*, a cura di Elie Konigson, Paris, C.N.R.S., 1985, pp. 107-125. Per informazioni sul casato e il contado di provenienza utile oggi il lavoro di FELICE

rebbe por mente alla *querelle* a distanza con Carlo Goldoni, che nella prefazione al *Filosofo inglese* del 1755 a proposito delle «azioni dupplicate, tripplicate e quadrupplicate in scena»[3] e delle accuse di plagio pose l'accento sulle differenti modalità di concertazione dei drammi su committenza del sovrano e nelle sale pubbliche veneziane, non senza ricordare la specificità di un divertimento 'privato', altra cosa rispetto alla mercatura del palcoscenico. L'«onda lunga di questa polemica»,[4] nutritasi probabilmente di storie e leggende diplomatiche e attoriali pressoché incontrollabili, può cogliersi ancora nella *Storia critica de' teatri antichi e moderni* di Pietro Napoli Signorelli, a totale difesa dell'uomo che aveva portato a perfezione soluzioni dilettevoli e, soprattutto, 'verosimili'.[5] Più enigmatico e per così dire strumentale è il passo del *Paradoxe sur le comédien* di Diderot in cui sembra essere proprio Liveri il protagonista del «fatto decisivo» riferito al primo interlocutore dall'abate Galiani e confermato quindi dall'ambasciatore Domenico Caracciolo:

l'esistenza di un poeta drammatico la cui principale preoccupazione non è quella di scrivere commedie [...] consiste nel trovare nella vita personaggi che abbiano l'età, l'aspetto, la voce, il carattere adatti a ricoprire i suoi ruoli. Nessuno osa dirgli di no, perché si tratta di divertire il sovrano. Fa provare gli attori per sei mesi, insieme e separatamente. E sapete quand'è che la compagnia comincia a recitare, ad affiatarsi, ad avviarsi verso quella perfezione che egli esige? Quando gli attori sono sfiniti dalla fatica di queste prove ripetute, saturi come diciamo noi. Da quel momento i progressi sono sorprendenti, ciascuno si identifica col suo personaggio; ed è grazie a questo faticoso esercizio che certe rappresentazioni continuano per sei mesi di seguito, e che il sovrano e i suoi sudditi godono il maggior piacere che possa dare l'illusione teatrale. E questa illusione, così forte, così perfetta dalla prima all'ultima rappresentazione, può, secondo voi, essere effetto della sensibilità?[6]

Con ogni probabilità una cifra stilistica partenopea veniva opportunamente piegata alle argomentazioni razionalistiche del trattato, laddove l'illusione teatrale concepita da Diderot parrebbe poggiare su fondamenta dissimili da quelle che possono ricostruirsi sulla scorta delle riflessioni teoriche e degli echi della prassi liveriana. Colpisce tuttavia la consonanza dello 'sfinimento' come viatico alla perfetta esecuzione nel ricordo che al Barone dedica Francesco Cerlone: nel XIV tomo delle sue *Commedie*, apparso nel 1778, lo stato biasimevole della professione comica, fra i *tópoi* del clima tardo-settecentesco, richiama per contrasto un aneddoto illuminante sulle mutate condizioni operative del teatro:

Felice quell'Autore che scrive, quando di tal valore ritrova gli Accademici Personaggi; Io per altro lagnar non mi posso di certi Comici che con impegno an recitate le mie Commedie; ma contento

---

IANNICIELLO, *Marchese Domenico Luigi Barone. Commediografo alla Corte di Carlo III di Borbone*, Napoli, Istituto Grafico Editoriale Italiano, 2011.

[3] CARLO GOLDONI, *Il filosofo inglese* (1755), a cura di Paola Roman, Venezia, Marsilio, 2000, p. 87.

[4] PIERMARIO VESCOVO, «J'avois grande envie d'aller à Naples». *Goldoni, l'erudito cavaliere Baron di Liveri, e i sistemi di produzione del teatro comico settecentesco*, in *Oltre la Serenissima. Goldoni, Napoli e la cultura meridionale*, a cura di Antonia Lezza e Anna Scannapieco, Napoli, Liguori, 2012, pp. 63-82: 68.

[5] «L'artificiosa veduta della scena era di tal modo congegnata per indicarvi a un tempo diverse azioni e più colloqui, che presentava l'immagine parlante di una parte della città o di una gran casa, e sbandiva dal palco l'inverisimile desolazione delle gran piazze e contrade, là dove in ogni altro paese per un ridicolo miracolo poetico veggonsi sempre solo quei due o tre personaggi che piace allo scrittore d'introdurvi»; PIETRO NAPOLI SIGNORELLI, *Storia critica dei teatri antichi e moderni*, 10 tomi, t. X, parte II, Napoli, V. Orsino, 1813, p. 22.

[6] DENIS DIDEROT, *Paradosso sull'attore*, a cura di Paolo Alatri, Roma, Editori Riuniti, 1993², p. 129.

nemmen son rimasto di certi altri, che ridevano in certe scene che pianger doveano, ed indifferenti se ne stavano ove star doveano commossi, ed agitati [...] Un sospiro (ed io ne fui testimonio di vista); un sospiro che esalar dovea un Personaggio, concertato dal fu Marchese di Liveri, sempre fra noi di gloriosa memoria; Un sospiro fu da lui concertato una sera 32. volte, e nemmen giunse il povero personaggio, che versava freddi sudori dalla fronte, per compiacere l'insigne Concertatore, che in quel sospiro cento cose volea ch'esprimesse in esalarlo; onde passò avanti, riserbandoli a meglio perfezionarlo in appresso; Un sospiro? mi dirà taluno; un sospiro, e fu me presente, e sull'onor mio lo giuro.[7]

Circa un ventennio dopo le esternazioni goldoniane, i termini della questione non sono mutati: gli «Accademici personaggi» si contrappongono ai comici e al diverso orizzonte d'attesa del pubblico, anzi dei pubblici; 'recitare' è cimento ben più disinvolto e rischioso del 'concertare', che evoca tempi, luoghi, finalità assai più articolate. Cerlone condivide con Napoli Signorelli la trasfigurazione nel mito, tutta attenta a sottolineare l'insuperata maestria nel comporre lo spettacolo attraverso la cura dei dettagli visivi e la prossemica, l'approfondimento della relazione attore-personaggio e la costruzione razionale di un equilibrio fra 'naturale' e 'artificiale', ma senza alcun riferimento a una letteratura non copiosa ma pubblicata con regolarità, entro la quale nulla può trasparire della passione e dell'insegnamento, fatalmente votati a una *damnatio memoriae* quando i testimoni oculari saranno scomparsi. In fondo, si tratta di un tributo che ha anche il sapore di una rassegnata rimozione, nel momento in cui si prende atto che non è data alcuna forma di conoscenza (e, per dar séguito agli argomenti di Goldoni, alcuna possibilità di ripercorrere le strategie del suo teatro), il che spiega da un lato le pur intelligenti stroncature di Benedetto Croce,[8] convinto del rilievo del personaggio ma sopraffatto dalle condivisibili impressioni di lettura che furono peculiare chiave di accesso al suo repertorio, dall'altro l'equivoco di Roberto Longhi che, forse folgorato dalla riattualizzazione del tema attraverso una delle ristampe de *I Teatri di Napoli*, tentò di stabilire una qualche connessione fra la pittura di genere di Gaspare Traversi e il 'realismo' del Barone, ipotizzando una contiguità artistica innegabile sul piano storico generale ma, soprattutto alla luce delle più recenti riflessioni sulle opere di Traversi, sempre più difficile a sostenersi.[9]

In realtà è lo stesso Liveri a farsi consapevole del dissidio insanabile fra la sua professionalità di 'concertatore' e quella di poeta drammatico, partendo dal presupposto che la prima era stata autentica e precoce vocazione maturata nel contado, la seconda un'urgenza del ruolo che gli era stato conferito dopo un consenso inatteso. Trentadue repliche de *Il Cavaliere* nel 1733, la convocazione a corte nel 1735 e l'esito felicissimo de *La Contessa*[10] dinanzi al monarca e ai dignitari crearono

[7] *Commedie* di *Francesco Cerlone napoletano [...]*, tomi 14, XIV, Napoli, Vinaccia, 1772-1778, *Al Carissimo lettore*, pp. n. n.

[8] Cfr. CROCE, *I teatri di Napoli*, cit., pp. 389-424.

[9] Il saggio *Di Gaspare Traversi* del 1927 può leggersi oggi in ROBERTO LONGHI, *Saggi e ricerche. 1925-1928*, I, Firenze, Sansoni, 1967, pp. 189-219. Si veda oggi FRANCESCO PORZIO*, Pitture ridicole: scene di genere e tradizione popolare*, Milano, Skira, 2008.

[10] Le informazioni si desumono dalla prefazione del Liveri a *L'Abbate. Commedia di Domenico Barone Baron di Liveri consacrata alla Sacra Reale Maestà di Carlo III Borbone [...]*, in Napoli MDCCXLI, *L'Autore a chi legge*, pp. n. n.

le premesse per un'ascesa sociale e artistica insieme: il geniale sperimentatore entrava di fatto nell'orbita del potere costituito ed era investito di un rituale performativo che si intendeva rilanciare agli occhi del mondo. L'espressione di modestia, per la quale mai i testi avrebbero fatto stridere i torchi se non fosse stato per l'amorevole insistenza del re, ha un che di sincero, e nasconde forse sollecitudini cui egli non seppe o non poté opporsi. Intorno alle stampe si sviluppò un fitto interesse teorico, confluito in paratesti che costituiscono un ideale dibattito serrato sui problemi che occorre enfatizzare. Esplicita è la premessa a *L'Abbate* del 1741, dove il principio dell'*ut pictura theatrum* serve in realtà a marcare il territorio di un'arte che ha altri strumenti, e dunque altri parametri di valutazione:

Trovo io esser la Comica da un Maestro in tal professione espertissimo alla dipintura comparata, e d'essa le varie più ragguardevoli positure chiamarsi dal medesimo quadri: Ed in ciò divisando osservo, che siccome al Dipintore servono di strumento nel suo lavoro la tela, i colori, il pennello, così nella rappresentazione serve d'istrumento al Maestro di Comica l'Uomo stesso. Di questo ei può servirsi con la 'ndustria dell'arte sì bene a proposito, che l'immagine, ch'ei viene a formarne, qualunque dalle altre arti ben formata immagine si lasci addietro; nella guisa appunto, che le morte cose star con le vive a fronte non possono. Di cotale istrumento in due maniere ei si serve, cioè con regolarne a suo talento la lingua, e 'l sembiante. La lingua si regola coll'aggiustatamente porre in bocca dell'Uom che recita le parole della Commedia; Il sembiante, con trasformarlo a misura delle passioni, che ingombrar dovrebbono l'animo del personaggio, che chi recita rappresenta [...] Ciò supposto, chi non vede, che l'espor con le Stampe al pubblico una Commedia altro non è ch'esporla spogliata della parte del suo ornamento più ragguardevole? Non può certamente chi la Commedia sol legge, che pesarne la proprietà, e sceltezza delle parole, restando in tanto di quel più defraudato che senza paragone delle parole più monta; vo' dire delle varie trasformazioni del volto che assai delle parole più parlano.[11]

Sembrerebbe l'approdo di un gioco di riflessioni e riserve —con una discesa in campo in prima persona— affidato fino ad allora a solerti interlocutori come Paolo Mattia Doria ed Errigo Brinzi, inizialmente sensibilizzati sul rispetto nei testi per le regole tacite o dichiarate del genere drammatico, quindi, soprattutto per Brinzi nel *Partenio*, chiamati a intervenire sul carattere parziale che la stampa assume rispetto allo spettacolo, invocando una differente fruizione e una capacità immaginativa che sopperisca all'assenza della fascinazione dal vivo.[12]

In realtà, se si dovesse ridurre il contributo teorico di Liveri alla netta distinzione fra testo e messinscena, o meglio alla dichiarazione della subalternità dell'uno rispetto all'altra nell'ottica della *performance*, ne risulterebbe certamente giustificata la struttura greve dell'impianto letterario, tesa ad assorbire in misura quasi ossessiva le finezze del gioco teatrale con effetto soverchiante per il lettore, a ulteriore conferma di un effettivo smarrimento dell'autore nel *medium* della pagina, ma saremmo solo di fronte alla declinazione di un tema già affermatosi tra Sei e Settecento (in area meridionale basterebbe solo ricordare Perrucci e il suo trattato *Dell'arte rappre-*

[11] Prefazione del Liveri a *L'Abbate*, cit., pp. n. n.

[12] Cfr. almeno *La Contessa Commedia di Domenico Barone Baron di Liveri dedicata alla Sacra Reale Maestà di Carlo III Borbone [...]*, In Napoli MDCCXXXV, Nella Stamperia di Felice Mosca, con dedica di Liveri, testo *Al Signor Don Domenico BARONE Baron di Liveri Paolo Mattia Doria* Napoli 20 luglio 1735 e risposta del Conte Arrigo Brinzi datata Pisa, 24 giugno 1735, nonché *Il Partenio*, *Commedia di Domenico Barone Baron di Liveri dedicata alla Sacra Reale Maestà di Carlo III Borbone*, in Napoli, nella stamperia di Felice-Carlo Mosca MDCCXXXVII, con il testo *Il Conte Errigo Brinzi a chi legge*, pp. n. n.

sentativa premeditata, ed all'improvviso)[13] e destinato a tenere banco ancora per molto. Rimane rilevante l'esperimento nel 1737 di *Partenio*, che cerca di arginare l'aridità immaginativa della commedia distesa verbo a verbo facendo ricorso alla raffinata incisione di Niccolò Rossi raffigurante l'articolato quadro scenico, a corredo di battute e didascalie che rinviano alla legenda: anche in tal caso il valore del documento iconografico sopravanza di gran lungo la fattura di un intreccio nel più collaudato (e antiquato) stile barocco, sforzandosi di evocare l'eleganza e la precisione di un allestimento mentre la giustapposizione dei due 'relitti' sembra accentuare l'irrimediabile dispersione dell'insieme.[14]

Nel breve segmento autoapologetico riguardo al *Filosofo inglese* Goldoni coglieva nel segno. A fare la differenza non era l'uso di una strategia compositiva — moltiplicare i luoghi dell'azione potenziale dinanzi allo spettatore all'interno di una composita scena fissa praticabile che è cifra distintiva di varie opere— ma gli spazi di una pedagogia dell'attore, che significativamente fa eco nella disamina progettuale di Diderot come nell'accorato rimpianto di Cerlone, afflitto dallo strapotere dei pubblici 'rappresentanti' nella macchina spettacolare tardosettecentesca. Quel che conta davvero è poter lavorare con gli interpreti in condizioni privilegiate, per diversi motivi: la dovizia di fondi, all'ombra di una corte che stipendia anche la compagnia dell'Arlecchino Gabriello Costantini[15] e dunque lascia a Liveri il compito di esplorare altre soluzioni narrative rispetto a quelle di una compagnia di comici di professione; la creazione e la precoce concentrazione di un repertorio, il che trasferisce questa ricerca sul piano dell'approfondimento espressivo e scenotecnico (le commedie di Cerlone venivano ripresentate a distanza di anni, come un *Leitmotiv* delle stagioni a Palazzo); una tempistica che riequilibra decisamente il momento della concertazione su quello dell'esecuzione (per non parlare del sostegno di un organico permanente su cui lavorare); su tutte, il peso di un'*auctoritas* indiscussa su tutti i linguaggi della scena («Nessuno osa dirgli di no..»), a fronte delle gerarchie instabili e discusse delle sale mercenarie.

De «l'istruzione agli attori» parlava appunto Goldoni, istruzione, crescita, educazione: una magnifica ossessione che per lui aveva dovuto assumere le forme della collaborazione, della persuasione, dello scontro, adattandosi di volta in volta agli interlocutori, ai contesti e alle necessità biografiche e di sistema, e per l'artista di corte era stata da subito una situazione garantita dalle scelte del sovrano.

Esiste oggi la possibilità di integrare le suggestioni delle fonti settecentesche sulla magnificenza degli spettacoli liveriani, seguendo le tracce irregolari ma eloquenti degli archivi napoletani. Schegge della Segreteria di Casa Reale e polizze di paga-

---

[13] ANDREA PERRUCCI, *Dell'Arte rappresentativa premeditata, et all'improvviso. Giovevole non solo a chi si diletta di rappresentare, ma a' Predicatori, Oratori, Accademici e Curiosi [...]*. Parti due, Napoli, M. L. Mutio, 1699. Cfr. ora l'edizione *A Treatise on Acting, From Memory and by Improvisation - Dell'arte rappresentativa premeditata, ed all'improvviso* (Napoli 1699), edizione bilingue a cura di Francesco Cotticelli, Thomas F. Heck e Anne Goodrich Heck, Lanham, Md. & London, Scarecrow Press Inc., 2008.

[14] Si veda FRANCESCO COTTICELLI, *Il teatro a corte. Il Barone di Liveri*, ne *La scena del Re. Il Teatro di Corte del Palazzo Reale di Napoli*, a cura di Patrizia Di Maggio e Paologiovanni Maione, Napoli, CLEAN, 2014, pp. 133-141.

[15] Si veda CROCE, *I teatri di Napoli*, cit., pp. 315-316.

mento registrate nell'Archivio Storico del Banco di Napoli restituiscono il quadro di un'officina complessa, ma soprattutto di una serie di scelte poetiche su cui varrà la pena di soffermarsi. La documentazione superstite illumina in particolare le stagioni degli anni Quaranta: utile il raffronto fra le somme parziali messe a disposizione per il Teatrino di Corte e per il Teatro di San Carlo, di cui il Barone di Liveri —come si è detto— era ispettore per nomina regia. Il 15 agosto 1745 al percettore ed amministratore Francesco Ceccarelli vengono dati circa 72 ducati per la sala privata e circa 22 per l'Opera:

Al barone di Liveri ducati settanta due e grana 3 e per esso a Don Francesco Ceccarelli per doverli spendere con suoi mandati e dargliene conto per il Real Teatrino di Corte. (Archivio Storico del Banco di Napoli (d'ora in poi ASBN), Banco di San Giacomo —d'ora in poi BSG— matricola 1024, 15/8/1745)

Al detto ducati ventidue tarì 2 grana 5 e per esso a Don Francesco Ciccarelli Regio Percettore et Amministratore del Real Teatro di San Carlo per spenderli con suoi mandati [...] (*ibidem*)

La programmazione delle rappresentazioni è piuttosto serrata, mentre complessa appare la macchina gestita dagli uffici (e non è escluso che altri tasselli sfuggano al mosaico): all'architetto Vincenzo Re il compito di progettare le scene e di avviare lavori strutturali, come risulta da note del luglio e del settembre 1745:

A Francesco Ciccarelli ducati cinquanta tarì 4.3; e per esso a Don Vincenzo Re Architetto direttore, e Capo dipintore del Teatro di San Carlo, e del Real Teatrino di Corte in soddisfazione del intiero Importo di tutte le spese occorse nella Costruzione delli due modelli delli Teatri delle venture due Commedie di Corte firmati sotto la direzione d'esso Don Vincenzo, [...] quali spese si distinguono nella nota da lui sottoscritta ed approvata dal Barone di Liveri [...] (ASBN, BSG, matr. 1016, 17/7/1745)

A Don Francesco Ciccarelli ducati dieciotto tarì 4 grana 2 e per esso a Don Nicola Ventre aiutante del Barone di Liveri Ispettore per doverli distribuire e pagare a tutti li pittori, e macinatori del Real Teatrino di Corte per le due venture comedie, che di Real ordine di stanno approntanno [...] (ASBN, BSG, matr. 1025, 13/9/1745)

In corrispondenza, alcune polizze riguardano le maestranze, o interventi tecnici minuti ma non per questo meno essenziali per la riuscita dell'impresa:

A Don Francesco Ciccarelli ducati dieciotto tarì 2.10 e per esso alli Capomastri Falegname Giuseppe de Maria, e Mattia Santaniello per ripartirli e pagarli con loro stessi, e con tutti gl'altri operarij Falegnami, che sotto la loro direzione hanno fatigato dal dì 28 Giugno prossimo passato per tutto li 3 corrente nella costruzione delle scene del Real Teatrino di Corte per le due comedie, che di Real ordine si stanno appuntando (sic) dal Barone di Liveri Ispettore [...] (ASBN, BSG, matr. 1018, 3/7/1745)

Al detto duc. otto tarì 1 e per esso a Felice Serra, con firma autentica, in soddisfazione dell'assistenza fatta in preparare l'Illuminazione, e tutti li utensili in 41 serate de concerti, nelle comedie del Teatrino Reale di Corte nel Real palazzo, dal primo Agosto prossimo passato per tutto li 11 settembre corrente [...] (ASBN, BSG, matr. 1025, 13/9/1745)

I riferimenti cronologici si accavallano e non sempre è possibile ricondurre i pagamenti a un medesimo ciclo di rappresentazioni, ma alcuni segnali meritano attenzione, come i quarantuno 'concerti', fra l'altro quotidiani se si fa caso alla spe-

cifica «dal primo Agosto prossimo passato per tutto li 11 settembre corrente»:[16] si tratta di un uso confermato dal saldo agli addetti all'illuminazione e al trasporto degli interpreti in più occasioni:

Al detto ducati nove e grana 11, e per esso a Don Nicola Ventre Assistente del Barone di Liveri in soddisfazione delle spese di candela oglio, ed altro da lui fatte per li Concerti si stando facendo in Casa dal dì 4 Aprile 1745 delle due commedie, che da detto Barone si stanno Approntando di Real ordine [...] (ASBN, BSG, matr. 1017, 25/6/1745)

A Don Francesco Ciccarelli ducati quindeci, e per esso ad Orazio Palomba con firma autentica in soddisfazione di 30 viaggi di corazze (sic) date dal dì primo per li 30 Giugno prossimo passato a ragione di carlini cinque l'una per servizio degl'attori nelli Concerti quotidiani delle Comedie da rappresentarsi nel Teatrino di Corte [...] (ASBN, BSG, matr. 1017, 7/7/1745)

A Don Francesco Ciccarelli ducati tre e per esso a Giovanni Giannattasio, per tanti spesi d'ordine del Barone di Liveri Ispettore in affitto di galessi, per andare avisando li cantanti e l'Istrumentisti per li concerti e per le serate di rappresentazione della serenata nel opera del Gianfecondo rappresentata in Carnevale passato [...] (ASBN, BSG, matr. 1025, 1/9/1745)

Né mancano polizze per gli altri addetti ai lavori, come sarti e ricamatori, artigiani e atleti che partecipano alle messinscene:

A Don Francesco Ciccarelli ducati trenta e per esso a Mattia Morcavalle con firma autentica a complimento di ducati 48: 92 per havere da esso Ciccarelli ricevuti altri ducati 18:92 per detto complimento, tutti a conto del prezzo di Galloni, ed altri lavori d'Argento falzo [...] dati per la guarnizione degl'Abiti degl'Attori e Comparsi (*sic*) dell'opera passata del Gianfecondo rappresentata nel Real Teatro di Corte a Carnevale prossimo passato [...] (ASBN, BSG, matr. 1018, 3/7/1745)

A Don Francesco Ciccarelli ducati sedici tarì 2. 5, e per esso a Giulio Cesare Banci Capo sartore del Teatro Reale di San Carlo, per distribuirli, e pagarli cioè ducati due, e grana 50, per avere da esso ricevuto altri ducati cinque, ed a conto di sua ricognizione, per la cura, e fatiche di tagliare assistere e dirigere ogni giorno l'abbiti e sartori e ducati tredici, e grana 95 per distribuirli, e pagarli per giornate de respettivi sartori che dal dì 5 per tutto il dì 10 corrente hanno faticato sotto la sua direzione, nel fare l'abbiti dell'attori, e comparsi delle due Comedie da farsi nel Real Teatrino di Corte alla rispettiva raggione [...] (ASBN, BSG, matr. 1019, 13/7/1745)

Al Baron di Liveri ducati otto tarì 1.10, e per esso a Gennaro Magrino spataro, cioè [...] dico ducati uno e grana 50 per il costo d'una spada inargentata, e ducati sei, e grana 80, per l'affitto di tutte le spade, e sciable da lui date in affitto, per servizio del Battimento fatto nella comedia del Corsale [...] (ASBN, BSG, matr. 1016, 12/6/1745)

o alla cura del dettaglio musicale, attestata anche da altre notizie:

A Don Francesco Ciccarelli ducati due. E per esso a Pascale Gravili in sodisfatione della mesata maturata all'ultimo del caduto Giugno stabilitali dal Barone di Liveri per dar lettione di mandolino a Don Francesco Mundo attore della ventura comedia del Partenio con dovere andare a dar detta lettione un giorno sì ed un altro no sino a nuovo ordine di detto Barone [...] (ASBN, BSG, matr. 1014, 30/6/1745)

A Don Francesco Ciccarelli ducati otto, e per esso a Nicola Rocco virtuoso di violino per aver sonato da secondo violino nell'orchesta del Real Teatrino di Corte, nella serenata dell'opera il Gianfecondo, rappresentata nel passato Carnevale. (ASBN, BSG, matr. 1025, 13/9/1745)

A Don Francesco Ciccarelli ducati sette 2.10 e per esso a Tomase Iovene, virtuoso di violino, per aver sonato nell'orchestra del Real Teatrino di Corte per la serenata della comedia del Gianfecondo, rappresentata a Carnevale prossimo passato [...] (*ibidem*)

[16] ASBN, BSG, matr. 1025, 13/9/1745 («Al detto duc. otto tarì 1 e per esso a Felice Serra [...] in soddisfazione dell'assistenza fatta in preparare l'Illuminazione, e tutti li utensili in 41 serate de concerti, nelle comedie del Teatrino Reale di Corte nel Real palazzo, dal primo Agosto prossimo passato per tutto li 11 settembre corrente»).

Si osservi che qui non è solo testimoniata la presenza di inserti musicali più o meno cospicui negli spettacoli, desumibili tra l'altro anche dalla nuda lettura, ma l'intento di una formazione che entri a far parte del bagaglio professionale dell'interprete. E non sembri inappropriato l'aggettivo, dal momento che le polizze bancarie attestano la regolarità degli emolumenti e alcuni benefici istituzionali, che assimilano gli attori del teatrino di Corte ai membri della Real Cappella. Si va da situazioni formulari, quasi un servizio di tesoreria:

A Don Francesco Ciccarelli ducati tre, e per ess'a Don Giuseppe Luciani in soddisfazione della mesata del prossimo caduto Maggio del'annui ducati 36 che a ragione di ducati 3 al mese se li corrispondono, come uno degl'attori del Real Teatrino di Corte nella Comedia grande intitolata il Partenio, che di real ordine sta approntando il Barone di Liveri [...] (ASBN, BSG, matr. 1019, 21/6/1745)

A Don Francesco Ciccarelli ducati nove, e per esso a Casimiro Bisesta in sodisfazione della mesata di Giugno prossimo passato dell'annui ducati 108, che a ragione di ducati 9 il mese se li corrispondono come uno degl'Attori del Real Teatrino di Corte nelle due Comedie, che di Real ordine sta approntando il Barone di Liveri Ispettore [...] (ASBN, BSG, matr. 1018, 14/7/1745)

A Don Francesco Ciccarelli ducati dieci, e per esso a Don Francesco Munno in sodisfazione della mesata di Giugno prossimo passato dell'Annui ducati 120, che a raggione di ducati 10 il mese se li corrispondono, come uno degl'Attori del Real Teatrino di Corte nelle due Comedie, che di Real ordine sta approntando il Barone di Liveri [...] (*ibidem*)

A Don Francesco Ciccarelli ducati sei, e per esso a Domenico Vaccaro in soddisfazione della mesata del prossimo passato mese di Agosto, de li annui ducati 72, che a ragione di duc. 6 il mese se li corrispondono vitalizij di Reale ordine per aver recitato da Napolitano nelle comedie del Real Teatrino di Corte, et indi si è reso inabile [...] (ASBN, BSG, matr. 1025, 13/9/1745)

a testi più precisi nel definire obblighi o eventuali diritti acquisiti, come l'assistenza in caso di infermità:

Al Barone di Liveri ducati dieci e per esso a Giorgio Scala, e sono per la mesata del passato mese di Marzo 1745 qual mesata di Real ordine se gli paga, perché è restato ammesso nella Conversazione de recitanti di Corte per recitare nella ventura Comedia di Autunno 1745 e Carnevale 1746. Con dichiarazione espressa che sia tenuto di assistere a tutti li Concerti nell'ora, che da esso se li destinerà. E perché senza detta puntuale assistenza di detti Concerti non potrebbe mandarsi ad effetto la recita [...], e si mancarebbe al real Servizio perciò si conviene [...] che mancandovi dal detto Scala senza notoria causa d'importanza positiva, si sorveglierà (*sic*) altra persona in suo luogo e lui resterà tenuto di restituire tutta la mesata che se gli troveranno pagate [...] (ASBN, BSG, matr. 1014, 11/5/1745)

Al Barone di Liveri ducati quattro, e per esso al Dottor Chimico Don Luise Tortorco per tante visite da lui fatte d'ordine di detto Barone al Recitante Domenico Macchia nel passato Carnevale dell'anno 1743 per l'indisposizione accadutoli nel mentre recitava nel Real Teatrino di Corte nella replica della Comedia del Corsale seguita in Novembre detto anno 1743 [...] (ASBN, BSG, matr. 1018, 3/7/1745)

A Don Francesco Ciccarelli ducati tre; e per esso al Dottor Fisico Don Giovanni Petrone in soddisfazione delle visite, ed assistenza fatta per ordine del Barone di Liveri in medicare, e curare la persona di Giorgio Scala infermo di dolori colci (sic) in tempo si stava concertando l'opera del Gianfecondo in cui detto Scala ha recitato nel Real Teatrino di Corte [...] (ASBN, BSG, matr. 1017, 7/7/1745)

Molti di questi nomi ricorrono in una nota conservata presso l'Archivio di Stato di Napoli, nel fondo della Segreteria di Casa Reale, dove l'attribuzione dei ruoli non solo conferma la struttura della compagnia con esclusiva presenza di attori maschi anche per parti femminili, ma anche l'avvicendamento nei ruoli (e nel prestigio dei personaggi), debole indizio di quelle dinamiche di gruppo con cui si sarebbe provato a combattere, in altri tempi e in altri luoghi, le derive divistiche intrinseche nella professione:

Nota degl'Attori così antichi, come nuovi, che entrano nella rappresentazione della ventura Commedia detta il Gianfecondo, e del mensuale Sussidio da darsi a medesimi.
Francesco Mundo, che nella Commedia della Contessa facea la parte di Sigismondo, in questo fa da primo innamorato, j soliti ducati 10.
A Francesco Addario, che nella passata facea da Napoletano, e deve farlo nella ventura, j soliti ducati 10.
Casimiro Bisesto, che nella passata fece la Dorotea, nella ventura fa da Secondo Innamorato, j soliti ducati 9.
Pasquale Marino, che nella passata facea la Giannetta, in questa fa da Servo accorto, j soliti ducati 8.50.
Domenico Macchia, che nella passata fece l'Alfonzina, in questa fa da Donna Semplice, j soliti ducati 6.20.
Francesco Vicidomini, che nella passata facea la Berenice, in questa fa da prima donna, j soliti ducati 4.70.
Antonio Spada, che nella passata facea la parte di Cruenzio, in questa fa quella da Vecchio Cortegiano, j soliti ducati 6.
Felice Perla, che nella passata fece il Duca Emanuele, in questa fa dà altro Cortegiano, j soliti ducati 2.50.
Giuseppe di Martino, che nella passata fece la Contessa, in questa fa da altra Zitella antica, j soliti ducati 3.
Antonio Azarboni, che nella passata fece l'Ercolino, in questa fa da altro Paggiotto, j soliti ducati 3.
Pigione solito in mese importa ducati 3.50.
Domenico Vaccaro per la solita mercede vitalizia ducati 6.
A Giuseppe Luciano, che nella passata fece da Baricello, e nella nuova bisogna per altre occorrenze ducati 2.
In tutto son ducati 74.40.
Che per essersi licenziati gl'altri recitanti dell'anno passato, restano per complimento de ducati 84.50 solito mensuale sussidio ducati 10.10.
Ed essendosi rimpiazzati per la nuova Comedia li seguenti Attori, a quali si è promesso il seguente sussidio cioè
A Giovanni Paolo de Dominicis, che fa il Vecchio Serio ducati 8,
a Cristofaro Russo che fa parte carricata ducati 10,
a Giorgio Scala, che fa il Gianfecondo ducati 10,
a Benedetto Pittorino che fa da Seconda donna ducati 3,
ducati 105.40[17]

Forse non si riuscirà mai ad argomentare in maniera esplicita e diretta quella che allo stadio attuale pare l'ipotesi più solida e seducente: l'esperienza del Barone di Liveri coincide per largo tratto con la gloriosa epoca del regno di Carlo e ne condivide *sub specie theatri* gli slanci riformistici e la magniloquente passione. Accanto all'edificazione del San Carlo, alle scelte in materia musicale, alle prammatiche che intervengono nella *vexata quaestio* della moralità di attrici e cantanti, alla liquidazione dell'antico *ius repraesentandi*, ai provvedimenti sui conservatori,[18] investire su un talentuoso dilettante di provincia, cui vengono concessi da subito ampi margini di manovra, sembra un ulteriore impegno nella direzione di un'accorta gestione del settore e delle sue potenzialità. La compagnia di corte non è solo prosecuzione di un lusso aristocratico, il tributo a una *hispanidad* che a Napoli permeava memoria e quotidiano: è il tentativo di fornire agli artisti dello spettacolo un modello di ele-

[17] Archivio di Stato di Napoli, Segreteria di Stato di Casa Reale, fascio 892 bis, inc. 13.
[18] Sull'argomento cfr. FRANCESCO COTTICELLI, *Teatro e legislazione teatrale*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. II. Il Settecento*, a cura di Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione, Napoli, Turchini, 2009, pp. 57-74 e ID., *Il teatro recitato*, ivi, pp. 455-510.

ganza e correttezza, sul piano tecnico e personale. Un controllo e un orientamento dall'alto, difficile e controverso come molte altre risoluzioni di quel momento.

BIBLIOGRAFIA CITATA

BARONE, DOMENICO, *L'Abbate. Commedia di Domenico Barone Baron di Liveri consacrata alla Sacra Reale Maestà di Carlo III Borbone [...]*, in Napoli, s. s., MDCCXLI.

————, *La Contessa Commedia di Domenico Barone Baron di Liveri dedicata alla Sacra Reale Maestà di Carlo III Borbone [...]*, In Napoli, Nella Stamperia di Felice Mosca, MDCCXXXV.

————, *Il Partenio*, *Commedia di Domenico Barone Baron di Liveri dedicata alla Sacra Reale Maestà di Carlo III Borbone*, in Napoli, nella stamperia di Felice-Carlo Mosca, MDCCXXXVII.

CERLONE, FRANCESCO, *Commedie* di *Francesco Cerlone napoletano [...]*, 14 tt., Napoli, Vinaccia, 1772-1778.

COTTICELLI, FRANCESCO, *Teatro e legislazione teatrale*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. II. Il Settecento*, a cura di Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione, Napoli, Turchini, 2009, pp. 57-74.

————, *Il teatro recitato*, ivi, pp. 455-510.

————, *Il teatro a corte. Il Barone di Liveri*, ne *La scena del Re. Il Teatro di Corte del Palazzo Reale di Napoli*, a cura di Patrizia Di Maggio e Paologiovanni Maione, Napoli, CLEAN, 2014, pp. 133-141.

CROCE, BENEDETTO, *I teatri di Napoli. Sec. XV-XVIII*, Napoli, Pierro, 1891.

DIDEROT, DENIS, *Paradosso sull'attore*, a cura di Paolo Alatri, Roma, Editori Riuniti, 1993².

CARMELO GRECO, FRANCO, *Ideologia e pratica della scena nel primo Settecento napoletano*, «Studi pergolesiani. Pergolesi Studies», 1, 1986, pp. 50-63.

————, *Libretto e messa in scena*, ne *Il Teatro di San Carlo*, I, Napoli, Guida, 1987, pp. 313-363.

————, *Drammaturgia e scena a Napoli da Belvedere a Federico*, «Studi Pergolesiani/Pergolesi Studies», 3, 1999, pp. 117-155.

GOLDONI, CARLO, *Il filosofo inglese* (1755), a cura di Paola Roman, Venezia, Marsilio, 2000.

IANNICIELLO, FELICE, *Marchese Domenico Luigi Barone. Commediografo alla Corte di Carlo III di Borbone*, Napoli, Istituto Grafico Editoriale Italiano, 2011.

JOLY, JACQUES, *Une comédie populaire savante: «La Claudia» de Domenico Barone (1745)*, in *Figures théâtrales du peuple*, a cura di Elie Konigson, Paris, C.N.R.S., 1985, pp. 107-125.

LONGHI, ROBERTO, *Di Gaspare Traversi*, in ID., *Saggi e ricerche. 1925-1928*, I, Firenze, Sansoni, 1967, pp. 189-219.

NAPOLI SIGNORELLI, PIETRO, *Vicende della coltura nelle due Sicilie,* 8 voll., Napoli, V. Flauto, 1810-1811.

————, *Storia critica dei teatri antichi e moderni*, 10 tt., Napoli, V. Orsino, 1813.

PERRUCCI, ANDREA, *Dell'Arte rappresentativa premeditata, et all'improvviso. Giovevole non solo a chi si diletta di rappresentare, ma a' Predicatori, Oratori, Accademici e Curiosi [...]*. Parti due, Napoli, M. L. Mutio, 1699.

————, *A Treatise on Acting, From Memory and by Improvisation - Dell'arte rappresentativa premeditata, ed all'improvviso* (Napoli 1699), edizione bilingue a cura di Francesco Cotticelli, Thomas F. Heck e Anne Goodrich Heck, Lanham, Md. & London, Scarecrow Press Inc., 2008.

PORZIO, FRANCESCO, *Pitture ridicole: scene di genere e tradizione popolare*, Milano, Skira, 2008.

TURCHI, ROBERTA, *La commedia italiana nel* Settecento, Firenze, Sansoni, 1985, pp. 110-115.

VESCOVO, PIERMARIO, «J'avois grande envie d'aller à Naples». *Goldoni, l'erudito cavaliere Baron di Liveri, e i sistemi di produzione del teatro comico settecentesco*, in *Oltre la Serenissima. Goldoni, Napoli e la cultura meridionale*, a cura di Antonia Lezza e Anna Scannapieco, Napoli, Liguori, 2012, pp. 63-82.

————, *Tarasca tra Napoli, Venezia e l'Europa*, «Drammaturgia», XI, 1, 2014, pp. 194-211.

————, *Dei drammaturghi-concertatori: Diderot, Goldoni, Barone*, in «*Mai non mi diero i Dei senza un egual disastro una ventura*». *La* Merope *di Scipione Maffei nel terzo centenario (1713-2013)*, a cura di Enrico Zucchi, Milano-Udine, Mimesis, 2015, pp. 131-148.

Le molte vite de *Lo castiello saccheato* di Francesco Oliva

Paologiovanni Maione
(Conservatorio di Musica San Pietro a Majella di Napoli)

Le produzioni napoletane di commedie pe museca permettono di verificare la vivace scrittura, sempre tesa alla sperimentazione e al raggiungimento di nuovi esiti drammatici, di poeti dediti alla scena musicale di un prodotto che nato nella capitale del Meridione troverà ampio consenso anche in ambito internazionale. Un caso emblematico per i meccanismi teatrali è rappresentato dal testo di Francesco Oliva intitolato Lo castiello sacchejato del 1720 per «lo Tiatro de li Sciorentine» destinato all'inventiva musicale di Michele de Falco e Leonardo Vinci, poi ripreso nel '22 nella stessa sala per motivi di ordine istituzionale. Nel 1732 è nuovamente allestito presso il Teatro Nuovo con alcune modifiche e nel 1747 sarà oggetto di premurose attenzioni da parte di Pietro Trinchera nel 1747 allorquando le vicende narrate negli anni passati ricompaiono sulle scene con il titolo L'Emilia con notevolissimi interventi originali. Il libro così impasticciato si allontana notevolmente dalla primiera lezione e acquisisce, per motivi contingenti e artistici, un'aura completamente nuova.

The Neapolitan production of commedie pe museca testifies to the remarkable skills of poets devoted to the musical scene, who strove for experimenting and achieving new dramatic results. Their works, conceived for the capital of the Southern kingdom, were greeted with international success.Lo castiello sacchejato (libretto by Francesco Oliva, set to music by Michele De Falco and Leonardo Vinci) was first staged at the «Tiatro de li Sciorentine» in 1720 and then reprised in the same venue in 1722 due to institutional reasons. In 1732 it was restaged at the Teatro Nuovo with some adaptations. In 1747 Pietro Trinchera took care of the text; the original plot was represented on the stage with the title L'Emilia, but original inserts were numerous and significant. Such a pastiche differs from the original and has a completely new aura due to occasional and artistic choices. Thus it constitutes an example of the theatre mechanisms at that time.

Le produzioni napoletane di *commedie pe museca* destinate al Teatro dei Fiorentini, al Teatro Nuovo sopra Toledo, al Teatro della Lava e ad altre occasionali sale permettono di verificare la vivace scrittura, sempre tesa alla sperimentazione e al raggiungimento di nuovi esiti drammatici, senza mai dimenticare la grande tradizione, di poeti dediti alla scena musicale di un genere che nato nella capitale del Meridione d'Italia troverà ampio consenso anche in ambito internazionale.[1]

[1] Sulla nascita e sull'affermazione dell'opera buffa (oltre alle informazioni reperibili in FRANCESCO FLORIMO, *La scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatori*, IV, Napoli, Morano, 1882; ristampa anastatatica Bologna, Forni, 1969) si vedano BENEDETTO CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, Napoli, Pierro, 1891, pp. 233-252 e *passim*; MICHELE SCHERILLO, *L'opera buffa napoletana durante il Settecento*, Palermo, Sandron, 1916; ULISSE PROTA-GIURLEO, *Breve storia del Teatro di Corte e della musica a Napoli nei secoli XVII-XVIII*, in FELICE DE FILIPPIS - ULISSE PROTA-GIURLEO, *Il Teatro di Corte del Palazzo Reale di Napoli*, Napoli, L'Arte Tipografica, 1952, pp. 17-146; GIANPIERO TINTORI, *L'opera napoletana*, Milano, Ricordi, 1958 (studio confluito, rivisto e ampliato, in ID., *I Napoletani e l'Opera buffa*, Napoli, Edizioni San Carlo, 1980). Per una rifondazione critica del problema cfr. FRANCESCO DEGRADA, *L'opera napoletana*, in *Storia dell'Opera*, III, I/1, a cura di Alberto Basso, Torino, UTET, 1977, p. 244 e pp. 250-251; ID., *Lo frate 'nnamorato e l'estetica della commedia musicale napoletana*, in *Napoli e il teatro musicale in Europa tra Sette e Ottocento. Studi in onore di Friedrich Lippmann*, a cura di Bianca Maria Antolini e Wolfgang Witzenmann, Firenze,

Un caso emblematico per i meccanismi teatrali è rappresentato dal testo di Francesco Oliva intitolato *Lo castiello saccheato* del 1720 per «lo Tiatro de li Sciorentine» destinato all'inventiva musicale di Michele de Falco e Leonardo Vinci,[2] poi ripreso nel '22 nella stessa sala per ordine vicereale.[3] Nel 1732 è nuovamente allestito presso il Teatro Nuovo con alcune modifiche[4] e nel 1747 sarà oggetto di pre-

---

Olschki, 1993, pp. 21-35; FRANCO CARMELO GRECO, *Teatro napoletano del '700. Intellettuali e città tra scrittura e pratica della scena*, Napoli, Pironti, 1981, pp. LXXXI-LXXXIV; MICHAEL FINLAY ROBINSON, *L'opera napoletana*, Venezia, Marsilio, 1984, pp. 211-296; PIERO WEISS, *Ancora sulle origini dell'opera comica: il linguaggio*, «Studi pergolesiani. Pergolesi Studies», 1, 1986, pp. 124-148; ID., *La diffusione del repertorio operistico nel Settecento: il caso dell'opera buffa*, in *Civiltà teatrale e Settecento emiliano*, a cura di Susi Davoli, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 241-256; REINHARD STROHM, *Aspetti sociali dell'opera italiana del primo Settecento*, «Musica/Realtà», II, n. 5, 1981, pp. 117-141; ID., *L'opera italiana del Settecento*, Venezia, Marsilio, 1991, pp. 141-169; STEFANO CAPONE, *Autori, imprese, teatri dell'opera comica napoletana. Documenti per una storia del teatro napoletano del '700 (1709-1737)*, Foggia, Books & News, 1992; ID., *L'opera comica napoletana (1709-1749). Teorie, autori, libretti, e documenti di un genere del teatro italiano*, Napoli, Liguori Editore, 2007; FRANCESCO COTTICELLI - PAOLOGIOVANNI MAIONE, *«Onesto divertimento, ed allegria de' popoli». Materiali per una storia dello spettacolo a Napoli nel primo Settecento*, Milano, Ricordi, 1996, *passim*; ID., *«Commedeja pe Museca»: A New Database, a New Approach to the History of a Musical Genre*, «Opera Eighteenth-Century Music», 12, 2015, pp 120-122; GIANNI CICALI, *Attori e ruoli nell'opera buffa italiana del Settecento*, Firenze, Le Lettere, 2005; PAOLOGIOVANNI MAIONE, *«Tanti diversi umori a contentar si suda»: la* commeddeja *dibattuta nel primo Settecento*, in *Leonardo Vinci e il suo tempo*, a cura di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Iiriti Editore, 2005, pp. 407-439; ID., *The "Catechism" of the* commedeja pe' mmuseca *in the Early Eighteenth Century in Naples*, *Genre in Eighteenth-Century Music*, edited by Anthony DelDonna, Ann Arbor, Steglein Publishing, 2008, pp. 3-35; ID., *La scena napoletana e l'opera buffa (1707-1750)*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. I. Il Settecento*, a cura di Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione, Napoli, Turchini Edizioni, 2009, pp. 139-205; ID., *«La museca è na nzalata mmescata»: la commedia "pasticciata" nel primo Settecento a Napoli*, in *Responsabilità d'autore e collaborazione nell'opera dell'Età barocca: il Pasticcio*, a cura di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Laruffa Editore, 2011, pp. 257-324; ID., *Le lingue della* commedeja: *«na vezzarria; che non s'è bista à nesciuno autro state»*, ne *L'idea di nazione nel Settecento*, a cura di Beatrice Alfonzetti e Marina Formica, Roma, Edizione di Storia e Letteratura, 2013, pp. 179-195; ID., *Jommelli tra il Nuovo e il Fiorentini: un debutto in piena regola*, in *Niccolò Jommelli: l'esperienza europea di un musicista "filosofo"*, a cura di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Edizioni del Conservatorio di Musica «F. Cilea», 2014, pp. 3-82; *Os inícios de Jommelli e as Suas Experiências Cómicas: a Máquina do Teatro Burlesco Napolitano*, in Della Gloria, e dell'Amor. *Olhares sobre a Obra de Niccolò Jommelli (1714-1774) em Portugal*, Lisboa, OPART, 2014, pp. 27-30; ID., *Le carte degli antichi banchi e il panorama musicale e teatrale della Napoli di primo Settecento (1726-1736): la scena della* commedeja pe museca, «Studi pergolesiani. Pergolesi Studies», a cura di Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione, 9, 2015, pp. 733-763.

[2] LO | CASTIELLO | SACCHEATO | COMMEDDEA | *Da rappresentarese a lo Tiatro* | *de li Sciorentine nchist'* | *anno* 1720. | ADDEDECATA | *A.S.A. AMENENTISSEMA* | LO SEGNORE CARDENALE | WOLFANGO | ANNIBALE | DE SCROTTEBACCHE | Prencepe, e Bescovo de Ormietz, Duca, e | Prencepe de lo S.R. Mperio, de lo Consi- | glio de S.M.C. e C. Vecerrè Cape- | taneo Generale de lo Regno de | Napole. | [fregio] | A NAPOLE MDCCXX. | *Co lecienzea de li Superiure.* | Se venne da Francesco Ricciardo a Fontana | Medina. L'esemplare visionato è custodito alla Biblioteca Marucelliana di Firenze con collocazione Melodrammi 2222.2. Da ora riportato come *Castiello* (1720).

[3] LO | CASTIELLO | SACCHEATO | *COMMEDDEIA PE' MUSECA.* | Da rappresentarese a lo Triato de li Shio- | rentine nchisto Mese de No- | viembro 1722. | ADDEDDECATA | *A l'Azzellentissemo Segnore* | MECHELE | MANUELE | CONTE D'ALTHANN | *Degnissemo Nepote de Sò A-* | *menenzeia lo Segnore Ve-* | *ciarré de Napole.* | [fregio] | A Napole MDCCXXII. | Pe Francisco Recciardo | *A spese de lo Mpressareio.* L'esemplare visionato è custodito alla British Library di Londra con collocazione Collection 905.e.6[4]. Da ora riportato come *Castiello* (1722).

[4] LO | CASTIELLO | SACCHEJATO | *COMMEDDEJA* | *Ammascherata pe Mmuseca.* |Da rappresentarese a lo Teatro nuovo | nchisto Carnevale de st'anno 1732. | ADDEDECATA | *Al'Azzellentissema Segnora* | D. ERNESTINA | MARGARITA | CONTESSA D'HARRACH. | Nata Contessa de Dietrichstein, | e

murose attenzioni da parte di Pietro Trinchera allorquando le vicende narrate negli anni precedenti ricompaiono sulle scene con il titolo *L'Emilia* con notevolissimi interventi originali.[5]

Dai paratesti dei libretti dati alle stampe, dell'inusuale produzione entrata a far parte di un meccanismo repertoriale assai raro, non trapela la paternità letteraria del testo che è possibile attribuire a Oliva attraverso la lettura di una sua lunga premessa intitolata *A chi me fa piacere de leggere* apposta alla *commeddia pe museca La noce de Veneviento*, rappresentata nella primavera del 1722 al Teatro dei Fiorentini, in cui si apprende, all'interno di una dettagliata dissertazione programmatica sul genere, che «facette io [...] lo [...] Castiello Sacchejato».[6]

La vicenda ruota intorno a una delle tante feste che affollavano il calendario cittadino e tale espediente è più volte adottato dai poeti per musica che ricorrevano a questi rituali collettivi quali contenitori per i loro intrecci consolidando anche la tradizione della città rappresentata. All'ombra della «Vista de Casanova co no Castiello a posticcio, pe la festa, che se sole fa de li Turche &c. ncoppa a lo quale se vedono paricchie vestute a la trocchesca co trobante, e sciabole, co suono de tammorre, e siscarielle»[7] si consuma una rissa per amore nell'avvio de *Lo mbruoglio de li nomme*. Tra la «gente, che stanno a bedè la festa», i protagonisti maschili, travestiti da turchi, danno vita a un violento alterco, innescato da rivalità amorose, che si risolve con il ferimento dell'innamorato Carmeniello e la sua fuga, insieme con l'amico Rienzo, da una turba di nemici pronti a vendicare l'onta subita. Saranno la dolente Sapatella e Masina a narrare gli eventi avvenuti all'interno della macchina festiva tra spavento, trasalimento, doppi sensi e sagaci speranze:

SAPATELLA Io poverella
Aggio visto cacciare
A chillo la cortella,

Vecereggina de Napole. | [fregio] | NAPOLE, | A Spese de li Mpressarie. L'esemplare visionato è custodito alla Biblioteca del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella di Napoli con collocazione Rari 10.3.29[4]. Da ora riportato come *Castiello* (1732).

[5] L'EMILIA | *COMMEDIA PER MUSICA* | Da rappresentarsi nel Teatro de' | Fiorentini nella Primavera | di quest'Anno 1747. | DEDICATA | *All'Illustrissime, ed Eccell. Sign.* | LE SIGNORE | DAME NAPOLETANE. | [fregio] | IN NAPOLI MDCCXLVII. | A spese di Domenico Langiano, e | dal medesimo si vendono nella sua | Stamparia al vicolo della porta | piccola di S. Giuseppe. L'esemplare visionato è custodito alla Biblioteca del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella di Napoli con collocazione Rari 10.2.17[5]. Da ora riportato come *L'Emilia*.

[6] LA NOCE | DE VENEVIENTO | COMMEDDIA PE MMUSECA | Da rappresentarese a lo Teatro de li | Sciorentine sta Primmavera | dell'Anno 1722 | ADDEDECATA | *A la Llostriss. ed Azzellen. Segnora* | D. MARIA | SPINOLA BORGHESE | Prencepessa de Rossano, e de Sur- | mona &c. e Beceregina | de sto Regno de | [fregio] | NAPOLE 1722 | *Co Lecienzia de li Superiure.* | Se danno da Mechele-Loise Muzio nella | Libraria soja sotto la Nfermaria | de S. M. la Nova. L'esemplare visionato è custodito alla Biblioteca Nazionale di Napoli con collocazione LIII.7.12[3].

[7] LO | MBRUOGLIO | DE LI NOMME | ALEAS | Le Doje Pope, e li duje Luccie | E | Pascale sotto nomme d'Ambruoso | COMMEDDEA POCEREALESCA | De lo Dottore Agasippo Mercotellis | Da Recetarese a lo Teatro de li | Shiorentine nchost'An. 1714. | *DEDECATA* | A lo llostriss. e Azzell. Segnore | LO SEGNORE | D. VARTOMMEO | DE CAPOA | Gran Conte d'Autavilla, e Conte | de Montuoro &c. | N VENEZEJA MDCCXIV | *Cò Lecienzia de li Superiore.* | Si vendono à Lebraria di Francisco Ricciardo | nnanz'à la Fontana de Medina. L'esemplare visionato è custodito alla Biblioteca del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella di Napoli con collocazione Rari 8.28[2].

A tte l'auto negozio, so corruta,
Mme so chiavata sotta pe lo sfunnolo,
Che non fosse feruto Carmeniello,
E isso no mbolenno m'hà shiaccata,
E m'aggio io stessa la botta pegliata.
MASINA Sempe co Carmeniello,
Tu troppo le vaje attuorno,
Sta a bedè, ca no juorno
Te l'hà da rompe affè lo carusiello.
SAPATELLA Vi si vo' asseconnare
Co fa, ch'esca de sango na fontana?
Ca si isso me shiacca, isso me sana.[8]

La micro-struttura adottata da Agasippo Mercotellis (pseudonimo di Nicolò Corvo) nel 1714, per le prime due scene della sua creazione intonata da Giovanni Veneziani, è spunto prezioso per l'ordito de *Lo castiello saccheato*.

La situazione originaria funge da canovaccio per il librettista che, con rinnovato vigore, elabora un'azione incentrata completamente sulla festa destinata a rappresentare non solo lo scontro tra i diversi popoli ma soprattutto le tensioni tra i due gruppi cittadini chiamati ad inscenare la battaglia. Intorno a «lo MUOLO picciolo co no Castiello de tavole»[9] si consuma un'intricata azione in cui concorrono svariati segnali che vanno dai sofisticati messaggi del primato della cristianità e della supremazia politica della corona austriaca alla descrizione minuta dell'organizzazione materiale dell'evento festivo nonché all'intreccio amoroso dei personaggi mossi da gelosie, ripicche, celie, contenziosi, schermaglie.

L'itinerario urbano cittadino, contraddistinto da scorci noti in linea con una consolidata tradizione rappresentativa e da percorsi evocati con spavalda sicumera,[10] fa da corollario all'azione incentrata su ingarbugliate trame amorose: Fortunata, innamorata di Ciccillo, che da un po' la trascura per la presenza di Graziella — venuta in città «pe bedè saccheare lo castiello» (ivi, I.1)— amata da Masillo fratello di Fortunata, è oggetto di attenzioni da parte di Tonno, «vecchio patrone de Varca» (Ivi, [p. 8]), massimo artefice della festa che intende curare con grande perizia affinché un piano da lui congegnato abbia esito favorevole per ottenere i favori dell'amata. La 'locandina' dei contendenti è distribuita da Ciccio Oliva, nell'evolversi degli accadimenti, in due gruppi ben distinti, compattati da ripicche e dispetti, che scendono in campo l'uno sotto il vessillo ottomano —fascinoso manipolo dagli esotici costumi con «Cuoccio da schiavo janco»,[11] «Masillo [che] fa lo capetaneo, Tonno lo granturco» (ivi, II.19), «Fortonata vestuta da gran torca, e Bellonia da schiava negra» (ivi, II.15)— e l'altro sotto la bandiera cristiana — «Graziella da ommo co la bannera arravogliata [...] d'Arfiero» (ivi, II.16), «Ciccillo da capetaneo, [...] Ceccia da Paggio de Rotella» (ivi, III.1)—. Al suono de «lo tam-

[8] LO | MBRUOGLIO | DE LI NOMME, cit., I.2.
[9] *Castiello* (1732), p. [8].
[10] Cfr. *Castiello* (1720), I.6: Ciccillo decide di «fa squatrone [...] A lo Mandracchio» e Masillo ribatte che «Va buono ca da llà jammo pe puorto, | E po venimmo cca pe fa la festa, | E pe dare l'assauto a lo Castiello».
[11] *Castiello* (1720), II.14.

murro | pe chiammà li compagne» (ivi, I.6) crescono le aspettative e le conflittualità; gli istinti bellicosi emergono e gli intenti, tutt'altro che bonari, esplodono:

chi s'accosta a sto castiello,
tutt'a lammia fravecato
de sgrognune
e parapiette
te lo voglio addrecreà.
[...]
Che scioccare de mmascune
quanta scoppole a no sciato,
tutte nziemo zuffe, zzaffe
nnicchie, punia, cauce e schiaffe,
che mmestute che cadute!
Oh, che bello vrociolà. (ivi, II.14; la parte è sostenuta da Cuoccio)

L'assalto al maniero avviene, «a suono de tammurro e de stromiente» (ivi, III.1), da parte della fazione cristiana propensa a 'stringere' «l'assedio» e se l'impresa del 'diplomatico' alfiere no sortirà effetto —«venga voscia si arfiero | e ghiate ambasciatore a lo gran turco | decitele che noi vogliam la piazza | a patte non perrò de bona guerra»— «a fierro e fuoco andrà la terra» stando però attenti «che non ghiesse carcuno a lo spetale» (ivi, III.1, le citazioni sono tratte dal dialogo tra Ceccia e Ciccillo) ma incitando comunque alla zuffa:

CICCILLO Bella gente sse tromme sonate,
sti contuorne ste chiazze ntronate
e ssi turche, che stanno llà ncoppa,
tutte suocce facite tremmà.
Fedelune compagne valiente;
stat'attiente affelate sse spate
ca mo' mo' sso castiello de stoppa
a pretate volimmo peglià.
Su facite squatrone,
miettete cca si arfiero
e ghioqua la bannera.
GRAZIELLA Eccome lesto.
CICCILLO Fegliu' stammoce attiento.
CECCIA Sì segnor.

La costruzione del terzo atto è estremamente raffinata, il cerimoniale della festa funge da griglia portante ed è il luogo dove si consumano ed esplodono le maggiori collisioni, il camuffamento e il gioco mettono in luce le aggressività del gruppo: arresti, maltrattamenti, baruffe costellano l'azione e i personaggi interagiscono tra finzione e realtà con notevole disinvoltura. L'idioma turco praticato dalla combriccola si riduce a poche storpiature e ad alcune parole di dubbia provenienza —«salamelech», «sabalkair», «sciabigà zizzicul», «allà allà sciabac», «golualich»— nonché a una costruzione lessicale tosco/napoletano sgrammaticata e deformata.

Con lo scioglimento —dopo «l'assauto li turche fujeno e se piglia lo castiello»— [12] gli equilibri si ricompongono e il messaggio politico emerge chiaramente

[12] *Castiello* (1720), III.13.

dall'*ensemble* finale: «lo castiello è caduto | agne cosa va siesto | perz'hà lo turco e biva Carlo Sesto» (ivi, III.ULTIMA). In effetti già in precedenza s'inneggiava implicitamente all'aquila bifronte con le sprezzanti parole di Bellonia nei confronti del vecchio dominio —«maje chiù co li spagnuole» (ivi, III, 11)—.

L'operazione assai ardita nasce con peculiarità proprie di realizzazione da ravvisare nella collaborazione di due musicisti nell'allestimento della partitura. Michele de Falco, ormai autore riconosciuto dalla comunità partenopea, in questa occasione lega il proprio nome al giovane Leonardo Vinci da poco tempo affacciatosi al mercato musicale.[13] Probabilmente de Falco promuove in tal modo il talento del giovane compositore ricambiando, idealmente, quanto aveva fatto per lui Nicola Fago nel 1712 coinvolgendolo nella stesura del secondo atto del *dramma per musica* intitolato *Lo Masillo*.[14]

Leonardo Vinci, di lì a poco destinato a una breve quanto folgorante carriera, per la composizione de *Lo castiello saccheato* scrive «tutto lo terzo atto» e alcune arie sparse segnalate nel libretto con un segno convenzionale. La *commeddeja* è poi ripresa nel '22 nella stessa sala con l'ancor più esplicita descrizione della paternità musicale:

Tutte le recetative e mute arie de lo primo e secunn'atto so' de lo segnore Mechele de Farco [...] Tutte chell'arie mperò segnate co sto signo % songo de lo segnore Lonardo Vinci masto de cappella napoletano, de lo quale è porzì sano tutto lo terz'atto, accossì li recetative, come ll'arie...[15]

La riproposta del titolo è determinata da fattori di ordine istituzionale, infatti la prevista rappresentazione de *Li stravestimiente affortunate* di Francesco Antonio Tullio è proibita per ordine vicereale che impone all'impresario, che aveva immaginato di riallestire *Li zite ngalera* di Vinci su libretto di Bernardo Saddumene eseguito nel recente carnevale, di riprodurre sulle scene *Lo castiello saccheato*.[16] Il libretto, ordito da Francesco Oliva, avrà ancora una certa fortuna nel corso degli anni, divenendo un caso emblematico per la pratica della commedia-pasticcio.

L'impervia strada compiuta da *Lo castiello saccheato* continua dopo le prime due apparizioni nel 1732 al Teatro Nuovo completamente «accomodato»:

Si be' chesta sia la terza vota, ch'esce nchiazza sta Commeddeja, te prego perzò, ammico Lejetore a no la tenere pe becchia; pecché non sulo s'è cagnata cchiù de meza la museca; ma la Commeddeja stessa nquanto a le pparole è n'auta cosa. Quanno se rappresentaje ll'autre doje vote a n'auto Teatro, l'Autore sujo no nc'assestette; e chi l'avette mmano, o pe despietto, o pe ppoca pratteca, la fece justo comm'a no piezzo de permone mmano a le gatte; ascije tutta stravesata, chiena de mpropietà, le scene non avevano, che fa co la Commeddeja, né ll'arie co li recitative, e no nc'era manco grammateca, comme se pò vedere a li duje primme librette stampate, non saccio si mprosa, o mmierze. Mo' ch'è benuta mmano a l'Autore sujo, chisto non sulo l'hà sanato li rascagne, e li struppie, che le fecero, ma facennole n'auto vestitiello nuovo, la fa comparere de n'auta manera, aggiustata, polita, e senza la monnezza, che ll'avevano jettata ncuollo; voglio dicere, como no' nc'è na parola, che non sia de chi l'ha fatta. Spero, che si te piacette tanto quann'ascije a primmo storciata da le scortecature, t'avarrà da piacere tanto cchiù mo', ch'esce sana, deritta, ed attillata.[17]

---

[13] Per Vinci si vedano almeno *Leonardo Vinci e il suo tempo*, cit., e KURT MARKSTROM, *The Operas of Leonardo Vinci Napoletano*, Hillsdale, N. Y., Pendragon Press, 2007.

[14] Cfr. MAIONE, *«La museca è na nzalata mmescata»*, cit., p. 261.

[15] *Castiello* (1722), [p. 6].

[16] A tal proposito si veda COTTICELLI - MAIONE, *«Onesto divertimento, ed allegria de' popoli»*, cit., p. 115.

[17] *Castiello* (1732), [p. 5].

Così Francesco Oliva denuncia i danni arrecati al suo testo nei precedenti allestimenti non diretti da lui, tra le righe è anche ravvisabile l'animato dibattito alimentato dagli addetti ai lavori sul magistero della commedia e della lingua napoletana. Il libretto congedato da Oliva è intonato da più autori tanto da essere segnalato che «La Museca è na nzalata mmescata de paricchie Vertoluse, addo' chi ng'ha posta n'ervesciolla addorosa, e chi no shiorillo».[18] Eppure la *commeddeja* così come imbastita da Oliva sarà oggetto di attenzioni da parte di Pietro Trinchera nel 1747 allorquando le vicende narrate negli anni passati ricompaiono sulle scene con il titolo *L'Emilia* con notevolissimi interventi originali.[19] Il libro così impasticciato si allontana notevolmente dalla primiera lezione e acquisisce, per motivi contingenti e artistici, un'aura completamente nuova:

Questa commedia, che co 'l nome d'Emilia sotto l'occhio vi giunge; amici, e discreti leggitori; è quella stessa, che gl'anni a dietro, per la terza volta nel Teatro nuovo da sopra Toledo col titolo de lo Castiello Sacchejato si rappresentò, e con applauso universale fù ricevuta; bastando dire, che fù parto d'una così Celebre penna, che mentre visse non fù mai ad altre seconda. Ed è quella medema, che varia dal suo primo essere; più adorna sì, ma meno propria; ritroverai; essendo stato necessitato il Signor Notar Pietro Trinchera Napoletano, chi l'impiego ha sostenuto, d'adattarla a rappresentanti, mutare le parti della prima, e seconda Donna in lingua Italiana, e per coonestare l'involontario trasporto fingere, che Emilia essendo nelle fascie, fusse stata da una sua zia portata in Livorno, e colà educata; che per molti anni si fusse ivi trattenuta, e che poi in morte della detta sua zia, fussesi ritirata in Napoli in casa del suo fratello Pippo. Finge altresì, che Flaminia, anche nella sua più tenera età, fusse stata da suo Padre portata da Napoli ad abbitare in Roma, e che Patrò Tonno, Zio della medesima non avendo figli, mandò a pigliarsi detta sua nipote da Civita vecchia; dove abbitava; in tempo, che dal detto Tonno, e da altri Marinari facevasi una festa nelle vicinanze di sua casa. Fingesi altresì, che nell'arrivo di Flaminia in Napoli, s'invaghischino della medesima Fonzo, e Pippo; che il primo lasci l'amore d'Emilia; che il secondo non sia corrisposto da Flaminia, e che da questi amori, e gelosie insieme, nasca il viluppo della favola, la rivalità tra gl'amanti, e l'attacco degl'episodj. Il di più lo saprete in leggendo la commedia, e lo vedrete nella rappresentazione della medesima (che vi priego esserne spettatori) acciò vi si rammentino quelle Feste, che nella nostra Città, e vicinanze far si soleano dal popolo minuto, gl'anni scorsi; ed insieme vi priego compatire chi (non per propria volontà, ma solo per ubbidire a chi molto, e molto deve, e può comandare) ha posta la falce nella messe altrui...[20]

L'impresa di Trinchera travalica la normale prassi seguita dai suoi colleghi nel rimodulare un testo di repertorio, sin dalla lista dei personaggi si assiste a un drastico cambiamento onomastico, sopravvivono solo i nomi di Tonno e Cuoccio mentre tutti gli altri sono mutati; l'ambientazione marinara è caldeggiata sin dalla descrizione dei personaggi: Tonno non è più «ommo de meza ajetà»21 ma «Padrone di barca»,22 Ciccillo divenuto Fonzillo non è solo «giovane» bensì «giovane Marinaro», così come Masillo «giovane resoluto» diviene anch'egli «giovane marinaro» e ribattezzato come Pippo, Cuoccio un tempo «barraccone» ora appare come «sommozzatore». I luoghi di provenienza per i due ruoli in «lingua italiana» sono esplicitati nella 'locandina', ruoli che perdono i veraci nomi di Fortunata e Graziella per i più neutri Emilia —«allevata in Livorno»— e Flaminia —cresciuta in Roma»—. Ad

[18] *Castiello* (1732), [p. 8].
[19] Per la figura di Pietro Trinchera si veda, tra l'altro, GIANNI CICALI, *Fonti classiche e strategie retoriche in una commedia di Pietro Trinchera*, «Il Castello di Elsinore», 39, 2000, pp. 5-23.
[20] *L'Emilia*, [pp. IV-V].

essere radicalmente cambiata è la figura di Bellonia affidata nelle precedenti edizioni agli specialisti dei ruoli di vecchia *en travesti* Simone de Falco (1720-1722) e Carmine d'Ambrosio (1732), per cui al posto della «vecchia jodizejosa» compare Nina «ragazza astuta» affidata a Marianna Monti specialista nelle parti di 'servetta'.

Le discrepanze tra le lezioni sono cospicue e sebbene il plot e la fabula siano identiche, è la condotta della narrazione a presentare due indirizzi autonomi; già l'infilata dei brani destinati ai numeri musicali è completamente dissimile. Trinchera salva, spostandole, l'aria di Tonno «Seniura bella» che passa dalla ventesima (ventunesima nel '32) scena del secondo atto alla sedicesima dello stesso, il duetto «Me nce aje cuoveto turco cano» tra Graziella —nel '47 passata a Betta— e Cuoccio che dalla decima (nona nel '32) scena del terzo atto passa all'undicesima e l'aria di quest'ultimo «A la guerra Spellecchione» è collocata nella dodicesima scena del secondo atto — l'aria compare precedentemente nella quattordicesima (1720 e '22) e quindicesima (1732). Il brano «A lo schiasso de sische, e trommette» (1732) intonato da Ciccillo (III.8) subisce lievi modifiche e appare con incipit modificato nella terzultima scena dell'atto conclusivo come «Al rimbombo di trombe guerriere»; il notaio-teatrante costruisce la prima quartina affidandosi a un distico iniziale ricco di immagini care a una certa letteratura per musica destinata alle cerimonie all'aperto, dove le suggestioni sonore erano incoraggiate già in sede poetica: l'uso fattone da Fonzillo risulta quale espediente di una 'retorica festiva' assimilata da disparate fasce sociali.

Ciccillo (1720-1722: III 9)	**Ciccillo** (1732: III 8)	**Fonzillo** (1747: III 10)
Bella gente sse tromme sonate,	A lo schiasso de sische, e trommette	Al rimbombo di trombe guerriere
sti contuorne ste chiazze ntronate	fedelune sse spate jocate,	forti schiere coraggio pigliate,
e ssi turche, che stanno llà ncoppa,	e facite a sti brutte mamette	e ssi Turche avertite, e penzate
tutte suocce facite tremmà	li mostacce, e li tuppe sciccà	ca tonnina se n'anno da fa
Fedelune compagne valiente;	Su compagne, lejune valiente,	Su Compagne, liune valiente,
stat'attiente affelate sse spate	dammo dinto, le mmano frosciate,	dammo dinto, le mmano frusciammo
ca mo' mo' sso castiello de stoppa	ca volimmo nfra quatto momiente	ca volimmo nfra quatto momiente
a pretate volimmo peglià	Sto castiello pe tterra jettà	sso castiello a pretate piglià

L'uso dei materiali preesistenti è ancora una volta legato a parafrasi di passi, lievi tropature in segmenti riportati di sana pianta, versi mantenuti intonsi ma soprattutto ampie sezioni e scene originali; da sottolineare è anche la diversa scrittura del napoletano tra i due, frutto di scuole di pensiero diverse in ambito linguistico.

La caratterizzazione di Emilia, ad esempio, è decisamente lontana da quella di Fortunata, la condotta delle arie svela personalità diverse e non solo per la lingua adoperata ma anche per il diverso temperamento esibito: all'aria di paragone «Mo' so' comme a no vasciello»[23] fa da contraltare una dichiarata aria di sdegno «Armata di sdegno» (I.10) con una sezione B ricca di contrasti tesi a descrivere le dissimili posizioni degli amanti che a 'catena' mostrano le divergenti posizioni —«Tu pieno d'inganni | Tu perfido amante; | io colma d'affanni, | io fida, e costante»—; ai

[21] *Castiello* (1732), [p. 8].
[22] *L'Emilia*, [p. VI].
[23] *Castiello* (1732), I.11. Nelle versioni precedenti Fortunata canta «So' comm'a n'aucelluzzo» (1720) e «Sento che doce doce» (1722).

paragoni ancora marini di «Mo' corro la fortura | de chi se trov'a mmare»[24] estremamente veementi —«Me sta lo core mpietto | sopierchio resoluto, | ca vo' dà lo despietto | cercare chill'ajuto, | c'ammore no le dà»— risponde Emilia con un'arcadica arietta ornitologico-sentimentale —«La Rondinella | se resta priva | del caro bene, | da riva, in riva | piangendo va...» (II.4)—[25] e ancora all'aria di furore di Fortunata munita di un repertorio di atroci invettive con chiusa irriverente ed esilarante del '32 —«So n'arma desperata, | stizzata da le ngiurie, | venite sierpe, e furie | chest'arma a vennecà. || Jate a lo tradetore, | lo core straziatele, | lo sanco ntossecatele, | facitelo schiattà» (II.19)— risponde con caute e ponderate riflessioni l'eroina disegnata da Trinchera (II.15):

Se non cedo a detti tuoi,
non mi dir, ch'io sono ingrata;
sono amante sventurata,
e son degna di pietà.
Ma se poi la sorte mia
qual pur sia tu ben comprendi;
è raggion ch'in me difendi
la mia bella fedeltà.

Emilia solo alla fine del suo temperato repertorio mostra, in linea con le 'sorelle' maggiori, una veemente passionalità a lungo sopita:

Fortunata (1720: III 3)
So' no sciummo quanno sbocca
c'agne cosa se strascina
fa cchiù danno e chiù rroina
quanto cchiù lo vuo' parà
Chi s'accosta e chi mme tocca,
pe bolereme tenere
io le voglio fa vedere
chesta rragia quanto fa

Fortunata (1722: III 3)
Quanno penzo a chillo sgrato
cchiù se stizza st'arma mia
Stiso nterra setacciato
io le spero de vedere,
e le voglio fa sapere
che pò fa la gelosia

Fortunata (1732: III 3)
Già me pare de vedere,
ch'esa n'ombra despettosa
da na grotta spaventosa,
che na spata me vo' dà
Tè, mme sgrida, tu che spiere?
Curre a farte la vennetta
ma lo core dice: aspetta;
la piatate addove sta?
A sta voce ll'arma mia
compatire lo vorria;
ma ddo' trovo sta pietà?

Emilia (III 8)
Vanne a svenar l'indegno
sdegno mi dice al core;
ferma risponde Amore
pace da te desio
Cieli, che far degg'io
Ditemi per pietà?
Vorrei punir l'ingrato,
vorrei svenar me stessa,
vorrei ma l'alma oppressa,
ma il core innamorato
risolversi non sa

Il libro così impasticciato si allontana notevolmente dalla primiera lezione e acquisisce, per motivi contingenti e artistici, un'aura completamente nuova adattandosi ai tempi e alle mutate aspettative dell'avida e scaltra platea che sicuramente rimase stupefatta dal realismo dell'apparato scenografico:

La scena si finge nel borgo dello Reto, e proprio accanto al fiume Sebbeto; nella falda del quale, vi sarà un castello di tavole, con ponte, che copre detto fiume; che è d'acqua vera; con veduta nel prospetto di colline, pianure, e casamenti.[26]

Quell'acqua che nel corso dell'azione fu protagonista di rocambolesche diffide e accidentali cadute.

[24] *Castiello* (1732), II.3. Nelle versioni precedenti Fortunata canta «Mo' so' comm'a l'agnelillo» (1720) e «Teranno bello mio» (1722).
[25] Appare lampante l'assonanza di questi versi con quelli dell'aria «Quell'usignolo che innamorato» presente nella *Merope* di Apostolo Zeno.
[26] *L'Emilia*, [p. v].

BIBLIOGRAFIA CITATA

CAPONE, STEFANO, *Autori, imprese, teatri dell'opera comica napoletana. Documenti per una storia del teatro napoletano del '700 (1709-1737)*, Foggia, Books & News, 1992.

————, *L'opera comica napoletana (1709-1749). Teorie, autori, libretti, e documenti di un genere del teatro italiano*, Napoli, Liguori Editore, 2007.

CICALI, GIANNI, *Fonti classiche e strategie retoriche in una commedia di Pietro Trinchera*, «Il Castello di Elsinore», 39, 2000, pp. 5-23.

————, *Attori e ruoli nell'opera buffa italiana del Settecento*, Firenze, Le Lettere, 2005.

COTTICELLI, FRANCESCO - MAIONE, PAOLOGIOVANNI, *«Onesto divertimento, ed allegria de' popoli». Materiali per una storia dello spettacolo a Napoli nel primo Settecento*, Milano, Ricordi, 1996.

————, *«Commedeja pe Museca»: A New Database, a New Approach to the History of a Musical Genre*, «Opera Eighteenth-Century Music», 12, 2015, pp 120-122.

CROCE, BENEDETTO, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, Napoli, Pierro, 1891.

DEGRADA, FRANCESCO, *L'opera napoletana*, in *Storia dell'Opera*, a cura di Alberto Basso, III, I/1 Torino, UTET, 1977.

————, *Lo frate 'nnamorato e l'estetica della commedia musicale napoletana*, in *Napoli e il teatro musicale in Europa tra Sette e Ottocento. Studi in onore di Friedrich Lippmann*, a cura di Bianca Maria Antolini e Wolfgang Witzenmann, Firenze, Olschki, 1993, pp. 21-35.

FLORIMO, FRANCESCO, *La scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatori*, IV, Napoli, Morano, 1882.

GRECO, FRANCO CARMELO, *Teatro napoletano del '700. Intellettuali e città tra scrittura e pratica della scena*, Napoli, Pironti, 1981.

MAIONE, PAOLOGIOVANNI, *«Tanti diversi umori a contentar si suda»: la* commeddeja *dibattuta nel primo Settecento*, in *Leonardo Vinci e il suo tempo*, a cura di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Iiriti Editore, 2005, pp. 407-439.

————, *The "Catechism" of the* commedeja pe' mmuseca *in the Early Eighteenth Century in Naples*, *Genre in Eighteenth-Century Music*, edited by Anthony DelDonna, Ann Arbor, Steglein Publishing, 2008, pp. 3-35.

————, *La scena napoletana e l'opera buffa (1707-1750)*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, a cura di Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione, I, pp. 139-205.

————, *«La museca è na nzalata mmescata»: la commedia "pasticciata" nel primo Settecento a Napoli, in Responsabilità d'autore e collaborazione nell'opera dell'Età barocca: il Pasticcio*, a cura di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Laruffa Editore, 2011, pp. 257-324.

————, *Le lingue della* commedeja: *«na vezzarria; che non s'è bista à nesciuno autro state»*, in *L'idea di nazione nel Settecento*, a cura di Beatrice Alfonzetti e Marina Formica, Roma, Edizione di Storia e Letteratura, 2013, pp. 179-195.

————, *Jommelli tra il Nuovo e il Fiorentini: un debutto in piena regola*, in *Niccolò Jommelli: l'esperienza europea di un musicista "filosofo"*, a cura di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Edizioni del Conservatorio di Musica «F. Cilea», 2014, pp. 3-82.

————, *Os inícios de Jommelli e as Suas Experiências Cómicas: a Máquina do Teatro Burlesco Napolitano*, in Della Gloria, e dell'Amor. *Olhares sobre a Obra de Niccolò Jommelli (1714-1774) em Portugal*, Lisboa, OPART, 2014, pp. 27-30.

————, *Le carte degli antichi banchi e il panorama musicale e teatrale della Napoli di primo Settecento (1726-1736): la scena della* commedeja pe museca, «Studi pergolesiani. Pergolesi Studies», a cura di Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione, 9, 2015, pp. 733-763.

MARKSTROM, KURT, *The Operas of Leonardo Vinci Napoletano*, Hillsdale, N.Y., Pendragon Press, 2007.

PROTA-GIURLEO, ULISSE, *Breve storia del Teatro di Corte e della musica a Napoli nei secoli XVII-XVIII*, in FELICE DE FILIPPIS, ULISSE PROTA-GIURLEO, *Il Teatro di Corte del Palazzo Reale di Napoli*, Napoli, L'Arte Tipografica, 1952.

ROBINSON, MICHAEL FINLAY. *L'opera napoletana*, Venezia, Marsilio, 1984.

SCHERILLO, MICHELE, *L'opera buffa napoletana durante il Settecento*, Palermo, Sandron, 1916.

STROHM, REINHARD, *Aspetti sociali dell'opera italiana del primo Settecento*, «Musica/Realtà», II, n. 5, 1981, pp. 117-141.

————, *L'opera italiana del Settecento*, Venezia, Marsilio, 1991.

TINTORI, GIANPIERO, *L'opera napoletana*, Milano, Ricordi, 1958.

WEISS, PIERO, *Ancora sulle origini dell'opera comica: il linguaggio*, «Studi pergolesiani. Pergolesi Studies», I, 1986, pp. 124-148.

————, *La diffusione del repertorio operistico nel Settecento: il caso dell'opera buffa*, in *Civiltà teatrale e Settecento emiliano*, a cura di Susi Davoli, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 241-256.

Il teatro del napoletano Niccolò Amenta

Giulia Dell'Aquila
(Università di Bari)

Nel primo Settecento il napoletano Niccolò Amenta, giurista letterato, prova a rilanciare la commedia regolare cinquecentesca: avverso alle mode spagnoleggianti, scrive sette commedie (*La Gostanza*, *Il Forca*, *La Fante*, *La Somiglianza*, *La Carlotta*, *La Giustina*, *Le Gemelle*), guardando costantemente ai modelli toscani, tanto da offrire spesso il fianco all'accusa di plagio. È principalmente nell'ambiente degli Investiganti che l'Amenta matura e affina il proprio gusto letterario, dichiarandosi lontano dalle arditezze del secentismo e del marinismo in particolare. D'altro canto anche in ambito linguistico egli si dichiara e mostra un purista, completando un profilo complessivo di impianto decisamente tradizionalista che nell'impegno riformista annunciato non approda a risultati significativi, per l'imitazione piatta ed erudita dei modelli toscani cinquecenteschi e per la marcata distanza rispetto alla realtà.

In the early eighteenth century the neapolitan jourist and writer Niccolò Amenta tries to revive the 'regular' comedy 'regular' of the sixteenth century: opposed to Spanish fashion style, he wrote seven comedies (La Gostanza, Il Forca, La Fante, La Somiglianza, La Carlotta, La Giustina, Le Gemelle), *looking constantly to Tuscan models, much to be often accused of plagiarism. It is mainly in the environment of the Investiganti that Amenta forms his literary taste, declaring himself away from the seventeenth century style and especially from the boldness of marinism. On the other hand, even in even in language matters, he declares and shows himself as a purist. He completes an overall profile clearly linked to the literary tradition and the announced reformist commitment does not lead to significant results, for the flat and erudite imitation of Tuscan models of sixteenth century and for marked distance from reality.*

Presso l'editore Muzio si pubblica nel 1699 *La Gostanza*,[1] la prima delle sette commedie del napoletano Niccolò Amenta,[2] che esordisce volendo rinverdire i fasti della commedia regolare cinquecentesca, singolarmente nello stesso anno e nella stessa città in cui il palermitano Andrea Perrucci pubblica il trattato *Dell'arte rappresentativa, premeditata e all'improvviso*,[3] di indirizzo intenzionalmente opposto ma di analogo spirito regolativo.

A inizio Settecento segnalano i tempi maturi per una riforma teatrale anche il Gigli, il Nelli e il Fagiuoli, «la pulitissima scuola fiorentina», per dirla con Goldoni

[1] NICCOLÒ AMENTA, *La Gostanza*, Napoli, Michele Luigi Muzio, 1699 (la commedia è ambientata in Firenze; *La Gostanza* e le successive sei commedie verranno ristampate in tre tomi: *Delle commedie di Niccolò Amenta, avvocato napoletano,* Napoli, Nella Stamperia Muziana, 1750-1753).

[2] Sulla vita e sulle opere dell'Amenta si vedano: RICCARDO ZAGARIA, *Vita e opere di Niccolò Amenta (1659-1719)*, Bari, Laterza, 1913; ALBERTO ASOR ROSA, *ad vocem*, in *Dizionario biografico degli italiani* (da ora *DBI*), II, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960, pp. 766-768; AMEDEO QUONDAM, *Dal Barocco all'Arcadia*, in *Storia di Napoli*, VI/2, Napoli, Esi, 1970, pp. 809-978: i paragrafi in cui si parla dell'Amenta sono il VI (*Il momento del purismo toscaneggiante*), pp. 874-886; e il X (*La condizione teatrale tra la fase spagnoleggiante e la riforma puristica,* sottoparagrafo 3, *La commedia restituita di Niccolò Amenta*), pp. 952-957.

[3] ANDREA PERRUCCI, *Dell'arte rappresentativa premeditata, ed all'improviso*, In Napoli, Nella nuova Stampa di Michele Luigi Mutio, 1699; si legge in ANDREA PERRUCCI, *Dell'arte rappresentativa, premeditata e all'improvviso*, a cura di Anton Giulio Bragaglia, Firenze, Sansoni, 1961 e nell'edizione bilingue *Dell'arte rappresentativa, premeditata e all'improviso / A Treatise on Acting, from Memory and by Improvisation* curata da Francesco Cotticelli, Anne Goodrich Heck e Thomas F. Heck, Londra, Scarecrow Press, 2007.

che li terrà presenti più volte. Nel riferimento più o meno fedele a Molière, tutti e tre, sebbene autonomamente, vanno attuando un programma che lascia tuttavia irrisolte le questioni legate alla prassi teatrale, poi tenute ben presenti invece nelle *Réflexions*[4] del Riccoboni, la «prima storia comparata delle culture teatrali del vecchio continente» in cui l'inedito «sguardo d'attore» riconosce «sia le peculiarità espressive delle diverse drammaturgie nazionali sia i fattori materiali che distinguono e condizionano, nei vari paesi, la vita dello spettacolo».[5]

Per la forte tensione sperimentale già attiva dalla seconda metà del Seicento, a Napoli l'atmosfera è particolarmente propizia alle novità e ciò dà all'Amenta una spinta in più nel cimentarsi con due progetti grandiosi quanto correlati: riforma del teatro e disciplinamento linguistico. Del resto, proprio nella città partenopea il dramma di ispirazione spagnola ha particolarmente attecchito, facendone «la terra promessa per le compagnie dell'Arte e il fulcro centromeridionale di un mercato teatrale vivacissimo e modernissimo, perché basato su una dura concorrenza».[6]

Gli è accanto, per certi aspetti, anche un altro aspirante riformista, l'abate Antonio Belvedere, longevo e applaudito «concertatore di commedie» per i primi trent'anni del Settecento a Napoli. [7] Accomunano i due letterati —complementari quanto antagonisti—[8] l'impegno per un teatro più naturale e l'attenzione alla rappresentazione, cioè alla recitazione e alla regia: entrambi aggregano infatti una compagnia filodrammatica.

Ma, più ambiziosamente del Belvedere, l'Amenta addensa nella sua disposizione riformista bisogno di naturalezza, ricerca di eleganza e purezza espressiva, nonché zelo moralizzatore. Perviene così a una «scena-misura», una «scena-controllo», entro la quale «trovano posto regolazione e moderazione di costumi e [di] linguaggi».[9] Le cautele moralistiche puntellano infatti battute e atteggiamenti delle costumatissime protagoniste femminili del suo teatro, finanche delle cortigiane, connotate linguisticamente a segnale della pericolosità sociale che rappresentano ma animate dal desiderio di coronare il proprio sogno d'amore e consolidare la propria posizione.[10]

Lettore dalla giovinezza di commedie greche (in traduzione), latine, francesi e italiane, l'Amenta non esclude quelle napoletane, in particolare del Della Porta e del D'Isa.

Del D'Isa tuttavia censura fortemente lingua e stile: nella penultima commedia, *La Giustina*,[11] l'autore attribuirà al personaggio Paganino, nome già del corsaro

---

[4] LUIGI RICCOBONI, *Réflexions historiques et critiques sur les differens théâtres de l'Europe*, Paris, Jacques Guerin, 1738.

[5] ROBERTO TESSARI, *Teatro e spettacolo nel Settecento*, Roma-Bari, Laterza, 1995, p. 3.

[6] LUCIANO MARITI, *Scena e libro nel Seicento napoletano*, «Filologia & Critica», XXXIII, II, maggio-agosto 2008, p. 298.

[7] FRANCO CARMELO GRECO, *Dal Belvedere al Liveri: la scrittura teatrale nel primo Settecento napoletano*, ne *Il teatro italiano nel Settecento*, a cura di Gerardo Guccini, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 205-241: 205.

[8] Ivi, p. 214.

[9] Ivi, p. 216.

[10] Cfr. QUONDAM, *Dal Barocco all'Arcadia*, in *Storia di Napoli*, cit., p. 953.

[11] NICCOLÒ AMENTA, *La Giustina*, Napoli, Michele Luigi Muzio, 1717 (la commedia, ambientata in Roma, verrà ripubblicata in Venezia nel 1721).

boccacciano, il lessico amoroso che è proprio delle commedie del capuano. Viene così a determinarsi una radicale contrapposizione tra certa melliflua produzione drammaturgica secentesca e il *Decameron* di cui, Casimiro Rossi, prefatore della *Giustina*, oscura la componente più oscena (si pensi ai dialoghi tra l'esigente e giovane Bartolomea e il povero marito Ricciardo di Chinzica) per valorizzare invece la lingua degli innamorati, «a maraviglia proprissima e sufficiente»,[12] secondo le osservazioni del Salviati negli *Avvertimenti*[13] e del Fontanini nel *Ragionamento dell'Eloquenza Italiana.*[14] Il Paganino della *Giustina* si fa dunque icona parlante delle possibili degenerazioni cui può portare la scorretta imitazione dei pur ottimi modelli, argomento che diverrà sempre più cruciale nella riflessione amentiana.

Rigettata sul piano espressivo, l'esperienza teatrale del D'Isa fornisce vividi spunti nell'allestimento degli intrecci e nella definizione dei caratteri. Prova ne è l'onnipresente napoletano (sempre in veste di capitano) che —«invecchiato» e replicante se stesso già nei drammi primo-secenteschi e ricomparso «come uno spettro» sul principio del Settecento—,[15] è una costante del teatro amentiano e discende dai tanti capitani napoletani del D'Isa per interposta persona, cioè tramite il Micco Passaro del Cortese, come dirà lo stesso Amenta nella sua ultima commedia.[16] Per il successo che riscuote e per la fisionomia acquisita, il teatro napoletano svolge quindi una funzione *depotenziante* rispetto al progetto amentiano.

La vicinanza con un intellettuale del calibro di Lionardo Di Capua e la frequentazione dell'ambiente accademico degli Investiganti non garantiscono all'Amenta un *imprinting* propriamente sperimentale ma lo aggregano tuttavia al 'ceto civile', invogliandolo a formalizzarne «l'ideologia in termini letterario-teatrali».[17] Premono su di lui sin da principio responsabilità di ordine morale e linguistico: cosicché non c'è aspetto della sua attività intellettuale che si sottragga a questo gravame, dispersa ormai la portata innovativa della prima e più gloriosa generazione di Investiganti.[18]

Finanche in veste di biografo del Di Capua,[19] egli riferisce sommariamente delle traversie editoriali del *Parere*:[20] si guarda infatti dall'entrare nel merito del pensiero del suo autore, assecondando una regola generale che già osserva nella scrittura teatrale, dove non c'è posto per clero e politica ma solo per gli amori avversati e poi trionfanti, tema educatore per antonomasia.

A definire compiutamente i suoi interessi per la lingua sarà egli stesso qualche anno dopo.

---

[12] *Casimiro Rossi a chi legge*, in AMENTA, *La Giustina*, cit., senza indicazione di pagina.
[13] LEONARDO SALVIATI, *Degli avvertimenti della lingua sopra 'l Decamerone*, In Venezia, presso Domenico e Giovanni Battista Guerra fratelli, 1584.
[14] GIUSTO FONTANINI, *Della eloquenza italiana*, In Roma, per Francesco Gonzaga a S. Marcello al Corso, 1706.
[15] BENEDETTO CROCE, *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, Laterza, 1962, p. 288.
[16] NICCOLÒ AMENTA, *Le Gemelle*, Venezia, A spese di Michele Luigi Muzio Mercante in Napoli, 1718 (la commedia, ambientata in Livorno, sarà ripubblicata in Napoli nel 1722).
[17] GRECO, *Dal Belvedere al Liveri*, cit., p. 210.
[18] Cfr. AMEDEO QUONDAM, *Dal Barocco all'Arcadia*, in *Storia di Napoli*, cit., p. 874.
[19] NICCOLÒ AMENTA, *Vita di Lionardo di Capoa*, Venezia, 1710.
[20] *Parere del Signor Lionardo di Capoa*, In Napoli, per Antonio Bulifon, 1681.

Nelle prime pagine dell'operetta intitolata *Della lingua nobile d'Italia* —un trattatello incompleto e inedito, pubblicato postumo dal nipote Giuseppe Cito—[21] l'Amenta si definirà uno «schietto grammatico» attento alle *Prose* del Bembo, agli *Avvertimenti della lingua sopra 'l Decamerone* del Salviati e alle disposizioni cruscanti del Buonmattei, «fondatore della grammatica metodica»[22] e autore della grammatica intitolata *Della lingua toscana* in cui si «fa posto in assoluta prevalenza agli esempi canonici della tradizione».[23]

Ma fedeltà ai modelli e ossequio alle autorità in nome del buon gusto attraversano l'intera vicenda amentiana.

Ne sono prova l'affiliazione alla Colonia Sebezia dal 1703 —che gli darà, parimenti a molti altri commediografi della prima metà del Settecento, una mentalità spiccatamente letteraria nonostante «il ricorso a strategie esecutive comuni ad altre esperienze»—;[24] il sostegno dato al Muratori nel 1714 nella polemica tra questi e i due letterati vicentini, Andrea Marano e Antonio Bergamini;[25] la controversia con il Bartoli in difesa delle ragioni della Crusca.[26] Ma ne sono prova soprattutto le sette commedie, quel comparto teatrale cioè che costituisce la parte più significativa della produzione amentiana, anche per il continuo sforzo teorico che sarebbe dovuto confluire in un ambizioso lascito.

Al 1718, infatti, in coincidenza con l'uscita veneziana dell'ultima di esse, *Le Gemelle*,[27] risale l'inizio della scrittura —rimasta incompiuta— di un'opera che nel titolo mostra chiara la dislocazione dell'autore: *L'Arte di ben fare le commedie toscane*, in cui probabilmente egli contava di pronunciarsi teoricamente in merito alla riforma teatrale contemporanea che a modo suo praticava mediante semplicità di intrecci, flessibilità di sceneggiature e castità di contenuti.

Assunta per ortodossa la commedia cinquecentesca e in particolare toscana nella sua più diffusa struttura (con i consueti scambi di persona, equivoci e agnizioni finali) e nella sua più composta veste linguistica (si pensi a certe commedie di Francesco D'Ambra, del Varchi, del Firenzuola) in luogo di quel «polilinguismo arlecchinesco» che era stato proprio della commedia dell'arte,[28] l'Amenta tra la prima e l'ultima delle sue commedie, tra il 1699 e il 1718, prova a riscrivere il dramma co-

---

[21] NICCOLÒ AMENTA, *Della lingua nobile d'Italia, e del modo di leggiadramente scrivere in essa, non che di perfettamente parlare*, Napoli, Nella Stamperia ed a spese di Antonio Muzio Erede di Michele-Luigi, 1723, p. 1.

[22] MAURIZIO VITALE, *La questione della lingua*, Palermo, Palumbo, 1967, p. 79.

[23] Ivi, p. 80.

[24] FRANCESCO COTTICELLI, *Il teatro recitato*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento,* a cura di Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione, Napoli, Turchini Edizioni, 2009, p.470.

[25] *Lettera del sig. Niccolò Amenta, Avvocato Napoletano, dirizzata al P. Sebastiano Paoli, de' cherici regolari della Madre di Dio, in difesa del sig. Lodovicantonio Muratori*, In Napoli, per lo stampatore Niccolò Nasi, vicino la Parrocchial Chiesa di S. M. d'Ogni Bene, 1715.

[26] *Il torto e 'l diritto del non si può, dato in giudicio sopra molte regole della lingua italiana, esaminato da Ferrante Longobardi, cioè dal P. D. B. colle osservazioni del sig. Niccolò Amenta avvocato napoletano*, In Napoli, per Antonio Abri, a spese di Niccolò e Vincenzo Rispoli, 1717.

[27] NICCOLÒ AMENTA, *Le Gemelle*, cit. (la commedia, ambientata in Livorno, fu ripubblicata in Napoli nel 1722).

[28] ROBERTO TESSARI, *La commedia dell'arte nel Seicento. "Industria" e "arte giocosa" della civiltà barocca*, Firenze, Olschki, 1969, p. 253.

mico secondo un percorso che, pur a fronte di tanta ambizione riformista, non appare lastricato di spiccata originalità.

Ciò anche a guardare le prefazioni alle commedie, certamente «non estranee alla sua ispirazione»:[29] paratesti che, in assenza di più organiche espressioni, avrebbero potuto fornire brandelli di teoresi drammatiche.

È Giuseppe Lucina, frequentatore dell'Accademia Palatina di Medinaceli e futuro arcade, che ufficializza il debutto dell'Amenta sulla scena teatrale ed editoriale: nella «Nota» indirizzata ai lettori, il prefatore della *Gostanza* segnala lo iato tra i commediografi contemporanei e le «regole de' maestri antichi».[30] In tale divario si allinea tuttavia anche la disponibilità del commediografo esordiente ad accondiscendere alle richieste di un pubblico ostinatamente avvezzo a sollazzarsi «in ascoltando».[31] Sarà lo stesso Amenta, ormai giunto alla maturità della sua esperienza drammaturgica, a vergognarsi con animo contrito di aver voluto compiacere lettori e spettatori con qualche trivialità spacciata per realismo.

Solo un anno dopo, Domenico Greco, ugualmente vicino all'ambiente dell'Accademia Reale e prefatore del *Forca*,[32] rilancia il problema dei modelli: Plauto e di Terenzio non sono infatti sempre «fidi maestri»;[33] saggio pertanto il proposito dell'Amenta di praticare la «moderanza», innanzitutto rispetto allo «smoderato sparlamento» di cui tutte le commedie «veggonsi piene e ricolme».[34] Primi segni di quella che sarebbe una vocazione artistica al discernimento del buono dal cattivo: scansando argomenti grossolani di facile presa sul pubblico, quali la satira sui caratteri delle nazioni, il commediografo si è invece «ingegnato difender la propria, illustre e gloriosa per ogni suo verso».[35]

Componente anch'egli delle assise nel Palazzo del Vicerè spagnolo, Vincenzo D'Ippolito nella prefazione alla *Fante*,[36] opera che molto deve alla *Fantesca* dellaportiana, apprezza il «principio di viluppo», l'«intendevole accrescimento d'intrigo» e il «meraviglioso e festevole riconoscimento», cioè «Protasi, Epitasi e Catastrofe», i migliori «dalla Calandra [...] insino [alle commedie] di Francesco d'Isa».[37] Ma soprattutto *La Fante* esibirebbe straordinaria «proprietà di lingua» nei dialoghi fra personaggi di *status* diverso: annotazione che giustifica «qualche voce o modo di

[29] GRECO, *Dal Belvedere al Liveri*, cit., p. 220.

[30] *Giuseppe Lucina a chi legge*, in AMENTA, *La Gostanza*, cit., senza indicazione di pagina. Per questo ed altri riporti dalle edizioni dell'Amenta sono stati adottati dei criteri piuttosto conservativi di trascrizione: gli unici interventi hanno riguardato l'uso dell'interpunzione, ammodernata secondo le più diffuse regole e i segni diacritici, corretti secondo le attuali regole.

[31] *Ibidem*.

[32] NICCOLÒ AMENTA, *Il Forca*, Venezia, Presso Giacomo Prodotti, 1700 (la commedia, ambientata in Livorno, verrà ripubblicata a Napoli nel 1735).

[33] *Domenico Greco a chi legge*, in AMENTA, *Il Forca*, cit., senza indicazione di pagina.

[34] *Ibidem*.

[35] *Ibidem*.

[36] NICCOLÒ AMENTA, *La Fante*, Napoli, presso Antonio Gramignani, 1701 (la commedia, ambientata in Pisa, verrà ripubblicata nel 1709 in Venezia, da Bernardo Michele Raillard, con il titolo di *Fiammetta*).

[37] *Vincenzo D'Ippolito a chi legge*, in AMENTA, *La Fante*, cit., senza indicazione di pagina.

dire»[38] non inclusi nel *Vocabolario della Crusca*, pur nell'ambientazione toscana delle commedie finora composte (Firenze, Livorno e Pisa).

E tuttavia, ben sette punti vengono segnalati dal prefatore come suscettibili di incorrere nelle censure del lettore malevolo. L'escussione dei presunti capi d'accusa avviene da parte del D'Ippolito «a motto a motto», mediante il richiamo alla dottrina in materia di dramma ivi compresa una *Disputatio*[39] del 1600 di Paolo Beni che, prima di diventare noto quale avversario della Crusca e sostenitore del Tasso, sulla scorta del *Discorso* del veneziano Agostino Michele[40] si pronunciava in favore del dramma in prosa, con piglio eretico e un «tono che sarebbe parso troppo rivoluzionario anche ai romantici francesi del 1830».[41]

Se l'Amenta, dichiara il prefatore, 1) «ha una o due fiate fatto veder le pulzelle in iscena, l'ha fatto con tanta necessità che non si può desiderar di vantaggio»; 2) «se ha fatto parlare nell'accennata guisa il Pedante», è perché «ha figurata nel Pedante una persona che vuol parlar latinamente ad un asino, se fosse possibile»; 3) «se ha fatto veder'insieme e parlar in iscena quattro e cinque persone, anzi tutte nel fine, Egli è più amico di Plauto che di Terenzio, e per questo più Comico che Dialogista», né «ha pensato di trasgredire in conto alcuno gli ammonimenti di Orazio, ove ha sfuggito leggiadramente qualunque confusione»; 4) «se ha posto in bocca de' giovani innamorati una locuzione umile e rimessa, al contrario de' moderni Comici, che gli fan parlar con metafore, traslati e mill'altre figure per lo più ridicole», ciò ha fatto perché «Egli ha ben saputo che locuzione debba aver la Commedia, dicendo il Castelvetri nella sua Poetica [che] l'umiltà e l'Idiotesimo nella Commedia è da rappresentare quanto si possa il più»; 5); se ha «usate voci e frasi che non truovansi nel mentovato Vocabolario» è perché ha preso a modello le molte commedie che il Gelli, il Firenzuola e il Salviati stesso hanno scritto; 6) se «ha terminata questa Commedia con doppie nozze e l'atre con treppie [...] ha in questo fatto la somiglianza de' greci, di Terenzio e di pressoché tutti i buoni Toscani»; 7) infine, «s'Egli ha composte le sue Commedie in prosa, l'ha fatto perché son Commedie e non tragedie», poiché non «contrasta all'esser del Poema la prosa», «conforme eccellentemente mantengono gli ammaestratissimi Paolo Beni ed Alessandro Piccolomini, tutti e due sopra la Poetica d'Aristotile».[42]

Tra le autorità richiamate, il *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, ormai giunto alla sua terza edizione (Firenze, 1691), si configura per l'Amenta quale testo privilegiato di riferimento, anche in virtù dell'incremento che hanno subito i lemmi attinti dalla produzione drammatica comica rispetto alle due precedenti edizioni.

---

[38] *Ibidem*.

[39] PAOLO BENI, *Disputatio in qua ostenditur praestare comoediam atque tragoediam metrorum vinculis soluere,* Padova, Francesco Bolzetta, 1600.

[40] *Discorso di Agostino Michele in cui contra l'opinione di tutti i più illustri scrittori dell'arte poetica chiaramente si dimostra; come si possono scrivere con molta lode le comedie, e le tragedie in prosa. Et di molti altri precetti di cotal arte assai copiosamente si ragiona***,** In Venezia, Giovan Battista Porta appresso Giovan. Battista Ciotti, 1592.

[41] JOEL ELIAS SPINGARN, *La critica letteraria nel Rinascimento. Saggio sulle origini dello spirito classico nella letteratura moderna*, Bari, Laterza, 1905, pp. 39-40.

[42] *Vincenzo D'Ippolito a chi legge*, in AMENTA, *La Fante*, cit., s. n. p.

Alle poche citazioni incluse nella prima edizione, stampata in Venezia nel 1612 (risultano presenti solo l'atto scenico del Berni intitolato *La Catrina*, *La Sporta* del Gelli, *I Lucidi* e *La Trinuzia* del Firenzuola, *La mandragola* di Machiavelli, *Il Granchio* e *La Spina* del Salviati) si contrappone l'elenco dei testi accolti nella terza, significativamente accresciuto. Vi compaiono le quattro commedie ariostesche, il D'Ambra con *Il furto*, *La cofanaria*, *I Bernardi*, il Varchi con *La Suocera*, le molte commedie del Lasca e le numerose del Cecchi, fino a *La Fiera* e *La Tancia* del Buonarroti il giovane. Tutto in linea con il generale intendimento di aprirsi maggiormente alla lingua dell'uso vivo, intendimento che è alla base di questa terza fatica lessicografica. La «lessicografia *ante* Crusca aveva filtrato con prontezza il dibattito sulle fonti del parlato teatrale», cosicché «i primi lessici italiani del secolo XVI appartengono [...] quasi esclusivamente alle regioni emiliano-romagnola e veneta, cioè all'orbita ideale della cultura della corte ferrarese e di Venezia, aree dove nasce anche il teatro del Cinquecento».[43] Ai precedenti lessicografici —si pensi a Fabrizio Luna, a Stefano da Montemerlo, a Francesco Alunno, al Porcacchi— la Crusca del 1612 «risponde [...] con un suo preciso e ristretto paradigma teatrale» che allargherà nelle successive edizioni: del resto, «fissare attraverso il *Vocabolario* almeno una scelta del lessico di un genere così fortunato come la commedia, di alta comunicazione e diffusione linguistica, rappresenta anche il tentativo estremo di arginare il plurilinguismo della commedia dell'arte e le novità della drammaturgia».[44] E l'Amenta sembra condividere appieno tale linea programmatica.

È nel 1706 che Don Giacomo Salerno, Barone di Lucignano, si rivolge ai lettori della *Somiglianza*,[45] vantando ormai dell'autore napoletano non solo esperienza e competenza teatrali ma la prestigiosa affiliazione arcadica avvenuta soli tre anni prima. Riprese le ragioni di encomio addotte già dai precedenti prefatori, il Salerno segnala nell'Amenta il rispetto dell'unità di tempo nonché la precisione onomastica, segnali di compiuta verosimiglianza.[46]

Poche pagine dopo, Niccolò Falcone —riferendosi sempre all'Amenta— giunge a dichiarare che questi può darsi vanto «d'avere agli stessi Terenzio e Plauto [...] dato tale scaccomatto».[47]

Benché i titoli esibiti dall'Amenta siano atti a qualificarlo come «riformatore della comica Poesia» nonché «ristoratore della sua perfetta bellezza»,[48] la storia del

---

[43] MIRELLA SESSA, *Il canone teatrale di Crusca*, ne *La parola al testo. Scritti per Bice Mortara Garavelli*, II, Torino, Edizioni dell'Orso, 2002, pp. 643-663: 650. Della stessa autrice cfr. anche *Il lessico delle commedie fiorentine nel* Vocabolario degli Accademici della Crusca *(nelle prime tre edizioni)*, «Studi di Lessicografia Italiana», XVI, 1999, pp. 331-377.

[44] SESSA, *Il canone teatrale di Crusca*, cit., p. 651.

[45] NICCOLÒ AMENTA, *La Somiglianza*, Venezia, Presso Giovanni Prodotti, 1706 (la commedia, ambientata in Genova, viene pubblicata anche a Napoli nello stesso 1706).

[46] Per una disamina dei nomi dei personaggi nelle sette commedie amentiane mi permetto di rinviare al mio *Scelte onomastiche nelle commedie del napoletano Niccolò Amenta*, in GIULIA DELL'AQUILA, *Studi di onomastica letteraria. Angelico Aprosio, Niccolò Amenta, Giuseppe Parini, Giorgio Bassani, Elsa Morante*, Pisa, Giardini editori e Stampatori, 2005, pp. 31-44.

[47] NICCOLÒ FALCONE, *All'Orrevoliss. Signor mio Il Dottor Signor Niccolò Amenta*, in AMENTA, *La Somiglianza*, cit., s. n. p.

[48] *Don Giacomo Salerno, Barone di Lucignano, a chi legge*, in AMENTA, *La Somiglianza*, cit., s. n. p.

drammaturgo sta per segnare una battuta d'arresto. Dopo la *Carlotta*, del 1708,[49] «incominciano le accuse di plagio», cosicché nove anni trascorrono fino alla *Giustina*, la penultima commedia amentiana, datata 1717.[50]

Qui la solenne legittimazione dell'avvocato commediografo avviene per tramite di Casimiro Rossi: «tutto ciò che Greci e Latini maestri, e spezialmente Aristotele ed Orazio, ne lasciarono scritto intorno all'arte di sì fatti Poemi» viene «mirabilmente eseguito» da un autore che ha «con ogni diligenza e proprietà le regole adempiute e i precetti dell'unità della favola [...] dello spazio [e] del tempo».[51] L'intento è ora di intrecciare quell'esperienza con autorevoli nomi: rappresentate con successo non solo in Italia, le commedie amentiane, dichiara il Rossi, potrebbero passare indenni al vaglio di tutti quegli aspetti che Corneille considerò nel suo *Ragionamento su l'utilità e su le parti del poema drammatico*, non a caso tradotto dal francese proprio dal nipote dell'Amenta nel 1738;[52] e soprattutto hanno meritato le attenzioni di lettori celebri quali l'Orsi, il Muratori, Bernardo Trivisani, Lorenzo Arrighetti e il Crescimbeni. E non è certamente un caso che nelle pagine successive alla prefazione del Rossi si legga un epigramma dedicato all'Amenta, ormai «virum clarissimum».

Siamo alla fine della parabola teatrale dell'Amenta: l'ultima delle sue sette commedie, *Le Gemelle*,[53] è quella giusta per rispondere ai detrattori riguardo alle accuse di plagio mossegli con documentazioni e prove. Riferisce un biografo del Capasso, lettore non certo benevolo delle commedie amentiane, che nel circolo culturale dei Mastelloni esse venivano lette e scrutinate, «e si andavano indagando i furti che [si credeva] che il loro Autore avesse potuto fare nelle opere dei Toscani».[54]

Fedele rifacitore di situazioni, intrecci e personaggi l'Amenta è di certo, tanto da teorizzare, a sua discolpa, la necessità dell'imitazione, anche pedissequa. Nel dialogo tra *La Favola, e Momo*, accluso in apertura delle *Gemelle*, riprende il celebre prologo terenziano dell'*Eunuchus*, in cui il commediografo latino si discolpa dalle accuse di plagio da Menandro, Nevio e da Plauto con «l'immutabilità dei caratteri, dei

[49] NICCOLÒ AMENTA, *La Carlotta,* Venezia, a spese di Bernardo Michele Raillard, 1708 (la commedia, ambientata in Napoli, verrà ripubblicata in Napoli nel 1726).

[50] NICCOLÒ AMENTA, *La Giustina*, cit. (la commedia, ambientata in Roma, verrà ripubblicata a Venezia, 1721).

[51] *Casimiro Rossi a chi legge*, in AMENTA, *La Giustina*, cit., s. n. p.

[52] *Ragionamento su l'utilità, e su le parti del poema drammatico, di Pietro Corneille. Portato dalla franzese nell'italiana favella dall'abate Gioseppe Cito*, In Napoli, 1738; il testo venne pubblicato unitamente alle *Notizie letterarie, ed istoriche dell'abate Gioseppe Cito intorno ad alcuni huomini illustri del Reame della Francia. Dedicate all'eminentiss. e reverendissimo signor cardinale Giuseppe Spinelli arcivescovo di Napoli.* Al Cito si deve anche la prima biografia dell'Amenta: GIUSEPPE CITO, *Vita di Niccolò Amenta*, Napoli, Gennaro Muzio, 1728, pp. 10-11, inclusa nel primo volume dell'opera amentiana *Della lingua nobile d'Italia.*

[53] NICCOLÒ AMENTA, *Le Gemelle*, cit. (la commedia, ambientata in Livorno, verrà ripubblicata in Napoli nel 1722).

[54] Si cita dalla biografia di Niccolò Capasso scritta da Gregorio De Micillis*: Le opere di Niccolò Capasso la maggior parte inedite ora per la prima volta con somma diligenza raccolte, disposte con miglior ordine, e di note ed osservazioni arricchite da Carlo Mormile. Si è aggiunta in questa prima compiuta edizione La Vita dell'autore nuovamente scritta da Gregorio De Micillis*, I, In Napoli, presso Domenico Sangiacomo, 1811, p. XVIII.

sentimenti e delle azioni degli uomini».[55] È peraltro la materia stessa dell'ultima commedia a sollecitare in ogni lettore/spettatore un confronto con il modello plautino dei *Menaechmi*, vera e propria «fonte universale» cui tutti i successivi autori hanno guardato nello scrivere di gemelli.

Lo ricorderà anche Goldoni nella prefazione alla sua commedia *I due gemelli veneziani*, inscritta in una vasta tradizione che, passando per i cinquecenteschi *Simillimi* del Trissino e *I lucidi* del Firenzuola (vero e proprio rifacimento del testo plautino), si rinnova nel primo Seicento con le *Due Francesche* di Bernardino d'Azzi, con *La Turca* e con *I due Leli simili* di Giovan Battista Andreini e giunge poi nel primo Settecento alla «bellissima» commedia amentiana.

L'elenco delle fonti è corposo:[56] conta qui acquisire i prelievi massicci effettuati da autori latini (Plauto e Terenzio innanzitutto) e da una serie di autori moderni prevalentemente inscritti, come si è visto, in un'area linguistica nella quale tuttavia l'Amenta non ottiene facilmente diritto di residenza. Per la spiccata consonanza con le teorie linguistiche cruscanti e la condivisione delle preferenze dei compilatori che nelle prime tre edizioni avevano trascelto i commediografi che più «avevano stipato [...] nelle loro orditure teatrali il fiorentino più espressivo»,[57] il Gigli, incline invece al sostegno del senese, lo definisce nel suo *Vocabolario cateriniano* «curialetto imboccaccito» desideroso di rimaneggiare «l'eccellenti commedie intronatiche, ed altre toscane».[58]

Con i limiti che mostra, l'esperienza teatrale dell'Amenta è stata opportunamente ascritta tra i «conati di riforma» primo settecenteschi.[59] E tuttavia anche in quella pedissequa ripresa della commedia regolare —così appesantita dal «tanfo della biblioteca e delle vecchie carte» e perciò così poco realistica—[60] si scorge quantomeno l'aspirazione al cambiamento, che assai più compiutamente tenterà di realizzare Goldoni, assai accorto nel dichiarare «agli esteri e ai posteri», nella prefazione alla prima raccolta di commedie, che i suoi libri «non sono testi di lingua» e che egli non è «un accademico della Crusca».[61]

---

[55] GIULIO FERRONI, *Introduzione*, in *Riscrivere i generi del teatro*, in *Scritture di scritture. Testi, generi, modelli nel Rinascimento*, a cura di Giancarlo Mazzacurati e Michel Plaisance, Roma, Bulzoni, 1987, p. 553.

[56] Il Cecchi, gli Intronati di Siena, il bresciano Niccolò Secchi, il Borghini, il lucchese Agostino Ricchi, fino al Contile e al Segretario, secondo qualcuno rintracciabile soprattutto per i «diverbi tra le [...] coppie coniugali» della *Fante* (ZAGARIA, *Vita e opere di Niccolò Amenta*, cit., p. 99) secondo altri non rintracciabile affatto, nemmeno in sede teorica, dal momento che «nelle commedie amentiane non c'è nulla della carica realistica della *Mandragola* o della *Clizia*» (QUONDAM, *Dal Barocco all'Arcadia*, in *Storia di Napoli*, cit., p. 956).

[57] SESSA, *Il canone teatrale di Crusca*, cit., p. 651.

[58] Traggo la citazione dalla voce dedicata all'Amenta di ALBERTO ASOR ROSA, in *DBI*, cit., p. 768.

[59] Ivi, p. 767.

[60] *Ibidem*.

[61] CARLO GOLDONI, *Congedo ai Signori associati* (1757), in ID., *Tutte le opere*, XIV, a cura di Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, 1956, p. 465. Sulla lingua di Goldoni cfr. innanzitutto GIANFRANCO FOLENA, *Una lingua per il teatro: Goldoni*, ne *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, 1983.

BIBLIOGRAFIA CITATA

AMENTA, NICCOLÒ, *La Gostanza*, Napoli, Michele Luigi Muzio, 1699.
————, *Il Forca*, Venezia, Presso Giacomo Prodotti, 1700.
————, *La Fante*, Napoli, presso Antonio Gramignani, 1701.
————, *La Somiglianza*, Venezia, Presso Giovanni Prodotti, 1706.
————, *La Carlotta,* Venezia, a spese di Bernardo Michele Raillard, 1708.
————, *Vita di Lionardo di Capoa*, Venezia, 1710.
————, *Lettera del sig. Niccolò Amenta, Avvocato Napoletano, dirizzata al P. Sebastiano Paoli, de' cherici regolari della Madre di Dio, in difesa del sig. Lodovicantonio Muratori*, In Napoli, per lo stampatore Niccolò Nasi, vicino la Parrocchial Chiesa di S. M. d'Ogni Bene, 1715.
————, *La Giustina*, Napoli, Michele Luigi Muzio, 1717.
————, *Le Gemelle*, Venezia, A spese di Michele Luigi Muzio Mercante in Napoli, 1718.
————, *Della lingua nobile d'Italia, e del modo di leggiadramente scrivere in essa, non che di perfettamente parlare*, Napoli, Nella Stamperia ed a spese di Antonio Muzio Erede di Michele-Luigi, 1723.
————, *Delle commedie di Niccolò Amenta, avvocato napoletano*, 3 voll., Napoli, Nella Stamperia Muziana, 1750-1753.
ASOR ROSA, ALBERTO, *ad vocem* «Amenta Niccolò», in *Dizionario biografico degli italiani*, II, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960, pp. 766-768.
BENI, PAOLO, *Disputatio in qua ostenditur praestare comoediam atque tragoediam metrorum vinculis soluere,* Padova, Francesco Bolzetta, 1600.
CITO, GIOSEPPE, *Vita di Niccolò Amenta*, in AMENTA, *Della lingua nobile d'Italia*, I, cit., pp. 10-11.
————, *Ragionamento su l'utilità, e su le parti del poema drammatico, di Pietro Corneille. Portato dalla franzese nell'italiana favella dall'abate Gioseppe Cito / Notizie letterarie, ed istoriche dell'abate Gioseppe Cito intorno ad alcuni huomini illustri del Reame della Francia. Dedicate all'eminentiss. e reverendissimo signor cardinale Giuseppe Spinelli arcivescovo di Napoli*, In Napoli, 1738.
COTTICELLI, FRANCESCO, *Il teatro recitato*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento,* a cura di Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione, Napoli, Turchini Edizioni, 2009, pp. 455-509.
CROCE, BENEDETTO, *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, Laterza 1962.
DELL'AQUILA, GIULIA, *Scelte onomastiche nelle commedie del napoletano Niccolò Amenta*, in EAD., *Studi di onomastica letteraria. Angelico Aprosio, Niccolò Amenta, Giuseppe Parini, Giorgio Bassani, Elsa Morante*, Pisa, Giardini editori e Stampatori, 2005, pp. 31-44.
DE MICILLIS, GREGORIO, *Le opere di Niccolò Capasso la maggior parte inedite ora per la prima volta con somma diligenza raccolte, disposte con miglior ordine, e di note ed osservazioni arricchite da Carlo Mormile. Si è aggiunta in questa prima compiuta edizione La Vita dell'autore nuovamente scritta da Gregorio De Micillis*, In Napoli, presso Domenico Sangiacomo, 1811.
DI CAPOA, LIONARDO, *Parere del Signor Lionardo di Capoa*, In Napoli, per Antonio Bulifon, 1681.
D'IPPOLITO, VINCENZO, *Vincenzo D'Ippolito a chi legge*, in AMENTA, *La Fante*, cit.
FALCONE, NICCOLÒ, *All'Orrevoliss. Signor mio Il Dottor Signor Niccolò Amenta*, in AMENTA, *La Somiglianza*, cit.
FOLENA, GIANFRANCO, *Una lingua per il teatro: Goldoni*, ne *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 89-215.
FONTANINI, GIUSTO, *Della eloquenza italiana*, In Roma, per Francesco Gonzaga a S. Marcello al Corso, 1706.
FORCA, DOMENICO, *Domenico Greco a chi legge*, in AMENTA, *Il Forca*, cit.
GOLDONI, CARLO, *Congedo ai Signori associati* (1757), in ID., *Tutte le opere*, XIV, a cura di Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, 1956, p. 465
GRECO, FRANCO CARMELO, *Dal Belvedere al Liveri: la scrittura teatrale nel primo Settecento napoletano*, ne *Il teatro italiano nel Settecento*, a cura di Gerardo Guccini, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 205-241.
LUCINA, GIUSEPPE, *Giuseppe Lucina a chi legge*, in AMENTA, *La Gostanza*, cit.,
MARITI, LUCIANO, *Scena e libro nel Seicento napoletano*, «Filologia & Critica», XXXIII, II, maggio-agosto 2008.
MICHELE, AGOSTINO, *Discorso di Agostino Michele in cui contra l'opinione di tutti i più illustri scrittori dell'arte poetica chiaramente si dimostra; come si possono scrivere con molta lode le comedie, e le tragedie in prosa. Et di*

*molti altri precetti di cotal arte assai copiosamente si ragiona***,** In Venezia, Giovan Battista Porta appresso Giovan. Battista Ciotti, 1592.

PERRUCCI, ANDREA, *Dell'arte rappresentativa premeditata, ed all'improviso*, In Napoli, Nella nuova Stampa di Michele Luigi Mutio, 1699.

————, *Dell'arte rappresentativa, premeditata e all'improvviso*, a cura di Anton Giulio Bragaglia, Firenze, Sansoni, 1961.

————, *Dell'arte rappresentativa, premeditata e all'improviso / A Treatise on Acting, from Memory and by Improvisation,* edizione bilingue curata da Francesco Cotticelli, Anne Goodrich Heck e Thomas F. Heck, Londra, Scarecrow Press, 2007.

QUONDAM, AMEDEO, *Dal Barocco all'Arcadia*, in *Storia di Napoli*, VI/2, Napoli, Esi, 1970, pp. 809-978.

RICCOBONI, LUIGI, *Réflexions historiques et critiques sur les differens théâtres de l'Europe*, Paris, Jacques Guerin, 1738.

ROSSI, CASIMIRO, *Casimiro Rossi a chi legge*, in AMENTA, *La Giustina*, cit.

SALERNO, D. GIACOMO, *Don Giacomo Salerno, Barone di Lucignano, a chi legge*, in AMENTA, *La Somiglianza*, cit.

SALVIATI, LEONARDO, *Degli avvertimenti della lingua sopra 'l Decamerone*, In Venezia, presso Domenico e Giovanni Battista Guerra fratelli, 1584.

Scritture di scritture. Testi, generi, modelli nel Rinascimento, a cura di Giancarlo Mazzacurati e Michel Plaisance, Roma, Bulzoni, 1987.

SESSA, MIRELLA, *Il lessico delle commedie fiorentine nel* Vocabolario degli Accademici della Crusca *(nelle prime tre edizioni)*, «Studi di Lessicografia Italiana», XVI, 1999, pp. 331-377.

————, *Il canone teatrale di Crusca*, ne *La parola al testo. Scritti per Bice Mortara Garavelli*, II, Torino, Edizioni dell'Orso, 2002, pp. 643-663.

SPINGARN, JOEL ELIAS, *La critica letteraria nel Rinascimento. Saggio sulle origini dello spirito classico nella letteratura moderna*, Bari, Laterza, 1905

TESSARI, ROBERTO, *La commedia dell'arte nel Seicento. "Industria" e "arte giocosa" della civiltà barocca*, Firenze, Olschki, 1969.

————, *Teatro e spettacolo nel Settecento*, Roma-Bari, Laterza, 1995

Il torto e 'l diritto del non si può, dato in giudicio sopra molte regole della lingua italiana, esaminato da Ferrante Longobardi, cioè dal P. D. B. colle osservazioni del sig. Niccolò Amenta avvocato napoletano, In Napoli, per Antonio Abri, a spese di Niccolò e Vincenzo Rispoli, 1717.

ZAGARIA, RICCARDO, *Vita e opere di Niccolò Amenta (1659-1719)*, Bari, Laterza, 1913.

ARCHIVO DEL TEATRO PREGOLDONIANO: www.usc.es/goldoni

CRUSCLE : http://www.lessicografia.it/

VII. Tessere e prospettive

Per un approccio alla componente fraseologica e proverbiale nel teatro pregoldoniano

Benedict Buono
(Università di Santiago de Compostela)

Lo studio si propone di analizzare la presenza della componente idiomatica e proverbiale nelle commedie oggetto del progetto di ricerca *Archivio del teatro pregoldoniano*. In particolare si cercherà di stabilire alcune categorie di classificazione di tale materiale, offrendo degli esempi tratti da *Il poeta* di G. Baruffaldi e Il *vero cavaliere* di Giuseppe Gorini Corio.

This study tries to analyse the presence of idiomatic and proverbial expressions in the comedies collected in the research project Archivio del teatro pregoldoniano. *In particular we will try to establish some classification categories of this subject, offering examples taken from the comedies* Il poeta *by G. Baruffaldi and Il vero cavaliere by Giuseppe Gorini Corio.*

È risaputo che il portato linguistico della poesia comoco-realistica cinquecentesca travalica i confini dell'epoca in cui fu prodotta e si estende fino all'Ottocento. Motivo di questo successo non fu solo l'approccio giocoso al vissuto o l'interpretazione fortemente pruriginosa del reale, ma anche la spiccata inclinazione realistica e mimetica alla rappresentazione del parlato, alla quale concorrono, ad esempio, i numerosi tratti sintattici dell'oralità, la predilezione per le sfere semantiche correlate agli aspetti materiali della quotidianità, oppure il ricorso a locuzioni e usi fraseologici colloquiali legati al registro orale.[1] Questo costante ricorso alle «risorse poetiche del materico, del terreno e della corporeità in tutte le sue manifestazioni»[2] trasformò i testi burleschi in un serbatoio a cui attingere moduli sintattici, usi fraseologici, espressioni dell'uso vivo (all'epoca in cui vennero composti, s'intende),[3] alieni a una tradizione linguistico-grammaticale poco incline ad assumere le movenze del parlato, soprattutto da parte di chi non poteva vantare origini toscane. Significativo il fatto che proprio nel Settecento venga ripubblicato l'intero *corpus* poetico burlesco nei tre libri di opere burlesche editi dallo stampatore napoletano Massimo Porcelli con le cure di Lorenzo Ciccarelli.[4] Altre manifestazioni

[1] Cfr. VINCENZO D'ANGELO, *Sulla rapresentazione dell'oralità nel capitolo bernesco*, «Studi linguistici italiani», XXXIX, 1, 2013, pp. 28-58. Bisogna però ricordare che non è sempre facile differenziare gli usi spontanei da quelli dovuti a un consapevole abbassamento di registro, perché «[...] ogni rappresentazione letteraria, anche quella più dichiaratamente naturalistica, è il risultato di un filtro che rielabora materiali di partenza, collocandoli in un organismo artificiale, comunque distante dalla realtà di partenza», cfr. LUCA SERIANNI, *Lingua poetica e rappresentazione dell'oralità*, «Studi linguistici italiani», XXI, 2, 2005, pp. 3-32: 3.

[2] Cfr. PAOLO ORVIETO - LUCA PRESTOLINI, *La poesia comico-realistica*, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 202.

[3] Ricordo, come esempio di sfasamento lessicale, l'uso da parte di Antonio Cesari, nelle *Grazie*, dell'unità di misura *balestrata*, comune nel Medioevo e nel Cinquecento, ma del tutto disusata all'inizio dell'Ottocento, cfr. LUCA SERIANNI, *Il primo Ottocento,* Bologna, Il Mulino, 1989, p. 203.

[4] Il migliore per correttezza testuale dei tre volumi, a detta di Danilo Romei —che li recensisce con dovizia di dettagli— è il terzo, che copre lo spazio di oltre due secoli, da fine Quattro a tutto il Sei-

marcate dal gusto per la lingua viva e per il ribobolo furono la *Tancia* (1611) e la *Fiera* (1619) di Michelangelo Buonarroti il Giovane, una vera miniera di espressioni toscane popolari utili ai vocabolaristi. Non a caso entrambe le opere ebbero due editori interessati soprattutto a problemi linguistici, rispettivamente Anton Maria Salvini, nel 1726, e Pietro Fanfani, nel 1860, i quali riproposero questi testi, corredandoli di minuziose glosse;[5] Vittorio Alfieri, nella *Vita* (Epoca IV, cap. II), ricorda come, dimorando in Toscana nel 1776, vi fossero dotti locali i quali gli consigliavano di utilizzare la *Tancia* addirittura come aiuto per verseggiare versi tragici.[6] Stessa sorte toccò al poema burlesco *Il Malmantile racquistato* di Lorenzo Lippi, pubblicato postumo sotto lo pseudonimo-anagramma di Perlone Zipoli, in cui abbondano termini toscani, riboboli e parole popolari, anch'esso riedito nel Settecento (Firenze, Möucke, 1750). Dalle *Postille al Vocabolario della Crusca* del Manzoni, sappiamo che ancora nel primo Ottocento questi testi esercitavano un notevole influsso su chi volesse unire e sovrapporre il gusto del lessicografo agli interessi letterari.

Accanto alla poesia di stampo giocoso non possiamo però dimenticare un apporto fondamentale che fa capo non a tradizioni letterarie, ma al percorso normativo intrapreso da Benedetto Varchi con l'*Ercolano* (1570).[7] Nel suo tentativo di conciliare fiorentinismo arcaizzante di stampo bembiano e fiorentinismo moderno, il Varchi aveva voluto rivalutare il parlato —trascurato in parte dalla trattatistica del primo Rinascimento, per badare invece alla letteratura— individuando nei modi proverbiali popolari e nei riboboli la piú genuina *proprietà* di una lingua. Così, decise di raccogliere nel dialogo un numero considerevole di parole, locuzioni idiomatiche, proverbi dell'uso vivo, appartenenti a vari livelli diastratici, anche a quelli più bassi, ma d'uso comune a Firenze, tanto da trasformare quest'opera, nel corso dei secoli, in un repertorio di espressioni a disposizione degli autori che volessero riprodurre il parlato nelle loro opere.

Sulla scorta delle esperienze linguistiche elencate precedentemente, il mio studio si propone di analizzare la presenza di soluzioni stilistiche orientate a riprodurre modulazioni della quotidianità e del parlato nei testi pregoldoniani oggetto del progetto ARPREGO, registrando in particolare espressioni idiomatiche e formule proverbiali. Per esemplificare questa indagine, incentrerò la mia attenzione su due commedie in lingua italiana, prive di inserti dialettali, di notevole interesse fraseologico, *Il poeta* del Baruffaldi (d'ora in poi IP) e *Il Vero cavaliere* di Giuseppe Gorini Corio (IVC): lo spoglio di testi non vuole avere nessuna pretesa di sistematicità, ma si propone solo di offrire una griglia di campionatura della fraseologia presente in questo genere di commedie, applicabile, quindi, ad altre opere del *corpus*.

Restano da precisare alcune questioni di ordine terminologico e metodologico non indifferenti, cioè cosa intendiamo esattamente per frase idiomatica e, in se-

---

cento, cfr. DANILO ROMEI, *Da Leone X a Clemente VII*, in ID., *Scrittori toscani nella Roma dei papati medicei (1513-1534)*, Manziana,Vecchiarelli, 2007, 205-242: pp. 212-213.

[5] CLAUDIO MARAZZINI, *Il secondo Cinquecento e il Seicento*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 147.

[6] Ivi, p. 304.

[7] BENEDETTO VARCHI, *L'Hercolano*, 2 voll., a cura di Antonio Sorella, Pescara, Libreria dell'Università Editrice, 1995.

condo luogo, se è possibile tracciare una netta linea di demarcazione tra espressione idiomatica e proverbio, ma non essendo questa la sede più adatta a svolgere tali riflessioni, rimando alla minuziosa dissertazione in merito di Luca Serianni.[8] Un possibile criterio di catalogazione consisterebbe in un adattamento e una semplificazione delle tipologie proposte da Ottavio Lurati,[9] basate su unità fraseologiche, distinte da criteri formali e semantici:[10]

1. fraseologismi globali: sono i cosiddetti «modi dire», strutturati attorno a un verbo (*essere zucchero di sette cotte* IP;[11] *essere a cavallo* IP; *mettere la pulce nell'orecchio* IP; *essere fuori di cervello* IVC; *mangiare a creppapanza* IVC), preferiti dai dizionari fraseologici per la loro espressività e per il loro carattere figurato suscettibile di dar luogo a rimotivazioni varie.[12]

In IP: *lasciare in asso* (Anapestica I.3.32) [*piantare in asso* 'abbandonare improvvisamente uno': LAPUCCI1 16; LURATI 37; PITTÀNO 231; QUARTU 36; *Malmantile* I, 79]; *guardare di buon occhio* (Anapestica I.3.32) ['avere simpatia, benevolenza per una persona': QUARTU 340]; *viver d'aria* (Anapestica I.2.139) [*campare d'aria* 'vivere di poco': LAPUCCI1 356; QUARTU 27]; *nuotare in un mare di latte* (Anapestica III.4.1 e Pittaco II.3.44) ['essere molto felici': LURATI 449; QUARTU 255]; *sedere a scranna* (Pittaco II.6.136) [*salire in cattedra* 'pontificare, darsi arie di dotto': LAPUCCI1 272]; *toccare nel debole* (Pittaco III.3.53) ['colpire qualcuno nel punto sensibile, o nella suscettibilità: *GDLI* IV, s.v. *debole*]; *Dir le cotte, e le crude* [*dirne di cotte e di crude*: LAPUCCI1 54]; *ugnere la lesina* (Scazonte II.1.178) ['essere generoso': l'uso metaforico rinvia al libro edito a Vicenza nel 1589 *Della famosissima Compagnia della Lesina*, in cui si narra d'una compagnia d'avari che, per risparmiare, aggiustavano da soli le loro calzature: LAPUCCI1 162; LURATI 465]; *essere a cavallo* (Pindarino I.4.239) ['riuscire a risolvere un problema dopo parecchie difficoltà': QUARTU 111); *andare in visibilio* (Pindarino II.9.20) ['entusiasmarsi, andare in estasi, strabiliarsi' storpiatura di un passo del *Credo* «visibilium omnium et invisibilium»:[13] PITTÀNO 29; LAPUCCI1 362; *Malmantile* II, 30]; *far apparire bianco per nero* (Pindarino II.9.33) [Crusca IV: «Mostrare il bianco per nero, vale Dar ad intendere a uno una cosa per un'altra»; LAPUCCI1 167; QUARTU 54]; *fare il becco all'oca* (Pindarino II.9.59) [Crusca IV: «modo basso, che vale Conchiudere, e terminare il negozio, che si ha fra mano »; Lurati 68; PITTÀNO 141-142; *Malmantile* II, 13]; *fare la polpetta* (Offelia IV.6.52)

[8] Cfr. LUCA SERIANNI, *Sulla componente idiomatica e proverbiale nell'italiano d'oggi*, in *Lingua, storia, cultura. Una lunga fedeltà. Per Gian Luigi Beccaria*, a cura di Pier Marco Bertinetto, Claudio Marazzini e Elisabetta Soletti, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010, pp. 69-74.

[9] OTTAVIO LURATI, *Per modo di dire. Storia della lingua e antropologia nelle locuzioni italiane ed europee*, Bologna, CLUEB, 2002, pp. 159-164.

[10] Ai fini della nostra ricerca ci siamo avvalsi delle seguenti opere citate in forma abbreviata per motivi di spazio: BM = VALTER BOGGIONE - LORENZO MASSOBRIO, *Dizionario dei proverbi*, Torino, UTET, 2004; *GDLI* = *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1961-2002; Giusti = GIUSEPPE GIUSTI, *Raccolta di proverbi toscani*, Firenze, le Monnier, 1871; LAPUCCI1 = CARLO LAPUCCI, *Dizionario dei modi di dire*, Milano, Garzanti, 1979; LAPUCCI2 = CARLO LAPUCCI, *Dizionario dei proverbi italiani*, Milano, Mondadori, 2007; Lurati = OTTAVIO LURATI, *Dizionario dei modi di dire*, Milano, Garzanti, 2001; PITTÀNO = GIUSEPPE PITTÀNO, *Frase fatta capo ha. Dizionario dei modi di dire, provebri e locuzioni*, Bologna, Zanichelli, 1991; Quartu = BRUNA MONICA QUARTU, *Dizionario dei modi di dire della lingua italiana*, Milano, Rizzoli, 1993. Ho consultato la versione digitalizzata di *Crusca* I, *Crusca* II, *Crusca* III e *Crusca* IV mediante *Cruscle* (http://www.lessicografia.it/index_esperta.jsp).

[11] Cioè 'essere il migliore', cfr. *Il Malmantile* I, 81, nelle varianti di *tre*, *cinque* o *sei cotte*; anche Crusca IV, s. v. *cotta*.

[12] Propongo, di seguito, una selezione di modi di dire desunti da IP e IVC: fra parentesi tonde indico il personaggio che li pronuncia e il luogo della commedia in cui sono riportati; fra parentesi quadre il significato e riferimenti alla Crusca o ad altri dizionari moderni.

[13] Cfr. GIAN LUIGI BECCARIA, *Sicuterat. Il latino di chi non lo sa. Bibbia e liturgia nell'italiano e nei suoi dialetti*, Garzanti, Milano, 1999, pp. 103 e n.; 104.

[«combinare la polpetta» 'determinare la situazione, uno stato di cose': *GDLI* XIII, *s.v. polpetta*]; *avere gli occhi ben foderati di presciutto* (Offelia IV.7.180) ['Non vedere le cose più evidenti, e in senso lato, anche essere poco perspicaci': LAPUCCI1 62; QUARTU 335]. In IVC: *battere il chiodo* (Bacocco I.8.59) ['tornare su un dato argomento': QUARTU 122]*; giungere fino all'osso* (Bacocco I.8.120) [Crusca IV: «Lasciare in checchessia le polpe, e l'ossa; maniera proverb. e vale Rovinarcisi interamente. Bocc. nov. 80. 5. "Di quelli vi sono stati, che la mercatanzía, e 'l navilio, e le polpe, e l'ossa lasciate v'hanno"»; LAPUCCI1 358; QUARTU 353]; *diventar peggio che un orso* (Bacocco III, 8, 20) [Crusca IV: «Esser come l'orso, cioè Goffo, e destro»; Lurati 636]; *grattarsi la pancia* (Chicanò) [Crusca IV: «Grattarsi la pancia; vale Starsi in ozio. Lat. *otio indulgere*»; LAPUCCI1 179; QUARTU 363].

2. formazioni modellate (*avere Roma e toma* IP; *Per dritto, per traverso / in quadro, in tondo* IVC; *salta di qua e salta di là* IVC, ecc.), in cui la matrice sintattica da cui scaturiscono questi nessi stabilisce un ritmo e, nel contempo, un parallelismo semantico o un'antitesti argomentativa che facilitano la memorizzazione e favoriscono delle creazioni individuali sulla base di questo modello. A simili nessi il subentrare della rima e dell'alliterazione conferisce un ulteriore coesione e suggestività;

3. paragoni fraseologici (*dotto quanto un pappagallo* IP;[14] *insipide / come il mellone d'inverno* IP; *peggio che le tartaruche* IP; [facile] *come bere cioccolate*; [essere come] *un Rodomonte* IVC), che servono per lo più ad indicare in tono iperbolico l'intensità di una qualità o di un'attività: i numerosi paragoni impostati sugli animali risalgono spesso a immagini veicolate da favole o da credenze da lungo radicate, ma non meno frequenti sono i richiami a fatti storici, letterari, mitologici e biblici;

4. proverbi e luoghi comuni (*Chi col zoppo va / impara a zoppicare* IP; *Carta canta, villan dorme* IP; *Un uomo mai / non è giudice buono di se stesso* IVC, ecc.) che contengono una convenzione, veicolando un messaggio morale o didattico esplicito che è indipendente dal contesto in cui vengono usati. In questo caso la simulazione della parola parlata fa leva sulla socialità del dire e fa tutt'uno con le forme di autorappresentazione che la cultura orale di un gruppo elabora nella forma semplice, imperativa e realista del proverbio.[15]

In IP: *Ma ogni dì non è festa* (Arione I.2.128) [LAPUCCI2 416]; *Chi col zoppo va / impara a zoppicare*; *la bugia corte ha le gambe* (Anapestica I.4.204-5) [LAPUCCI2 1287]; *Il conto senza l'oste a nulla vale* [«Non bisogna fare i conti senza l'oste»: PITTANO 141; LAPUCCI2 108; *Malmantile* II, 42]; *Il peggior sordo è quello / che ha sano orecchio, ma non vuole intendere* (Anapestica V.1.10-11) [LAPUCCI2 1111-1112]; *Carta canta, villan dorme* (Pittaco II.6.176) [LAPUCCI2 204; PITTANO 57-58]; *Con tanto alto salir si può una volta / batter il capo dove men si crede* (Pittaco II.6.177) [«Chi sta in alto, poco dura»; «Chi in alto sale, precipitevolissimevolmente cade» / «Chi troppo in alto sale cade sovente precipitevolissimevolmente cade»: LAPUCCI2 160]; *Il resto il canta l'organo* (Scazonte II.1.167) [come «A buon intenditor, poche parole», in Fagiuoli «Andate a intonare a Messer Pancrazio quanto s'è intavolato sul nostro spartito. Io verrò in terzo colla zolfa maggiore, e il resto lo canterà l'organo», MB 292]; *l'orso va al mele* (Pindarino II.2.12) [anche «L'orso va alle pere»: «Crusca IV. [...] Orso è un animale, che molto mangia lo mele»; LAPUCCI2 802-803]; *E poi chi poco fa, poco falla, e molto chi fa molto* (Pindarino II.6.143) [«Chi non ha mai sbagliato non ha mai vissuto»; «Sbagliando s'impara»: LAPUCCI2 1054]: In IVC: *Il rimedio sarà certo peggiore / che il mal* [LAPUCCI2 1002]; *Canta dinanzi al ladro / il vuoto passaggiero* [adattamento di «Il mendicante può cantare dinanzi al ladro»: GIUSTI 310]; *Il rimedio è peggiore / che il mal* (Bacocco II.7.26-27) [LAPUCCI2 340]; *Un*

[14] L'espressione viene pronunciata, in riferimento a Pindarino, da Pittaco, il cui nome richiama, ironicamente la forma latina di pappagallo, per l'appunto *psittacus*.

[15] Cfr. ENRICO TESTA, *Simulazione di parlato. Fenomeni dell'oralità nelle novelle del Quattro-Cinquecento*, Firenze, Accademia della crusca, 1991, p. 66.

uomo mai / non è giudice buono di se stesso (Pandolfo II.9.56) [«Non si può essere giudice e parte»; «Nessuno può essere giudice di se stesso»: LAPUCCI2 509]; *Partoriscono i monti e nasce un ratto* (Leandro I.11.23) [dall'illustre tradizione latina «parturient montes, nascetur ridiculus mus», Orazio, *Ars poetica*, 139],[16] non mancano anche le sentenze in latino, come *Sanguinem de muro non potes cavare* (Bacocco I.8.39-40)[17] e *Honores mutant mores* (Gradelino I.3.18).[18]

5. Alle categorie or ora elencate aggiungerei quella delle locuzioni avverbiali (del tipo *alla milorda* IP; *a grè* IP; *a schiappalaria* IP; *a dozzina* IP; *alla barba* IP; *a occhi chiusi* IP; *di rimbuono* IP;[19] *alle gresche* IVC), tipologia segnalata da Vincenzo D'Angelo per i testi berneschi,[20] nella maggior parte dei casi strutture nominali che è possibile riformulare con l'aggiunta di un verbo.[21]

Passando all'analisi dei testi, per entrambe le opere, possiamo parlare di un appiattimento nella caratterizzazione linguistica diastratica e diatopica dei personaggi, sebbene, a prima vista, il primato della massima concentrazione fraseologica sia detenuto, come vedremo, dal fiorentino Pittaco e dal servo Scazonte, e nonostante le dichiarazioni programmatiche di alcuni personaggi. Ne *Il poeta*, infatti, gli interlocutori sono divisi in due grandi categorie: da una parte i *lombardacci* (Arione, II.6.209-10: «Il tosco favellar gli dà sapore: / noi lombardacci non v'abbiamo grazia»; Scazonte II.1.99: «Ella [Laura] non è bellissima, ella è povera / e poi è lombardaccia, e tanto basti»; Pindarino IV.5.104-sgg.: «e guai a chi nato non è in Val d'Arno, / si bilancian le sillabe e gli accenti; e quando ha detto: costui è un lombardo / ha detto tutto, e di rado riescane»; e, dall'altra, toscani e fiorentini (Offelia IV.4.5-6: «un v'ha che parla / fiorentin pretto pretto e ghirigora»). Eppure, ciò non impedisce ad Anapestica, moglie del poetastro Arione, di pronunciare espressioni tipicamente fiorentine, attestate nell'*Ercolano* e poi nel Vocabolario della Crusca: « A voi non monta un fico, un frullo, un corno» (I.2.63); «Siam sempre qui con queste fanfaluche» (IV.7.149).[22] Arione, a proposito delle espressioni idiomatiche usate da Pittaco, che poi egli stesso adopera, usa i termini «seccaggini, [...] rancidumi del Quattrocento» (II.6.41) e, più avanti (II.6.144), «cerimonie», qui appunto come sinonimo di 'modi di dire triti e ritriti'; ma non evita di pronunciare, accanto alle citazioni poetiche proprie o di altri autori, imprecazioni come «va in bordello» (I.1.69: con il valore di 'va in malora'); inserti colloquiali come «non son'io il fante di coppe» (II.6.194: 'avere poca importanza', oggi diremmo 'essere come il due di

[16] Cfr. *Il vero cavaliere*, a cura di Monica Bisi, Venezia - Santiago de Compostela, lineadacqua, 2013, p. 146 (www.usc.es/goldoni).
[17] Ivi, p. 144.
[18] Ivi, p. 141. Il detto è registrato e analizzato da STEFANO MENOCHIO, *Stuore*, II, Padova, Stamperia del Seminario, 1701, p. 523.
[19] Crusca IV. «Di rio in buono; che gli antichi dissero anche Di rimbuono, posto avverbialm. vale Ragguagliatamente, L'un anno per l'altro».
[20] Cfr. D'ANGELO, cit., pp. 47-48.
[21] Cfr. SERIANNI, *Sulla componente idiomatica e proverbiale*, cit., p. 11*n*.
[22] Cfr. *Ercolano* CDXLIII: «Venire a cose di più sugo, e di maggior nerbo, e sostanza, che queste fanfaluche non sono».

coppe a briscola');[23] «par bene ch'abbia Roma per toma» (V.5.66); o «ogni dì non è festa» (I.2.128), ecc. Non a caso al pretendente fiorentino viene assegnato il nome di Ghirigoro che, come glossa opportunamente la curatrice del testo, Milena Contini, «richiama la tortuosità e l'ambiguità del personaggio e forse allude anche alla sua poesia ricca di rancidumi e riboboli fiorentini».[24] La competenza cruscante di un altro non toscano, Pindarino, è sottolineata dal ricorso all'espressione «inalberar lo spianatoio» (IV.5.91), riferito al simbolo del comando nell'Accademia della Crusca,[25] a cui rinvia anche l'espressione «non farne una iota», pronunciato da Scazonte (II.1.171-172), mutuata a sua volta dall'*Ercolano* del Varchi.[26] L'inserzione di espressioni idiomatiche o proverbi può dare luogo a uno scambio di battute che protraggono il valore figurato dell'espressione citata (II.2.80-91), fino a concatenare sentenze una dopo l'altra:

PINDARINO [...] ma ogni fiume si secca a sua stagione,[27]
e corre alcun ruscel che non si crede.
ARIONE Ma questa volta il mio ruscello è secco.
PITTACO [...] corra pur quanto vuol: la barca indietro
a ritroso del fiume non può correre.
PINDARINO Sì quando è calma, e vento alcun non spira.
PITTACO Il vento de' sospiri ha poca forza.
PINDARINO S'aggiungeranno i remi, e non solo un remigatore.
PITTACO Quanto più si voga, meno s'avanza.
PINDARINO Sì quando il pilotto
ha poco senno, e il timon non regge.
ARIONE Ma quando la finiamo con questa istoria?
Io non v'intendo: son'io qui pel fante
di coppe? né ho da dire io una parola?

Questa tendenza all'omogeinizzazione linguistica si riscontra anche ne *Il Vero cavaliere* di Giuseppe Gorini Corio; anzi, ancor più che nella commedia del Baruf-

[23] È probabile che tale significato derivi dalle carte dei tarocchi, in cui fra le cosiddette «carte vestite o di corte» (Re, Regina, Cavaliere e Fante), il fante è proprio quello che ha minor valore, cfr. *GDLI*, s.v. *fante*.
[24] GIROLAMO BARUFFALDI, *Il Poeta. Commedia d'Enante vignaiuolo*, a cura di Milena Contini, Venezia - Santiago de Compostela, lineadacqua, 2012, p. 155 (www.usc.es/goldoni).
[25] Cfr. Crusca IV: «Ha bisogno (la pasta) di un altro arnese più materiale per ispianarla, che si domanda lo spianatoio, scettro, che si conserva eterno, ed incorruttibile nella nostra Accademia, e che passa di mano in mano da Arciconsolo a Arciconsolo, con quella formola solenne ec. di orrevole spianatoio».
[26] Cfr. Crusca IV: «*Ercol.* 102. Quando alcuno vuole, che tutto quello, che egli ha detto, vada innanzi senza levarne un iota ec. o un minimo che».
[27] Qui *stagione* ha il valore, indicato in Crusca IV di «quel Tempo generalmente, in cui le cose sono nella loro perfezione». Sebbene il messaggio morale generale sia trasparente (cfr. «Ogni semina la sua stagione», BM 9.1.4.25; «Predica e popone vuol la sua stagione» BM 9.1.4.25.III, ecc.), non sono riuscito a trovare nessuna attestazione di questo proverbio nei repertori consultati. Lo stesso vale per il successivo «la barca indietro / a ritroso del fiume non può correre». Per l'inutilità dei sospiri, invece, cfr. «Il sospirar non vale» (BM VI.7.4.5.5.d.), «Il sempre sospirar nulla vale» (BM IX.18.129.a.); per barca, timone e remo, cfr. «La barca senza timone non arriva mai» (BM VIII.4.5.1.34.c.), «Il diavolo ha inventato la barca senza timone» (BM VI.7.3.13.c.), «Quando manca il timone si perde la direzione (BM VIII.4.5.1.34.b.), «Cavallo senza sprone è una barca senza timone» (BM II.9.3.3.1.c.), «Come va la barca metti il remo» (BM IX.18.1.16.VI.), «Mal va la barca senza remo» (BM IX.1.2.22.), «Senza remo non va la barca» (LAPUCCI2 360), «Chi non ha vento vada a remi» (LAPUCCI2 361).

faldi la presenza di inserti fraseologici e proverbiali è equamente distribuita fra padroni, servi, nonché stranieri, come il francese Chicanò, che pronuncia l'espressione «grattarsi la pancia» (IVC II.4.11).[28] Il servo Bacocco usa un'espressione come «Ha fatto il mio padrone un passo falso assai»,[29] mentre il padrone Cleante afferma «Tu mi vendi finocchi» (I.9.20), cioè *mi infinocchi*, con il valore figurato di 'mi raggiri, m'inganni'.[30]

Lo spoglio della fraseologia idiomatica e proverbiale suggerisce alcune riflessioni di indole generale sul loro uso e sulla loro storia. Mi vorrei soffermare sull'espressione «non vedere un bufalo (o bufolo) nella neve» (con la variante «Non vedreste / nemmeno un'oca bianca in cento nere»), presente nel Baruffaldi, già registrata nell'*Ercolano* del Varchi:

«Quando alcuno fa o dice alcuna cosa sciocca o biasimevole, e da non dovergli, per dapoccaggine e tardità, o piuttosto tardezza sua, riuscire, per mostrargli la sciocchezza e mentecattaggine sua, se gli dice in Firenze [...] tu non vedresti un bufolo nella neve» (CDX VI). Così accade anche per «se' dotto quanto un pappagallo», ripreso da (CDXLI: «Favellare come i pappagalli, non intendere quello, che altri favella»).

Sempre al Varchi rinviano alcuni verbi particolarmente espressivi presenti in IP, quali *scorbacchiare* e *gracchiare*.[31] Tutte queste espressioni sono registrate anche nel *Vocabolario della Crusca*,[32] sempre incline ad accogliere modi di dire particolarmente espressivi, come «Or tocca al mio padron trargli le calze» del Baruffaldi.[33] E alla poesia comico-realistica (il Baruffaldi, ad esempio, cita esplicitamente il capitolo della gatta del Coppetta) rinviano espressioni quali «non curare un fico», «andare in visibilio», «tornare a proposto»,[34] «essere al verde».[35]

Il carattere letterario dei testi può condurre spesso a una riformulazione della formula proverbiale, pur mantenendosene il messaggio «morale» o didattico, su cui si fonda espressamente il proverbio, come, ad esempio, in «Vi tocco il dente dove

[28] Crusca IV: «Grattarsi la pancia; vale Starsi in ozio».
[29] Crusca IV: «Fare un passo falso, si dice figuratam. di chi piglia male le misure in far qualche negozio».
[30] Crusca IV. «III. Dar finocchio, valer Infinocchiare, dare ad intendere una cosa per un'altra, o cercar di recare altrui con belle, e dolci parole a tua volontà», come esempio si cita la *Fiera* del Buonarroti.
[31] *Ercolano* CDXIV: «Quando chi che sia ha vinto la pruova, cioè sgarato un altro, e fattolo rimanere o con danno, o con vergogna, dicono a Firenze *il tale è rimaso scornato*, o *scornacchiato*, o *scorbacchiato*»; CDXXXVIII: «Dar seccaggine significa infastidire, o torre il capo altrui col gracchiare».
[32] Crusca II: « In proverb. Tu non vedresti un bufolo, o la bufola nella neve non vedere un bufolo, o la bufola nella neve, dicesi a chi non vede alcuna cosa assai visibile»; Crusca IV: «Favellar come i pappagalli, Parlare senza che chi parla sappia egli medesimo quel, che dice»; Crusca I: « E da *corbo scorbacchiare*, che è il ridire i fatti di questo, e di quello, per istrapazzarlo, e bociare, e palesare gli altrui errori, e malefatte»; Crusca I: «E *gracchiare* si dice degli huomini, che parlano assai, e senza bisogno, come in Lat. garrire».
[33] Cfr. Crusca IV: «VII. Tirar le calze a uno, vale Scalzarlo, Cavargli di bocca i suoi segreti».
[34] Nella poesia burlesca e satirico-burlesca del Cinquecento questa locuzione acquisisce uno specifico valore narrativo, indicando il ritorno all'argomento originario dopo una divagazione, cfr. GIOVANNI AGOSTINO CACCIA, *Satire e capitoli piacevoli*, a cura di Benedict Buono, Milano, Lampi di stampa, 2013, p. 152*n*.
[35] *Malmantile* XII, 1: «dal verde di cui era tinta da piedi la candeletta che finhé bruciava dava campo di offerire nei contratti di subastazione». Al linguaggio burlesco dei doppi sensi rinviano anche gli accenni osceni ai «buchi», alle «fessure», ai «tocchi», ai «pizzichi», alle «pignatte», nonché il fraintendimento a III.3.74: «lessi invece di *talamo*, *salamo*».

duole» (IP I.2.229), che rinvia a «La lingua batte dove il dente duole»; «gelosia è figlia d'amor» (IP I.4.91-92), riprende i tipi «Amore e gelosia nascono in compagnia» o «Non c'è amore senza gelosia»; «il peggior sordo è quello / che ha sano orecchio, ma non vuole intendere», da «Non c'è peggior sordo di chi non vuole udire» (IP V.1.10-11); «Quando sarà nel sacco, allora direte / gatto» (IP V.2.47), allude a «Non dire gatto se non l'hai nel sacco»; «chi vuol fare e bene, e presto / faccia da sé» a «chi fa da sé, fa per tre»; e via dicendo.

In apparenza alcuni modi di dire possono, di primo acchito, sfuggire al lettore moderno, proprio per la loro contingenza semantica.[36] È questo il caso dell'espressione «vuol chiudere la pillola in argento» (corrispondente all'attuale «indorare la pillola», citata ne *Il vero cavaliere*), nel senso di 'rendere meno sgradevole una notizia, un danno, una perdita e simili', che rinvia all'antico uso di ricoprire le pillole di un leggero velo di liquirizia di colore dorato o argenteo, appunto, per mascherarne il sapore e preservarle dall'umidità, rendendole più scivolose quando venivano inghiottite.[37] A prima vista questo modo dire, solo apparentemente diverso dall'attuale —il riferimento all'argento e non all'oro—, rinvia invece a una pratica comune all'epoca in cui l'opera fu composta.

Vincenzo Borghini, consultato dai Giunti per la stampa postuma del trattato l'*Ercolano*, si rese subito conto del pericolo costituito dal fatto che Varchi avesse raccolto e proposto anche modi di dire piuttosto plebei, senza avvertire costantemente i lettori, affinché non li scambiassero per materiali linguistici preziosi, e per questo suggerì agli editori il ricorso ad un amico dell'autore che procedesse ad interventi di potatura di riboboli plebei e di chiarimento del livello diastratico di ogni termine o locuzione. Con la pubblicazione dell'*Hercolano*, si verificò proprio quello che Borghini aveva temuto:[38] il trattato varchiano divenne un repertorio di vocaboli ed espressioni largamente usufruito dagli scrittori delle età successive, sia direttamente, sia indirettamente, visto che esso fu sottoposto ad un'attenta schedatura dai compilatori della prima impressione del *Vocabolario della Crusca*, che ne riportarono gran parte delle espressioni e dei proverbi, senza citarne però la fonte:[39] questo livellamento a livello lessicale interessò soprattutto gli autori non toscani, i quali non potevano avere, per motivi di nascita, il supporto della lingua concreta e vissuta. Tradizionalmente, sia nella prosa che nella commedia, una delle tecniche privilegiate per simulare il parlare dei protagonisti consisteva nel caratterizzare i loro discorsi con elementi fono-morfologici e lessicali diversi a seconda dell'estrazione sociale dei personaggi. Il gioco dei passaggi si svolgeva, dunque, tra diversi dialetti sociali o s'imperniava sulla coppia alto/basso, specificandosi

[36] Sulla decodificazione erronea di proverbi o di espressioni figurate perché se ne è ormai perso il valore originario, cfr. MB, XV.

[37] Cfr. Quartu: 411.

[38] Cfr. VARCHI, *L'Hercolano*, cit., p. 32.

[39] L'apporto dell'*Ercolano* è dunque prezioso per lo studio della fraseologia, dei wellerismi, dei proverbi: non soltanto elencati e analizzati metalinguisticamente, ma introdotti volentieri nelle battute del personaggio-Varchi («Voi mescolate le lance colle mannaie», «poiché io sono entrato in danza, bisogna, come dice il proverbio, che io balli», ecc.) e del resto frequentati dall'autore persino nel sostenuto registro stilistico delle *Storie*, ivi, p. V.

nell'antinomia fra colto e incolto, fra lingua dominante (la lingua letteraria o, comunque, la forma ritenuta superiore ad altre) e la lingua popolare.[40] Nei testi analizzati risuona l'eco del fiorentino parlato e non si coglie alcuna intenzione caricaturale o parodica esercitata su un 'dire' particolare. Se è vero che le figure di umile estrazione sociale concentrano il proprio discorso su forme proverbiali e 'modi di dire', ai quali è consegnata la responsabilità espressiva di dar segno della loro dimensione sociale e linguistica, è anche vero che il loro parlare non si differenzia per nessun tratto particolare dalla lingua degli altri personaggi. La parola del servo non si distingue quasi da quella dei padroni, se non per minimi moduli tonali. Questa omogeinizzazione linguistica è forse una spia eloquente del disagio espressivo, dato dall'assenza di uno scambio verbale, reale e vivo, svolto nella stessa lingua della scrittura, da parte di autori non toscani, che obbliga a dissetarsi alla fonte libresca dei repertori lessicali; ma è, allo stesso tempo, avvisaglia del desiderio di prospettare una lingua di tono medio, in consonanza con i dettami coevi di razionalità e linearità espressiva: la riproduzione del parlato vuol fare emergere un livello intermedio, che sfugga ai compiacimenti edonistici e al filtro letterario, per fare così entrare la realtà quotidiana in scena e imporre un linguaggio nuovo.[41]

BIBLIOGRAFIA CITATA

BECCARIA, GIAN LUIGI, *Sicuterat. Il latino di chi non lo sa. Bibbia e liturgia nell'italiano e nei suoi dialetti*, Garzanti, Milano, 1999.

BOGGIONE, VALTER - MASSOBRIO, LORENZO, *Dizionario dei proverbi*, Torino, UTET, 2004.

CACCIA, GIOVANNI AGOSTINO, *Satire e capitoli piacevoli*, a cura di Benedict Buono, Milano, Lampi di stampa, 2013.

D'ANGELO, VINCENZO, *Sulla rapresentazione dell'oralità nel capitolo bernesco*, «Studi linguistici italiani», XXXIX, 1, 2013, pp. 28-58.

GIUSTI, GIUSEPPE, *Raccolta di proverbi toscani*, Firenze, Le Monnier, 1871.

Grande dizionario della lingua italiana, Torino, UTET, 1961-2002.

Il vero cavaliere, a cura di Monica Bisi, Venezia - Santiago de Compostela, lineadacqua, 2013, p. 146 (www.usc.es/goldoni).

LAPUCCI, CARLO, *Dizionario dei modi di dire*, Milano, Garzanti, 1979.

————, *Dizionario dei proverbi italiani*, Milano, Mondadori, 2007.

LURATI, OTTAVIO, *Per modo di dire. Storia della lingua e antropologia nelle locuzioni italiane ed europee*, Bologna, CLUEB, 2002.

————, *Dizionario dei modi di dire*, Milano, Garzanti, 2001.

MARAZZINI, CLAUDIO, *Il secondo Cinquecento e il Seicento*, Bologna, Il Mulino, 1993.

MASINI, ANDREA, *La lingua dei «capitoli»*, in *Per Giovanni Della Casa. Ricerche e contributi*, Bologna, Cisalpino, 1997.

MATARRESE, TINA, *Il Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1993.

ORVIETO, PAOLO - PRESTOLINI, LUCA, *La poesia comico-realistica*, Bologna, Il Mulino, 2002.

PITTÀNO, GIUSEPPE, *Frase fatta capo ha. Dizionario dei modi di dire, provebri e locuzioni*, Bologna, Zanichelli, 1991.

QUARTU, BRUNA MONICA, *Dizionario dei modi di dire della lingua italiana*, Milano, Rizzoli, 1993.

ROMEI, DANILO, *Da Leone X a Clemente VII*, in ID., *Scrittori toscani nella Roma dei papati medicei (1513-1534)*, Manziana,Vecchiarelli, 2007, pp. 205-242.

SERIANNI, LUCA, *Il primo Ottocento,* Bologna, Il Mulino, 1989.

[40] Cfr. TESTA, *Simulazione di parlato*, cit., p. 28.

[41] Cfr. TINA MATARRESE, *Il Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 100-101.

SERIANNI, LUCA, *Lingua poetica e rappresentazione dell'oralità*, «Studi linguistici italiani», XXI, 2, 2005, pp. 3-32.
————, *Sulla componente idiomatica e proverbiale nell'italiano d'oggi*, in *Lingua, storia, cultura. Una lunga fedeltà. Per Gian Luigi Beccaria*, a cura di Pier Marco Bertinetto, Claudio Marazzini e Elisabetta Soletti, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010, pp. 69-74.
TESTA, ENRICO, *Simulazione di parlato. Fenomeni dell'oralità nelle novelle del Quattro-Cinquecento*, Firenze, Accademia della crusca, 1991.
TRIFONE, PIETRO, *Malalingua. L'italiano scorretto da Dante a oggi*, Bologna, Il Mulino, 2011.
VARCHI, BENEDETTO, *L'Hercolano*, 2 voll., a cura di Antonio Sorella, Pescara, Libreria dell'Università Editrice, 1995.
ZIPOLI, PERLONE (LORENZO LIPPI), *Il Malmantile racquistato*, con gli argomenti di Antonio Malatesti, Firenze, G. Barbéra Editore, 1861.

ARCHIVIO DEL TEATRO PREGOLDONIANO: www.usc.es/goldoni
CRUSCLE : www.lessicografia.it/index_esperta.jsp
VOCABOLARIO DELLA CRUSCA: www.lessicografia.it/index_esper-ta.jsp

La serva padrona da Jacopo Angelo Nelli a Joseph Felix von Kurz

Susanne Winter
(Università di Salisburgo)

La serva padrona, commedia di Jacopo Angelo Nelli, *La serva padrona*, intermezzo di Gennaro Antonio Federico con musica di Giovanni Battista Pergolesi, e *La serva padrona, Die Dienerin eine Frau*, commedia con arie e coro dell'autore viennese Joseph Felix von Kurz, rappresentano tre varianti settecentesche —con e senza rapporti diretti— dell'antico motivo del servo astuto, in molti rispetti superiore al suo padrone. Il personaggio della serva padrona si accompagna pertanto a quello complementare del padrone e viene modellato secondo le convenzioni dei generi teatrali scelti dagli autori. Il capovolgimento del ruolo teatrale e sociale della serva, inerente all'ossimorale titolo di serva 'padrona', dà inoltre il via a giochi di finzione e riflessioni metateatrali.

La serva padrona, *a comedy by Jacopo Angelo Nelli;* La serva padrona, *an intermezzo by Giovanni Battista Pergolesi to a libretto by Gennaro Antonio Federico; and* La serva padrona*,* Die Dienerin eine Frau, *a 'Lustspiel' with arias and a choir by the Viennese author Joseph Felix von Kurz represent three eighteenth-century variations of the old motif of the witty servant being superior to his master. The figure of the female servant mistress always appears together with the complementary figure of the master/mistress and is modelled according to the dramatic genre chosen by the author. The reversal of the theatrical and social role of the servant —inherent in the oxymoronic title 'servant mistress'— also gives way to obvious fictionality and metatheatrical reflections.*

Tradizionalmente incluso nella proverbiale «triade toscana»[1] di commediografi primo-settecenteschi e considerato dai suoi biografi[2] «il più prossimo precursore di Carlo Goldoni», Jacopo Angelo Nelli è un autore drammatico di cui abbiamo scarse notizie biografiche. Nato in Toscana nel 1675, trascorse parte della sua vita a Roma e a Firenze presso il principe Strozzi e morì a Siena nel 1767.[3] Fu membro di diverse accademie, si dedicò a studi di carattere erudito e scrisse più di diciotto testi teatrali.[4]

Ammiratore di Terenzio e fortemente influenzato dalla drammaturgia molièriana —come i suoi colleghi della «triade», Girolamo Gigli e Giovan Battista Fagiuoli— il Nelli fu tra i primi nel Settecento a mirare a una commedia regolare conciliante l'attrattiva della commedia dell'arte e il prestigio della commedia letteraria. Diversamente dal Gigli, per il Nelli Molière non si pone come modello da tradurre o da adattare, bensì come fonte ricchissima di personaggi, situazioni ed episodi interessanti da inserire combinandoli e contaminandoli nell'ideazione delle proprie commedie. Partendo dalla commedia d'intrigo e dai personaggi tipizzati della

---

[1] Vedi per esempio il titolo del primo capitolo in ROBERTA TURCHI, *La commedia italiana del Settecento*, Firenze, Sansoni, 1985 [1986], *La triade toscana*, che riunisce Giovan Battista Fagiuoli, Jacopo Angelo Nelli e Girolamo Gigli.

[2] FERRUCCIO MANDÒ, *Il più prossimo precursore di Carlo Goldoni (Jacopo Angelo Nelli)*, Firenze, B. Seeber, 1904; già prima, Alcibiade Moretti, curatore dell'edizione bolognese delle opere di Nelli, parla nell'«Avvertenza» del «più prossimo tra i precursori di Goldoni» (JACOPO ANGELO NELLI, *Commedie*, 1, a cura di Alcibiade Moretti, Bologna, Zanichelli, 1883, p. II).

[3] *Dizionario biografico degli Italiani*, 78 (Natta-Nurra), Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2013.

[4] ALCIBIADE MORETTI, *Jacopo Angelo Nelli*, «La Rassegna Nazionale», XII, LI, 1890, pp. 409-426: 418.

commedia dell'arte Nelli dà sempre maggior rilievo ai caratteri e varia gli argomenti e gli intrecci per arrivare a commedie basate sulla messa in scena di un costume o di un carattere tendenti alla correzione dei vizi.

Pur constatando alcune somiglianze o analogie tra singole opere di Nelli e di Goldoni —come sostengono i suoi biografi e altri studiosi— ci si può chiedere se la nozione di «precursore» sia ancora valida, visto che nasce da un concetto teleologico della storia della commedia che arriva all'apice con Goldoni. È evidente che la sperimentazione teatrale del primo Settecento non punta a una forma precisa, quella cioè della commedia di carattere goldoniana, ma costituisce un serbatoio di varie possibilità drammaturgiche di cui approfittano quelli che vengono dopo, proprio come fa la cosiddetta «triade toscana» con i drammaturghi francesi precedenti o contemporanei. L'interesse si rivolge allora piuttosto verso la trasformazione di generi, la modificazione di strutture drammaturgiche o la circolazione di certi motivi. Invece di collocare e giudicare testi e autori in una prospettiva incentrata su Goldoni, sembra più opportuno esplorare il vasto campo di esperienze teatrali del Sei e Settecento, del quale si alimenta, direttamente o indirettamente, la stessa produzione goldoniana.

Il motivo che qui ci interessa è quello della serva padrona, motivo che nel Settecento ha avuto una certa fortuna[5] e si concretizza in varie opere, tre delle quali, e tutte con lo stesso titolo, abbiamo scelto in questa sede: una commedia rappresentata per la prima volta nel 1708, un libretto del 1733 e una commedia tedesca del 1770.

La prima commedia in ordine cronologico, *La serva padrona* di Jacopo Angelo Nelli, è anche la prima dell'autore di cui si abbia notizia e fu rimaneggiata più volte. Messa in scena per la prima volta dagli Accademici Rozzi di Siena durante il Carnevale del 1708,[6] l'autore la rielaborò per una recita al Seminario romano nel 1714. Nel 1729 *La serva padrona* fu stampata sotto il nome di Giovan Battista Fagiuoli, sulla base del testo riveduto per la rappresentazione in collegio. Solo dopo questa falsificazione, nel 1731, fu pubblicato il primo tomo delle *Commedie* di Jacopo Angelo Nelli, comprendente tre testi: *La serva padrona*, *La moglie in calzoni* e *I vecchi rivali*. A questo primo tomo dell'edizione princeps incominciata a Lucca per il Marescandoli, seguirono venti anni dopo il secondo, poi, a quattro anni di distanza, il terzo, fino al quinto tomo, uscito nel 1758, tutti stampati a Siena. Anche nelle edizioni successive, la milanese di Agnelli del 1762 e la bolognese del tardo Ottocento a cura di Alcibiade Moretti, *La serva padrona* è contenuta nel primo tomo.[7] A quanto pare e dice l'autore stesso, la commedia fu rappresentata con successo. In una lettera all'amico Uberto Benvoglienti, premessa a *La serva padrona* nell'edizione prin-

[5] Si veda l'interessante articolo di ROBERTA TURCHI, *Le serve padrone (1708-1733)*, «La Rassegna della letteratura italiana», 116, 1, 2012, pp. 5-17, nel quale delinea non solo «la carriera del personaggio della serva che comanda al padrone» (p. 5) in vari testi italiani ma anche la discendenza di due tipi di serve.

[6] Cf. TURCHI, *Le serve padrone*, cit., p. 5. Nel *Dizionario biografico*, cit., invece, la prima recita è datata Carnovale 1709.

[7] Le edizioni delle commedie di Nelli sono in ordine cronologico quella princeps in 5 volumi stampati a Lucca (1731 per i Marescandoli) e Siena (1751, 1756, 1757, 1758 per il Rossi), la seconda ugualmente in 5 volumi, tutti stampati a Milano per l'Agnelli nel 1762 e la terza in 3 volumi a cura di Alcibiade Moretti, stampati a Bologna per lo Zanichelli negli anni 1883, 1889 e 1899.

ceps, Nelli, dopo aver visto il testo della commedia pubblicato sotto il falso nome di Fagiuoli, scrive: «Posso accertarla esser questa la mia, non già tale quale ella la vide rappresentare allora da' nostri Accademici Rozzi, e che si degnò di approvare; ma bensì con molta variazione, che da me ci fu fatta in Roma per accomodarla al Teatro di quei nobili Convittori del Seminario Romano, ove fu rappresentata, posso dire, con molto applauso».[8]

Il fatto che sia stato possibile stampare una commedia con il titolo *La serva padrona* sotto falso nome d'autore, mentre il vero autore aspetta di avere fra le mani il libro per essere sicuro che sia la sua, «potendo essere che ne fosse stata composta altra dal detto Sig. Fagiuoli col medesimo titolo»,[9] nonché la rappresentazione a Napoli nel 1733 di un intermezzo dallo stesso titolo, *La serva padrona*, di Gennaro Antonio Federico con musica di Giovanni Battista Pergolesi, sono due segni rivelatrici per la forte attrattiva del soggetto della serva che domina il padrone di casa. Allargando la dimensione spaziale e temporale fino al tardo Settecento viennese, si trova una commedia di un famoso autore viennese, Joseph Felix von Kurz, dal titolo in parte italiano, *La serva padrona. Die Dienerin eine Frau, oder die vier ungleichen Heurathen*, stampata nel 1770,[10] e si constata che sotto lo stesso titolo entrano in scena tre protagoniste molto diverse fra di loro.

Nella già menzionata lettera-prefazione alla *Serva padrona* del 1731, Nelli parla delle tre versioni della sua *Serva padrona*, precisando che la presente «non è intieramente né quella che fu da prima recitata da i Rozzi, né quella che fu di poi rappresentata nel Collegio Romano, ma ella è una terza cosa partecipante e dell'una, e dell'altra».[11] I cambiamenti di cui poi parla si riferiscono soprattutto al numero dei personaggi, aumentato per la seconda rappresentazione per «accomodar[si] al costume de' Collegj» e ridotto di uno per la nuova versione, ma anche ad alcune scene tolte dalla seconda e altre riprese dalla prima stesura.[12] Si sofferma su due scene con servi che potrebbero apparire «con un po' di aria d'inverisimile» ed essere «nojose, ed improprie per dilettare»[13] il pubblico, niente però dice della protagonista Pasquina, rimasta la stessa nelle tre versioni.

Come suggerisce il titolo, Pasquina governa la casa di Arnolfo, padre di Flaminio e di Jacinta, invertendo il rapporto tra servo/serva e padrone. Questo rapporto socialmente codificato e nella letteratura confermato o anche spesso rovesciato come mostra il motivo letterario della superiorità del servo,[14] implica sempre due

---

[8] Cito dalla prima edizione, JACOPO ANGELO NELLI, *Commedie*, Lucca, Marescandoli, 1731, pp. 5-6.

[9] NELLI, cit., p. 5.

[10] JOSEPH FELIX VON KURZ, *La serva padrona. Die Dienerin eine Frau, oder die vier ungleichen Heurathen. Ein neues Lustspiel mit 17. von zweyen Abtheilungen in Versen Arietten und Duetten, nebst einem Chorus, aus einem italiänischen Intermezzo gezogen,* Wien, Joh. Tom. Edlen von Trattnern, 1770. [*La serva padrona. La serva una padrona, ovvero i quattro matrimoni disuguali. Una nuova commedia in due parti con 17 (scene) in versi, ariette e duetti e un coro, tratta da un intermezzo italiano.*]

[11] NELLI, *Commedie*, cit., p. 8.

[12] Ivi, p. 8.

[13] Ivi, p. 9.

[14] Si veda la voce «Bediente, Der überlegene» in ELISABETH FRENZEL, *Motive der Weltliteratur: ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart, Kröner, 1999[5], pp. 38-50.

persone e la loro relazione. Se nella letteratura un servo acquista importanza per lo svolgimento dell'argomento, ciò è spesso dovuto al rapporto con il padrone che, dal canto suo, acquisisce un profilo più marcato tramite il confronto con il servo. L'espressione «serva padrona» è un ossimoro che esprime non solo la contraddizione tra i due termini, ma anche l'inversione di un ordine dato tra due funzioni sociali e/o ruoli teatrali. La serva padrona è quindi un carattere strettamente legato a un altro, il padrone, senza il quale non può affermarsi.

Infatti, nella *Serva padrona* di Nelli, fin dall'inizio la serva e il padrone vengono menzionati e caratterizzati insieme. Brunetta, la cameriera di Berenice, moglie di Flaminio e da poco entrata nella casa di Arnolfo, si lamenta con Jacinta della «serva insolente», invitandola a guardarsene. «Bisognerebbe non avere un Padre come il mio per poter far ciò», risponde la figlia di Arnolfo. «Tu lo vedi pur da te, ch'egli presta tanta fede a quel che dice questa fastidiosa Donna, che se parlasse un Oracolo, non gli crederebbe tanto.» E Brunetta ribadisce: «Signora sì, io so, e vedo da me, che il Signore Arnolfo vostro Padre è un vecchio il più rimbambito, che sia in questa Città di Firenze, e che si è lasciato stregonare di mala maniera da costei» (I.1).[15] L'unico modo di porre fine a una situazione insopportabile per tutta la famiglia è di «fargli aprire gli occhi, e capire, che l'è una gran balordaggine a lasciar far la Serva da Padrona, e Padrona ancor sopra di lui di più» (ivi, p. 16). La serva: «insolente», «fastidiosa», una vera strega; il padrone di casa: un «vecchio rimbambito», balordo, cieco e stregato; questa è la costellazione dei due personaggi principali necessaria e indispensabile per mettere in scena il gioco delle forze complementari dell'accecamento del padrone e del cattivo carattere di Pasquina, che, secondo la legge teatrale e le regole della commedia, alla fine va punita e cacciata dalla casa di Arnolfo per poter ripristinare l'ordine turbato.

Fin dalla seconda scena è evidente che Pasquina è una serva che si lamenta di tutti, rimprovera tutti e comanda tutti, servitù e figli che «fa fare a suo modo, come se fossero tanti cagnolini» (ivi, p. 22). Nella casa di Arnolfo, dov'è serva da più di venti anni, ha acquistato un'autorità e una padronanza incontestabili, «ordina le tele, tien conto della biancheria, regola le spese della tavola», tiene perfino «la chiave de' denari» e «rivede spessissimo i conti» (I.3; ivi, pp. 22-23). La serva padrona si mostra però affezionata al padrone. Astuta ed accorta ha imparato a conoscerne perfettamente il carattere e soprattutto le debolezze, riuscendo a manipolarlo in modo da ottenere tutto quello che vuole. Sicura di godere dell'assoluta fiducia del padrone arriva al punto di dare via senza scrupolo la roba di casa al garzone del macellaio, Pappaciccia, con cui già alcuni anni prima avrebbe voluto sposarsi, essendo rimasta vedova. Pappaciccia però se ne è andato con tutta la roba, e nessuno sa dove. La serva padrona che governa, ordina e rimprovera si rivela per di più ladra e malvagia. Questa colpa palese e il desiderio di Pasquina di rimaritarsi, offrono ai servi e ai figli di casa Arnolfo l'occasione di smascherare la serva. Tutta la commedia mira pertanto a svelare le manovre scellerate di Pasquina per aprire finalmente gli occhi al signor Arnolfo, per il quale «Pasquina è la Padrona, padro-

[15] NELLI, *Commedie*, cit., p. 15.

nissima» (II.16).[16] Disingannare il padre che a un certo punto vuole addirittura cacciare di casa il figlio e la nuora e «farlo ritornare alla ragione» (ivi, p. 90) è lo scopo degli intrighi orditi dal servo Sennuccio con il suo amico Dragoncello. Per far scattare la trappola mettono in moto tutto un meccanismo di finzioni: Dragoncello finge di aver conosciuto da soldato Pappaciccia e di aver ricevuto da lui, in punto di morte, tutti i suoi averi. Preoccupata della sua dote, Pasquina enumera ogni singolo oggetto dato a suo tempo a Pappaciccia: un'anello, un gioiello di diamanti, venticinque dobre d'oro, lenzuola e altra biancheria, dopodiché invita Dragoncello a casa «sua» per prospettargli un possibile matrimonio. Per concludere l'affare si fissa un appuntamento «tra due ore qui nel giardino» per la consegna «in conto di dote» di «qualche cosarella [messa da parte] di proposito» da Pasquina (III.4; ivi, p. 102). Si presenta così l'occasione per far vedere agli altri e soprattutto ad Arnolfo che la serva non è solo una serva padrona ma una ladra maliziosa. Informati dell'appuntamento di Dragoncello con Pasquina, Arnolfo, Berenice e Flaminio osservano il trasferimento dell'anello dello sposalizio di Arnolfo, di una scatola con tre vezzi di perle e un orologio d'oro. A questo punto Arnolfo non riesce a trattenersi e chiede conto a Pasquina, che, con inganni e menzogne gli fa credere di aver voluto solo dare in prestito a suo nipote i gioielli per aiutarlo a maritarsi, tanto che Arnolfo alla fine è convinto non solo della sua innocenza, ma anche «ch'ella è Donna di garbo, e che le male lingue parlano per malizia» (III.8; ivi, p. 114). Tanto accecamento e tanta prevenzione non impediscono tuttavia a Dragoncello di mettere in atto un secondo tentativo, questa volta coronato da successo, dopo di che Arnolfo caccia via Pasquina, la «Signora Padrona spadronata», e ringrazia i suoi figliuoli di avergli «fatto aprir gli occhi, e conoscere il [suo] male» (III.21; ivi, pp. 142-143).

Come abbiamo visto, la serva padrona rappresenta —anche se molto tipizzato— un carattere che, per affermarsi, ha bisogno di un pendant, di un carattere complementare, anch'esso difettoso, cioè il padrone debole e, più debole è lui, più dominante può essere lei. Nella commedia di Nelli, i due caratteri principali sono ugualmente esagerati e inverosimili, diversa è però la loro sorte. La serva padrona viene punita, il padrone servile viene corretto. Eppure, non è tanto lo spadroneggiare della serva che viene punito, quanto il comportamento «malizioso», «perverso», «iniquo» (III.21; ivi, p. 142) della ladra che abusa della fiducia cieca del padrone.

Ovviamente Nelli —così almeno risulta dalla lettera-premessa— non si preoccupa della inverosimiglianza del carattere della coppia serva/padrone e difende le scene con i servi Dragoncello e Ciancica, la prima delle quali è solo ornamentale mentre la seconda è funzionale all'intreccio in quanto spinge la serva a invenzioni o menzogne sempre più fantastiche. Probabilmente i dubbi di Nelli riguardano più la struttura e la funzionalità che non la verosimiglianza, visto che nella *Serva padrona* ricorre anche ad alcuni meccanismi tipici della commedia dell'arte, come il gioco degli equivoci, il plurilinguismo e i travestimenti, che contrastano ovviamente la verosimiglianza. In questo contesto è interessante rilevare la frequenza della termi-

[16] NELLI, *Commedie*, cit., p. 89.

nologia metateatrale, soprattutto nel terzo atto della commedia. «Commedia», «invenzione», «teatro», «inganno» e «fingere» sono parole frequenti nelle battute dei personaggi che tendono la trappola a Pasquina.[17] È evidente che Dragoncello e Sennuccio non solo assumono diversi ruoli, ma mettono anche in scena certi episodi per esibire la malizia di Pasquina. Si tratta in questo caso di due forme diverse di metateatralità: il gioco dei ruoli e il teatro nel teatro, ambedue atte ad evidenziare la finzione di quello che gli spettatori vedono sul palcoscenico.[18] Il gioco dei ruoli si manifesta in modo molto ovvio quando Sennuccio si traveste da sarto francese e Dragoncello da soldato per venire a contatto con la serva padrona. Più sottile invece è il gioco dei ruoli dei figli e della nuora che dopo il fallimento del primo tentativo di smascherare Pasquina, si fingono amici per «lavorar poi sott'acqua contro la medesima» (III.1).[19] La seconda tecnica metateatrale, il teatro nel teatro, è riconoscibile nelle due scene con Dragoncello e Pasquina che dà la dote (in realtà i gioielli sottratti ad Arnolfo) al suo promesso sposo. Queste azioni messe in scena dal drammaturgo Dragoncello con l'intenzione di aprire gli occhi ad Arnolfo sono costruite sul modello di una pièce contenuta in un'altra. Creando due livelli di finzione teatrale, i personaggi del primo diventano, almeno in parte, spettatori del secondo livello. Infatti, Flaminio, Jacinta, Berenice e il padre Arnolfo sono spettatori dell'azione che si svolge sul secondo livello dove agiscono Dragoncello e Pasquina. A eccezione di Pasquina e Arnolfo i personaggi sono consapevoli della finzione al secondo livello. Con l'introduzione di tali tecniche metateatrali, Nelli mette l'accento sulla finzione e il carattere ludico della sua commedia. *La serva padrona* non è né una commedia semplice, naturale e vera,[20] né una commedia di carattere, ma una commedia d'intrigo con caratteri tipizzati che funzionano schematicamente e con elementi dell'arte che mirano al divertimento piuttosto che alla moralizzazione. Il cattivo carattere della serva e quello difettoso del padrone vanno smascherati tramite artifici ludici, anche se nell'ultima replica il servo Sennuccio esorta i servitori «a non far[si] padroni, perché all'ultimo si va [...] al Barone»,[21] cioè lontano.

Un'altra *Serva padrona* la troviamo nell'intermezzo napoletano di Gennaro Antonio Federico con musica di Giovanni Battista Pergolesi, rappresentato per la prima volta nel 1733, due anni dopo la pubblicazione del primo tomo delle commedie di Nelli e sicuramente la versione più famosa di tale motivo letterario. Con il termine «intermezzo», genere musicale da cui nascerà l'opera buffa, vengono designati nel Settecento degli inserti musicati nelle opere serie e in altri generi teatrali

[17] Si veda per esempio pp. 64, 65, 88, 122, 123, 140 ecc.
[18] Cfr. MARIAGABRIELLA CAMBIAGHI, *Le commedie in commedia. Rappresentazioni teatrali nella finzione scenica*, Milano, Mondadori, 2009, p. 2, definisce «metateatro» come un concetto ampio che contiene accezioni specifiche come il teatro nel teatro, il gioco dei ruoli o la consapevolezza della finzione nei personaggi stessi.
[19] NELLI, *Commedie*, cit., p. 92.
[20] Cfr. CARLO GOLDONI nella «Prefazione Bettinelli». CARLO GOLDONI, *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, 1, Milano, Mondadori, 1935, pp. 761-774: 773.
[21] NELLI, *Commedie*, cit., p. 143.

più lunghi[22] tra il primo e il secondo atto e tra il secondo e il terzo. In quanto rappresentazione contrastante con la serietà e la gravità dell'opera seria, l'intermezzo è di per sé un genere leggero, comico-ludico, nel quale i personaggi maschili provengono spesso dalla tradizione della Commedia dell'Arte. Concepita per il dramma per musica *Il prigionier superbo*, *La serva padrona* di Federico/Pergolesi è divisa in due parti di uguale lunghezza concepite per le pause tra gli atti. Di solito, il numero dei personaggi negli intermezzi è limitato a due o tre per ragioni pragmatiche,[23] e infatti, nella *Serva padrona* i personaggi sono tre, uno dei quali, il servo Vespone, non parla. Ugualmente codificata è l'azione, con il suo ritmo serrato che non lascia spazio a interruzioni o digressioni narrative. Serpina e Uberto sono rispettivamente la serva e il padrone, costellazione tipica di giovane donna e uomo anziano, tuttavia legati da tempo perché Uberto ha «cresciuta / questa serva piccina [...] come [sua] figlia fosse».[24] Al momento però, Uberto è esposto all'arroganza e alle prepotenze della serva che vuole «esser riverita, come foss[e] / padrona, arcipadrona, padronissima».[25] Il dialogo tra serva e padrone, musicato in recitativi, è caratterizzato da una velocità e un'espressività risultanti dall'alternarsi continuo delle voci, a volte anche all'interno di un solo verso. Vespone, il terzo personaggio presente sul palcoscenico, è l'interlocutore muto dei due dialoganti e con la sua pantomima rinforza l'efficacia performativa dell'intermezzo. Nella prima parte Uberto e Serpina si disputano la superiorità dell'uno sull'altro. Contrariamente ad Arnolfo nella *Serva padrona* di Nelli, Uberto è cosciente della sua sorte, parla di sé come bestia flemmatica che però scuoterà il giogo[26] e decide di «accasarsi» a dispetto di Serpina, concludendo «così non dovrò stare / a questa manigolda più soggetto».[27] Serpina approva la decisione, ma gli dice che la sposa deve essere lei. Nel duetto finale della prima parte, Serpina insinua una discrepanza tra il «no» articolato dalla bocca di Uberto e il «sì» accennato dai suoi occhi e nei commenti a parte si mostra sicura della sua vittoria su un Uberto ben consapevole che lei lo sta tentando. La seconda parte è caratterizzata dal travestimento da soldato di Vespone, sempre muto, travestimento escogitato da Serpina per persuadere Uberto a maritarsi con lei. La linearità e l'estrema rapidità dell'azione conducono direttamente al lieto fine con il duetto nel quale Serpina e Uberto si assicurano reciprocamente del loro amore.

È ovvio che il numero ridotto di personaggi nell'intermezzo riduce la complessità dell'azione in confronto alla commedia. Sul primo e unico piano sta la coppia serva/padrone, e la serva non ha l'intenzione di ingannare il padrone approfittando della sua debolezza intellettuale e caratteriale, vuole invece trarre vantaggio dalla

---

22 Cfr. ELISABETH FRITZ, *Intermedi e intermezzi (dalle origini fino all'anno 1768, circa),* in: *La ricezione della commedia dell'arte in Europa (1568-1769)*, a cura di Alberto Martino e Fausto De Michele, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2010, pp. 371-402.

23 Cfr. FRITZ, *Intermedi*, cit., p. 399.

24 GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI - GENNARO ANTONIO FEDERICO, *La serva padrona*, Sesto San Giovanni, A. Barion, 1930, p. 4.

25 PERGOLESI - FEDERICO, *La serva padrona*, cit., p. 4.

26 «[...] ho più flemma d'una bestia. / Ma io bestia non sarò / più flemma non avrò / il giogo scuoterò / e quel che non ho fatto alfin farò» (PERGOLESI - FEDERICO, *La serva padrona*, cit., p. 5).

27 PERGOLESI - FEDERICO, *La serva padrona*, cit., p. 8.

sua debolezza emotiva per sposarsi con lui. Siccome il genere prevede il lieto fine, il carattere della serva non può essere cattivo come quello di Pasquina, al limite può essere ambiguo. Infatti, Serpina si autocaratterizza come graziosa, bella, spiritosa[28] e appare sveglia, scaltra, furba, attirandosi le simpatie non solo del padrone, ma anche del pubblico; quindi un tipo di serva del tutto diversa da Pasquina e una relazione serva/padrone che fin dall'inizio tende al matrimonio. Tuttavia, il personaggio della serva e la costellazione drammaturgica sono ugualmente tipizzati e codificati dal genere dell'intermezzo.

La terza variante della *Serva padrona* è di Joseph Felix von Kurz, rappresentata per la prima volta a Magonza nel 1768 e stampata a Vienna nel 1770. Nato a Vienna nel 1717 e morto nel 1784, Kurz fu un attore famoso, nonché impresario e drammaturgo prolifico. Creò la figura comica di «Bernardon» e il genere connesso, la «Bernardoniade», una specie di commedia all'improvviso ritenuta l'apice del teatro improvvisato a Vienna.[29] *La serva padrona, Die Dienerin eine Frau*, tuttavia, è una commedia scritta, in versi, con ariette, duetti e un coro, «tratta da un intermezzo italiano», come precisa il sottotitolo, e come questo diviso in due parti. Leggendo la seconda parte del titolo, «die vier ungleichen Heurathen» [i quattro matrimoni disuguali], sorge il dubbio sulla fedeltà della versione tedesca all'intermezzo di Pergolesi/Federico, e infatti, i personaggi non sono tre, ma nove, quattro volte due per i quattro matrimoni, più uno. Ai protagonisti dell'intermezzo, Uberto e Serpina, Kurz aggiunge la figlia di Uberto, Rosaura, e due coppie rispettivamente madre/figlia (Alberta e Julie) e padre/figlio (Cassandro e Florindo), più due servi, Crispin, servo di Uberto, e Jaques [sic], servo di Alberta. Non solo la caratterizzazione del genere come commedia [Lustspiel] con ariette, duetti e coro, ma anche i nomi italiani, francesi e tedeschi dei personaggi sono indice del carattere ibrido dell'opera. Nell'«Avertissement» l'autore accenna rapidamente alla trasformazione dell'intermezzo nell'opera buffa, all'aumento del numero di personaggi nel corso del Settecento e alla versione francese dell'intermezzo di Pergolesi/Federico,[30] giustificando con questa l'adattamento in lingua tedesca, che, diversamente dall'intermezzo, occupa tutta la serata.

La nuova costellazione dei personaggi è la seguente: Uberto ha una figlia, Rosaura, che, sebbene innamorata di Crispin, servo di suo padre, deve sposare Florindo, figlio del vecchio nobile Cassandro. Florindo a sua volta è innamorato di Julie, promessa sposa al vecchio Uberto. In un primo momento Rosaura cerca di evitare l'imminente matrimonio con Florindo per unirsi con Crispin, che però richiama l'attenzione sulle differenze sociali e di educazione che separano gli amanti. Serpina, che conta sul matrimonio con Uberto, è pronta ad aiutare Rosaura,

[28] PERGOLESI - FEDERICO, *La serva padrona*, cit., p. 8.

[29] Ci sono stati tramandati più di 70 testi, scenari e commedie regolari, studiati da Ulf Birbaumer in *Das Werk des Joseph Felix von Kurz-Bernardon und seine szenische Realisierung*, 2 voll., Wien, Verlag Notring, 1971.

[30] Due anni dopo la prima rappresentazione dell'intermezzo italiano a Parigi nel 1752 uscì una versione francese, *La Servante Maîtresse*, Comédie en deux Actes mêlée d'Ariettes, Parodiées de *La serva padrona*, Intermède italien, représentée pour la première fois, par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi, Le Mercredi 14 Aoust 1754, Paris, Delormel, 1754.

perché così Florindo potrebbe sposare l'amata Julie e nello stesso tempo Uberto cadrebbe nelle mani di Serpina che, tempo addietro, il vecchio aveva sedotto promettendo di sposarla. I servi Crispin e Serpina già pregustano tra di loro il giorno in cui lui (marito di Rosaura) sarà padrone e lei (moglie di Uberto) padrona di casa. Nel frattempo il padre di Florindo, Cassandro, e la madre di Julie, Alberta, dichiarano di amarsi non l'un l'altra, come si potrebbe pensare, ma i rispettivi figli. Così, Alberta è innamorata del promesso sposo di Rosaura, Florindo, che, da parte sua, ama Julie, promessa sposa di Uberto ma rivendicata da Cassandro. I vecchi dunque mettono gli occhi sui reciproci figli, innamorati tra di loro e, per quanto riguarda Julie, promessa inoltre ad un altro vecchio, Uberto. Questa intricata costellazione ha per conseguenza che il rapporto drammaturgico tradizionalmente forte nella coppia serva/padrone si indebolisce per lasciar spazio alla molteplicità di relazioni tra i numerosi personaggi le cui azioni e intenzioni non sono mai univoche. Se, per esempio, Serpina, interessata a sventare il matrimonio di Uberto con Julie, cerca di far andare a monte il matrimonio previsto tra Florindo e Rosaura al fine di aprire la strada all'unione d'amore tra Rosaura e Crispin e tra Florindo e Julie e poter sposare Uberto, nello stesso tempo causa involontariamente una situazione che permette a Cassandro ed a Alberta di accaparrarsi gli oggetti del loro desiderio, una volta sottratti Florindo e Julie ai loro impegni. Alla fine, dopo tanti imbrogli, il vecchio Cassandro sposa infatti la giovane Julie, la vecchia Alberta sposa il giovane Florindo, la serva Serpina sposa il padrone Uberto e Rosaura, ragazza di buona famiglia, sposa il servo Crispin: quattro matrimoni disuguali, come recita il titolo, di cui due forzati, uno combinato e uno solo d'amore.

È chiaro che un simile 'lieto' fine non corrisponde affatto alle aspettative del pubblico di una commedia, insoddisfatto per quanto riguarda i giovani Florindo e Julie, sposati contro la loro volontà con i vecchi Alberta e Cassandro, e stupito perché Crispin, prima del matrimonio con Rosaura, non si rivela, sull'esempio di tante altre commedie, come figlio di un padre ricco creduto morto. Nella versione tedesca della *Serva padrona*, Joseph Felix von Kurz gioca con le convenzioni teatrali a tutti i livelli: il genere ibrido di una commedia in due atti con arie, duetti e coro, il plurilinguismo dei nomi dei personaggi, i matrimoni anticonvenzionali sono tutti indice di un intento ludico-parodico. Infatti, la commedia di Kurz sembra essere un'ibridazione dell'intermezzo di Pergolesi/Federico e di elementi presenti nella commedia di Nelli, anche se è da supporre l'assenza di qualsiasi rapporto effettivo con *La serva padrona* di Nelli. Mentre dall'intermezzo Kurz riprende la stesura in versi, la divisione in due parti, i nomi dei protagonisti (Serpina e Uberto), lo svolgimento dell'intrigo serva/padrone e perfino alcune arie,[31] i paralleli con la commedia di Nelli risiedono nella complessità dell'intreccio e soprattutto nell'aspetto della metateatralità già presente in Nelli e molto forte in Kurz. I termini «comme-

[31] Kurz inserì nella commedia 19 pezzi musicali, arie, duetti, un recitativo accompagnato e un coro alla fine. Tutti, tranne il coro finale, portano l'indicazione «nach welscher Musik» [secondo la musica italiana] e sono quindi ripresi dall'intermezzo Pergolesi/Federico. Una delle arie, «Aspettare e non venire» (I.8), è citata direttamente in italiano dall'intermezzo e commentata dal personaggio di Uberto, altre arie sono traduzioni libere dall'italiano, altre ancora inventate da Kurz.

dia», «pezzo», «ruolo», «scena»[32] usati dai servi Serpina e Crispin dimostrano che la rappresentazione è concepita come una finzione teatrale, non scevra però di critica sociale, così da capovolgere le convenzioni teatrali e le aspettative degli spettatori. Rispetto ai matrimoni tra Rosaura e Crispin, Alberta e Florindo, Cassandro e Julie, quello di Serpina con Uberto appare addirittura ordinario e non stravagante. E la stessa serva padrona italo-tedesca non sembra né maliziosa come Pasquina né oltremodo scaltra come la Serpina napoletana. È furba sì, però fa uso della sua sagacia non solo per il proprio bene, ma anche per gli altri, e alla fin fine sembra il personaggio più ragionevole in questo gioco ludico-parodico con generi e regole teatrali, ruoli teatrali e sociali, accenni intertestuali e aspetti metateatrali.

Nelle serve padrone settecentesche di Nelli, di Federico e di Kurz si manifestano alcune varianti del vecchio motivo della superiorità del servo sul padrone che vanno dalla serva padrona ladra, punita ed esclusa dalla società, alla serva padrona furba ma ragionevole al centro di una società di individui più o meno sciocchi ed è chiaro che, qualsiasi forma o genere si scelga, il motivo si presta alla rappresentazione ludica di un mondo teatrale perturbato o addirittura rovesciato che funziona solo grazie a invenzioni e finzioni.

BIBLIOGRAFIA CITATA

BIRBAUMER, ULF, *Das Werk des Joseph Felix von Kurz-Bernardon und seine szenische Realisierung*, 2 voll., Wien, Verlag Notring, 1971.

CAMBIAGHI, MARIAGABRIELLA, *Le commedie in commedia. Rappresentazioni teatrali nella finzione scenica*, Milano, Mondadori, 2009.

Dizionario biografico degli Italiani, 78 (Natta-Nurra), Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2013.

FRENZEL, ELISABETH, *Motive der Weltliteratur: ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart, Kröner, 1999[5].

FRITZ, ELISABETH, *Intermedi e intermezzi (dalle origini fino all'anno 1768, circa),* in: *La ricezione della commedia dell'arte in Europa (1568-1769)*, a cura di Alberto Martino e Fausto De Michele, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2010, pp. 371-402.

GOLDONI, CARLO, *Prefazione* Bettinelli, in *Tutte le opere*, 1, a cura di Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, 1935, pp. 761-774.

KURZ, JOSEPH FELIX VON, *La serva padrona. Die Dienerin eine Frau, oder die vier ungleichen Heurathen. Ein neues Lustspiel mit 17. von zweyen Abtheilungen in Versen Arietten und Duetten, nebst einem Chorus, aus einem italiänischen Intermezzo gezogen,* Wien, Joh. Tom. Edlen von Trattnern, 1770.

MANDÒ, FERRUCCIO, *Il più prossimo precursore di Carlo Goldoni (Jacopo Angelo Nelli*), Firenze, B. Seeber, 1904.

MORETTI, ALCIBIADE, *Jacopo Angelo Nelli*, «La Rassegna Nazionale», XII, LI, 1890, pp. 409-426.

NELLI, JACOPO ANGELO, *Commedie*, 1, Lucca, Marescandoli, 1731.

————, *Commedie*, a cura di Alcibiade Moretti, 1, Bologna, Zanichelli, 1883.

PERGOLESI, GIOVANNI BATTISTA - FEDERICO, GENNARO ANTONIO, *La serva padrona*, Sesto San Giovanni, A. Barion, 1930.

La Servante Maîtresse, Comédie en deux Actes mêlée d'Ariettes, Parodiées de *La serva padrona*, Intermède italien, représentée pour la première fois, par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi, Le Mercredi 14 Aoust 1754, Paris, Delormel, 1754.

TURCHI, ROBERTA, *La commedia italiana del Settecento*, Firenze, Sansoni, 1985 [1986].

————, *Le serve padrone (1708-1733)*, «La Rassegna della letteratura italiana», 116, 1, 2012, pp. 5-17.

[32] Per esempio «Lustspiel», «Rolle», «Stück» (I.2); «Comedie» (I.9); «Scen» (II.15), ecc.

Teatralità ed esperienze sceniche nella Sicilia del Seicento: Paolo Maura e Pietro Mancuso

Margherita Verdirame
(Università di Università di Catania)

Il saggio riguarda due autori, Paolo Maura, di Mineo (1638-1711), e Pietro Mancuso, di Leonforte (1636-1713), che possono essere considerati paradigmatici della situazione del teatro pregoldoniano colto in Sicilia. Maura, poeta ribelle e contestatore, scrisse un poemetto autobiografico in endecasillabi, *La pigghiata* (*La cattura*). L'opera presenta un alto tasso di teatralità in quanto recupera il dualismo delle laude drammatiche e le movenze della sacra rappresentazione, mentre nelle sequenze improntate al dileggio dei nemici s'ispira al filone della farsa cavaiola. Pietro Mancuso, letterato apprezzato dalla corte borbonica, pubblicò martirologi a imitazione delle *Comedias de Santos*, serenate, tragedie, assemblando modelli e ipotesti secondo l'idea barocca del «bel composto» di arti tecniche e forme. I suoi titoli tragici sono dissonanti rispetto alla ricetta classicista: la materia appare semplificata nella struttura e nello stile, che contamina il tragico con il comico, la lingua aulica con il dialetto. Infine, la produzione del drammaturgo si segnala per il messaggio ideologico, incardinato sulle problematiche del Potere e della «dissimulazione onesta».

The essay deals with two authors, Paul Maura, (1638-1711) from Mineo, and Pietro Mancuso, from Leonforte (1636-1713), that can be considered both paradigms of the situation of the learned theatre in Sicily, before Goldoni. Maura, rebel poet and dissenter, wrote an autobiographical poem in heroic verse, La pigghiata (The capture). *The work presents a high rate of theatricality as it recovers the dualism of dramatic laude and movements of passion play, while in the sequences inspired from the scorn of enemies turns to the genre of farce «cavaiola». Pietro Mancuso, appreciated writer by the Bourbon court, published martyrologies in imitation of Comedias de Santos, serenades, tragedies, assembling models and hypotexts by the baroque idea of «bel composto» of arts techniques and forms. His tragedies are dissonant than the classical formula: the matter is simplified in structure and style and contaminates the tragic with the comic, the courtly language with the dialect. Finally, the production of the playwright is notable for the ideological message, based on issues of Power and «honest dissimulation».*

I due siciliani di cui ci occupiamo possono essere assunti a paradigma dello *status* del teatro pregoldoniano d'autore nell'isola, in quanto accolgono i principi costitutivi della letteratura e della drammaturgia precedente alla riforma: l'uso dello «stromiento nuovo» vernacolare (Giambattista Basile) adoperato stabilmente oppure desultoriamente in inserti dialogici affidati a interlocutori minori; le finalità didattiche che si avvalgono di temi tipici del repertorio elevato; l'accoglimento all'interno di una matrice seria delle spiazzanti strategie del comico, prelevate dalle improvvisazioni (imperanti nelle *vastasate* settecentesche) o rintracciate nelle *ridiculose* esperite dagli Accademici. La *contaminatio* è appunto la pratica caratterizzante di questi autori isolani e investe sia i linguaggi, rimescolandosi la parola colta con una locuzione bassa, sia i generi che si innestano l'un l'altro trascorrendo in mobile interscambio. Sulla ribalta, soprattutto, gli statuti s'innervano, i codici s'accavallano, i vocaboli si confondono contribuendo a creare un'espressività eminentemente imperniata sulla riproduzione dell'eloquio largamente ibridato e sulla commistione di tonalità tragiche e gradazioni comiche.

Poeta in siciliano di sonetti burleschi e ottave amorose (*Canzuni di Amuri*, *Puisii diversi*) Paolo Maura, nato il 23 gennaio 1638 nella 'jucundissima et vetustissima' città di Mineo, è più conosciuto per componimento autobiografico in endecasillabi di terzine dantesche a rima *'ntruccata* (incatenata): *La pigghiata* (*La cattura*),[1] resoconto in prima persona ironico aspro concitato, che tanto piacque a Sciascia[2] e che il concittadino di Maura Giuseppe Bonaviri rieditò con traduzione italiana a fronte negli anni settanta del Novecento. Formatosi probabilmente nel locale Collegio dei Gesuiti, il giovane s'innamorò di una giovinetta di rango superiore del casato dei Maniscalco; un amore imprudente e non consono alla norma sociale che statuiva nozze endogamiche. Per interrompere questa relazione i Maniscalco rinchiusero lei in convento e tennero d'occhio l'audace innamorato, denunciandolo alla fine e provocandone l'arresto. La segregazione lo portò nelle tenebre infestate da «di piducchiazzi di la Vicaria»[3] di Palermo, da cui il giovane uscì avendo ottenuto la grazia per un suo *Miserere* a favore di Carlo II contro l'insurrezione antispagnola di Messina. Ritornato nel paese natale vi morì il 24 settembre 1711. Paolo, epigono di una tradizione spavalda e giocosa, entra a buon diritto nella genealogia degli intellettuali 'contro', sbilanciati verso l'irriverenza magnificata dalla parola dialettale e radicati nell'*humus* della cultura carnevalizzata. I suoi versi infiammati fino alla brutalità, sarcastici e vendicativi, registrano un autentico canto di rivolta potenziato dalla lingua fiammeggiante irridente per concreti furori e stridenti disaccordi; la medesima lingua che qualifica quel versante della poesia siciliana secentesca non inquinato dai leziosi melismi delle selve barocche. E ci riferiamo alle muse mordaci di sdegno e vendetta di Antonio Veneziano, Geronimo d'Avila, Mariano Bonincontro... Ma perché includiamo il rimatore Maura nel catalogo degli autori teatrali attivi nel Seicento? La risposta sta innanzi tutto nell'organizzazione interna della sua cronaca personale, che specialmente nelle sequenze improntate al beffardo dileggio dei nemici è riconducibile al filone della farsa cavaiola; poi nel ritmo dell'azione duale, giostrata sull'opposizione tra la vittima e gli antagonisti, analoga alla misura della lauda drammatica; infine nell'anamorfosi di villici e potentati, caratteristica delle maschere. L'andamento teatralizzato dell'intreccio è esaltato dall'idioma vivamente espressionistico, dialogico e denso di *pathos* ditirambico. Un idioletto che convoglia un folgorante dizionario vernacolare per sottolineare atti e comportamenti di un multiforme coro plebeo. Al di là della ricostruzione autogena, *La pigghiata* mostra quindi un alto tasso di teatralità che recupera le movenze della sacra rappresentazione, consegnandoci un quadro mosso e duale della collettività contadina in una Sicilia ancora feudale e dei tipi umani che vi si stagliavano: una sarabanda incalzante di personaggi che furono i persecutori del poeta. La galleria

[1] Il poemetto apparve postumo nel 1759 a Caltagirone in prima edizione, emessa da Simone Trento a spese degli Accademici di Mineo, in seguito fu ripreso dal Capuana, poi da Bonaviri, fino alla recente pubblicazione nella raccolta di *Opere Complete* del mineolo, a cura di Carlo Blangiforti *et alii*, Ragusa, Operaincertalibri, 2011, da cui citiamo.

[2] Cfr. LEONARDO SCIASCIA, *Introduzione* a *Narratori di Sicilia*, Milano, Mursia, 1967.

[3] Il verso si trova in un'ottava delle *Veri Canzuni*, comprese adesso nella succitata silloge delle *Opere Complete* del poeta.

iconografica di «immiruti», nani sgorbi, «occhi torti»...[4] si inscrive nella spazialità topografico-antropologica paesana, un *habitat* in cui balza vivida la configurazione dei quattro simbolici avversari dell'autore, disegnati seguendo la topica della personificazione indicata nella Teatrica gesuitica secentesca (il rinvio più immediato è al prologo del *Crispus* dell'ignaziano Bernardino Stefonio): la Fortuna, «putta balorda» che favorisce i ribaldi e «li gnuranti esaudi»; l'Ignoranza, che non risparmia i saccenti «saputi», inevitabile corollario della «furtuna ceca» che domina nel «munnu novu». E qui par di sentire, oltre alla gnome pariniana dell'*Impostura*, un'anticipazione del satirico *ésprit* di un libertino catanese, Domenico Tempio e della sua *Odi supra l'Ignuranza* sintonizzata sulle nozioni del razionalismo illuministico. Il terzo campo simbolico consiste nella *deprecatio* dell'«amara Giustizia», nemica «di li pover'omini». Il quarto elemento fondante della catabasi è il *vituperium* anticlericale: somministrata da «parrinazzi» (preti) usurai, la fede si smarrisce per le male azioni dei vicari di Cristo. Se l'intero assetto della *Pigghiata* ruota attorno alla denuncia dell'iniquità dei poteri forti e delle istituzioni attraverso cui essi s'impongono, l'acme drammatica è raggiunta nel momento più autodiegetico dell'avventura, quello frenetico della cattura. La baraonda dell'imprigionamento, retoricamente impiantata sull'elencazione iperbolica e sulla ridondanza moltiplicatoria, accentua il movimento vorticoso dei figuranti in una caotica processione macabra affollata di mostri, cerberi, grotteschi aborti di natura che accompagnano l'angoscioso snodarsi dell'evento lungo le tappe codificate del calvario cristologico, che il Maura ricalca dalle laude interpretate da attori improvvisati durante le processioni della Settimana Santa. Per ribadire l'esistenza di un gagliardo *focus* drammaturgico nel nucleo del poemetto ci rifacciamo al presupposto della semiotica teatrale di Elam Keir, secondo cui la puntuale corrispondenza tra la *situazione* del dramma e il *contesto* pragmatico-dinamico dell'enunciazione innesca la scansione dialogica all'interno di quella monologico-descrittiva. Lo scrittore di Mineo difatti articola l'intera grammatica della raffigurazione non solo per il tramite della parola ma anche mediante modi performativi spiccatamente teatrali (intonazione, ritmo, cinesica, gestualità, mimica, rapporti prossemici e temporali...). La vigorosa deissi del parlante drammatico àncora l'enunciato all'*actio*, realizzando una vera e propria *fabula agenda* di indiscussa efficacia.

Coetaneo del Maura, ma più di questi orientato verso l'esclusiva scrittura di copioni redatti quasi esclusivamente in un italiano di aulica cadenza —ma come vedremo, vi sono incastonati cospicui segmenti dialettali—, è Pietro Mancuso (1636-1713) di Leonforte, l'antica città sicula di Tabas o Tavaca. Educato alla conoscenza del classicismo latino e volgare in conformità con la *Ratio Studiorum* gesuitica, studente in seminario ad Agrigento, dove completò gli studi teologici sotto la guida di Tommaso Caballi, laureato in dottrine giuridiche, amministratore e influente sindacatore (magistrato) dei beni del duca di Montisalto a Palermo per incarico del principe Stefano di Iaci, indi Giudice nelle Controversie a Caltanissetta, Mancuso si cimentò in *elogia* arcadici e compilazioni di complimento, tuttavia preferì esplorare i

[4] D'ora in avanti si cita sempre dal poemetto.

diversi risvolti della scena scavalcando il *cliché* 'perfettissimo' della tragedia normata che molti membri dell'assemblea panormita degli Agghiacciati avevano portato in auge nel capoluogo fino a metà secolo, ma che per progressiva standardizzazione ormai perdeva presa sul pubblico isolano. Accuratamente eludendo quelle che il Maffei definiva 'pazzie' della drammaturgia coeva e il Martello 'turpezze' dei canovacci, applicando invece gli originali dispositivi che garantivano il gradimento dello spettatore, lo scrittore di Leonforte si mosse sull'onda lunga di una tradizione tragica non passivamente accolta né aprioristicamente negata. Pertanto si aprì con giudiziosa accortezza alle suggestioni di una ribalta rinnovata in un altrove lontano (Venezia, Roma, la Spagna) ma di cui egli aveva indubbiamente contezza. Da ciò la definizione dell'autore come di un innovatore, creatore di titoli che riflettono un'esperienza teatrale 'intermedia' (Davide Bellini) fra periferia e centro; autore sicuramente ai margini dell'atlante culturale europeo eppur sedotto dalle novità introdotte dal melodramma d'importazione veneziana o napoletana e sensibile fascino del bel composto di arti tecniche e forme verso cui inclinava il barocco. Così il leonfortese agisce nello spazio laboratoriale della sperimentazione, assemblando con prassi combinatoria modelli ipotesti e stili in un organismo sincretico per architettura forma e lingua, che raccoglie lavori presentati o stampati tutti a Palermo tra il 1664 e il 1718.[5] In continuità con le convenzionali linee dei mortori, dei dialoghi e dei martirologi, Mancuso firma sacre rappresentazioni, misteri liturgici e oratori sacri in forma di recitativo e arie con *ensemble* e coro (*Il Trionfo della Penitenza del Figliol Prodigo Ravveduto*, dotato di *Annotazioni Allegoriche* esplicative; *L'amore deicida. Funerale di Cristo Redentore*), nondimeno si distingue dai colleghi siciliani che frequentavano le medesime aree per l'insistito gusto musicale sotteso alla creazione di alcune opere espressamente destinate all'esecuzione. La specifica concentrazione sul melodramma è palese nel dialogo a cinque voci *Gli Sacri Sponsali dello Sposo Celeste col tesoro della Margherita Evangelica e gli mercanti falliti del mondo, carne, e*

[5] Li elenchiamo in ordine di apparizione: *De Immaculatae Virginis illibata Conceptione*, Giuseppe Bisagni, 1664; *Il Trionfo della Penitenza nel Figliuol Prodigo Ravveduto*, Agatino Epiro, 1698; *L'arcier ferito per la Conversione di Santo Eustachio*, Agatino Epiro, 1669; *La virtù insuperabile in Ulisse e Penelope perseguitati*, Agatino Epiro, 1669; *L'Ercole Gallico*, Agatino Epiro, 1704; *Il mondo in iscena*, Agatino Epiro, 1700; *L'Orondate o vero il Premio della Costanza*, Domenico Cortese, 1703; *Il disinganno dei principi in Demetrio Moscovita*, Domenico Cortese, 1703 (riproposto per le edizioni pisane ETS nel 2013, a cura, con introduzione e con commento di Michela Sacco Messineo, Davide Bellini, da cui abbiamo desunto alcune informazioni e molti suggerimenti); *La forza della divozione*, Domenico Cortese, 1704; *Fingere per vincere*, Domenico Cortese, 1705; *L'amicitia in tormento*, Domenico Cortese, 1705, in seguito ripreso con i tipi di Felice Marino, 1712; *L'amore deicida. Funerale di Cristo Redentore*, Domenico Cortese, 1709; *La Vittoria da se stesso espressata in Maometto II° Imperatore dei Turchi*, Felice Marino, 1712; più argomenti vari concertati sulla diffusa tipologia testuale che illustrava le ragioni dello spettacolo, le motivazioni allegoriche e forniva succinti intermedi esplicativi: *Argomento del Pelagio*, *dell'Amira*, *del Silvio*, *del Costantino*, *della Rosalia*, *del S. Stanislao*, stampati a il 1718 e il 1728. Si noti che i più costanti editori del Mancuso facevano parte dell'*élite* di impressori palermitani: il titolare della tipografia Epiro, apparteneva a una dinastia di stampatori Regii e fiduciari del tribunale dell'Inquisizione; il Marino era impressore ufficiale del Senato; Cortese era un raffinato artigiano a cui fu affidata anche l'edizione dei *Capitoli* dellaVenerabile Compagnia dell'Immacolata Concezione di Palermo. I libri e i manoscritti inediti del leonfortese sono custoditi a Palermo presso la Biblioteca Centrale della Regione siciliana Alberto Bombace e la Biblioteca Comunale in Casa Professa.

demonio, 'posto in note' dal maestro di cappella della Casa Professa della Compagnia di Gesù Francesco Baiada, 1703; e predomina nella *Vita rediviva nell'inventione di Santa Croce*, oratorio in quartine a cinque voci con violini e tromba, 1705, su spartito del maestro della cappella arcivescovile di Monreale Ignatio Pollice, intestato a sua eminenza Francesco Giudice, diplomatico, inquisitore, viceré e capitano generale del Regno. Anche nelle sceneggiature profane l'autore inserisce una parte cantabile; novità rimarchevole, tanto da essere indicato da alcuni studiosi come il maggiore esponente della 'tragicommedia' barocca isolana per la peculiarità della sua opera, «simile a quella del melodramma del tempo, da cui differisce soltanto per la maggiore lunghezza delle scene e per la mancanza delle arie».[6]

Pur sforzandosi di rispettare le imposizioni censorie dei revisori del Sant'Uffizio, il leonfortese introdusse però nella sua produzione pia alcune effigi e circostanze —come l'apparizione delle Virtù a Giuda, a ridosso della sequenza del suicidio del traditore— che dalle autorità furono considerate disdicevoli e inverosimili rispetto al verbo neotestamentario, tanto che Giuseppe Riccio, epitalamista noto nella cultura autoctona barocca, ritoccò *L'amore deicida* epurandolo dei passi incriminati per adeguarlo alle richieste della committente, la Confraternita della Immacolata Maria della terra di Chiusa. Una notizia che serve a far luce sulle ragioni che stanno a monte delle reiterate proclamazioni del drammaturgo, il quale non si stanca di ribadire la propria deferenza ai protocolli controriformistici. Riformista a livello tematico perché teatralizza «trasandati Gentili» e «chimerizzati personaggi [...] a' quali [...] ogni qualunque linguaggio e ogni più stolida religione sta' bene», il siciliano è molto oculato nello sfuggire alle sanzioni dell'Inquisizione a più riprese dichiarando di voler esser ligio alle intimazioni ecclesiali: «Nel resto gli miei sentimenti sono di quel vostro figlio, che nel vostro seno protesta di credere quel solo, che voi santissimamente credete, e pietosamente insegnate».[7] Dal momento che sebbene parli della «morta Gentilità» nutre «viva fede» il drammaturgo, che «grazie a Dio nacque, vive, e giura di voler morire Cattolico».[8] Concetto replicato nella *Protesta* a *Il mondo in iscena*, «professo sentimento di Cristiano Cattolico, nelli quali giuro di voler vivere, e morire con la grazia di Dio», e puntualizzato nel *Disinganno*: la giocosità dei dialoghi e la concertazione comica innestata sugli snodi di un'azione seria non compromettono l'osservanza dei «buoni costumi» e l'obbedienza alle direttive «Cattoliche della Cristiana Religione».[9] Le rassicurazioni esternate con tanto evidente preoccupazione erano giustificate dal diffuso clima ancora post-tridentino che si respirava nella cultura isolana del secolo traducendosi sia in gene-

[6] GIUSEPPE SORGE, *I Teatri a Palermo nei secoli XVI-XVII- XVIII*, Palermo, Industrie Riunite Editoriali Siciliane, 1926, p. 26.

[7] Così si legge nella premessa del drammaturgo a *L'Orondate o vero il Premio della Costanza*. Che l'argomento, (le disavventure amorose del figlio del re sciita) abbia goduto di larga diffusione nell'isola è documentato dal coevo dramma per musica *Le regine di Macedonia*, con *Prologo* allusivo all'opera compilato dal viceré del Regno di Sicilia don Carlo Filippo Spinola, e Colonna, dato per il compleanno di Filippo V nel regio teatro della Munizione di Messina l'anno 1710 e quivi subito stampato per i tipi di Vittorino Maffei.

[8] Parole che appaiono nella *Protesta dell'Autore* a *La Virtù insuperabile di Ulisse e Penelope perseguitati.*

[9] Cfr. numerosi passaggi del suddetto *Disinganno dei principi*.

rica diffidenza per le devianze vere o presunte degli autori da 'espurgare'; sia in alcune ferme prese di posizione di prelati, come il teatino Francesco Del Monaco di Trapani, confessore del Cardinal Mazzarino e associato all'Adunanza drepanita della Lima, che nel 1621 (*In auctores et spectatores comoediarium nostri temporis paraenensis*) predicava l'incompatibilità tra palco e fede: quindi illeciti i teatri, corrotti gli istrioni, inosservanti della Chiesa gli autori. E neppure mancavano le concrete statuizioni delle gerarchie ecclesiastiche che di fronte al dilagare dell'eterodossia scritturale in opere religiose giunsero a interdirne l'allestimento, pena la scomunica e il carcere.[10]

Testimoni dello sforzo di restare sostanzialmente fedele alla ritualità sacramentale e al verbo evangelico, le tessiture sacre del leonfortese esibiscono nondimeno la loro 'meravigliosa' modernità secentesca nell'assimilazione delle 'ingegnosità' scenografiche della festa che connette sacro e profano, *decorum* e sfrenatezze fantastiche in una visione spettacolarizzata del dualismo Bene-Male. È l'apoteosi dell'effettistica tardo-barocca: macchine volanti, destrieri fatati, apparati ingegneristici, Parnasi di cartapesta... In *L'arcier ferito*, per esempio, se l'*argumentum* è prudentemente ritagliato sul consolidato tipo agiografico e l'ossatura richiama la costruzione delle *Comedias de Santos*, le didascalie prevedono congegni complicati e sfarzosi artifici per illusoriamente ricreare l'effetto-realtà nello stupefatto spettatore. Concretizzando quel che in quegli stessi anni andava ipotizzando il Tesauro e appropriandosi delle mutazioni a quinte mobili e di altre invenzioni scenotecniche barocche, il siciliano prescrive:

Si converta la nave in mostro marino tutto fiamme; Comparisca un leone, e si porti via Teopisto; Stando per uscire dall'acqua un lupo [...] Angelo per aria; S'odano tuoni, cadano fulmini e pioggie; Compariscano più furie [...] Scenda un'aquila con la corona imperiale, e l'Idolatria la prenda [...] Cada un fulmine [...] S'apra la terra e l'inghiotta; Fornace, sopra la quale si roventa un toro di bronzo... (p. 17)

Comunque sia, accanto a quelli cultuali non mancano nella bibliografia del leonfortese prodotti celebrativi encomiastici e d'occasione, a partire dall'*Ercole Gallico*, «vaticinio armonico» a tre voci in quartine di senari, settenari, endecasillabi «in applauso» al neonato Duca di Bretagna, da cantarsi in riva al mare di fronte alla chiesa di Santa Ninfa il 21 luglio 1704,[11] fino alle 'tragicommedie' e alle tragedie in

[10] Cfr. ALBERTO GENOVESE, *I misteri e la settimana santa a Trapani*, Trapani, Arpe Editore, 1990.

[11] Nel 1700 si era insediato sul trono borbonico Filippo d'Angiò (Filippo V), duca di Borgogna e nipote di Luigi XIV; l'erede (dal Mancuso apparentato al mitologico Ercole) del primo sovrano francese del Regno di Sicilia (da cui l'appellativo di «Gallico») morì poco dopo la nascita. Nell'avantesto del libro si leggono in francese: sul frontespizio la dedica al Cardinal Giudice, consigliere di stato, capitano generale, viceré e arcivescovo di Monreale sottoscritta dal Marchese De Ross, capitano della guardia, e di seguito la relazione dei festeggiamenti, mentre la serenata, o «profezia armoniosa» è in italiano. Il resoconto della solenne celebrazione tramanda fin nei dettagli la complicata macchina scenica (numerose statue di Ercole in fasce, nell'ultimo piano di un edificio innalzato su una roccia circondata dalle onde trovavano posto quarantacinque musicisti, da cinque galere furono accesi fuochi d'artificio...). Per quanto riguarda i luoghi deputati alla messinscena, accanto alle dimore reali e gentilizie, alle cappelle e agli sfarzosi saloni delle riunioni arcadiche, Palermo offriva gli scenografici spazi cittadini e della Marina; per una panoramica cfr. GIOVANNI ISGRÒ, *Feste barocche a Palermo*, Palermo, Flaccovio, 1981; ANNA TEDESCO, *Il teatro Santa Cecilia*, Palermo, Flaccovio, 1992; GLORIA MARTELLUCCI, *Palermo. I luoghi del teatro*, Palermo, Sellerio, 1999.

ottave di endecasillabi e settenari (o versi liberi). Queste ultime ebbero il plauso della platea, tanto da essere oggetto di numerosi rimaneggiamenti assicurando il successo al loro autore, che «salì in molta rinomanza tanto in Sicilia quanto in Napoli».[12]

La lacrimevole o dilettevole creazione 'tragicomica' del giureconsulto merita una puntuale analisi, essendo fruttuosamente aperta sull'orizzonte dell'ibridazione. È noto che l'archetipo del genere risale al *Pastor fido* del Guarini, il quale stabilizza il canone intorno al parametro fondamentale dell'evoluzione degli accadimenti verso il lieto fine; la mancanza di questo dato cruciale nei titoli del siciliano ci fa preferire, a dispetto della stessa designazione autoriale, la dizione di tragedie per i tre copioni (escludiamo dal novero il martirologio sulla *Conversione di Santo Eustachio* e *L'Orondate o vero il Premio della Costanza*, da includere nella casistica dei drammi amoroso-morali nonostante sia segnalato in epigrafe «Attione Tragicomica») di contenuto storico-politico ed esito luttuoso: *Il mondo in iscena*; *Il disinganno dei principi in Demetrio Moscovita*; *La Vittoria da se stesso espressata in Maometto II Imperatore dei Turchi*. Mancuso li editò agli albori del Settecento nominandoli ora «Azzione Tragica» ora «Attione Tragicomica», con un'oscillazione nomenclatoria che attesta la simbiosi tra generi in contatto. Il *corpus* tragico, insieme con il più stereotipato dramma a tesi *Fingere per vincere*[13] dove il protagonista è Filippo di Macedonia e l'ideazione è incardinata sulla 'dissimulazione onesta', è emblematico da un lato della trattazione disinvolta del dato storico ridotto a puro pretesto, dall'altro dello scarto dall'usuale morfologia tragica. Questa se appare rispettata nella conclusione ferale, nella *elocutio* sostenuta, nell'enfasi parenetica, però incrocia e fonde piani tematici ed espressivi differenti: peripezia catastrofica e messaggio etico-politico, malinconia patetico-elegiaca e levità amorosa, contemperando esigenze di drammatizzazione e preferenze dell'uditorio. Come il contemporaneo gesuita Ortensio Scammacca di Lentini, anche il leonfortese intraprende inoltre un'operazione di semplificazione riducendo gli atti da cinque a tre, sostituisce gli intermezzi ai cori, aumenta il numero dei personaggi, archivia le unità aristoteliche. Infine, Mancuso magnifica la mistione di tragico e faceto, mitico e realistico, aristocratico e plebeo teorizzata nella drammaturgia barocca. Fattori dissonanti rispetto alla ricetta classicistica e che sono amplificati da una girandola di amori contrastati, equivoci, agnizioni, spettri profetici, condotta da protagonisti e comparse. Per tornare alla trilogia, con *Il mondo in iscena* che tratta «dell'Infamia Dominatrice» di Nerone, e con *Il disinganno dei principi in Demetrio Moscovita*, che narra la sorte cruenta del «principe nuovo» pretendente al trono di Russia, il siciliano fruisce di soggetti storici non originali, che avevano spesso avevano acceso la fantasia secentista: all'alba del secolo Lope de Vega aveva infatti stilato un *Neron cruel* (ovvero *Roma abrasada*), nel 1643

[12] GIUSEPPE PITRÈ, *Spettacoli e feste popolari siciliane*, Palermo, Lauriel, 1881 (cit. dalla ristampa, Palermo, Il Vespro, 1978, p. 20).

[13] Il titolo, di per sé rivelativo, collega con immediatezza quest'opera di Mancuso a un gruppo di drammi di poco anteriori che ratificano la necessità della simulazione nella vita come nella *fictio* letteraria e teatrale, a dimostrazione della pervasività del tema nella cultura del secolo: *Fingere per vivere* di Raffaele Tauro (autore anche della commedia *Il sognar vegghiando*) pubblicata a Napoli nel 1673 presso Novello De Bonis; *Fingere per vincere* del gentiluomo partenopeo Ignazio Capaccio, stampata a Napoli nel 1697 nell'officina di Porpora e Troyse.

L'incoronazione di Poppea su libretto di Busenello e musiche di Monteverdi era stata apprezzata dal pubblico veneziano, il *Nerone* di Nicolò Biancolelli era uscito da torchi bolognesi nel 1666, inoltre un *Nerone Imperatore* si incontra in una raccolta di scenari napoletani dell'epoca. Per *Il disinganno*, la fama dell'ipotesto più accreditato, *El gran duque de Moscovia y emperador perseguido* di Lope de Vega, non deve far dimenticare che In Italia circolavano fonti storiche e diplomatiche dell'episodio largamente conosciute (per tutte si ricordino le relazioni e le lettere del gesuita Antonio Possevino).[14] In ogni caso, al di là della biblioteca storica condivisa dalla classe dotta, melodramma e commedia aurea spagnola devono essere considerate patrimonio basilare della memoria colta dei siciliani, i quali, veri anelli di trasmissione tra le scolastiche esercitazioni isolane e le ardite elaborazioni drammaturgiche delle metropoli culturali europee, prontamente raccolgono gli ingredienti più seducenti attraendo il pubblico del regno. Nell'ottica dei successi conseguiti, merita di essere messo in luce un non secondario aspetto dell'attività di Mancuso: il cospicuo piano paratestuale (dediche, giustificazioni, avvisi, poesie in lode stese da sodali...) che la correda certifica la fitta rete relazionale di questo letterato coerente al suo ceto, benvisto dalla curia e applaudito dal patriziato erudito dei circoli arcadici. Nella stampa di *Fingere per vincere* l'offerta a Ignazio Romeo, luogotenente del protonotaro e senatore del Regno, è seguita da una lunga sequela di omaggi poetici indirizzati all'*artifex* di «incomparabil virtù» «gloria di Trinacria». Le *laudationes* erano state approntate da sapienti notabili: il barone Vincenzo Parisi, storico delle Imprese accademiche del capoluogo ed egli stesso affiliato agli Agghiacciati, Giacomo Petrelli redattore di partiture giocose per musica, Gioachino Bona e Fardella, lirico riverito fino a Napoli, Francesco Candila che recapita al «Cignu divinu» apologetiche *Canzuni siciliani. Il mondo in iscena* include il panegirico del gerosolimitano Nicolò Galletti, rampollo di una potentissima famiglia di feudatari, prelati e boiardi, accanto a un madrigale, un *distichon* e un epigramma *All'Autore. Alludendo al titolo dell'Opera* di don Francesco Maria Landolina, e Rizzari. Il componimento del Landolina, uomo di 'onnigena' erudizione, conferma la percezione che l'intellettualità del secolo aveva dell'intercorso teatro-mondo, esplicitato a metà Settecento nel *Teatro comico* di Goldoni. Nell'epigramma Landolina enfatizza la simbiosi tra quanto avviene «in su 'l Teatro / di quest'Orbe [...] E quanto ò sia di misero, ò di lieto, / [...] finge / Questa mole terrena / Tutto in tragico stile, e MONDO IN SCENA». Sono gli stessi termini che si ritrovano nella dedicatoria consacrata dall'autore all'erede di una delle maggiori famiglie dell'isola, il principe di Pietraperzia e di Leonforte Nicolò Placido Branciforte:

La Vita Umana, come imparò dall'esperienza, e insegnò con la penna il Morale [Seneca] è una favola. Si rappresenta tutto il giorno da gli accidenti, che ne intrecciano l'orditura [...] Favola di Mondo in Scena! [...] E chiuso in punto tragico l'Atto finale [...] altro non sopravanza, che un funesto Epicedio di volante memoria [...] fù Mondo in Scena (pp. III- IV).

[14] Davide Bellini accenna a un'altra probabile fonte del Mancuso nella «historia tragica» *Demetrio Moscovita* (1649) di Maiolino Bisaccioni ferrarese che, trasferitosi a Palermo nel 1627 al seguito del duca di Alburquerque e del principe di Butera, contribuì a ricostruire la vecchia Accademia dei Riaccesi.

Questo punto di vista, con il formulario lemmatico che lo esprime, non basta però a fare del Mancuso un prefiguratore del dibattito settecentesco sulla commedia 'imitazione' dell'universo. Né si possono scorgere nel siciliano tracce anticipatrici dell'impostazione teoretica e operativa di quel Goldoni polarizzato nei due libri «su' quali h*a* più meditato [...] il *Mondo* e il *Teatro*». La fama del veneziano sarebbe approdata in Sicilia solo molti anni dopo la sua riforma, allorquando il nome ormai famoso del «celebre / ristoratore del teatro Comico»[15] dilagherà tra i Pastori d'Arcadia, come il barone di Ricalcaccia Niccolò Maria Paternò Castello dei principi di Biscari. Nelle sue pagine, tutte inedite, questi menziona largamente il «lepido Veneto», allestendo altresì gustosi Prologhi fuori opera che introducono messinscene goldoniane declamate dai soci Etnei.

Rispetto all'ottica del teatro-mimesi della vita prevalente nel Settecento, Mancuso privilegia la prospettiva del mondo-palco dove ogni uomo interpreta un ruolo; per cui il suo testo si sgrana sull'ordito tra metaforico-figurale e onirico suggerito dai Misteri allegorici di metà Seicento, sulla scia del dramma e dell'*auto sacramental* di Calderón de la Barca (*La vida es sueño* ed *El gran teatro del mundo*), senza però rinunciare alla caratura ideologica, esplicita quando il siciliano addita il suo *Auctor* in Seneca. Delle *Morales* del filosofo, questo alto funzionario borbonico e poeta-cortigiano che vive e scrive a cavallo di due secoli e di due poetiche, si serve per deplorare —denuncia pronunciata con timbro sommesso tuttavia udibile— la radicale arbitrarietà della politica e l'intrinseca empietà della *Ratio Status*, collegandosi, da intellettuale periferico ma non attardato, con le tesi della contemporanea pubblicistica giuridica e politica che da Botero in poi si confrontava sulla prammatica della *prudentia*, sull'eticità dell'agire dissimulativo e sulla natura della Ragion di Stato.

BIBLIOGRAFIA CITATA

BIANCOLELLI, NICOLÒ, *Nerone*, Bologna, Giacomo Monti, 1666.
BISACCIONI, MAIOLINO, *Demetrio Moscovita*, Venezia, Michiel Viest, 1649.
CAPACCIO, IGNAZIO, *Fingere per vincere*, Napoli, tip. Porpora e Troyse, 1697.
DEL MONACO, FRANCESCO, *In auctores et spectatores comoediarium nostri temporis paraenensis*, Padova, 1621.
GENOVESE, ALBERTO, *I misteri e la settimana santa a Trapani*, Trapani, Arpe Editore, 1990.
ISGRÒ, GIOVANNI, *Feste barocche a Palermo*, Palermo, Flaccovio, 1981.
MANCUSO, PIETRO, *De Immaculatae Virginis illibata Conceptione*, Palermo, Giuseppe Bisagni, 1664.
————, *Il Trionfo della Penitenza nel Figliuol Prodigo Ravveduto*, Palermo, Agatino Epiro, 1698.
————, *L'arcier ferito per la Conversione di Santo Eustachio*, Palermo, Agatino Epiro, 1669.
————, *La virtù insuperabile in Ulisse e Penelope perseguitati*, Palermo, Agatino Epiro, 1669.
————, *L'Ercole Gallico*, Palermo, Agatino Epiro, 1704.

[15] Poesie, commedie, riflessioni, prose di Niccolò Paternò Castello, stilate lungo un cinquantennio (approssimativamente tra il 1734 e il 1784) sono raccolte in due tomi inediti custoditi nel Fondo Ventimiliano, oggi annesso alla Biblioteca Regionale Universitaria Giambattista Caruso di Catania, intitolati *Raccolta di Prose e Poesie scritte per propria occupazione e recitate in diverse adunanze Accademiche da Niccolò Maria Paternò Castello, Barone di Ricalcaccia dei Principi di Biscari, Patrizio Catanese*. Nella monumentale silloge dell'aristocratico non mancano osservazioni sullo stato e sul fine dell'opera teatrale; campo d'indagine peraltro prediletto dagli Accademici fin dal secolo precedente; basti pensare a quel Virgilio Verucci fondatore dell'Accademia degli Intrigati di Roma, che scrisse per le sue ridiculose numerosi preamboli di impronta speculativa.

MANCUSO, PIETRO, *Il mondo in iscena*, Palermo, Agatino Epiro, 1700.
————, *L'Orondate o vero il Premio della Costanza*, Palermo, Domenico Cortese, 1703.
————, *Il disinganno dei principi in Demetrio Moscovita*, Palermo, Domenico Cortese, 1703.
————, *Il disinganno dei principi in Demetrio Moscovita*, a cura di Michela Sacco Messineo e Davide Bellini, Pisa, ETS, 2013[2].
————, *La forza della divozione*, Palermo, Domenico Cortese, 1704.
————, *Fingere per vincere*, Palermo, Domenico Cortese, 1705.
————, *L'amicitia in tormento*, Palermo, Domenico Cortese, 1705.
————, *L'amicitia in tormento*, Palermo, Felice Marino, 1712[2].
————, *L'amore deicida. Funerale di Cristo Redentore*, Palermo, Domenico Cortese, 1709.
————, *La Vittoria da se stesso espressata in Maometto II Imperatore dei Turchi*, Palermo, Felice Marino, 1712.
————, *Argomento del Pelagio*, *Argomento dell'Amira*, *Argomento del Silvio*, *Argomento del Costantino*, *Argomento della Rosalia*, *Argomento del S. Stanislao*, Palermo, Felice Marino, 1718-1728.
MARTELLUCCI, GLORIA, *Palermo. I luoghi del teatro*, Palermo, Sellerio, 1999
MAURA, PAOLO, *La Pigghiata*, Caltagirone, Simone Trento, 1759[1].
————, *Opere complete*, a cura di Carlo Blangiforti *et alii*, Ragusa, Operaincertalibri, 2011.
PATERNÒ CASTELLO, NICOLÒ, *Raccolta di Prose e Poesie scritte per propria occupazione e recitate in diverse adunanze Accademiche da Niccolò Maria Paternò Castello, Barone di Ricalcaccia dei Principi di Biscari, Patrizio Catanese*, 1734-1784, inedita.
PITRÈ, GIUSEPPE, *Spettacoli e feste popolari siciliane*, Palermo, Lauriel, 1881.
SCIASCIA, LEONARDO, *Introduzione* a *Narratori di Sicilia*, Milano, Mursia, 1967.
SORGE, GIUSEPPE, *I Teatri a Palermo nei secoli XVI-XVII-XVIII*, Palermo, Industrie Riunite Editoriali Siciliane, 1926.
SPINOLA COLONNA, CARLO FILIPPO, *Le regine di Macedonia*, Messina, Vittorino Maffei, 1710.
TAURO, RAFFAELE, *La falsa astrologia, Ouero il sognar vegghiando*, Napoli, Novello De Bonis, 1670.
————, *Fingere per vivere*, Napoli, tip. Novello De Bonis, 1673.
TEDESCO, ANNA, *Il teatro Santa Cecilia*, Palermo, Flaccovio, 1992.

Tommaso Aversa commediografo: *La notti di Palermu* (1637-1657)

Rosario Castelli
(Università di Catania)

Nonostante la presenza documentabile e costante di un filone buffo e popolaresco già dalla fine del Cinquecento, nelle ricostruzioni d'insieme del panorama teatrale nazionale, il teatro comico siciliano del XVII secolo è sostanzialmente ignorato. Tra le commedie spicca tuttavia *La notti di Palermu* del poeta Tommaso Aversa, letterato raffinato, conoscitore dei classici latini (Virgilio e Terenzio), di cui fu valente traduttore, ed autore anche di drammi sacri, sulla scia di quelli del gesuita Ortensio Scammacca di cui si riconosceva discepolo. Scritta nel 1637 e pubblicata l'anno successivo, con la dedica a Luigi Moncada, principe di Paternò e duca di Montalto, presidente del regno, ossia sostituto del viceré, dal 1636 al 1638, la commedia in dialetto è riconosciuta come un testo fondamentale nell'evoluzione del teatro in Sicilia.

Despite the presence since the end of the sixteenth century of a documented and constant flow, funny and popular, in the reconstruction of the whole of the national theater scene, the Sicilian comedy of the seventeenth century is essentially ignored. Among the comedies stands however La notti di Palermu *by the poet Tommaso Aversa, refined writer, connoisseur of classical Latin (Virgilio and Terenzio), of which he was a talented translator, and author also of sacred dramas, in the wake of those Jesuit Ortensio Scammacca of which he recognized himself as a disciple. Written in 1637 and published the following year, with a dedication to Luigi Moncada, prince of Paterno and Duke of Montalto, President of the kingdom, which is a substitute of the viceroy, from 1636 up to 1638, the dialect comedy is recognized as a fundamental text in the evolution of theater in Sicily.*

A fronte della fortuna di cui godette il teatro drammatico di ogni genere, sparuto è il *corpus* delle commedie prodotte in Sicilia nei secoli XVI e XVII. Peraltro non si trattava quasi mai di rifacimenti plautini o terenziani, ampiamente rappresentati altrove, ma semmai di farse libertine e licenziose precorritrici delle cosiddette *vastasate* (o *bastasate*), che grande successo riscuoteranno nel capoluogo siciliano, a partire dalla seconda metà del XVIII secolo,[1] e di origini ben più antiche. Indubbiamente legate, infatti, alla 'commedia all'improvviso' importata in Sicilia soprattutto da attori partenopei, già nella prima metà del XVII secolo, e sviluppatesi nel contesto delle farse carnevalesche, esse erano commedie a soggetto, in vernacolo, basate sull'improvvisazione legata al doppio senso e sulla presenza pressoché fissa di un personaggio sciocco. I «vastasi», cioè i facchini dal cui nome deriva il genere, nell'immaginario popolare erano sinonimo di lazzari che vivevano dell'arte di arrangiarsi, indigenti dediti al lavoro occasionale, sempre pronti all'ubriacatura molesta e allo sberleffo. I personaggi tipici del babbeo Nofriu e dell'astuto Tofalo rappresentavano, in quelle farse, la sineddoche di un intero ceto antagonista dei notabili di provincia tronfi e arroganti, ignoranti e autoritari.

Nonostante la presenza documentabile e costante di un filone buffo e popolaresco già dalla fine del Cinquecento, nelle ricostruzioni d'insieme del panorama

[1] Sulle origini delle 'vastasate' si veda GIUSEPPE COCCHIARA, *Le vastasate. Contributo alla storia del teatro popolare*, Palermo, Remo Sandron, 1926.

teatrale nazionale, il teatro comico siciliano del XVII secolo è sostanzialmente ignorato e a poco servono le isolate ricostruzioni di studiosi locali che limitano geograficamente i campi d'indagine e soprattutto non consentono l'individuazione di legami sovranazionali,[2] come quelli con la commedia spagnola, rappresentata anche in lingua originale in occasione di cerimonie pubbliche. E risulta altresì monca la prospettiva di chi non tenga in debito conto il ruolo delle politiche culturali volte a imporre un monopolio governativo in tema di rappresentazioni sceniche e a privilegiare la città come spazio teatrale ufficiale, a discapito di altre forme autonome che non avranno perciò il modo di attecchire come esperienze professionali.[3]

Da un lato a causa della severissima censura ecclesiastica che si trovò a dover contrastare con specifici editti sinodali anche la simpatia del clero minore nei confronti della rappresentazioni carnascialesche, dall'altro l'amministrazione vicereale che, pur incoraggiando in un'ottica populista il teatro comico, pretendeva di assumersene interamente l'onere della produzione e della rappresentazione, lo sviluppo di un professionismo stabile dello spettacolo risultò quanto meno problematico. In questo concorso di cause risiedono le ragioni principali di una povertà di teatro profano in Sicilia, fatta eccezione per i «componimenti ridicoli» (così li definisce il canonico palermitano Antonino Mongitore nel suo *Bibliotheca sicula,* del 1708-1714) rappresentati per le strade in occasione di celebrazioni ufficiali o per il carnevale. La produzione autoctona, per questo, risulta essere largamente dominata dalle rappresentazioni sacre e morali che si contrapponevano alla «mercenaria comedia» stigmatizzata dalle autorità religiose e vedeva nelle classicheggianti tragedie bibliche, agiografiche e storico mitologiche, ispirate alla morale pedagogica controriformistica del gesuita lentinese Ortensio Scammacca, il modello di riferimento più autorevole.

Nonostante la complessiva difficoltà di mettere ordine nel campo della drammaturgia comica siciliana del XVII secolo, ci si è da tempo ormai affrancati tuttavia dall'equivoco dei commedianti-guitti, incolti e spregiudicati, e maggior spazio è stato dato a sondaggi che evidenziano, al contrario, i tentativi di conferire regolarità letteraria e giustificazione morale a repertori in cui non rari erano i contributi accademici, come ad esempio nel campo della commedia «ridiculosa»[4] o della commedia cosiddetta «all'improvviso».[5]

---

[2] Più ampia, in questo senso, è la prospettiva adottata da GUIDO NICASTRO, *Il teatro dal Quattro al Settecento*, in *Storia della Sicilia,* IV, Napoli, Società Editrice Storia di Napoli e della Sicilia, 1980.

[3] Imprescindibili, in questo senso, sono gli studi di Giovanni Isgrò che cercano di mettere ordine nel campo affrontando anche il nodo delle politiche culturali dei vicereami spagnoli. Si leggano, in questo senso: *Festa teatro rito nella storia di Sicilia*, prefazione di Antonino Buttitta, Palermo, Vito Cavallotto, 1981; *Feste barocche a Palermo*, Palermo, Flaccovio, 1981, e *Teatro del '500 a Palermo*, Palermo, Flaccovio, 1983.

[4] Cfr. LUCIANO MARITI, *Commedia ridicolosa: comici di professione, dilettanti, editoria teatrale nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 1978.

[5] Cfr. FERDINANDO TAVIANI - MIRELLA SCHINO, *Il segreto della commedia dell'arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze, La Casa Usher, 1982.

Tra i titoli rilevanti spicca, secondo un accertamento storiografico ormai consolidato, *La notti di Palermu* di Tommaso Aversa,[6] originario di Mistretta, in provincia di Messina, dove nacque all'inizio del Seicento, letterato raffinato, conoscitore di Virgilio, di cui tradusse l'*Eneide* in ottave siciliane, ed autore di rime encomiastiche in lingua e drammi sacri, sulla scia di quelli dello Scammacca del quale è considerato un epigono, nonostante le concezioni drammaturgiche di entrambi non sempre concordino.

Trasferitosi ancora giovane a Palermo per compiere gli studi, trascorrerà buona parte della sua vita viaggiando in Italia, Austria, Spagna e Germania con Diego d'Aragona, duca di Terranova, e intrattenendo relazioni intellettuali con letterati italiani e austriaci, prima di entrare a far parte dell'Accademia degli Umoristi ed Anfistili di Roma, ove era noto come l'*Esaltato*, e di quella palermitana dei Riaccesi dove era conosciuto come l'*Arido*.

Era questa una delle più celebri di Palermo, derivata da una costola dell'Accademia degli Accesi; nel 1622, un famoso giureconsulto palermitano, Pietro Corsetto, la rinnoverà e la ribattezzerà 'dei Riaccesi', col beneplacito del viceré di Sicilia principe Emanuele Filiberto di Savoia e del cardinale Giannettino Doria.[7]

A differenza della messinese Accademia della Fucina, aperta alle esigenze di novità del ceto intellettuale della città, la palermitana Accademia dei Riaccesi si costituì come luogo deputato del conservatorismo culturale, dominante tanto a Palermo quanto a Catania, città che vivevano nel XVII secolo in una condizione provinciale e di emarginazione rispetto ai fermenti di novità espressi da altri centri. Essa tuttavia risultò essere tra le più accreditate a svolgere un ruolo strategico nella politica culturale, pur costituendosi come uno spazio extraterritoriale di *élìte* intellettuale poco propensa al dialogo con la realtà circostante ed espressione, anche nella stessa produzione letteraria, di una cultura severamente subordinata agli schemi controriformistici.[8]

Alla morte della moglie, Aversa abbraccerà lo stato ecclesiastico, ottenendo la cura della parrocchia di Santa Croce a Palermo, dove morirà di apoplessia il 3 aprile del 1663.

La sua fama è legata in modo quasi esclusivo alla commedia in questione, considerata per molto tempo la prima scritta interamente in dialetto siciliano, prima che fosse rinvenuta *La Dalida* di Vincenzo Galata, pubblicata nel 1630, ma d'ambientazione totalmente veneziana.

Composta nel 1637, *La notti di Palermu* fu messa in scena l'anno successivo, probabilmente in occasione del carnevale, e pubblicata per i tipi di Decio Cirillo, con la dedica al potente aristocratico siciliano Luigi Guglielmo Moncada, principe di Paternò, duca di Montalto, conte di Collesano, cardinale a Madrid e infine presi-

---

[6] Sulla problematica ricostruzione della biografia dell'autore si veda il profilo che ne traccia Isgrò in TOMMASO AVERSA, *La notti di Palermu*, a cura di Giovanni Isgrò, Messina, Sicania, 1990.

[7] Cfr. SALVATRICE RE FOTI, *Le accademie a Palermo nel Seicento e nel Settecento*, Palermo, O. Fiorenza, 1921, pp. 35-37.

[8] Cfr. MICHELA SACCO MESSINEO, *Poesia e cultura nell'età barocca*, in *Storia della Sicilia*, IV, Napoli, Società Editrice Storia di Napoli e della Sicilia, 1980, p. 436.

dente del regno, ossia sostituto del viceré, nel 1635, carica che manterrà fino al novembre del 1638, prima di diventare viceré di Sardegna.

Interessante è il fatto che Aversa inizi la propria carriera con un'opera che lo stesso futuro autore di drammi sacri non sa collocare né all'interno della farsa né in quello della commedia, ma che nel prologo detto dal *criatu* Agatuni (il termine, dallo spagnolo «criado», indica il servitore addetto alle mansioni domestiche) Agatuni definisce «favula» o «cumedia strana» («La favula, la Notti Palermitana / si fa chiamari, et è cumedia strana»)[9] e nell'*explicit* chiama indifferentemente «farsa» e «commedia»:

> e vui autri, signuri, s'aspittati
> chi scinda nuddu cchiù, pirditi tempu
> pirchì vinniru stanchi
> di la cumeddia, e vonnu rripusari,
> chi nui autri finemu
> la nostra farsa ditta la cumeddia
> di la filici Notti di Palermu.[10]

Un'esplicità citazione di Lope de Vega[11] dovrebbe far porre anche la questione del confronto col teatro iberico; senz'altro conosciuti e frequentemente rappresentati erano i drammi storici e le commedie del «monstruo de naturaleza», appena scomparso all'epoca della stesura della *Notti*, anche per via dell'immediata ed efficace funzione didascalica che assolvevano, con il loro frequente ricorso al tema della giustizia e della tutela del bene comune che il re, garante di un patto sociale, assolve per delega del villano, in quanto autorità eticamente e politicamente superiore ai prepotenti signorotti feudali. O ancora per i motivi dell'onore e della passione amorosa che facile aggio avevano sul popolino. Altra questione è tuttavia quella dell'atteggiamento dei letterati come Aversa che, in quelle opere, disdegnavano soprattutto l'effrazione della precettistica aristotelica.

Farsa o commedia dunque? Né l'una né l'altra o tutt'al più il tentativo di regolarizzare la prima. E comunque, nell'apparente paradosso di un destino che vedrà l'autore siciliano molto più operoso nel campo dei drammi morali e religiosi che in quello comico è racchiusa invece una peculiarità della drammaturgia religiosa isolana, costantemente attraversata da elementi popolari fino all'inserimento di note farsesche. Non di rado, infatti, nelle sacre rappresentazioni, accanto ai santi troviamo figure reali presentate attraverso notazioni comiche, facendo procedere così parallelamente forma sacra e buffa. La naturale inclinazione dell'autore al teatro d'intrattenimento è confermata invece da altre incursioni nell'ambito della commedia pedagogica (*Gli avventurosi intrichi; Le finte nozze; Il mascherato; Il mancomale; Gli incolpati senza colpa*) purtroppo disperse, ad eccezione del *Padre pietoso*, pubblicata a

[9] AVERSA, *La notti di Palermu*, cit., p. 74.
[10] Ivi, p. 173.
[11] Chisti chi chistu dicinu, / su genti chi nu ntendinu / la lingua e l'artifitiu / e lu gustu chi dunanu / a li Spagnoli populi / Lope di Vega carpiu, / ch'è statu tremendissimu / poeta, avi escusatusi: / chi li soi comedii / in stili differiscinu / di l'ordini ch'osservanu / cussì Plautu e Tirentiu / com'ancora Aristofarni, / nun è pirchi cridissivu / chi nun sapiria farilu, / ma pirchì cussì gustanu / li genti chi l'intendinu; ivi, p. 72.

Roma nel 1656, ma sicuramente collocabili tra il 1638 e il 1641, e comunque non tutte ascrivibili al genere comico quanto piuttosto alla forma dell'esercitazione accademica legata all'intrattenimento occasionale. È però da ritenersi assolutamente contingente il fatto che, dopo la *Notti,* Aversa cambi registro e attenda alla stesura di tre tragedie, nella parte introduttiva di una delle quali (*Il Sebastiano*, 1643) proclama tutto il proprio disprezzo per ciò che giudica l'«arido terreno del mio mal coltivato intelletto [che] non seppe abortire che comiche poesie». Gli scrupoli morali e il timore di incorrere nell'occhiuta censura del cardinale Doria, luogotenente in carica del regno, suggerivano una prudenza di circostanza, smentita nel 1657 quando Aversa dichiarerà nuovamente la sua propensione al comico, nell'ultima *veggbia* introduttiva alla riscrittura in lingua della *Notti*.

La commedia è comunque riconosciuta un testo fondamentale nell'evoluzione del teatro in Sicilia pur nella convenzionalità dell'intreccio di tipo classicistico-rinascimentale, col consueto repertorio di amori contrastati e stratagemmi messi in atto dai servi per favorirli, e l'usuale ricorso a camuffamenti e agnizioni culminanti nelle nozze finali.

L'azione si svolge a Palermo, nello spazio di tre ore, due ore dopo il tramonto, in quella piazza Bologni, impropriamente chiamata così dal nome della famiglia Bologna il cui palazzo si affacciava sul piano insieme alla dimora dei principi di Villafranca, e che alla fine del Settecento diverrà teatro privilegiato delle «vastasate». Donna Rosalba, innamorata di don Flaminiu Assali, decide di scambiarsi i nomi con la cugina Sabedda, figlia di don Alberto Toranci, a sua volta invaghita del catanese don Fidiricu Statelli, allo scopo di mettere alla prova l'amato. L'antichissimo espediente è il *topos æda cui*, da cui hanno origine i successivi equivoci che si complicano quando, dal capoluogo etneo, arriva don Alfonsu li Cuteddi cui don Albertu ha promesso la mano della figlia Sabedda. Nel frattempo, una lettera destinata a Fidericu viene recapitata ad Alfonso che, finalmente felice, viene così introdotto in casa della promessa sposa mentre l'altro, vittima dell'intrigo, impazzisce. L'archetipo della *fabula* sembra di marca plautina, ma l'impianto classico conosce tuttavia un'accentuazione dei colpi di scena e una complicazione degli intrichi secondo una tendenza preannunciata quindici anni prima dalle vivaci commedie di Francesco Cavanna (*La servitù d'amore,* 1624; *Gli amorosi ritratti,* 1626; *Gli sposi ingannati*, 1628). E sempre a un'imitazione del Cavanna sembra risalire il tema classico della follia per amore che Aversa riprende nel III atto, nei versi del delirio di Fidericu seminudo che immagina sé stesso nocchiero di un'immaginaria imbarcazione in un mare in tempesta e poi cavalca come un paladino un bastone per correre a riprendersi la sua amata Sabedda, e con il servo Tiberiu che asseconda commentandole le stranezze del padrone.

Una commedia degli equivoci, dunque, inframmezzata di avvenimenti disparati e favole sconce messe in bocca al servo Tiberio. Mentre le due donne, infatti, sono scrupolose, pudiche e timorate con i loro uomini, al personaggio dello staffiere è concessa ogni licenza, non ultima la libertà di baciare le due protagoniste peraltro compiacenti. Lo scioglimento finale vede ovviamente l'appianamento degli equivo-

ci, il matrimonio delle fanciulle coi loro innamorati, quello del rinsavito Fidiricu con la sorella di don Alfonsu e quello della «criata» Porzia con Agatuni.

A rimanere celibi sono i personaggi dei servi Micuni e Tiberio: quest'ultimo ha qualche generica affinità con una maschera che porta lo stesso nome, introdotta da Alessandro Dionisio in un'egloga pastorale intitolata *Gli amorosi sospiri*, pubblicata a Palermo nel 1559. L'analogia è data da una scena molto simile che li vede cantare sotto il balcone dell'amata. Entrambi saranno diversamente beffati, quello di Dionisio da un ladro che prima gli ruba la chitarra, poi il mantello e infine lo lega come un salame, quello di Aversa dall'amata che lo invita insieme al compagno Micuni a salire sul suo balcone per mezzo di una scala di corda, salvo poi a farli passare per ladri, quando sono sopra. Ma mentre la maschera di Dionisio è caratterizzata in modo preciso come dabbenaggine di un perfetto sciocco che, canzonato, sa minacciare solo a parole, venendo puntualmente truffato maltrattato e deriso, Aversa non va oltre la definizione di una generica buffoneria.

Dopo il Tiberio di Dionisio, altre maschere di Zanni concorreranno a costruire una linea evolutiva del personaggio fino ad Aversa: dal Catanzu, gaudente e scroccone, vile ed egoista, siciliano a Parigi della commedia di Vincenzo Belando *Gli amorosi inganni* (1609), al Ninu de *La moglie odiata* di Francesco Maiorana (1617), opportunista e calcolatore, allegro e astuto secondo le occasioni, come il Giufà della tradizione favolistica che si fa credere sciocco per poi farsi beffe del prossimo, e infine i buffi Fantastico Rapa, Todaro e Berto di Francesco Cavanna, presentati nelle sue tre commedie palermitane sopra citate.

La mancanza di tipizzazione e di caratterizzazione del Tiberiu di Aversa denota semmai un intento ideologico diverso, dirotta l'attenzione su altri aspetti come quelli scenografici. La macchinosa orditura dell'intreccio oltre la misura del classicismo rinascimentale contrasta, infatti, con la ricerca di una verosimiglianza ambientale, con una scena semplice e aliena da complicazioni scenotecniche. Di barocco c'è semmai il gioco di rispecchiamento meta-teatrale con cui si apre l'opera e con cui Aversa fa compiacere un pubblico che ama rivedersi protagonista dei propri rituali mondani:[12] le due protagoniste, Rosalba e Sabedda, si recano al teatro dello Spasimo per assistere a una commedia che il Senato della città ha allestito in onore di Pietro Giron, duca di Ossuna e viceré di Napoli e di Sicilia, ma il vero teatro è Palermo, sin dal titolo della commedia elevata a protagonista e celebrata nella prima scena da don Alfonzu, un catanese che per la prima volta visita il capoluogo, offrendone il «quatru in prospettiva», la magnificenza di luoghi valorizzati dalla munificenza di chi l'amministra «pirchì ben si guverna si spendi migghiara a centu»: la via maestra del Cassaro (via Toledo), con la sua inequivocabile connotazione di *axis mundi* ai cui estremi si collocano i due edifici più prestigiosi del potere vicereale

[12] Si noti che anche il secondo atto inizia con i personaggi di don Albertu e Agatuni che commentano entusiasti una commedia a cui hanno appena assistito al teatro dello Spasimo, riferendosi alla maschera del napoletano Coviello («Cc'era un Napulitanu assai trimendu / mi pari chi facia di lu Cuveddu / e di l'offiziu so n'd'era stupendu»; AVERSA, *La notti di Palermu*, cit., p. 105) a riprova della popolarità di cui dovettero godere attori e personaggi della commedia dell'arte partenopea, di casa in Sicilia soprattutto durante le feste carnevalesche.

(Il Palazzo Reale e il Castello a mare); la fontana Pretoria; piazza Marina; l'elegante via Maqueda, l'altro fondamentale asse viario, sede del palazzo del Senato, sono «l'ottava maravigghia», le stazioni che definiscono il «picciulu mundu» incorniciato tra il Palazzo Reale e la Porta Nuova.

All'aristotelica unità di luogo viene così a sovrapporsi una sorta di evocazione ambientale plurima, uno spazio mentale ricreato dallo spettatore con immaginazione e memoria e ben più ampio di quello della scenografia reale, una mappa ideale coincidente con l'ottangolo disegnato dalla topografia del centro di Palermo, simbolicamente pensato a misura del mondo, come il Globe, il teatro di elisabettiana memoria. Il panegirico metropolitano culmina nell'immagine delle carrozze nobiliari che percorrono le vie: «Li carrozzi, li titulati, la Curti e tanti signuri, li giustri e li mascarati su la pompa e lu sblenduri e trufeu di sta citati».[13] È qui che la memoria dei fasti dei tornei cavallereschi sottolinea, e non solo per contingente opportunità encomiastica, la natura spettacolare di una trama urbana, frutto di una politica di rifondazione architettonica intrapresa decenni prima dai viceré spagnoli e che il governo affidato a Luigi Moncada fa percepire ora come una grande occasione di attestazione d'identità culturale.

Ne è prova il fatto che la commedia preveda un *Prologu fori di l'opera* concepito come un testo a sé, da recitare nella prospettiva di una fruizione ufficiale al cospetto del presidente del regno e della moglie. In esso la personificazione del fiume di Palermo, detto Oretu, dialoga con Betis, vale a dire quello andaluso di Guadalquivir che tanta parte ebbe nell'incontro tra la civiltà romana e quella araba. Ed è fin troppo evidente qui l'implicazione metaforica dell'incrocio tra i due corsi d'acqua, la retorica iconologica suggerendo l'idea dell'eterna rigenerazione.

È il volto di una moderna città europea che Aversa vuole ritrarre, tale da non sfigurare al cospetto delle capitali visitate durante la propria lunga attività legatizia. Questa proiezione in una dimensione extraregionale ripropone una questione centrale nella storia della letteratura dei siciliani, vale a dire lo sguardo teso verso esperienze che non sono nemmeno nazionali.

La qualità sincretistica della cultura isolana, ravvisabile in quasi tutti i momenti della sua storia letteraria, se non smentisce affatto l'opinione circa il sostanziale ritardo nell'evoluzione delle forme letterarie, quanto meno la complica sotto il profilo della specificità dei rapporti con le fonti per le quali, nel caso dei siciliani, vale sempre la pena esaminare meglio gli apporti sovranazionali. La sostanza vitale di un immenso patrimonio che, dai poeti arabi di Sicilia come 'Ibn Hamdīs ai volgarizzatori del Trecento, dagli umanisti come Giovanni Aurispa nel Quattrocento ai letterati come Antonio Veneziano o Argisto Giuffredi nel Cinquecento, dai lirici e scrittori di teatro del Seicento come Scipione Errico, Simone Rau, Tommaso Aversa fino al Settecento di Giovanni Meli e Domenico Tempio, mostra un'inequivocabile peculiarità: il legame con le maggiori correnti culturali europee, in particolar modo francesi e spagnole, nelle cui lingue originarie talora questi scrittori scrivono, ma nella continuità di un ossessivo riferimento centripeto alla Sicilia.

[13] AVERSA, *La notti di Palermu*, cit., pp. 79-80.

Si tenga presente che Aversa è uno scrittore che usa indifferentemente il siciliano e il toscano, come peraltro era già avvenuto nella Sicilia letteraria del Cinquecento e che, all'interno della produzione lirica in lingua, inserisce sonetti in spagnolo accogliendo così sollecitazioni diverse e tramutandole in nuove stratificazioni culturali, com'è tipico di ogni ideologia sincretistica. In quest'attitudine è implicita una caratteristica perenne della cultura letteraria isolana, sempre oscillante tra norma e irregolarità, tradizione e sperimentazione, ricerca di equilibrio formale ed eversione espressionistica, come di chi abbia un rapporto drammatico con la realtà contingente. Tali inquietudine e irrequietezza si formalizzano anche nel dialetto di Aversa che non obbedisce a esigenze di popolarità,[14] realismo o *naiveté* e alterna registro basso e alto senza un intento mimetico-realistico, ma dettato più che altro dall'osservanza delle resistenti convenzioni letterarie imposte poco più di un secolo prima dal grammatico siracusano Claudio Mario Arezzo nell'*Osservantii di la lingua siciliana*, del 1543, con una sollecitazione semmai di tipo chiabreresco, cioè «una fedeltà classica di base che però è disposta ad accogliere certe sollecitazioni provenienti dalla moderna sensibilità barocca».[15]

Funge inoltre da elemento di distinzione sociale netta, risultando realistico e con un forte tasso di espressività, se usato dai servi per trattare aspetti sconvenienti legati alla sfera della corporeità, ai bisogni primari della fame e del sesso, o alla dimensione carnevalesca del vivere, dotto e letterario quando sono i signori a parlar d'amore secondo *topoi* petrarchisti che i servi Tiberiu e Micuni puntualmente rovesciano in parodia, in triviale controcanto. Del resto, come sottolinea Gabriella Alfieri, è una caratteristica della commedia secentesca la «compresenza cristallizzata di diversi codici», la «camaleontica transizione» dall'uno all'altro costituendo «uno degli espedienti più praticati per attingere comicità e favorire la circolazione dei testi».[16]

Una «forma comica aperta»,[17] insomma, nell'alternanza di sublime e farsesco, il *divertissement* letterario di un borghese colto che scrive per il popolo, ma non mette mai in discussione la separazione gerarchica tra il ceto egemone cui appartiene e quello subalterno cui si rivolge.

Vent'anni dopo, venuto meno in Aversa lo stato laico e anche l'esigenza di compiacere un presidente del regno come il Moncada, l'autore rimetterà mano all'opera italianizzandola su base toscana, fatta eccezione per le battute dei servi in dialetto; la stessa ambientazione è stilizzata e trasposta in una selva che fa da sfondo all'azione con i personaggi che mutano in pastori e pastorelle. Aversa licenzia così un testo (*Notte, fato e amore*) meno significativo sotto il profilo dell'efficacia espressiva e sensibilmente diverso in termini ideologici, tanto da richiedere una

[14] Sulla letterarietà dell'opera, cfr. GUIDO NICASTRO, *La notti di Palermu di Tommaso Aversa*, in *Scene di vita e vita di scene in Sicilia*, Messina, Sicania, 1988, pp. 15-17.

[15] NUNZIO ZAGO, *Letteratura in Sicilia tra Cinquecento e Seicento*, in *La parola reticente nel* Decameron *e altri saggi*, Comiso, Salarchi, 2000, p. 48.

[16] GABRIELLA ALFIERI, *Lingua dell'età barocca*, in *Enciclopedia dell'Italiano*, I (A-L), Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2010, p. 444.

[17] MICHELA SACCO MESSINEO, *Aversa commediografo*, in *Tommaso Aversa e la cultura siciliana del Seicento*, a cura di Michela Sacco Messineo, Marina di Patti, Pungitopo, 1990, p. 17.

giustificazione teorica dell'autore.[18] La riscrittura del '57, in cinque atti, secondo una tendenza restauratrice e con l'esplicito richiamo all'osservanza della precettistica aristotelica, si muoverà perciò in direzione di una regolarizzazione che neutralizza l'interessante oscillazione dell'originale tra classicismo e sperimentalismo, appesantendola di un moralismo pedagogico conforme a una produzione più rassicurante, quella religiosa cui attenderà di lì a poco.

BIBLIOGRAFIA CITATA

AVERSA, TOMMASO, *La notti di Palermu*, a cura di Giovanni Isgrò, Messina, Sicania, 1990.

COCCHIARA, GIUSEPPE, *Le vastasate. Contributo alla storia del teatro popolare*, Palermo, Remo Sandron Editore, 1926.

Enciclopedia dell'Italiano, I (A-L), direttore Raffaele Simone, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2010.

ISGRÒ, GIOVANNI, *Festa teatro rito nella storia di Sicilia*, prefazione di Antonino Buttitta, Palermo, Vito Cavallotto Editore, 1981.

————, *Feste barocche a Palermo*, Palermo, Flaccovio, 1981.

————, *Teatro del '500 a Palermo*, Palermo, Flaccovio, 1983.

MARITI, LUCIANO, *Commedia ridicolosa: comici di professione, dilettanti, editoria teatrale nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 1978.

NICASTRO, GUIDO, *Scene di vita e vita di scene in Sicilia*, Messina, Sicania, 1988.

RE FOTI, SALVATRICE, *Le accademie a Palermo nel Seicento e nel Settecento*, Palermo, O. Fiorenza, 1921.

Storia della Sicilia, IV, a cura di Quintino Cataudella, Napoli, Società Editrice Storia di Napoli e della Sicilia, 1980.

TAVIANI, FERDINANDO E SCHINO, MIRELLA, *Il segreto della commedia dell'arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze, La Casa Usher, 1982.

Tommaso Aversa e la cultura siciliana del Seicento, a cura di Michela Sacco Messineo, Marina di Patti, Pungitopo, 1990.

ZAGO, NUNZIO, *La parola reticente nel* Decameron *e altri saggi*, Comiso, Salarchi, 2000.

[18] TOMMASO AVERSA, *Discorsi di Tomino da Amistrato ed osservazioni di lui sopra la commedia intitolata Notte, fato e amore*, in *La corte della selva*, Palermo, 1657.

VIII. Donne e teatro pregoldoniano fra Sei e Settecento

Storia di un topos tragico: la *Rosmonda* di Carlo Goldoni e le sue fonti

Paola Cosentino
(Università dell'Aquila)

L'intervento prende in esame le fonti e i possibili punti di riferimento della *Rosmonda* (ad esempio, il *Re Torrismondo* con cui l'operetta goldoniana ha in comune i nomi dei personaggi), tenendo conto anche della vicenda plurisecolare della regina longobarda Rosmunda, narrata da Paolo Diacono. La cui storia nulla ha in comune con quella della protagonista della tragedia settecentesca: e tuttavia si tratta di un *topos* tragico particolarmente fecondo, ripreso, in ultimo, anche da Alfieri. I drammi dedicati alla sovrana forniscono, però, solo gli ingredienti essenziali alla tragedia, nello specifico l'ambientazione medievale e la figura dell'eroina vittima della sorte.

This essay is an overview about the sources of Rosmonda *tragedy. It tackles the references of the work (e.g., the* Re Torrismondo *tragedy by Torquato Tasso), taking into account also the story of lombard queen Rosmunda, narrated by Paolo Diacono. The tragic* topos *of Rosmunda is particularly fruitful: it was also taken up by Alfieri. However, the tradition provides the tragedy* Rosmonda *only with a few essential ingredients: medieval settings and the heroin victim of fate.*

1.

Sette sono le tragedie della prima stagione goldoniana, durante la quale lo scrittore veneziano sperimenta «quasi l'intero periplo del tragico circostante».[1] Dal fortunato *Belisario* fino allo spettacolare *Giustino* che tuttavia non ebbe successo, passando per il *Don Giovanni Tenorio*, il drammaturgo si rifà alle fonti più eterogenee, ovvero ai canovacci dei comici dell'arte, all'opera in musica, ai romanzi.[2] Fra questi drammi, la *Rosmonda* è il testo cui meglio si adatta la definizione di tragedia: Goldoni volle indicarne la fonte in un romanzo seicentesco, ovvero la *Rosimonda* del priore domenicano Giovanni Maria Muti, romanzo di cui tuttavia si sono perse le tracce. In questa sede, vorrei comunque prendere in esame i possibili punti di riferimento dell'opera, tenendo conto anche della vicenda plurisecolare della regina longobarda Rosmunda, per la prima volta narrata da Paolo Diacono.

La storia della celebre sovrana nulla ha in comune con quella della protagonista goldoniana: e tuttavia si tratta di un *topos* tragico particolarmente fecondo, ripreso, in ultimo, anche da Alfieri. Numerosi sono, infatti, i drammi dedicati a Rosmunda, che forniscono, però, solo gli ingredienti essenziali alla tragedia goldoniana, nello specifico l'ambientazione medievale e la figura dell'eroina vittima della sorte. La *Rosmonda* —per venire rapidamente al testo del veneziano— presenta una struttura

[1] Così Marzia Pieri nel suo *Ancora su Goldoni tragico e tragicomico*, «Problemi di critica goldoniana», XVI, III, 2009, pp. 193-212: 195. Sui personaggi femminili si veda PAOLA TRIVERO, *Eroine tragiche*, «Problemi di critica goldoniana», XV, II, 2008, pp. 189-199.

[2] Su questo si veda PAOLA LUCIANI, *Considerazioni su Goldoni tragico*, in *Goldoni in Toscana*, Atti del Convegno di Studi, Montecatini Terme, 9-10 ottobre 1992, «Studi italiani», 1-2, V, 193, pp. 183-195.

scandita in cinque atti: si tratta di una vicenda che porta progressivamente alla luce l'amore della protagonista nei confronti del sovrano nemico, nonostante i divieti paterni e l'uccisione del fratello di lei che ha provocato l'odio fra i contendenti. Nel primo atto, forse il più vivace dell'intera tragedia, vengono immediatamente sottolineate le caratteristiche dell'eroina che vive un dramma tutto interiore: il contrasto fra l'amore nei confronti di Germondo, che a sua volta ama la fanciulla di tenero affetto, e i doveri filiali nei confronti di Alerico. L'incontro fra i due sfortunati amanti avviene nel secondo atto, dove Rosmonda sembra soprattutto animata da un ardente desiderio di vendetta per la morte dell'amato fratello, la cui statua domina la scena per l'intera durata della *pièce*. Seguirà un momento particolarmente cruento – legato al tentativo di uccisione di Germondo da parte di Alerico. Il sovrano norvegese verrà salvato proprio da Rosmonda che, in virtù di quest'atto, attirerà su di sé l'odio paterno. A complicare il quadro, la presenza d'una rivale, Alvida, che, innamorata di Germondo, è pronta a tutto pur di conquistarlo: ma sarà impresa disperata, che le varrà solo il disprezzo del sovrano vincitore (e quindi il ritorno forzato in patria). Il dramma si concluderà con il suicidio di Rosmonda, che nella morte troverà rifugio, sacrificandosi per compiacere un padre troppo «egocentrico»; Alerico, novello Tancredi (e penso al protagonista maschile della novella boccacciana di Ghismonda), sarà invece «condannato» alla vita.

Una vicenda esemplare di «violenza domestica»[3] che tuttavia esibisce una serie di elementi profondamente legati alla tradizione tragica: non solo il conflitto fra amore ed onore, fra passione per il nemico e dovere nei confronti della famiglia, per il quale il rinvio più efficace è forse la più antica *Merope*, ovvero quella di Pomponio Torelli, ma anche la presenza di 'nomi parlanti' quali quelli di Germondo, di Alvida e della stessa Rosmonda che rimandano alla tragedia cinquecentesca più nota, ovvero al *Re Torrismondo* di Torquato Tasso, dramma fondato sull'incesto, ma anche sul conflitto fra opposti sentimenti.

2.

Alla composizione della *Rosmonda*, Goldoni fa riferimento in più luoghi delle sue memorie francesi e pure nelle diciassette prefazioni all'edizione Pasquali che, composte fra il 1761 e il 1778, si riferiscono agli anni dell'apprendistato letterario, periodo in cui il veneziano, e non è dato scarsamente rilevante, sembra esercitarsi su un repertorio piuttosto diverso rispetto a quello della commedia. Se nei *Memoires* leggiamo che il 17 gennaio del 1735 fu rappresentata la *Rosmonda* e che fu soprattutto la messa in scena di un divertente intermezzo, intitolato la *Birba*, a 'sostenere' la tragedia goldoniana, nell'autobiografia italiana, soffermandosi sugli avvenimenti risalenti al '34 e al '35, Goldoni ricorda, in primo luogo, la compagnia di Giuseppe Imer cui apparteneva una nota prima donna ovvero, «*Andriana Bastona Veneziana*, detta la *Bastona vecchia*»[4] per differenziarla dalla figlia Marta, anch'essa attrice e in-

[3] Lo ricorda Paolo Quazzolo, curatore dell'edizione della *Rosmonda* (Venezia, Marsilio, 2009, p. 43).

[4] Si tratta della prefazione al tomo XIII, scritta a Parigi e pubblicata a Venezia nel 1775: cfr. CARLO GOLDONI, *Memorie italiane. Prefazioni e polemiche*, III, a cura di Roberta Turchi, Venezia, Marsilio, 2008,

terprete di molte commedie goldoniane. Della Bastona Goldoni rievoca l'interpretazione della principessa, figlia del re dei Goti, soprattutto insistendo su un episodio comico, piuttosto stereotipato, a dir la verità, di cui l'attrice era stata protagonista: «rappresentando ella la parte di Rosmonda in una Tragedia mia, che *Rosmonda* era intitolata, mancando la Ballerina che danzava fra gli Atti, e gridando il Popolo: *Furlana, Furlana*, ch'è il ballo favorito de' Veneziani, sortì la Bastona vestita all'Eroica, e *Rosmonda* ballò la *Furlana*».[5]

Ma della tragedia Goldoni si occupa più specificatamente nelle pagine successive, quando appunto egli ripercorre le recite e gli allestimenti dell'autunno del '34: composta dopo il *Belisario*, a cui tuttavia non fu paragonabile per fortuna e per gradimento del pubblico, la *Rosmonda* era stata creata, come ricordavo, sulla scia della suggestione di un romanzo seicentesco. Scrive, infatti, il commediografo: «Alla *Rosmonda* suddetta mi ha dato eccitamento la *Rosimonda* del Mutti, cattivo Romanzo del secolo oltrepassato, e l'ho composta per contentar la *Bastona*, la quale, sostenuto avendo il carattere odioso di *Teodora*, pretendeva di farsi onore con una parte virtuosa, ed eroica; ma tutti e due ci ingannammo: ella non era fatta per queste parti, ed io non era ancora assai pratico per iscegliere gli argomenti».[6] Ancora la Bastona, dunque, con la quale il veneziano ebbe comunque rapporti turbolenti, soprattutto a causa del carattere di lei: se nel recitare la parte dell'imperatrice Teodora, antagonista negativa di Belisario, l'Andriana aveva dato il meglio di sé, evidentemente il ruolo di fanciulla «eroica e virtuosa» ben poco si adattava alle sue corde. Del resto, sottolinea ancora Marzia Pieri,[7] l'ingranaggio narrativo su cui si fonda pure la *Rosmonda*, ovvero quello del conflitto passionale fra due donne (qui, la protagonista e la sua rivale Alvida) spesso funzionale alla contrapposizione fra le due 'amorose', si era rivelato «inerte e meccanico». Nelle prefazioni alle commedie, Goldoni si ricorda spesso degli attori che hanno interpretato i suoi testi, attribuendo proprio a loro la riuscita di alcune delle sue tragedie. Nel caso del *Belisario*, ad esempio, fa atto di omaggio nei confronti del Casali e della Bastona. La sua Teodora imperatrice, infatti, così «vana, superba e feroce non potea esser meglio rappresentata»: Andriana «la sostenea a meraviglia, e s'investiva sì bene di quel carattere odioso, che più e più volte i Gondolieri che erano nel Parterre, la caricavan d'ingiurie, ch'erano insulti alla parte rappresentata ed applausi alla brava Attrice».[8]

3.

Goldoni si discosta dalla tradizione legata alla fosca storia di Rosmunda, figlia di Comundo, re dei Gepidi. Dell'eroina medievale recupera alcuni tratti, che peraltro non sono univoci: nonostante il brutale omicidio del padre da parte del re longo-

p. 230. Ho pure tenuto presente il volume delle *Memorie italiane*, a cura di Epifanio Ajello, Napoli, Liguori, 2012.

[5] Ivi, p. 231.

[6] Ivi, pp. 238-39.

[7] Nel suo *La tragedia possibile secondo Goldoni e l'esperimento fallito delle 'Nove Muse'*, «Studi Goldoniani», n. s., X, 2, 2013, pp. 99-129.

[8] Cfr. GOLDONI, *Memorie italiane*, cit., pp. 236-37.

bardo Comundo, Paolo Diacono la dipinge come una donna spietata, disposta a tutto pur di conquistare il potere. Un analogo ritratto ne darà, nel *De casibus*, Giovanni Boccaccio: Rosmunda è dipinta come donna incostante e per questo destinata a una pessima fine. Dopo aver ucciso il re Alboino, la fanciulla gepida fuggirà a Ravenna e cercherà di assassinare uno dei suoi due complici, Elmichi. Morirà dopo essere stata scoperta proprio da quest'ultimo, che aveva facilmente smascherato il suo diabolico piano. *Topos* storiografico quattrocentesco (ne parlano Leonardo Bruni, il Sabellico, Biondo Flavio fino a Machiavelli), la storia di Rosmunda verrà recuperata dalla penna del Rucellai che della giovane principessa barbara farà una novella Antigone. Per la prima volta, emergono la pietà filiale, l'odio nei confronti del tiranno, l'amore per un antico promesso sposo. Ingredienti tragico-patetici che marcheranno, d'ora in avanti, i tratti della vicenda drammatica pure sottoposta a differenti riletture spesso legate al tema della vendetta. Le avventure della regina longobarda saranno infatti ripercorse da Antonio Cavallerino,[9] Angelita Scaramuccia,[10] Aurelio Aureli,[11] Genesio Soderini,[12] Girolamo Frigimelica Roberti,[13] Giusep-

[9] ANTONIO CAVALLERINO, *Rosimonda regina*, in Modona, nella stamperia di Paolo Gadaldino, 1582. Dedicata al vescovo di Reggio, Benedetto Manzuoli, la tragedia è ambientata a Verona. Mette in scena la rivalsa della regina ai danni di Alboino, ottenuta grazie a uno stratagemma: un cameriere del re, Paredeo, innamorato di Linda, damigella di Rosmunda, è infatti costretto con l'inganno ad uccidere il tiranno. Dramma senza catarsi, questo *Rosimonda regina* si concluderà con la fuga della donna e del suo complice Elminge verso Ravenna, fuga causata dal furore popolare conseguente alla morte del re.

[10] ANGELITA SCARAMUCCIA, *La regina Rosmonda tragedia*, in Macerata, appresso Pietro Salvioni, 1619. L'autore (che, in realtà, è ricordato come Angelo: su di lui scarse sono le notizie biografiche. Si veda comunque ANTONELLA CALZAVARA, *«Istoria» e «comedia» nell'opera di un autore marchigiano del XVII secolo: Angelita Scaramuccia*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXI, 1994, pp. 534-555), ha scritto una vera e propria tragedia di vendetta, che, infatti, in qualità di personaggio, pronuncia il prologo. Fra i numerosi personaggi compaiono Alvinda, figlia di Alboino, e Rosmunda. Quest'ultima, con la complicità forzata di Helmelchildo, uccide il sovrano e poi, insieme a lui, si uccide con il veleno. Interessante la dedica al principe piemontese Vittorio Amedeo, in cui si compiangono le rovine d'Italia, mentre appunto si presenta il dramma, quale racconto tessuto «in tela Tragica» della «venuta di Alboino ferocissimo re dei Longobardi» (p. 4). Lo Scaramuccia ha composto pure un poema intitolato *Belisario* (Roma, 1635).

[11] AURELIO AURELI, *La costanza di Rosmunda. Dramma per musica,* in Venezia, per il Valvasense, 1659. A differenza della fosca storia medievale tramandata da Paolo Diacono, qui l'autore si rifà al mito antico: Rosmonda è infatti la moglie di Pelope, duca d'Argo, mentre gli altri personaggi provengono dalla tragedia greca, come Agamennone, Clitennestra, Oreste. La vicenda si finge ambientata a Micene.

[12] GENESIO SODERINI, *La Rosimonda tragedia,* Venezia, presso Andrea Poletti, 1670. Ambientata a Ravenna, ad omicidio di Alboino già avvenuto, l'opera vede ancora una volta in scena, oltre a Rosimonda definita «Regina d'Italia», lo scudiero Elmige, Alsinda, figlia del re longobardo, e l'Esarca di Ravenna, Longino. Pur essendo molto vicina alla fonte, la storia si arricchisce di un nuovo elemento tragico perché Rosimonda, che il veleno ingerito non ha ucciso, si suiciderà dopo aver scoperto che Elmige è suo fratello.

[13] GIROLAMO FRIGIMELICA ROBERTI, *Rosimonda tragedia per musica*, Venezia, per il Nicolini, 1696: il dramma, diviso nei canonici cinque atti, narra la vendetta di Rosimonda, cui seguono le nozze con Ermechildo e la successiva morte di entrambi per avvelenamento. Il personaggio della regina longobarda appare spietato e calcolatore: le fa da contraltare la figlia Alvinda, vittima innocente della ferocia materna ed amante, riamata, di Ermechildo, qui divenuto principe longobardo. La figura della figlia, inventata dall'autore al posto della tradizionale damigella, risponde a una specifica esigenza

pe Gorini Corio[14] e Alessandro Carli[15] per arrivare, come dicevamo, fino ad Alfieri.[16] Accanto al filone teatrale, bisogna poi riconoscere alla celebre vicenda della regina longobarda anche una discreta fortuna in ambito novellistico, come attesta un racconto di Matteo Bandello (si tratta della novella diciottesima della terza parte), dove ancora una volta, sulla scorta di Paolo Diacono e del Machiavelli, Rosmunda è presentata quale «eroina negativa, lussuriosa, due volte uxoricida e, infine, costretta al suicidio»[17] a fronte della figura tragica menzionata come esempio di «fortezza» nel *Malpiglio secondo* di Tasso. Del resto, anche il romanzo seicentesco del conte piacentino Luigi dal Verme intitolato *Rosmunda* (1641) allude, nella dedica a Francesco Cassione, ai «tragici avvenimenti» legati al destino della fanciulla, i cui lamenti, come già era capitato a Boccaccio, lo scrittore accoglie, tentando appunto di dar loro voce.

Rispetto all'ipotetica fonte indicata da Goldoni, ovvero la *Rosimonda* del Muti, vorrei fare qui delle rapide considerazioni. In primo luogo esaminando la produzione narrativa del domenicano. Che è infatti autore di un pletorico romanzo ambientato in Armenia intitolato *Romilda* (1680) e sostanzialmente dedicato alla passione d'amore di quest'ultima per Demidoro, destinato alla figlia del re di Persia. La protagonista viene data, così, in sposa ad Albinio (con tanto di commento del narratore, che appunto afferma non esserci migliore antidoto alle passioni di una donna che il matrimonio).[18] Del Muti si conosce poi un altro testo narrativo, la *Gismonda* (1687), ispirato a una storia francese. Quanto alla misteriosa *Rosimonda*, nulla si può aggiungere rispetto a quanto non abbia già notato Paolo Quazzolo a suo tempo.[19] Di questo testo, in effetti, non esistono esemplari. Non solo: il Muti, autore pure di un dramma morale intitolato *I fallimenti di corte* e di un testo teatrale dedicato a Maria Maddalena, nomina la Rosmunda della storia longobarda nella sua orazione quaresimale seconda, così ricordandola: «Onori Rosmonda con deliqui la veduta del teschio di suo padre, adoperato alla mensa di Alboino re, suo consor-

drammaturgica, dal momento che, come si legge nell'*Argomento istorico*, ella è stata creata «per dar occasione d'affetti più gagliardi» (p. 14).

[14] GIUSEPPE GORINI CORIO, *Rosimonda vendicata*, Milano, Stamperia di Pandolfo Malatesta, 1729. Rispetto alla nota vicenda, qui l'azione si complica, grazie all'introduzione di storie d'amore, di neonati scambiati e di riconoscimenti tardivi. Alboino muore a causa dell'odio del suo popolo e Rosimonda sposa un nuovo signore.

[15] ALESSANDRO CARLI, *I longobardi*, [Verona], Nella Stamperia Moroni, 1769. Dedicatario di questa operetta è il marchese Cesare Beccaria: a lui Carli offre una tragedia la cui principale «catastrofe» è costituita dall'«orribile convito del re Elboino». Nella prima scena (siamo a Verona), Onorio lamenta la conquista della «desolata Italia» da parte delle truppe barbare, tema, questo, già presente fin dalla tragedia dello Scaramuccia. Protagonisti, da un lato, Rosmonda, dall'altro, Valtari, principe degli Avari che vuole vendicare la morte di Cunimondo. Ama, riamato, la figlia di Elboino, Elbinda: e tuttavia finirà ucciso, lasciando in gramaglie le due principesse.

[16] Sul quale si veda, nella prospettiva qui delineata, LAURA MELOSI, *Paragrafi sulla* Rosmunda, «Rassegna della letteratura italiana», 2, luglio-dicembre 2003, pp. 524-40.

[17] Cfr. ENRICO GARAVELLI, *Rosamunda 1801*, in *Du côté des langues romanes. Mélanges à l'honneur de Juhani Härmä*, éd. Eva Havu, Mervi Hekkula et Ulla Tuomarla, Helsinki, Société Néophilologique, 2009, pp. 163-181.

[18] Ne riferisce LUCINDA SPERA in *Il romanzo italiano del tardo Seicento*, Firenze, La Nuova Italia, 2000, p. 150.

[19] Cfr. GOLDONI, *Rosmonda*, cit., pp. 34-35.

te».[20] Tutto lascia pensare, dunque, che il ricordo goldoniano sia errato o, magari, solo inserito per confondere le acque e depistare il lettore, nonostante Ginette Herry[21] si dica convinta che Goldoni non rimaneggi, questa volta, gli scenari dei comici dell'arte e che anzi il drammaturgo tenti la strada di un testo teatrale tutto suo.

Il commediografo veneziano sembra comunque aver fatto una scelta che appare legata, per ambientazione e per i nomi dei personaggi, al principale testo tragico cinquecentesco, ovvero *Il Torrismondo* del Tasso. Epperò è vero che Goldoni sembra attratto, più che dalle tragedie dei secoli precedenti, dai modelli tragici (e melodrammatici) diffusi nel suo tempo, ovvero la produzione teatrale di Apostolo Zeno, autore sul quale, a proposito di 'nomi parlanti' si dovrà tornare (penso al personaggio di Rosimonda, nel *Faramondo*, o ancora all'amazzone norvegese Alvida, protagonista dell'*Amor generoso*) e di Pietro Metastasio. Come dalle tragedie, tradotte e rappresentate in Italia, di Corneille e di Racine, in questo dimostrando una straordinaria modernità.

4.

Nel panorama teatrale di primo Settecento possiamo scorgere all'opera diversi drammaturghi, attratti dalla prospettiva di misurarsi con il genere più nobile: la tragedia, appunto. Proprio Venezia fu il centro di una straordinaria fioritura di testi (tragici) che Goldoni dovette avere ben presenti. Del resto, è nota la sua ammirazione nei confronti del Gravina, del Martello, del Maffei. I modelli a cui la coeva teoria guardava erano comunque molteplici, dagli antichi greci ai classicisti francesi, dalla rinascita tragica cinquecentesca ai capolavori di Shakespeare. Proprio dai testi teorici dell'epoca si ricava, d'altro canto, un vero e proprio canone italiano che, per il Cinquecento, parte dalla *Sofonisba* del Trissino per finire, ovviamente, al *Torrismondo* tassiano. Quanto al marchese Maffei e al suo *Teatro italiano*, il criterio di selezione messo in campo è piuttosto articolato: da un lato, infatti, si propongono le tragedie del canone (ancora *Sofonisba* e *Torrismondo*), dall'altro alcuni testi inediti oppure rari (l'*Oreste* del Rucellai, peraltro a vantaggio della *Rosmunda* dello stesso autore o la *Merope* del Torelli). La scelta sintetizza le discussioni primosettecentesche e, insieme, allestisce un repertorio ragionato per gli attori, a fronte di un teatro francese rispetto al quale polemicamente Maffei nota la facile indulgenza nei confronti delle passioni, degli affetti e del romanzesco. E tuttavia fu il *Torrismondo*, quale tragedia della passione amorosa e capolavoro mancato di un grande scrittore, a conservare una posizione di preminenza rispetto agli altri drammi inseriti nella silloge. Goldoni se ne ricorderà nelle sue *Memorie* francesi, parlandone come di una «tragédie très-bien faite»:[22] la *Rosmonda* sembrerebbe quindi essere stata esemplata sul testo tassiano, di cui eredita, lo dicevo, quasi tutti i nomi dei protagonisti.

La prima scena della *Rosmonda* si apre infatti su Aranna, capitale del regno di Gotia, come accadeva nel dramma di Torrismondo: il mondo nordico, già luogo mitico ampiamente utilizzato dal romanzo cavalleresco, presentava una congenita

[20] Cfr. GIOVANNI M. MUTI, *Quaresimale secondo*, In Padova, appresso Giovanni Manfré, 1711, p. 374.
[21] Cfr. GINETTE HERRY, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata*, I: 1707-1744, Venezia, Marsilio, 2007, p. 205.
[22] Cfr. CARLO GOLDONI, *Mémoires*, éd. par Paul de Roux, Paris, Mercure de France, 1965, p. 266.

favolosità che andava perfettamente incontro alle richieste del pubblico settecentesco. Goldoni, già autore del *Belisario*, tragicommedia d'argomento medievale, derivata dalle vicende dei Goti in Italia ed ispirata a un canovaccio dei comici dell'arte, mostrava di conoscere già le leggi dello spettacolo ed ambientava la sua tragedia non tanto nel mondo classico degli eroi greci e latini, quanto nel contesto di un passato medievaleggiante sospeso fra storia e leggenda. Un passato dove meglio potevano prendere corpo gli affetti di una fanciulla divisa fra dovere filiale ed amore nei confronti del nemico della sua patria, fra onore e passione, fra opposti sentimenti che fatalmente l'avrebbero trascinata al suicidio. La tragedia è, in fondo, un travestimento che mette insieme, contaminandoli, non solo un romanzo seicentesco e il *Torrismondo*, ma anche il *Cid* di Corneille (da cui la tragedia del veneziano mutua l'amore di Rosmonda per il nemico che gli ha ucciso un fratello): un testo quindi che tiene conto delle componenti 'cavalleresche' già presenti nell'operetta tassiana (Germondo, amico di Torrismondo e re di Norvegia, aveva ucciso in battaglia il fratello di Alvida, sua amata), tuttavia «evitando ogni romanzesco della sua fonte tassiana»[23] e recuperando il conflitto ben presente nella tragedia francese.

Dal contrasto fra gepidi e longobardi della fonte tradizionale si passa qui a quello fra i goti e i norvegesi che sembra attingere alle medesime fonti del *Torrismondo* (ovvero Olao e Giovanni Magno, rispettivamente autori dell'*Historia de gentibus septentrionalibus* e l'*Historia de omnibus gothorum*, come pure Sassone Grammatico delle *Gesta Danorum*)[24] Le figure abbozzate da Goldoni risentono di un alleggerimento della rigidità tipica dei personaggi della tragedia antica: ad esempio, Germondo sembra dotato di notevoli sfumature, nel suo presentarsi quale nemico-amante, da un lato conscio dei doveri legati alla Ragion di Stato, dall'altro incline alla magnanimità e a più nobili sentimenti; Rosmonda, dal canto suo, è l'eroina degli affetti familiari, memore, in questo, della *Merope* maffeiana. Il commediografo veneziano sembra tuttavia incline a dipingere con maggior efficacia i personaggi negativi, come Alerico, tiranno sconfitto costantemente incline all'ira, o Alvida, divorata dalla passione per il sovrano di Norvegia e dal desiderio di vendetta. Non a caso, Ginette Herry sottolinea, della tragedia goldoniana, soprattutto la vocazione politica: secondo la studiosa, il commediografo, più che approfondire il contrasto fra amore e dovere, peraltro rintracciabile anche nell'*Enrico re di Sicilia*, è più attento al tema «dell'ira e del furore dei grandi».[25] Tema senechiano, certo, probabilmente

[23] Si vedano le considerazioni di Stefano Verdino contenute ne *Il Re Torrismondo e altro*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007, pp. 227-229 (la cit. è a p. 228).

[24] Cfr. FABIO GIUNTA, *Cronache e miti del Settentrione nel* Torrismondo *di Tasso*, ne *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena*, Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di G. Baldassarri *et alii*, Adi Editore, 2014, consultabile sul sito www.italianisti.it/Atti. L'autore ha rintracciato, nella storia di Giovanni Magno, la storia di un'Alvida, figlia del re di Norvegia, che molto ricorda quella della protagonista tassiana. Sul gusto per l'ambientazione nordica, in cui sembra profilarsi una nuova sensibilità legata all'estetica del sublime, e sullo spirito barbarico della tragedia tassiana, che, in questo, si avvicina all'*epos*, si veda poi ELISABETTA SELMI, *«Verso le cose di Settentrione». Olao Magno nella letteratura del Cinquecento*, ne *Il mito e la rappresentazione del Nord nella tradizione letteraria*, Atti del convegno di Padova, 23-25 ottobre 2006, Roma, Salerno editrice, 2008, pp. 69-103.

[25] Vedi ancora HERRY, *Carlo Goldoni*, cit., p. 207.

sgradito in quel frangente al pubblico veneziano. Come Teodora e, a tratti, Giustiniano, anche Alvida e Alerico, quest'ultimo, ossessionato dalla morte e dalla perdita del regno, si erano lasciati dominare dall'ira: a fronte di tanta barbarie e di tanta ottusa stoltezza, nulla può la clemenza di chi regge lo stato (Germondo, infatti, sarà a costretto a soccombere rispetto all'arroganza del padre di Rosmonda).

Prima della riforma del 1748, Goldoni fu autore prolifico di tragicommedie e di libretti per musica: alla commedia arrivò più tardi (uno scenario comico è però abbozzato nel 1738). Attuale fu la scelta dei soggetti, come dimostra l'opzione per la storia medievale (si pensi alla *Rosmonda*, ma anche al *Belisario* e all'*Enrico*) o per la materia romanza (il *Don Giovanni* e il *Rinaldo*) o ancora per la tradizione novellistica (la *Griselda*, ad esempio). Ciononostante, nella prefazione Bettinelli del 1750, Goldoni non esita a sottolineare la scarsa riuscita di quelle opere, cui non ardisce dare «titolo di tragedie», dal momento che egli stesso le riconosce «difettose in molte parti».[26] Questi testi furono dunque scritti per assecondare il gusto del pubblico, particolamente sensibile alle storie drammatiche d'ambientazione esotica e, ovviamente, anche per comprensibili ragioni di tipo economico: primo in ordine di tempo fu il *Belisario*, ricavato da un canovaccio della commedia dell'arte, che, a sua volta, risulta essere una rielaborazione della tragedia attribuita a Francesco Stramboli, *La caduta del gran capitano Belisario sotto la condotta di Giustiniano imperatore* (Bologna, Pisarri, 1661). Confrontato a quello della *Rosmonda*, l'intreccio della prima tragicommedia è complesso e, a tratti, anche inverosimile: l'antagonista femminile, Teodora, interpretata, come sappiamo, dalla Bastona, cerca di impedire a tutti i costi l'amore fra Belisario ed Antonia: il dramma sarà a lieto fine, perché i personaggi negativi verranno puniti e i due fidanzati convoleranno a nozze. Sullo sfondo, s'intravede la componente popolare, che attinge alla tradizione dei romanzi medievali e delle leggende fiorite attorno a personaggi storici. L'operetta, per la quale è più agevole parlare di *tragedicommedia*, ebbe grande successo soprattutto in virtù di un protagonista perseguitato dalla sorte che però, alla fine, viene premiato. Rispetto agli scenari comici, questo è un testo d'impianto classicheggiante, diviso appunto in cinque atti e dotato, in egual modo, di dialoghi e di monologhi: analogamente la *Rosmonda* appariva come una tragedia tradizionale, in cui erano stati soppressi (almeno a livello della stampa: il testo fu pubblicato solo nell'edizione Zatta) quegli elementi che rimandavano alle farse contemporanee e che spesso implicavano l'impiego, funzionale all'evolversi della storia, di lettere, di travestimenti, di maschere.

Nell'edizione nazionale della tragedia è peraltro riportato un manoscritto, conservato a Rovereto, che precede la stampa e che molto probabilmente più si avvicina alla versione dell'autografo: esso conserva cinque tragedie goldoniane —il *Belisario*, la *Griselda*, il *Giustino*, il *Rinaldo* e, appunto, la *Rosmonda*— che mostrano caratteristiche specifiche, facilmente identificabili. Per ciò che riguarda la *Rosmonda*, il curatore dell'edizione segnala le differenze più marcate, ovvero «una leggera espan-

[26] Cito dal passo della *Prefazione* Bettinelli riportato da PIERMARIO VESCOVO, *Le* riforme *nella* riforma. *Preliminari goldoniani*, «Quaderni veneti», 16, 1992, pp. 119-152: 131.

sione del testo; una diversa distribuzione delle scene; una maggiore scorrevolezza linguistica; una più marcata attenzione per l'aspetto scenico».[27] Rilevante, mi sembra, la maggiore sensibilità esibita per le componenti teatrali, come attesta, ad esempio, la presenza di un carnefice fra i personaggi (carnefice che non c'è nell'edizione Zatta) o la morte in scena della protagonista. A fronte del linguaggio più significativamente melodrammatico presente nell'edizione, la *Rosmonda* del manoscritto esibisce un rapporto più diretto con i modelli tragici della tradizione, che certo andrà ulteriormente indagato.

5.

La storia dell'amore contrastato fra Germondo e Rosmonda ricorda da vicino, lo dicevamo, la relazione fra don Rodrigue e Chimène narrata dal *Cid* di Pierre Corneille. Questi ultimi, legati da insopprimibile passione amorosa, si trovano, in realtà, su posizioni contrapposte, a causa dell'inimicizia fra i padri di entrambi e le offese, reciproche, che proprio i due genitori si sono vicendevolmente recati a causa della scelta del re. Tragedia quindi della passione e, insieme, della ricerca della vendetta (il protagonista uccide in duello il padre dell'amata che è, per questo, costretta a chiedere un risarcimento), il *Cid* poté senz'altro fornire più di uno spunto al compilatore della *Rosmonda*, il quale, tuttavia, non volle concludere il dramma con la promessa di matrimonio che, ambiguamente, Corneille aveva posto a sigla del suo testo. La principessa barbara trova scampo solo nel suicidio, perseguitata dall'affetto di un padre prevaricatore ed infido, poco sensibile nei confronti della magnanimità mostrata dal rivale Germondo. Di Corneille, Goldoni si era ricordato nelle *Memorie* francesi, non solo a proposito del *Menteur* tradotto e recitato in Italia dal Riccoboni (e poi ripreso dal medesimo Goldoni, appunto, nel *Bugiardo*), ma anche a proposito dei giudizi negativi sulla sua *Amalasunta*, occasione per sottolineare l'eccellenza delle tragedie di Racine e Corneille, a fronte degli scarsi guadagni cui proprio il genere teatrale più alto —e procacciatore di onori e fama— era legato. Piuttosto noto è poi l'accostamento di Metastasio a Racine e di Zeno a Corneille nelle memorie francesi, il primo essendo «doux, poli, agréable» e quindi emulo dell'autore di *Phèdre*, il secondo «sérieux, profond et instructif» e dunque vicino al «vigueur» del francese.[28]

Accanto al *Cid* e in assenza di una fonte certa, Quazzolo suggerisce i contatti esistenti fra la tragedia goldoniana e il libretto metastasiano dell'*Adriano in Siria*, che, se non altro, attesta l'ammirazione del veneziano per l'ormai celebre poeta romano (e al melodramma Goldoni guarderà pure per altre due tragedie, il *Giustino* e la *Griselda*). Il testo, rappresentato per la prima volta a Vienna, in presenza dei sovrani austriaci, il 4 novembre del 1732 e poi a Venezia, l'anno successivo, narra la storia di Adriano, quando, già vittorioso sui Parti, aveva fatto soggiorno ad Antiochia (le vicende sono raccontate da Dione Cassio nella sua *Vita di Adriano*). Fra i suoi prigionieri c'è Emirena, figlia del re vinto Osroa: la fanciulla, particolarmente

[27] Cfr. GOLDONI, *Rosmonda*, cit., p. 65.
[28] Si vedano GOLDONI, *Mémoires*, cit., p. 172.

avvenente, attira l'attenzione del futuro imperatore che vorrebbe sposarla, nonostante sia promesso alla patrizia Sabina. Come Alerico, Osroa non cede alle profferte matrimoniali di Adriano: troppo il desiderio di vendetta nei confronti del vincitore. Fin qui, è agevole rilevare numerose analogie con la trama della tragedia goldoniana che tuttavia enfatizza il contrasto interiore di Rosmonda, innamorata del sovrano nemico. Emirena, invece, è legata ad un altro personaggio, Farnaspe: di conseguenza, recuperata tutta la sua clemenza, apparentemente smarrita per amore, Adriano restituirà il regno al nemico, consegnerà l'amata al rivale e ritornerà da Sabina, nel frattempo giunta ad Antiochia. Goldoni ebbe forse modo di assistere alla rappresentazione dell'operetta, ricavando le suggestioni che ho cercato di evidenziare. In fondo, se non possiamo individuare le modifiche rispetto alla fonte eventuale operate dal commediografo, non è però difficile ricostruire il percorso che portò il veneziano a comporre un dramma evidentemente condizionato dalle precedenti prove tragiche e melodrammatiche, in parte derivate dal canone tradizionale, in parte aperto alle indicazioni ricavate dal teatro contemporaneo.

6.

Goldoni riprenderà il soggetto della *Rosmonda* nel dramma serio intitolato *Germondo*, la cui datazione oscilla fra il 1740 e il 1750: siamo ancora nel barbarico e vendicativo mondo dei Goti, ove tuttavia si svolge una storia a lieto fine che, con la tragedia degli esordi, avrà in comune soltanto i nomi dei personaggi e il luogo dove è ambientata l'azione. Cambiano, infatti, i rapporti parentali perché qui il protagonista Germondo è figlio del re Alarico (nella *Rosmonda*, invece, costui era il padre della principessa gota), mentre Rosmonda, fatta schiava in seguito alla guerra, è figlia di Stilicone, sovrano dei Vandali. Dal canto suo, Alvida, è sì innamorata di Germondo, ma è anche promessa sposa a suo padre. Di nuovo, un dramma serio a soggetto storico, dramma serio che, come suggerisce ancora Ginette Herry, «è più abituato della tragedia ad ospitare argomenti politici».[29] Che pure, in questo caso, restano sullo sfondo, dal momento che la storia, da un lato, affronta il legame contrastato fra Germondo e Rosmonda, dall'altro, segue le vicissitudini passionali di Alvida, la quale, novella *Fedra*, cerca di impedire il matrimonio fra i due perché invaghita del figliastro e poi si avvia al suicidio con tanto di lettera che scagiona Germondo da una falsa infamia. E non cito la tragedia di *Fedra* a caso: Goldoni fu infatti accusato (da Elisabetta Camirer Turra, nel «Giornale Enciclopedico» del 1777) di aver plagiato la celebre opera di Racine. Ancora un testo tragico seicentesco sullo sfondo, come era già capitato per la *Rosmonda*: una tradizione, quella francese, cui evidentemente Goldoni guarda non solo con ammirazione, ma anche con l'attenzione di un imitatore. Il melodramma, rappresentato a Londra nel 1777, non riscosse successo, e nonostante fosse musicato da Traetta: difficile, per il genere serio, riuscire a liberarsi del «fantasma dell'opera metastasiana».[30] Qui era comunque utile menzionare la seconda versione di una vicenda di cui poco o nulla si sa (la

[29] Cfr. HERRY, *Carlo Goldoni*, cit., p. 208.
[30] Cito dall'introduzione di SILVIA URBANI a CARLO GOLDONI, *Drammi seri per musica*, Venezia, Marsilio, 2010, p. 77.

fonte precisa resta sconosciuta sia nel primo che nel secondo caso) e che, attraverso il *Torrismondo* tassiano, sembrerebbe rifarsi pure alle vicende della guerra gotica narrate nel *De bello vandalico* da Procopio di Cesarea. Dimostrando, sempre che ce ne sia bisogno, l'intreccio strettissimo esistente fra tragedie e libretti, contigui sia nella pratica scenica che nelle scelte tematiche. Non solo: questa doppia versione, tragica e melodrammatica, pur con le differenze del caso, rimanda alle due *Griselda* allestite per Vivaldi, prima, per l'attrice Cecilia Rutti, poi, a partire dal libretto che Apostolo Zeno, attraverso Carlo Maria Maggi, aveva ricavato dalla celeberrima novella di Boccaccio. Ma si tratta, evidentemente, di un'altra storia.

BIBLIOGRAFIA CITATA

AURELI, AURELIO, *La costanza di Rosmunda. Dramma per musica*, Venezia, Valvasense, 1659.

CALZAVARA, ANTONELLA, *«Istoria» e «comedia» nell'opera di un autore marchigiano del XVII secolo: Angelita Scaramuccia*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXI, 1994, pp. 534-555.

CARLI, ALESSANDRO, *I longobardi*, s. l. (ma Verona), Stamperia Moroni, 1769.

CAVALLERINO, ANTONIO, *Rosimonda regina*, Modona, Paolo Gadaldino, 1582.

FRIGIMELICA ROBERTI, GIROLAMO, *Rosimonda tragedia per musica*, Venezia, Nicolini, 1696.

GARAVELLI, ENRICO, *Rosamunda 1801*, in *Du côté des langues romanes. Mélanges à l'honneur de Juhani Härmä*, éd. Eva Havu, Mervi Hekkula et Ulla Tuomarla, Helsinki, Société Néophilologique, 2009, pp. 163-181.

GIUNTA, FABIO, *Cronache e miti del Settentrione nel* Torrismondo *di Tasso*, ne *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena*, a cura di G. Baldassarri *et alii*, Adi Editore, 2014.

GOLDONI, CARLO, *Drammi seri per musica*, a cura di S. Urbani, Venezia, Marsilio, 2010.

————, *Mémoires*, éd. par Paul de Roux, Paris, Mercure de France, 1965.

————, *Memorie italiane*, a cura di Epifanio Ajello, Napoli, Liguori, 2012.

————, *Memorie italiane. Prefazioni e polemiche*, III, a cura di Roberta Turchi, Venezia, Marsilio, 2008.

————, *Rosmonda*, a cura di Paolo Quazzolo, Venezia, Marsilio, 2009.

GORINI CORIO, GIUSEPPE, *Rosimonda vendicata*, Milano, Stamperia di Pandolfo Malatesta, 1729.

HERRY, GINETTE, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata*, tomo I, 1707-1744, Venezia, Marsilio, 2007.

LUCIANI, PAOLA, *Considerazioni su Goldoni tragico*, in *Goldoni in Toscana*, Atti del Convegno di Studi, Montecatini Terme, 9-10 ottobre 1992, «Studi italiani», n. 1-2, V, 193, pp. 183-195.

MELOSI, LAURA, *Paragrafi sulla* Rosmunda, «Rassegna della letteratura italiana», 2, luglio-dicembre 2003, pp. 524-540.

MUTI, GIOVANNI M., *Quaresimale secondo*, Padova, Giovanni Manfré, 1711.

PIERI, MARZIA, *Ancora su Goldoni tragico e tragicomico*, «Problemi di critica goldoniana», XVI, III, 2009, pp. 193-212.

————, *La tragedia possibile secondo Goldoni e l'esperimento fallito delle «Nove Muse»*, «Studi Goldoniani», n. s., X, 2, 2013, pp. 99-129.

SCARAMUCCIA, ANGELITA, *La regina Rosmonda tragedia*, Macerata, Pietro Salvioni, 1619.

SELMI, ELISABETTA, *«Verso le cose di Settentrione». Olao Magno nella letteratura del Cinquecento*, ne *Il mito e la rappresentazione del Nord nella tradizione letteraria*, Atti del convegno di Padova, 23-25 ottobre 2006, Roma, Salerno editrice, 2008, pp. 69-103.

SODERINI, GENESIO, *La Rosimonda tragedia,* Venezia, Andrea Poletti, 1670.

SPERA, LUCINDA, *Il romanzo italiano del tardo Seicento*, Firenze, La Nuova Italia, 2000.

TRIVERO, PAOLA, *Eroine tragiche*, «Problemi di critica goldoniana», XV, II, 2008, pp. 189-199.

VERDINO, STEFANO, *Il Re Torrismondo e altro*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007.

VESCOVO, PIER MARIO, *Le* riforme *nella* riforma. *Preliminari goldoniani*, «Quaderni veneti», 16, dicembre 1992, pp. 119-152.

ATTI DEI CONVEGNI DELL'ASSOCIAZIONE DEGLI ITALIANISTI: www.italianisti.it/Atti

Ruoli femminili nel teatro comico toscano tra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo

Carmela Panarello
(Liceo Gramsci di Firenze)

L'intervento si propone di analizzare gli elementi di trasformazione della Commedia Toscana che precedono la riforma di Carlo Goldoni negli anni compresi tra il Granducato di Cosimo III e l'avvento dei Lorena. Le dame di corte, le suore e le Accademiche che recitavano anche in pubblico sancirono per le interpreti del teatro comico un importante riconoscimento di legittimazione e di rispettabilità. Le attrici che traducevano le commedie spagnole dell'età dell'oro per le rappresentazioni delle loro compagnie introdussero elementi innovativi nella Commedia dell'Arte. Infine, le donne che proteggevano gli artisti e furono anche imprenditrici, tra cui la gran principessa Violante di Baviera, contribuirono al processo che vide il teatro trasformarsi da emanazione della grandezza del Principe ad un istituto della vita civile. Anche la rappresentazione dell'universo femminile registra dinamiche nuove: nelle commedie di Giovan Battista Fagiuoli, Jacopo Angelo Nelli ed Girolamo Gigli le donne richiedono maggiore libertà, mostrano determinazione nel curare i propri interessi, svelano l'insensatezza dei luoghi comuni, affermano la superiorità della ragione, ricercano il decoro e al disordine privilegiano l'ordine anche nei rapporti tra le classi sociali. Questi elementi trasformarono la fruizione teatrale, che da manifestazione della munificenza medicea riservata alla nobiltà ed alla corte diventa, con il sostegno principesco alla Accademie, uno strumento politico utile per rafforzare il potere nei luoghi più periferici e, soprattutto, per dimostrare attenzione verso la borghesia emergente.

The intervention aims to analyze the elements of change of the Tuscan Comedy which are preceding the reform of Carlo Goldoni, in the years between the Grand Duchy of Cosimo III and the arrival of the Lorena. The ladies of the court, the nuns and the female Academics who recited also in public sanctioned for the interpreters of the comedy theatre an important recognition of legitimacy and respectability; actresses who translated the Spanish comedies of the golden age for the performances of their companies introduced innovative elements into the 'Commedia dell'Arte'; and finally, women who protected the artists and were also entrepreneurs, including the great princess Violante of Bavaria, contributed to the process that saw the theater transformed from the enactment of the greatness of the Prince to an institution of civil life. Also the representation of the female universe records new dynamics: in the comedies of Giovan Battista Fagiuoli, Jacopo Angelo Nelli and Girolamo Gigli we encounter women who are demanding more freedom, who are showing determination to protect their interests, who are revealing the absurdity of cliches, asserting the superiority of reason and seeking the decorum and, finally, who favor order over disorder in the relations between social classes. These elements transformed the theatrical perfection, that from the manifestation of bounty of the Medici, reserved for the nobility and the court, becomes, with the princely support to the Academies, a political instrument useful to strengthen the power in the most peripheral places and, above all, to demonstrate attention to the emerging middle class.

Durante il Granducato di Cosimo III (1670- 1723) le donne dell'aristocrazia non più rinchiuse nei conventi o destinate alla vita domestica secondo i modelli imposti dalla Controriforma, cominciarono a partecipare ad attività rivolte ad entrambi i sessi; l'accresciuta libertà, che si estese alle esponenti dell'alta borghesia, favorì l'accesso agli studi letterari, la nascita di Accademie e l'impegno di impresarie teatrali e promotrici di eventi culturali. Galanteria e cicisbeismo convivevano con rigore ascetico e manifestazioni esteriori di culto. La cittadinanza, per alleviare

l'austerità, si distraeva con il teatro che offriva diverse tipologie di spettacoli: per strada il popolo si divertiva con le buffonate degli istrioni, mentre nelle Compagnie filodrammatiche delle Accademie nobili e i cavalieri recitavano in spettacoli, ai quali assistevano a pagamento o erano invitati gli appartenenti alle classi sociali più elevate.

A Firenze gli Accademici degli Immobili inscenavano melodrammi nel Teatro di via della Pergola e, nello stesso tempo, venivano rappresentate commedie e drammi musicali all'Accademia degli Infocati di via del Cocomero, così come a quelle degli Imperfetti, dei Sorgenti e dei Cadenti; si organizzavano spettacoli nelle ville medicee ed anche negli istituti religiosi. Nei teatri pubblici era permesso unicamente alle virtuose, cantanti di professione, di esibirsi nelle opere in musica; nelle commedie venivano utilizzati soltanto uomini, spesso eunuchi o giovanetti, in quanto le attrici godevano di scarsa considerazione perché era convinzione diffusa che molte integrassero i miseri guadagni prostituendosi con i ricchi spettatori.[1]

Nelle ville di Poggio a Caiano e Poggio Imperiale era consentito alle damigelle di corte di recitare alla presenza della principessa Violante ed anche dei principi. Il Granduca durante il Carnevale, nonostante la disapprovazione delle religiose anziane, permetteva che educande e suore giovani rappresentassero commedie per i parenti e per le altre suore: in questo modo veniva offerta un'occasione per sfuggire alla monotonia della vita conventuale ed indossare un abbigliamento più femminile. Il divieto per le donne di recitare fu abolito da Gian Gastone, l'ultimo Granduca della famiglia Medici: il 27 ottobre 1727 andò in scena al teatro di via del Cocomero una commedia in cui le parti femminili per la prima volta furono affidate ad attrici. Talvolta, nelle ville dei Principi che apprezzavano anche le commedie all'improvvisa erano invitati gli istrioni, comici di mestiere che recitavano nelle vie e nelle piazze. La tipologia degli spettatori e la commistione dei generi (tragedia, dramma pastorale, commedia dell'arte o all'improvvisa, melodramma, teatro di edificazione religiosa e commedia letteraria) favorivano processi innovativi, data la necessità di adattare generi e linguaggi alla committenza ed all'utenza. È per questo che la commedia dell'arte, per essere rappresentata nelle Accademie e nelle dimore dei principi fu riadattata da attori colti che, eliminando i lazzi ed i caratteri sboccati ed osceni che ne avevano fatto la fortuna, agevolarono la sua trasformazione in commedia di costume.

Al processo innovativo della commedia letteraria, in cui persistevano richiami a Plauto e Terenzio ed anche ai personaggi della commedia dell'arte, contribuirono i rapporti di collaborazione che si svilupparono tra gli artisti operanti alla corte di Re Sole ed alcuni attori di origine o di formazione toscana, tra cui Jacopo Antonio Fidenzi, Angiola D'Orso, Serena e Francesco Manzani. Parimenti, contribuirono al superamento della tradizione accademica la trasposizione e l'adattamento al gusto del pubblico di testi spagnoli; è il caso di Orsola Biancolelli con *La Hermosa Fea* di Lope de Vega, della veneziana Brigida Bianchi con *La Despreciada Querida* attribuita

[1] «Maestra in sommo grado è di malizia, / Empia scuola di frode e di magia, / Sozza cloaca e vile impudicizia / [...] Pudica esser non può donna vagante, / La cantatrice è tal, dunque è puttana»; LODOVICO ADIMARI, *Satira IV. Contro alcuni vizi delle donne, particolarmente contro le cantatrici*, Londra, s. e., 1788, p. 233.

allo stesso autore e di Angiola d'Orso, che tradusse le commedie *Mejor está que estaba*, *Con quien vengo, vengo* e *Amor, honor e poder* di Pedro Calderón de la Barca ed *El Doctor Carlino* di Antonio de Solís y Rivadeneyra. A questa realtà approdò dalla Baviera la sposa sedicenne di Ferdinando de' Medici, Violante Beatrice Wittelsbach (1672-1731), figlia di Adelaide Enrichetta di Savoia e dell'Elettore Ferdinando. La giovanetta, oltre che per lo studio di latino, italiano, francese, spagnolo e qualche nozione di turco, aveva mostrato inclinazione per la musica, il teatro ed il canto ed interesse per ogni forma di sapere, anche scientifico. Aveva ricevuto secondo i modelli dell'epoca un'educazione incentrata sul rispetto dei doveri verso gli altri e verso se stessa e le competenze per essere una moglie capace di occupare con dignità il ruolo a cui era destinata per posizione sociale. La Principessa condivise con il marito l'amore per la musica e per il teatro e, sin dall'arrivo a Firenze, oltre a collaborare nella committenza di spettacoli teatrali, a recitare in commedie e a organizzare balli nelle residenze private riuscì, con la naturale propensione alla vita di società, a trasmettere un'accettabile immagine pubblica di quel matrimonio, sopportato dallo sposo che coltivava altri interessi ed avvelenato dai contrasti col Granduca, che nutriva una profonda delusione per la mancanza di una discendenza per la dinastia. In realtà Cosimo III, uomo dai profondi sentimenti religiosi, aveva sperato che la nuora, donna di «segnalate prerogative»di carattere e di «singolare vocazione alla pietà»,[2] che per tutta la vita fu devota allo sciagurato marito, potesse mitigare il carattere ribelle del figlio, uomo appassionato di musica e teatro, provetto suonatore di cembali e sempre desideroso di fuggire da una Firenze tetra e bigotta per recarsi a Venezia, dove viaggiatori europei e mercanti provenienti da tutto il mondo favorivano il continuo confronto tra diversi modelli di vita, di conoscenze, di sensibilità artistica, di tradizioni e, soprattutto, di idee: per il Carnevale una moltitudine di persone attratte dalle novità messe in scena accorreva nella città, rendendola il centro del teatro comico.

Guardando ai modelli veneziani sia nella scelta delle rappresentazioni teatrali, che per la realizzazione tecnica e artistica, il munifico principe innovò il teatro di corte fiorentino, ritenuto ormai superato, grazie all'allestimento di drammi per musiche, commedie letterarie, opere buffe e commedie all'improvvisa nelle ville medicee del Poggio Imperiale, del Poggio a Caiano, di Lappeggi e soprattutto in quella di Pratolino, dove aveva fatto costruire un nuovo teatro. È così che Ferdinando contraddistinse il legame potere-città-stato, in genere prioritario per un principe ereditario, con una dimensione pubblica fondata su un rapporto di protezione ed obbedienza, decentrata sul territorio ed imperniata sul teatro: perseguendo il disegno politico di accreditarsi come futuro Granduca, in contrasto con la politica del padre, sostenne con prodigalità l'attività del teatro di San Sebastiano a Livorno, ai cui spettacoli potevano assistere anche le donne, e seguì con interesse l'attività dei teatri pubblici di Firenze, Pisa e Siena. Anche gli Accademici dei centri più piccoli e lontani dalla corte, i Rinascenti a Poppi, gli Uniti a Cortona, gli Scom-

[2] Archivio di Stato di Firenze (d'ora in poi: ASF), *Mediceo del Principato,* lettera di Cosimo III a G. Willi di Monaco di Baviera del 2 dicembre 1687.

pigliati ad Anghiari, gli Antei a Pratovecchio e i Risorti a Sansepolcro godettero di protezione, sotto la forma di sostegno economico.

Violante, dal canto suo, mentre il Gran Principe sosteneva il teatro pubblico con suoi personali contributi, si cimentò in una dimensione privata come attrice ed autrice: mise in scena una commedia nel 1689 a Pratolino insieme alle dame di corte; allestì nel 1691, in onore del fratello Massimiliano Emanuele Wittelsbach che aveva annunciato un viaggio a Firenze, uno spettacolo a cui parteciparono, oltre alle sue dame, la musica Picciuoli, protetta dalla suocera Vittoria della Rovere, ed alcune nobildonne «maritate, la marchesa Ottavia Guadagni, Maddalena Tempi Gianfigliazzi e Francesca Bacetti»[3] che venivano da fuori Firenze. Il fatto che nella commedia ci fosse almeno una parte cantata e che alcune dame recitarono *en travesti* costituì una novità per la corte fiorentina. Per l'assenza di temi che potessero minacciare il rigore morale, queste rappresentazioni, caratterizzate da garbo e misura, conquistarono l'apprezzamento di Cosimo III che nel 1695 chiese alla nuora di allestire uno spettacolo per lui a cui assistettero gli uomini e le dame di corte oltre a «due o tre altri cavalieri attempati per grazia speciale di Sua Altezza Serenissima».[4] Anche la commedia messa in scena a Palazzo Pitti nel 1696, che la principessa scrisse per le nozze di Ginevra Bagnesi, figlia del suo scalco, ebbe un pubblico così selezionato. La sicurezza acquisita progressivamente nei vari allestimenti permise all'autrice sia di adottare nuove forme sceniche, quali un «prologo e un finale in musica», sia di arricchire l'azione con «un balletto di ninfe e tre amorini» (*ibidem*), che successivamente di cimentarsi insieme alle sue dame come coreografa in balli «figurati» (*ibidem*).

Questo spettacolo, come i precedenti, fu replicato più volte. L'autrice acquistò fama e ricevette elogi dall'Italia ed anche dalla Germania, tanto che nel maggio del 1698 alla rappresentazione dell'ultima commedia fu invitato il poeta Giovan Battista Fagiuoli: capovolgendo i tradizionali rapporti tra potere e mondo del teatro, Violante, consapevole del buon livello dei suoi spettacoli, per la prima volta li sottoponeva al giudizio del famoso commediografo toscano, che ricordò l'esperienza in un sonetto evidenziando l'assenza di scene dipinte e di comici professionisti, la scrittura chiara, la nobiltà dei temi trattati e la padronanza linguistica e drammaturgica.[5] Un'altra testimonianza è fornita da Vincenzo da Filicaia, arcade e poeta di corte, che sottolinea le capacità drammaturgiche ed il realismo delle rappresenta-

[3] ASF, *Mediceo del Principato* (d'ora in poi: *MdP*), f 5828 lettera di Vittoria della Rovere a Francesco Maria de' Medici del 20 novembre 1691.

[4] ASF, *MdP*, f 5828 lettera di Vittoria della Rovere a Francesco Maria de' Medici del 20 novembre 1691.

[5] «E quivi fermo fermo come un magio / Non vedeva né comici né scene / Del resto poi sentiva con disagio. / Ma dolci furon tutte queste pene, / In udir come sì Gran Principessa / E le sue Dame, recitavan bene. / E quel che in me la meraviglia ha impressa / È, come alla tedesca, in italiano / Componga la commedia da se stessa / Come il disteso sia puro toscano: / Come propria la frase e sentenziosa: / Come il soggetto nobile e sovrano»; GIOVAN BATTISTA FAGIUOLI, *Rime piacevoli*, Lucca, Marescandoli, 1729.

zioni.[6] Da una vulgata che si rifà a manoscritti non documentati si apprende che alla Principessa erano attribuite padronanza linguistica e competenza nella produzione di opere letterarie e poetiche in latino oltre a abilità innovative nella scrittura teatrale, specialmente nel tratteggiare i caratteri dei personaggi; al contrario, forse più verosimilmente, il segretario Piero Capponi afferma che scriveva poco e scorrettamente in italiano.[7]

L'autrice, rassicurata dagli elogi di letterati e poeti di corte, cominciò ad ammettere ai suoi spettacoli anche i nobili personaggi di passaggio da Firenze e si dedicò solo all'attività di autrice: nell'ottobre 1702, alla villa del Poggio Imperiale mise in scena un componimento interpretato da soli paggi, con gli uomini travestiti, questa volta, in donne. La capacità dimostrata nel mescolare generi teatrali e ruoli dei personaggi, di introdurre nei modelli della tradizione piccole ma significative variazioni, testimoniano sensibilità personale e vivacità culturale.

In questo contesto risulta singolare il fatto che non sia mai stata pubblicata alcuna sua opera né di poesia né teatrale benché lei stessa, componente dell'Accademia dell'Arcadia col nome di Elmira Telea, affermasse nell'Autoritratto del 1693 «mi diletto di comporre, benché con poco garbo, con tutto ciò che mi piace».[8] Non è dato sapere se si possa ricercare la causa di questa scelta nella determinazione di non contrastare il Granduca, che pur avendo dimostrato nell'ambito ristretto della corte apprezzamento per le qualità poetiche della principessa non avrebbe gradito che fossero rese pubbliche, oppure nella consapevolezza dell'autrice di non poter competere con la madre Adelaide di Savoia, una donna colta[9] che aveva chiamato alla corte di Monaco diversi artisti italiani[10] e che era un'apprezzata autrice di madrigali, strambotti e commedie pubblicati sia a Monaco che a Torino.[11]

La travagliata coppia promosse un accorto mecenatismo mostrando attenzione alle iniziative culturali della borghesia: nel 1696 durante il carnevale di Livorno, mentre il Gran Principe era a Venezia, Violante sostenne le dame che avevano

---

[6] «Maestà infinita / D'un dir che col non vero al ver dà vita / E fa che il vero nel ver si veste. / D'un dir che in sé trasforma, e rende immoto / Altrui non pur, ma di natura a scorno»; VINCENZO DA FILICAIA, *Per la meravigliosa commedia della Serenissima Gran Principessa di Toscana,* Biblioteca Ricciardiana Firenze (d'ora in poi: BRF), ms. 3148.

[7] «[...] era così erudita che compose alcune graziose cose in latino, in versi e in prosa, ed inoltre possedè talmente la toscana favella, nella sua propria e vera frase, che compose commedie graziosissime con impiegare e sostenere il carattere dei personaggi, al pari di chiunque altro che fatto n' avesse un particolare studio», *Vita di tre principesse di casa Medici,* a cura di Filippo Orlando e Giuseppe Baccini, Firenze, Il Giornale di Erudizione, 1887, p. 6 («Bibliotechina Grassoccia», 4).

[8] Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, *Panciatichi*, ms. 228, ins. 11, p. 284.

[9] «Essa amava in estremo la poesia, verseggiava aveva un'indole gaia e disinvolta, né s'assettò bene in quella corte germanica così fredda e compassata»; LUIGI CIBRARIO, *Origini e progresso delle istituzioni della monarchia di Savoia,* II, Torino, Stamperia Reale, 1855, p. 412.

[10] Vissero alla corte di Baviera gli architetti Agostino Barelli e Francesco Santurini, i musicisti Giovan Battista Macchioni, Ercole Bernabei e Agostino Steffani, ed il coreografo Giorgio Giacomo Alcaini, il poeta Domenico Gisberti, il librettista Pietro Paolo Bissari (cfr. LEONARDO SPINELLI, *Il principe in fuga e la principessa straniera,* Firenze, Le Lettere, 2010, p. 27).

[11] Cfr. CARLO NOVELLIS, *Dizionario delle donne celebri piemontesi*, Torino, Subalpina, 1853 pp. 3-4.

messo in scena in un magazzino del cavaliere Giovanni Tidi la commedia *Il figlio delle selve* di Carlo Sigismondo Capece, a cui assistette un pubblico selezionato da lei stessa.[12] Come avveniva a Pratolino e nelle altre residenze medicee le parti, sia maschili che femminili, tranne che nel caso della virtuosa Benedetta Ferini, furono assegnate esclusivamente alle promotrici dello spettacolo Laura Tidi (Elmira), Elisabetta Tidi Sproni (Teramene), Elisabetta Baffieric Farinola (Ferindo), Livia Frugoni Quaratesi (Arsinda), Antonia Grunenberg da Silva (Lindoro),[13] che avevano fondato un'edizione al femminile dell'Accademia del Cimento. Nello stemma del sodalizio, una crisalide nell'atto di uscire dal bozzolo su una veduta del porto di Livorno recava il motto «In gran periglio industrioso scampo», per indicare come la vita dell'Accademia sarebbe stata destinata alla morte «se una benefica assistenza non avesse cooperato al suo Scampo per sortir felicemente dalla serica tomba e tutta giubilo svolazzare nei sentieri dell'Aria».[14]

Ugualmente, alla morte di Vittoria della Rovere, Violante assicurò la sua protezione alle Assicurate di Siena, ritenute modelli di coraggio, concordia ed onore.[15] Ad Arezzo la gentildonna Faustina degli Azzi, L'Arcade Selvaggia Eurinomia, le dedicò odi, sonetti, ecloghe e madrigali esprimendo l'auspicio che, seguendone l'esempio, le accademiche dei Forzati, della quale faceva parte come Confusa, potessero esercitare la clemenza e fossero capaci di contrastare la discriminazione sessuale.[16] La Gran Principessa, facendo leva su interessi culturali, seppe qualificare l'azione politica: si conquistò la benevolenza della società borghese sostenendo le Accademie teatrali in difficoltà economiche ed estese la sua protezione, a partire dal 1719, alle Accademie degli Affilati di Pescia e dei Novelli di Poppi ed in seguito a quella degli Incogniti di Arezzo; divenuta governatrice di Siena, cercò di rispettare la richiesta di autonomia della classe dirigente e affermare il potere dei Medici presso la nobiltà senese che attraverso di lei sperava di ottenere visibilità presso le corti europee, in vista della imminente fine della dinastia medicea. Si mostrò particolarmente attenta alla vita della città, sostenendo l'attività delle Accademie dei Rozzi e degli Intronati e dimostrando devozione religiosa; promosse una politica di auto-regolamentazione della vita della città con una partecipata forma di governo popolare e laico che nel 1721 produsse il regolamento della corsa del Palio[17] e nel 1729 la divisione in contrade tuttora rispettata.[18]

Dimostrando attenzione per tutto l'universo femminile, fece studiare la Menica, una contadina che «per cantare all'improvviso aveva un estro prontissimo ed un'ottima maniera»[19] e pose sotto la sua protezione Lucrezia d'André detta Carò, che aveva recitato a Livorno nel 1697, Anna Maria Bianchi che poi passò sotto la

[12] ASF, *MdP*, f. 5834, lettera di Filippo Corsini al Cardinale de' Medici del 27 febbraio 1696.
[13] LEONARDO SPINELLI, *Luoghi e figure dello spettacolo livornese*, Livorno, Mediaprint, 2013, pp. 83-85 («Nuovi Studi Livornesi», XIII).
[14] ASF, *MdP*, f. 6277, lettera delle accademiche del Cimento a Violante di Baviera del 27 aprile 1695.
[15] ASF, *MdP*, f. 6280, lettera di Violante a Caterina Griffoli Piccolomini del 2 luglio 1704.
[16] cfr. FAUSTINA DEGLI AZZI, *Serto poetico*, Lazzaro Loreti, Arezzo, 1697.
[17] cfr. *Bando sopra la corsa del Palio del 16 maggio 1721*.
[18] cfr. *Nuova divisione dei confini delle contrade, 13 settembre 1729*.
[19] *Vita di tre principesse di casa Medici*, cit., p. 24.

protezione di Eleonora Gonzaga di Guastalla, moglie di Francesco Maria de' Medici, ed Anna Maria Lisi detta Brogina che, pur essendo stata chiamata come prima virtuosa alla corte imperiale, mantenne sempre rapporti affettuosi con lei.

Nell'attività imprenditoriale mise in luce le sue capacità relazionali e diplomatiche; infatti, oltre a provvedere all'organizzazione di spettacoli teatrali e di scambi di attori, curò sempre rapporti da cui potesse trarre vantaggio il Granducato di Toscana: assicurò ospitalità ed accoglienza ai nobili protettori degli artisti e creò una fitta rete di relazioni con altre nobildonne, come la regina di Polonia, sia per chiedere che mandasse a Firenze un cantante suo protetto, che per presentare gli artisti inviati a perfezionarsi in altre città o per raccomandare i protetti di Ferdinando. Inoltre, per rafforzare i vincoli di reciprocità e di alleanze con le altre corti europee ed all'interno del Granducato, curò i legami di parentela, si occupò dell'accoglienza a Firenze dei suoi familiari e dei dignitari stranieri e seppe tessere una accorta rete matrimoniale tra le dame di corte ed i nobili o i cavalieri d'oltralpe. Da vedova continuò nell'opera di impresaria, assumendo i migliori cantanti e procurando impieghi anche in Europa alle sue protette, tra cui Aurelia Marcello, Angiola d'Orso, Gostanza Lombardi che fu scritturata per recitare nel *Greco a Troia* alla Pergola, e ancora Antonia Merighi, Brigida Bianchi, Orsola Biancolelli, Giustina Eberhard, Francesca Cuzzoni ed infine la sua rivale Faustina Bordoni. L'aura di cultura e intelligenza da cui era circondata rendeva la sua tutela un attestato di onorabilità per cantanti ed attrici, e nello stesso tempo un valido lasciapassare per accedere alle corti europee; l'essere una sua virtuosa offrì una protezione contro le maldicenze alla Bordoni che aveva suscitato uno scandalo perché era stata rappresentata in due medaglie da Giuseppe Broccetti.

Infine, l'esame della rappresentazione di alcuni personaggi femminili a partire da Franella, una donna di modeste condizioni sociali dotata di intelligenza ed accortezza che appare nel *Cartoccio speziale* di Pier Susini, illustrerà il percorso innovativo già avviato nella seconda metà del Seicento e approdato con Giovan Battista Fagiuoli, Angelo Jacopo Nelli e Beniamino Gigli, ritenuti i precursori toscani della riforma di Carlo Goldoni. Nelle loro opere è superata la distinzione tra i generi della commedia dell'arte e della commedia letteraria, diventa protagonista la borghesia e l'azione scenica viene trasferita dalla città ai piccoli centri. A differenza di alcuni personaggi prevalentemente maschili (il vecchio avaro e burbero, il giovane innamorato, il contadino sciocco e credulone) nei quali persistono significativi echi della commedia dell'arte, i personaggi femminili, rappresentati con realismo, agiscono con autonomia e buon senso nella gestione delle risorse economiche, denunciano l'ipocrisia della società, aspirano ad accedere al mondo della cultura, rivendicano una maggiore autonomia anche a dispetto di vincoli parentali o coniugali, pur senza stravolgere i rapporti sociali.

Personaggi come la contadina Tonia che dice «Giustizia, giustizia: o che assassinamenti alla povera gente che chiede il suo!»[20] della farsa *Il sordo fatto sentir per forza* e

[20] GIOVAN BATTISTA FAGIUOLI, *Il sordo fatto sentir per forza*, in ID., *Commedie*, Firenze, Moucke, 1736, IV, II.3.

come Frasia «il cercare per qualsivoglia strada, anche non troppo battuta, di intendere e sapere non è curiosita, è necessità, vigilanza e attenzione dovuta»[21] che costringe l'avaro marito a garantire l'educazione ai figli e a pagare i contadini dimostrano determinazione, concretezza ed attenzione alla gestione delle risorse economiche.

Anche Isabella de *L'amante sperimentato ovvero anche le donne sanno far da uomo,* mostra intraprendenza nel proteggere i suoi beni da avidi spasimanti «uomini vigliacchi interessati e avari»[22] e determinazione nella scelta dello sposo «E' ben giusto pertanto che sì belle riprove di schietto amore, ottengano con me stessa e con ogni mio avere il premio dovuto, come di buon cuore di tutto vi faccio assoluto padrone».[23]

La redazione manoscritta di *Ciò che pare non è, ovvero il cicisbeo sconsolato* presenta anche motivi di carattere antireligioso «le grate son la rovina dei monasteri»[24] ed «entrai in convento con l'animo di essere religiosa, ne sono uscita amante»,[25] mentre nell'edizione data alle stampe prevale il giudizio morale con la condanna dell'ipocrisia che contrappone Leonora, moglie devota che frequenta il cicisbeo Vanesio, ed Isabella, desiderosa di prendere i voti, ma che in realtà ama Silvio e che, finalmente sincera, dirà del suo ritratto «L'ho preso perché mi piaceva troppo l'originale!»[26]

La scena teatrale si anima per la presenza della dotta Saforosa de *La Dottoressa Preziosa* che sul modello dell'Accademia dell'Arcadia si è data un «nome nobile e sugoso»[27] in luogo de «l'insipido Petronilla» (ivi, I.2), usando riferimenti che rivelano una cultura più donnesca che da intellettuale. Pur ritenendosi pari a Metastasio ed alla poetessa Aglaia Partenopea, in realtà è un'ignorante: apprende dalla serva, Menica «nome rusticano e abietto» (ivi, I.1) da lei ribattezzata Plautina, il significato di «accruscaglia» per mescolamento; ne condanna l'uso «sa di plebaglia» (ivi, I.3) e, ancora una volta è l'incolta serva a spiegare «credevo si potesse dire, perchè in questa c'entra la Crusca» (*ibidem*). Di contro, è soggiogata a tal punto da un servitore che è riuscito a farle credere che porta il nome «Pippo in memoria di alcuni filosofi suoi predecessori... Menippo, Aristippo, Crisippo» (ivi, II.7) che non lo corregge quando usa «pisce oculis» per «his oculis» (*ibidem*). Saforosa ama servirsi di termini ricercati, ma spesso sbaglia le citazioni: «Venere sì bene ricompensò Pirade» (ivi, I.3). Ancora, é la cameriera a precisare che il servitore «Discendente Filosofo» altri non è che «Ascendente Ficolosifo» (*ibidem*) mentre l'accademica storpia le parole «parpafrasi» per «parafrasi» (*ibidem*) oppure «Birbioteche» e «birbiotecario» per «Biblioteche» e «Bibliotecario» (ivi, I.7) ed inventa falsi latinismi «per stensu» (ivi, II.27). Solo grazie all'equilibrio del promesso sposo Cleante, la donna comprenderà l'importanza della misura e della concretezza nella vita quotidiana.

---

[21] Ivi, II.14.

[22] GIOVAN BATTISTA FAGIUOLI, *L'amante sperimentato ovvero anche le donne sanno far da uomo*, in ID., *Commedie*, Firenze, Moucke, 1736, VI, III.13.

[23] *Ibidem*.

[24] GIOVAN BATTISTA FAGIUOLI, *Ciò che pare non è, ovvero il cicisbeo sconsolato*, BRF, ms. 3462, I.1.

[25] *Ibidem*.

[26] GIOVAN BATTISTA FAGIUOLI, *Ciò che pare non è, ovvero il cicisbeo sconsolato*, Vallarfi, Verona, 1726, III.21.

[27] JACOPO ANGIOLO NELLI, *La dottoressa preziosa*, I.2 in ID., *Commedie*, III, a cura di Alcibiade Moretti, Bologna, Zanichelli, 1889, I.2.

Isabella e Florinda «contra di noi giustamente sdegnate»,[28] rivendicano autonomia contro l'eccesiva ed ingiustificata gelosia degli amanti in *Non bisogna in amor correre a furia*. Le due donne, insofferenti, reclamano una maggiore libertà «non vi riconosco per mio superiore né più per mio amante» (ivi, III.5) e «Che discolparmi?... Siete il mio sovrano? Fuste con autorità suprema costituito mio giudice?» (ivi, III.9), per ripicca si promettono ciascuna al vecchio genitore dell'altra. Si mostrano piene di sussiego «E' meglio pigliar uno che sia carico d'anni che di sospetti» (ivi, III.17) ed anche di timore, «Forse ci sarà offerto in dono ciò che avremmo a caro prezzo comprato» (ivi, III.16) finché prevarrà il buon senso e riusciranno a conquistarsi fiducia, amore e libertà di azione.

Lo stesso tema è affrontato con ironia ne *La Suocera e la Nuora*: la giovane Agrida rivendica la sua libertà con stizza, come per affermare il suo ruolo «Io in maritandomi non go inteso rendermi schiava»,[29] mentre Litigia non nasconde la sua riprovazione anche per i modelli di vita rinnovati introdotti dalla nuora «Voi vorreste che la moglie del nostro figliuolo contasse più di lui medesimo?» ... «Filidauro l'ho saputo avvezzare in maniera, che di tutto mi domanda permissione prima di farlo» (ivi, I.1), come anche disapprova l'atteggiamento consenziente del figlio «se sua moglie ha da poter contare più di lui, lo farà fare a suo modo» (ivi, I.1). Anche la scelta dei cibi o il fatto che Agrida si prenda gioco della vanità della suocera diventano occasione di scontri tra le due donne «Io sono entrata qui padrona e in fin che non esco co' i piedi avanti, mi ci voglio mantener tale» (ivi, II.1).

L'esigenza di rispettare le differenze di classe è affidata a Isabella de *Gli inganni lodevoli* che con astuzia riesce a sventare il matrimonio tra Leonora ed «un giovane di concetti vili e plebei come l'oscura sua nascita».[30] Anche chi ha avuto successo nella scalata sociale come Pasquina, la «padrona spadronata»[31] de *La Serva Padrona*, che con modi intriganti e premure affettuose è riuscita a soggiogare Arnolfo, suo padrone, e che viene a sua volta raggirata dall'uomo che ama, ammonisce «Impariamo noi altri servitori a non ci far padroni perchè all'ultimo si va a quella bella villa fra Prato e Montemurlo; al Barone».[32]

Un simile modello di comportamento, fondato su misura e decoro, che condanna gli eccessi ed è rispettoso delle convenzioni sociali diventa punto di riferimento anche nei rapporti tra i sessi. Ciprigna de *La Moglie in calzoni*, approfittando di un attimo di debolezza del marito, si è impossessata dei calzoni di Bonario e del suo ruolo di capo-famiglia. L'uomo riuscirà a riappropriarsi degli uni e dell'altro solo grazie all'intervento del servo Fiuta che ammonisce i due «Voi, signora, avete a riconoscere il marito come superiore, e voi, signor Bonario la moglie come vostra eguale».[33]

---

[28] GIOVAN BATTISTA FAGIUOLI, *Non bisogna in amor correre a furia*, in ID., *Commedie*, II, Venezia, Geremia, 1753, III.12.
[29] JACOPO ANGIOLO NELLI, *La Suocera e la Nuora*, in ID., *Commedie*, II, cit., I.8.
[30] GIOVAN BATTISTA FAGIUOLI, *Gli inganni lodevoli*, in ID., *Commedie*, Firenze, Moucke, 1736, V, I.1.
[31] JACOPO ANGELO NELLI, *La Serva Padrona*, in ID., *Commedie*, I, cit.,
[32] Ivi, III.21.
[33] JACOPO ANGIOLO NELLI, *La moglie in calzoni*, in ID., *Commedie*, I, cit., III.23.

È solo un commedia!

Però la necessità di non modificare il ruolo tradizionalmente attribuito a ciascun sesso giustificherà futuri modelli di comportamento penalizzanti per le donne come la prevalenza dell'ordine sul disordine frenerà anche le loro iniziative di innovazione: ha avuto un durata troppo breve il periodo in cui è stato accettato l'apporto femminile alla crescita della società!

BIBLIOGRAFIA CITATA

ADIMARI, LODOVICO, *Satira IV. Contro alcuni vizi delle donne, particolarmente contro le cantatrici*, Londra, s. e., 1788.

APOLLONIO, MARIO, *Storia del teatro italiano,* II, Firenze, Sansoni, 1981.

BALESTRACCI, DUCCIO, *Violante Beatrice Gran Principessa di Baviera*, Siena, Protagon, 2010.

CIBRARIO, LUIGI, *Origini e progresso delle istituzioni della monarchia di Savoia,* II, Torino, Stamperia Reale, 1855.

DEGLI AZZI, FAUSTINA, *Serto poetico*, Lazzaro Loreti, Arezzo, 1697.

Le donne Medici nel sistema europeo delle corti. XVI-XVIII secolo. Atti, a cura di Giulia Calvi e Riccardo Spinelli, Firenze, Polistampa, 2008.

FAGIUOLI, GIOVAN BATTISTA, *Ciò che pare non è, ovvero il cicisbeo sconsolato,* Vallarfi, Verona, 1726

————, *Commedie*, Verona, Vallarfi , 1726.

————, *Rime piacevoli*, Lucca, Marescandoli, 1729.

————, *Commedie,* Firenze, Moücke, 1734-1736.

————, *Commedie*, Geremia, Venezia, 1753.

NELLI, JACOPO ANGIOLO, *Commedie*, a cura di Alcibiade Moretti, Bologna, Zanichelli, 1889.

NOVELLIS, CARLO, *Dizionario delle donne celebri piemontesi*, Torino, Subalpina, 1853.

MANDÒ, FERRUCCIO, *Il teatro in Toscana,* Firenze, Chiari, s. a.

PROFETI, MARIA GRAZIA - LEYVA, AURELIA, *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano,* Firenze, Alinea, 2000.

Il teatro italiano del Settecento, a cura di GHERARDO GUCCINI, Bologna, Il Mulino, 1988.

SPINELLI, LEONARDO, *Il principe in fuga e la principessa straniera,* Firenze, Le Lettere, 2010.

————, *Luoghi e figure dello spettacolo livornese,* Livorno, Mediaprint, 2013, («Nuovi Studi Livornesi», XIII).

TURCHI ROBERTA, *La commedia italiana del Settecento,* Firenze, Sansoni, 1985.

VANNUCCI, MARCELLO, *I Lorena granduchi di Toscana,* Roma, Newton & Compton, 1998.

————, *Le donne di casa Medici,* Roma, Newton & Compton, 1999.

Vita di tre principesse di casa Medici, a cura di Filippo Orlando e Giuseppe Baccini, Firenze, Il Giornale di Erudizione, 1887 («Bibliotechina Grassoccia», 4).

Il ruolo della donna nel teatro dei comici professionisti italiani nel Seicento

Monika Surma-Gawłowska
(Uniwersytet Jagielloński w Krakowie)

L'apparizione della donna sul palcoscenico professionale costituisce uno dei più importanti contributi italiani per la cultura tetarale europea e modifica notevolmente il repertorio delle compagnie dell'arte. A partire dei primi decenni del Seicento le donne sono ormai un elemento indispensabile di ogni spettacolo all'improvviso. Se la prima generazione di attrici lotta per il riconoscimento sociale della nascente professione, facendo fronte a pesanti accuse da parte delle autorità ecclesiastiche, la seconda e la terza devono rispondere alla crescente concorrenza del teatro pubblico per musica, affermatosi ufficialmente nel 1637. A partire dalla metà del Seicento la migrazione di attori verso Francia ed altri territori stranieri, in cui il teatro per musica pubblico non è ancora così popolare mette di nuovo in primo piano elementi di comicità bassa, i cui protagonisti diventano Arlecchino e Colombina. Dopo alcuni decenni di trionfi sul palcoscenico professionale le Innamorate cominciano a cedere posto alle Servette.

The appearance of women on the professional stage is one of the most important Italian contributions to the European theatrical culture. It also changes significantly the repertoire of the professional troupes. From the first decades of the 17 century women are an indispensable element of every performance of professional comedians. If the first generation of the actresses has to struggle to gain the social position for their profession, facing heavy charges from the Church, the second and the third have to confront the increasing competition of the public opera theatre, which begins to operate from 1637. From the half of the 17 century the migration of actors from Italy to France and other countries, in which the presence and the competition of the public opera theatre is not yet so strong, changes again the repertoire and the role of the woman in the performances. The low culture elements of the performance, whose protagonists are Arlecchino and Colombina, become most highlighted. After decades of triumph Innamorate have to make space for Servette.

Come è ben noto nel contratto padovano del 1545, che uficializza la nascita di un teatro che ai tempi di Goldoni sarebbe stato battezzato con il nome di 'Commedia dell'Arte', non figurano nomi di donne, benché il potere di attrazione esercitato dalla presenza femminile sul palco non fosse sconosciuto ai predecessori dei comici-professionisti. Vari decreti e trattati contro lo spettacolo di piazza menzionano infatti una forte presenza di giullaresse, saltatrici, ballerine e cantanti, che si esibivano sullo stesso banco dei ciarlatani, facendo da calamita e attirando la folla, davanti alla quale dopo veniva allestito lo spettacolo principale: quello del falso sapere dei 'venditori d'oli cotti'. Quasi vent'anni dopo la firma del contratto della 'fraternal compagnia' proprio da tali cerchie discendeva la prima professionista del teatro italiano nota a noi oggi, Barbara Flaminia, che quasi sicuramente prima di diventare attrice era andata in giro per le piazze d'Italia con un ciarlatano.[1] Se ai tempi di «ser Maphio» e della sua «fraternal compagnia» i ruoli femmili venivano ancora recitati

[1] Anche molti decenni dopo tante attrici-professioniste cominciavano così la loro carriera. Basti pensare a Giulia de Caro che prima di diventare cantante saliva sui pubblici banchi, inizialmente con un venditore ambulante di ventagli, e dopo con un buffone di piazza detto 'Cappello d'oro'.

da uomini, era perché la nuova idea del teatro mercenario aveva bisogno di tempo per affermarsi prima di rischiare che la lotta con le autorità incaricate di rilasciare le necessarie licenze si facesse ancora più dura a causa della presenza sul palco di donne. Nelle rigide strutture della società controriformistica, in cui si andò formano l'idea del moderno teatro, non c'era spazio per nessuna forma del divertimento laico, in quanto un momento di dissacrazione del tempo, una sosta, una pausa inutile. Come scriveva sul finire del Cinquecento padre Gabriele Paleotti: «In questi tempi così calamitosi per gl'insulti degli eretici che ci sono attorno [...] pare che si doveria attendere ad ogni altra cosa [...] che a stare in su le burle pubblicamente».[2] Gli attori maschi —come un certo «Francesco che fa da donna», menzionato in un contratto trovato da Ester Cocco,[3] o come i dilettanti della festa bavarese del 1568, il marchese di Malaspina ed Ercole Trezo che recitarono nello spettacolo all'improvviso le parti de «la Cortegiana [...] Camilla» e de «la sua serva»—[4] imposero a tali 'burle' un particolare tipo di recitazione e di repertorio: buffonesco, farsesco, non di rado volgare, destinato a perdurare negli spettacoli all'improvviso per lunghi decenni. Nel momento in cui sul palco salirono donne di carne e ossa il teatro dei comici professionisti subì dei forti cambiamenti: da uno spettacolo basato sul comismo delle parti ridicole, si passò a un teatro più complesso e più ricco di sfumature. Le donne accentuarono gli elementi basilari della matura commedia all'improvviso: il contrasto e la componente aulica. Con esse entrò a far parte dello spettacolo dei profesionisti il drammatismo e l'erotismo, finora assenti, e si modificò il repertorio, gradualmente tendendo verso il serio e il melodrammatico. Già le prime testimonianze mantovane sugli spettacoli di Barbara Flaminia e Vincenza Armani, dati da loro a concorrenza sul finire degli anni '60 del Cinquecento, parlano di un repertorio straordinariamento vasto. Nelle lettere del segretario mantovano Rogna la «Flaminia romana» è lodata dal pubblico per «lamenti che fece in una tragedia [...] cavata da quella novella d'Ariosto», Vincenza invece «per la musica, per la vaghezza degli habiti et per altro»[5]. Davanti agli occhi dei testimoni di questi primi spettacoli con donne, sulla scena si alternavano tutte e tre i generi teatrali, il tutto frequentemente intessuto di intermezzi e accompagnato da musica, canto e danza. Questi elementi, presenti anche negli spettacoli allestiti da soli uomini, ora diventano un ulteriore 'ingrediente' eroticamente affascinante. La musica di donne esperte nelle arti dello spettacolo non ha niente a che fare con concerti «d'asini e galavroni» dati da alcune compagnie cerretanesche che descrive l'autore de *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*.[6] Il loro è un canto capace di rapire gli animi, come quello di Vittoria Piissimi «quella dolce sirena ch'ammaglia con soavi

[2] GABRIELLO PALEOTTI, *Scrittura per suo ordine*, in FERDINANDO TAVIANI, *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La Fascinazione del Teatro*, Roma, Bulzoni , 1969, pp. 39-40.
[3] ESTER COCCO, *Una compagnia comica nella prima metà del secolo XVI*, «Giornale storico della letteratura italiana», 1915, LXV, p.68.
[4] MASSIMO DI TROIANO, *Discorsi delli trionfi, giostre, apparati*, Monaco, Adamo Montano, 1568, pp. 183-188.
[5] Lettera di Luigi Rogna del 06.07.1567, in ALESSANDRO D'ANCONA, *Le origini del teatro italiano*, II, Torino, Loescher, 1891, p. 451.
[6] TOMMASO GARZONI, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, Venezia, Giovan Battista Somasco, 1593, pp. 737-741.

incanti l'alme de' suoi divoti spettatori».[7] La musica è uno dei tanti strumenti con cui le donne esercitano il loro fascino sul pubblico: «le musiche effeminano, [...] tanto che quando arriva la femmina che recita, altrui si trova tanto debole per le precedenti cose, che moralmente è impossibile resistere»[8] —si lamentava nel 1607 il padre Domenico Gori—. Il resto lo fanno la bellezza delle attrici e le dolci parole d'amore pronunciate da loro. La bravura delle migliori attrici, la diversità e la novità della loro recitazione fanno sì che esse diventano presto uno dei principali elementi di successo del teatro mercenario. Tuttavia se già il teatro dei soli uomini suscitava scalpore dei moralisti, non è difficile immaginare come fossero giudicate donne che osarono congiungersi ai vagabondi teatranti. Il già citato padre Paleotti nella *Scrittura [...] contro agli Spettacoli Teatrali* scriveva: «quelli che le rappresentato per l'ordinario sono vagabondi e di mal nome, e conducono seco donne di mala vita, quali fanno anco recitare in commedia».[9] La cosa più temuta dai moralisti era l'effetto che tali donne potevano avere sul costume dei cittadini. Continua infatti così il padre Paleotti: «Si è veduto per esperienza che per il passato alcuni gentiluomini si sono invaghiti di queste donne commedianti ed hanno consumato gran parte delle loro sostanze con loro, con rovinare le proprie famiglie e con gran fatica si sono poi separati dal commercio».[10] Le donne —strumento di attrazione di un teatro in cui «l'arte vera è il piacere e il dilettare»—[11] secondo la Chiesa agiscono a guisa di meretrici, innamorando uomini e distruggendo famiglie, per cui non deve stupire se meritano nomi di «infernali furie», «maghe di Venere» o «amazoni infernali».[12]

È in tale contesto che lavorano le attrici della seconda generazione dei professionisti, come Isabella Andreini, «decoro delle scene, ornamento de' Teatri, spettacolo superbo non meno di virtù che di bellezza».[13] Insieme agli altri attori impegnati nella lotta per il riconoscimento sociale della nuova professione Isabella ci tiene a dimostrare l'infondatezza delle accuse rivolte loro dai moralisti. Essa, oltre a diffondere di sè un'immagine studiata di onesta moglie e pia madre, entra in aperta competizione con il mondo dei letterati, pubblicando dall'inizio del Seicento frutti della sua esperienza scenica, quali rime e lettere[14]. Questa sapiente strategia di accademica Intenta e comica Gelosa le apre porte dei migliori saloni in Italia e in Francia, assicurandole la protezione dei potenti, quali il duca di Firenze o il cardi-

---

[7] Ivi, p. 738.

[8] DOMENICO GORI, *Trattato contro alle commedie lascive*, in TAVIANI, cit., p. 139.

[9] TAVIANI, *La Commedia dell'Arte*, cit., pp. 39-40.

[10] *Ibidem*.

[11] «Prologo» a *La Strega* (1546) di Anton Francesco Grazzini, in ANTON FRANCESCO GRAZZINI, *Commedie di Anton Francesco Grazzini detto il Lasca. Riscontrate sui migliori codici e postillate da Pietro Fanfani*, Firenze, Felice Le Monnier, 1859, p. 174.

[12] Sono parole di padre FRANCIOTTI, cit., e GIAN DOMENICO OTTONELLI, *Della Christiana Moderatione del Theatro*, riportate in TAVIANI, cit., pp. 178 e 333.

[13] GARZONI, *La piazza universale*, cit., p. 738.

[14] ISABELLA ANDREINI, *Lettere*, Venezia, Marc'Antonio Zaltieri e Gieronimo Bordoni, 1607, *EADEM*, *Rime*, Girolamo Bordone & Pietromartire Locarni, Milano1601; *EADEM, Rime*, Claudio de Monstr'oeil, Parigi 1603. La sua prima opera a stampa fu tuttavia la pastorale *Mirtilla*: *EADEM*, *Mirtilla*, Girolamo Discepolo, Verona, 1588.

nale Aldobrandini con i membri della sua privata accademia dei letterati. La nobilitazione del teatro dei professionisti, a cui parteciparono attivamente anche donne, modifica ulteriormente il carattere della Commedia dell'Arte, dando ancora più peso ai ruoli lirici delle Innamorate e intagliando nella materia dello spettacolo ancora più spazio per la componente aulica dei giovani che conversano d'amore in perfetto fiorentino letterario.

È fondamentale osservare tuttavia che nei primi decenni della presenza della donna nella Commedia dell'Arte, il ruolo ad essa destinato è unicamente quello dell'Innamorata. Infatti, dopo l'ascesa delle donne sul palco gli uomini continuarono a recitare i ruoli prevalentemente comici di Serva, tingendoli di toni grotteschi. Molto probabilmente la prima donna che si specializzò nel ruolo di Servetta fu negli anni '80 del XVI secolo «Signora Silvia Roncagli Bergamasca, che faceva da Franceschina»[15] nella compagnia dei Gelosi. Grazie alla presenza di donne il ruolo della Servetta acquistò col tempo anch'esso delle sfumature lirico-erotiche, restando tuttavia per molti decenni marginale rispetto a quello dell'Innamorata. Infatti, di solito le giovani attrici cominciavano la loro esperienza nella compagnia dal ruolo della Servetta e solo dopo passavano a quello della seconda, e poi della prima Innamorata. Erano considerati casi di degrado situazioni, nate dalla rivalità fra le attrici, come quella fra la Orsola Cecchini e Virginia Ramponi, quando quella prima fu costretta a retrocedere nel ruolo della Servetta a favore dell'odiata rivale.[16]

All'inizio del secolo XVII le donne, che recitano nei ruoli sia di Innamorate che Servette, sono ormai un elemento indispensabile e fisso del teatro dei profesionisti: senza di esse lo spettacolo non piace al pubblico e la compagnia non guadagna. G.D. Ottonelli scrive rassegnato nel suo trattato sul teatro:

> Pochi anni sono che un comediante, capo d'una compagnia, mi disse chiaro: «I popoli così vogliono. Quando arriviamo alle porte delle città, subito sentiamo da molti quell'inchiesta: e ben conducete voi donne? E se talvolta rispondiamo di no, ci replicano con riso e con disprezzo: voi non farete faccende, non avrete plauso; non guadagnerete soldi, darete in nulla. Perché? Oh, i popoli voglion la comparsa, la vista, e la voce delle vere donne, [...] quasi che la compagnia senza donne graziose e giovinette non fusse per recar gusto a gli spettatori.[17]

La presenza della donna distingue lo spettacolo dei professionisti da quello dei dilettanti, dato dalle varie accademie, dove si continua a recitare *en travesti*. Scrive infatti Barbieri nella sua *Supplica*: «Io non loderei mai il far recitare cotidianamente i fanciulli da donna, atteso che io ho veduto in certe Accademie l'imbroglio di questi ragazzi»,[18] i quali —stando alle sue parole— non sanno né vestirsi, né pettinarsi da soli e devono essere assistiti o da donne, sorelle o mogli che siano, o da qualcun altro. Invece «le donne sono più naturali e si sanno addobbare da lor stesse» (ivi,

[15] FRANCESCO ANDREINI, *Le Bravure del Capitano Spavento,* Giacomo Antonio Somasco, Venezia 1607, Ragionamento XIV.

[16] Cfr. SIRO FERRONE, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014, p. 278.

[17] OTTONELLI, *Della Christiana Moderatione*, cit., in TAVIANI, *La Commedia dell'Arte*, cit., p. 338.

[18] NICCOLÒ BARBIERI, *La supplica,* Venezia, Marco Ginammi, 1634. Il discorso riportato anche in: FERRUCCIO MAROTTI, GIOVANNA ROMEI, *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 575-690.

pp. 675-676). Se tale giustificazione non dovesse essere sufficiente per convincere i nemici della donna sul palcoscenico professionale, aggiunge ancora:

> Il fuggir le scene per tema che le donne non scompongano la castità (a mio intendere) è troppa severità: difficile è fuggire le donne se non si fugge la cittadinanza, poiché le donne sono la metà del mondo [...]; non sono le scene che fanno male ma sì bene la rea natura delle persone viziose. Chi non ha altri occhiali per vedere che di vetro rosso, ogni oggetto gli sembrerà rosso. (ivi, p. 676)

Gli echi dell'immagine di donna-attrice vigente all'inizio del Seicento traspaiono dagli scenari di Flaminio Scala. Ne *Il teatro delle favole rappresentative*[19] le donne recitano i loro ruoli racchiusi ancora nei contorni ben definiti di figure assogettate alla predominazione delle maschere comiche maschili. Il ruolo femminile di rilievo è sempre affidato ai personaggi di Innamorate, essendo la figura della Servetta —che nelle commedie dello Scala di solito appare con il nome di Franceschina— di second'ordine. È particolarmente interessante una delle sue trame, *Il ritratto,* in cui —come per ammiccare al pubblico che ascoltava la commedia— lo Scala riporta dei luoghi comuni che circolavano su donne-attrici... senza obiezioni che le sue parole possano essere prese sul serio. La comica Vittoria, presentata nella commedia come rovina delle famiglie, non fa altro che andare in giro in cerca di regali ed innamorando di sé uomini chiamati metaforicamente dei «piccioni da pelare» (ivi, p. 120). Appare nel secondo atto «riccamente vestita, con catene d'oro, con braccialetti di perle, con diamanti e rubini in dito» (ivi, p. 121). Con il suo comportamento Vittoria conferma che non è del tutto infondato l'epiteto attribuitole nel corso della commedia quale «puttana errante» (*ibidem*), «la cui professione è solo di far star questo e quello» (*ibidem*). Nell'atto III parla con Piombino dicendo che quando sono «stati a desinare a casa d'un gentiluomo suo innamorato, hanno avuto di buoni donativi, toccando, sopra questo particolare del donare a' comedianti, molte città delle principali d'Italia, nelle quali ella è stata favorita di molti presenti, e finalmente com'ella si burla e ride di quelli amanti che non li donano» (*ibidem*), e addirittura dice che «dove arrivano compagnie di comedianti, le donne maritate il più delle volte stanno a bocca secca» (ivi, p. 122).

Sembra una triste coincidenza il fatto che pochi anni dopo la pubblicazione degli scenari lo Scala dovette subire di persona l'azione di una comica del genere. Nel 1618 alla compagnia dei Confidenti guidata dallo Scala, a servizio di Giovanni de' Medici, si unì Maria Malloni in arte Celia. Con lei c'erano due figure a dir poco indesiderate dallo Scala e dal resto della compagnia: «quella infame di sua madre con il vituperoso fratello, con le loro attioni puttanesche tengano in continui travagli questa compagnia».[20] La madre arrivò addirittura a cercare di mettere in asta durante lo spettacolo un annello avuto dalla figlia come donativo da un ricco protettore... La situazione cambiò solo quando lo Scala implorò a Giovanni de' Medici

[19] FLAMINIO SCALA, *Il teatro delle favole rappresentative*, Venezia, Pulciani, 1611, *Il ritratto comedia*, pp. 118-122.

[20] Lettera di Flaminio Scala a Giovanni de' Medici datata da Firenze, 13 ottobre 1618. In *Comici dell'arte. Corrispondenze*, a cura di Claudia Burattelli, Domenica Landolfi e Anna Zinanni, Firenze, Le Lettere, 1993, p. 50l.

di «fulminar con lettere e minacce a questo triangolo scellerato»[21] ed egli lo fece, scrivendo da Venezia al suo segretario Cosimo Baroncelli:

Reitiri Vostra Signoria l'offizio con la madraccia della Celia [...], mortifichila Vostra Signoria con le parole, perché se non si umilia decentemente [...] ancorché donna, gli farò mortificare le rene, le spalle, perché a simile sua pari, che arrufianano pubblicamente le figlie, ci va la frusta et la scopa *de directo*. (*ibidem*)

L'azione intrapresa dal protettore della compagnia ebbe i suoi desiderati effetti e da allora Celia fece ciò, che —come osserva Ferrone nel suo ultimo libro sulla Commedia dell'Arte— fecero tante altre attrici nei suoi panni: capì la lezione e cominciò a recitare la parte di una convertita. Tanto che negli avvisi milanesi dell'anno successivo il suo nome figura preceduto da aggettivo ben diverso da quelli usati dello Scala: «Hanno presa licenza da Palazzo gli italiani comici, nominati della Vergine Celia...» (ivi, p. 538*n*)

L'esempio dello Scala, sia quello del suo scenario immaginario del *Teatro delle favole rappresentative*, che quello che scrisse la vita stessa, mortificando il vecchio capocomico con lo «scellerato triangolo», dimostra che la situazione delle donne-teatranti nei primi decenni del Seicento non era ancora regolata. E le severe parole dei moralisti rivolte contro le comedianti, che le chiamavano «meretrici che fanno il mestiere a pagamento»[22] qualche volta erano più che giustificate.

Perché la situazione delle attrici potesse cambiare, ci voleva un'azione di diverso taglio. Chi poteva realizzarla meglio di G. B. Andreini, primogenito di Francesco ed Isabella? Laureato all'università di Bologna e membro dell'Accademia degli Spensierati di Firenze, nel suo vastissimo patrimonio letterario Giovan Battista continuò l'azione intrapresa dalla madre.

Già negli scritti con cui contribuisce alla «definizione sociologica della professione»[23] dell'attore, quali *Prologo in dialogo fra Momo e la Verità*; *La ferza,* nonché per certi aspetti il *Pianto d'Apollo*, dedica molto spazio alla figura femminile. Giovan Battista autodefinisce la sua strategia di difesa della donna sul palco dicendo semplicemente, che le comiche «non son nate alle connocchie, a i naspi, ma sì bene a i libri, alle penne, alle vigilie ed alle noie, spesso premeditar dovendo con fatica in privato, quello che 'n pubblico poi con tanto tremore, ma con altrottanto onore, rappresentar debbono».[24] L'onore di cui parla fu anche suo merito. Andreini-figlio si muoveva sul terreno delle lettere con grande disinvoltura, sperimentando generi diversi e promuovendovi una visione più coraggiosa della donna, che presto divenne centrale nella sua produzione drammatica. A proposito il ruolo della donna nella drammaturgia dell'attore Ferrone ha scritto: «*Lelio bandito* fu forse l'ultima commedia che nacque sotto il segno del patto sociale con il buffone, ma anche la prima a intraprendere la nuova covenzione *larmoyant* e mediana».[25] Da allora, cioè

[21] Lettera di Flaminio Scala a Giovanni de' Medici, cit., p. 502.
[22] PEDRO HURTADO DE MENDOZA, *Dissertazioni scolastiche e morali,* in TAVIANI, cit., p. 88.
[23] Cfr. MAROTTI - ROMEI, *La Commedia dell'Arte*, cit., p. LXI.
[24] GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *Prologo in dialogo fra Momo e la Verità*, in MAROTTI - ROMEI, cit., p. 504.
[25] SIRO FERRONE, *Attori, mercanti, corsari. La commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 1993, p. 213.

dal 1620, la sua attenzione si sposta su donne e coppie di innamorati, che acquistano forma di un triangolo recitato in vita e sulla scena da lui, innamorato-Lelio e dalle sue due donne: moglie Virginia Ramponi —in arte Florinda e l'amante Virginia Rotari— in arte Lidia.

Luciano Mariti nel suo brillante saggio contenuto nell'edizione del *Convitato di pietra* andreiniano[26] cita una delle ultime lettera scritte dall'attore nel 1650, poco prima di morire. In essa, dopo mezzo secolo di esperienza scenica, Andreini ricorda solo due donne, quasi due esempi perfetti e esemplari di attrice: sua madre e la prima moglie, Virginia. Sarà su questi due personaggi, che in realtà sembrano tutt'uno, che Andreini modellerà il suo ideale di donna nel teatro dell'arte. Isabella aveva imposto un modello aulico di recitazione, basato su un lirismo equivoco, tinto di toni maschili, forti, con degli elementi di forza introdotti dalle scene di travestimento e di pazzia. Scrisse nel sonetto che apre la sua raccolta di versi: «E come ne' Teatri hor Donna, ed hora / Huom fei rappresentando in vario stile / Quanto volle insegnar Natura, ed Arte».[27] Vi sono molte testimonianze sulle capacità musicali dell'attrice: Isabella è spesso paragonata a bella Sirena da autori di versi in sua lode contenuti nell'edizione postuma delle sue *Rime* e Agostin Gioioso da Sanseverino, tra «doni eccelsi d'ISABELLA» elenca infatti il suono, il canto[28]. Anche nella pastorale *Mirtilla* dell'Andreini c'è una scena di duello canoro tra le protagoniste femminili, Filli recitata sul palcoscenico dall'Andreini e Mirtilla da Vittoria Piissimi.[29]

Il tipo di recitazione rappresentato da Isabella, insieme alle sue capacità canore ne fanno un modello ideale da seguire per Ramponi, anch'essa, come è noto, dotata di una voce straordinariamente bella. A partire dal glorioso esordio musicale di Virginia, quando il 28 maggio 1608 nel Palazzo Ducale di Mantova cantò la parte di Arianna nell'omonima tragedia per musica di Claudio Monteverdi su libretto di Ottavio Rinuccini, sostituendovi 'la Romanina', fu chiaro che nella carriera della giovane attrice professionista non sarebbero mancati episodi canori. Come scrisse Annibale Roncaglia a Cesare d'Este a proposito l'escuzione dell'Arianna moteverdiana: «Ariana comediante» seppe cantare «meglio di tutti», e di fronte a lei sia «Raso musico che cantò divinamente» sia «gl'eunuchi et altri parvero niente».[30] Il lamento cantato dalla Ramponi nel 1608 doveva diventare uno dei suoi cavalli di battaglia, caratterizzando il suo repertorio scenico approntatole dal marito Giovan Battista.

Essendo il ruolo della musica e del canto nella commedia dell'arte oggetto di studi separati, qui ci limitiamo solo a ricordare che la figura dell'Innamorata, con il

---

[26] LUCIANO MARITI, *Il comico dell'Arte e il* Convitato di pietra, in SILVIA CARANDINI - LUCIANO MARITI, *Don Giovanni o l'estrema avventura del teatro*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 71-226.

[27] ANDREINI, *Rime* (1601), cit., p. 1.

[28] ANDREINI, *Rime* (1605), cit., p. 96.

[29] «FILLI [...] quando avremo noi / co 'l suono accordato il nostro canto / egli accordi le nostre / amorose contese»; ANDREINI, *Mirtilla*, cit., III.4.1698-1700. A proposito della rivalità fra l'Andreini e la Piisimi cfr. il saggio di FERDINANDO TAVIANI, *Bella d'Asia. Torquato Tasso, gli attori e l'immortalità,* «Paragone. Letteratura», 1984, 408-410, pp. 3-76.

[30] Lettera del 29.05.1608, in CLAUDIA BURATTELLI, *Spettacoli di corte a Mantova tra Cinque e Seicento*, Le Lettere, Firenze, 1999, p. 45.

lirismo e la naturalezza della recitazione, era una figura ideale per realizzare l'idea del 'recitar cantando'. Uno dei padri fondatori del nuovo gener, Vicenzo Galilei, consigliava addirittura ai musicisti, per «pigliar norma di quello che convenga per l'espressione di qual si voglia concetto», di andare a vedere le commedie «che recitano i zanni»[31] i quali sanno come «commovere l'animo dello spettatore»,[32] giacché era proprio la capacità di 'suscitare gli affetti' lo scopo principale dell'arte del musicista. «Tutte le volte che il musico» —scriveva infatti Galilei— «non ha facultà di piegare gli animi degli uditori dove ben li viene, nulla et vana è da reputare la sua scienza et sapere».[33]

Le donne sapevano 'muovere gli affetti' meglio degli altri personaggio della Commedia dell'Arte, come disse Valerini —parlando dell'Armani— «i nostri cuori hor timidi hor arditi facea, aggirava gli animi come le parea».[34] E la «facultà di piegare gli animi degli uditori» diventava assoluta, se la recitazione era accompagnata dal canto, dalle scene di abbandono, disperazione, lamento, di contrarie passioni, fra amore e odio. G.B. Andreini riempie le sue opere sceniche con grandi ruoli di eroine tragiche, cuciti su misura per le sue due donne, specie per Virginia Ramponi. La memoria di tutte le migliori prove canore della Ramponi è riassunta nel *Convitato di Petra* andreiniano. Secondo Mariti «una delle più importanti innovazioni del *Convitato* di Andreini è nelle *performances* sentimentali delle donne», dove «le voci delle sedotte e abbandonate si producono quasi esclusivamente in lunghi 'lamenti', ciascuna con una ripresa imitativa del tema, quasi fossero un'unica voce».[35] Nei lamenti di Isabella, di Anna e quello di oltre trecento versi dell'umile pescatrice-Servetta Filinda (atto II, scena 5) riecheggia quello archetipico di Arianna abbandonata da Teseo. Andreini —per citare ancora Mariti— «carica i personaggi femminili di una pasione e di un tormento che rimangono impressi»: non più figure limitate ad «assolvere il compito di funzioni drammatiche»,[36] ma personaggi che sanno rappresentare e suscitare gli affetti.

G. B. Andreini —come si è detto— non ha paura di far agire le sue eroine in situazioni eqivoche, cariche di doppi sensi: peccatrici e penitenti, donne sedotte e abbandonate, o —sulla scia della lezione della madre Isabella— travestite da uomo o da pazze. La forte carica emozionale, rafforzata dalla musica e dal canto, è lo strumento con cui le sue eroine sanno palesare le virtù e le verità nascoste sotto il

---

[31] VINCENZO GALILEI, *Dialogo di Vincentio Galilei, nobile fiorentino, della mvsica antica, et della moderna*, Firenze, G. Marescotti, 1581, vv. 89.5-6, in ZYGMUNT M. SZWEYKOWSKI, *Między kunsztem a ekspresją. I. Florencja*, Kraków, Musica Jagellonica, 1992, p. 96.

[32] ANGELO INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche* (1598), a cura di Maria Luisa Doglio, Modena, Panini, 1989, p. 31.

[33] GALILEI, *Dialogo*, cit., vv. 90.2, in SZWEYKOWSKI, *Między kunsztem a ekspresją*, cit., p. 96.

[34] ADRIANO VALERINI, *Orazione D'Adriano Valerini veronese in morte della Divina Signora Vincenza Armani,* Venezia, Bastiano dalle Donne e Giovanni Fratelli, 1570, consultato online: http://www.istitutointernazionaleperlaricercateatrale.it/venezia/vincenza-armani/orazione-dadriano-valerini-veronese-in-morte-della-divina-signora-vincenza-armani-comica-eccellentissima-1570/, accesso: 12.09.2014.

[35] MARITI, *Il comico dell'Arte*, cit., p. 166.

[36] Ivi, p. 147.

velo delle apparenze e dei pregiudizi, come quelli che suonano nelle parole di Riniero nel Lelio abbandonato che rimprovera Florinda-Marinella dicendo:

Donna? Non è donna, è demone, non è femmina, è una furia. E come, licenziosa, tanto osasti, che dimenticandoti i confini della casa, l'esser donna contrafacesti, adulterasti il sesso tuo, vestendo abito d'uomo, non fra donne esercizi feminili facendo [...][37]

Il 'progetto' dell'Andreini di dipingere il ritratto di 'attrice ideale' sul modello della madre e della moglie, lo porta tuttavia troppo vicino al teatro per musica, il quale a partire dall'anno 1637 in cui apre al pubblico pagante, diventa una grave minaccia agli interessi economici dei comici profesionisti. In seguito ai trionfi del teatro operistico si intensifica l'emigrazione delle migliori compagnie in Francia. Alcuni grandi capocomici —come l'Andreini— continuano a cercare di incorporare l'arte del canto negli spettacoli all'improvviso. Ma la crescente specializzazione e la concorrenza delle compagnie dei Filarmonici fanno sì che la momentanea fusione dei ruoli di attrice e cantante, così visibile nella drammaturgia dell'Andreini, viene meno e le strade del teatro dell'Arte e quello operistico si dividono. L'emigrazione della Commedia dell'Arte verso le terre straniere, specialmente verso la Francia, causa a sua volta l'esaltazione di elementi meno raffinati dello spettacolo all'improvviso. Sempre più importanza acquista in tali spettacoli la figura dell'Arlecchino, e con lui anche quello della Servetta, compagna dei suoi amori. Insieme al trionfo dell'opera buffa il tema delle 'serve padrone' diventa cruciale, a scapito di quello dell'Innamorata, grande eroina tragica del teatro andreiniano. Si avvicina l'epoca delle future 'locandiere', che porterà a capolavori come *Donna di garbo* o *Locandiera*. Ma questa è un'altra epoca, un'altra storia.

BIBLIOGRAFIA CITATA

ANDREINI, FRANCESCO, *Le Bravure del Capitano Spavento,* Giacomo Antonio Somasco, Venezia 1607.

ANDREINI, GIOVAN BATTISTA, *Prologo in dialogo fra Momo e la Verità, spettante alla lode dell'arte comica*, Ferrara, Vittorio Baldini, 1612.

————, *La ferza, ragionamento secondo contra l'accuse date alla commedia*, Paris, Niccolao Callemont, 1625.

————, *Pianto d'Apollo,* Milano, Girolamo Bordoni, 1606.

ANDREINI, ISABELLA, *Lettere*, Venezia, Marc'Antonio Zaltieri e Gieronimo Bordoni, 1607.

————, *Rime*, Milano, Girolamo Bordone & Pietromartire Locarni, 1601.

————, *Rime*, Parigi, Claudio de Monstr'oeil, 1603.

————, *Mirtilla*, Verona, Girolamo Discepolo, 1588.

BARBIERI, NICCOLO', *La supplica: discorso famigliare di Nicolò Barbieri detto Beltrame,* Venezia, Marco Ginammi, 1634.

BURATELLI, CLAUDIA, *Spettacoli di corte a Mantova tra Cinque e Seicento*, Firenze, Le Lettere, 1999.

CARANDINI, SILVIA - MARITI, LUCIANO, *Don Giovanni o l'estrema avventura del teatro*, Roma, Bulzoni, 2003.

COCCO, ESTER, *Una compagnia comica nella prima metà del secolo XVI*, «Giornale storico della letteratura italiana», 1915, LXV, pp. 55-77.

Comici dell'arte. Corrispondenze, a cura di Claudia Burattelli, Domenica Landolfi e Anna Zinanni, Firenze, Le Lettere, 1993.

D'ANCONA, ALESSANDO, *Le origini del teatro italiano*, Torino, Loescher, 1891, 2 voll.

[37] FERRONE, *Attori mercanti corsari*, cit., p. 235.

DI TROIANO, MASSIMO, *Discorsi delli trionfi, giostre, apparati*, Monaco, Adamo Montano, 1568.
FERRONE, SIRO, *Attori, mercanti, corsari. La commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 1993.
————, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014.
FRANCIOTTI, CESARE, *Il giovane Cristiano istruito nella sua legge*, in TAVIANI, *La Commedia dell'Arte*, cit., pp. 166-179.
GALILEI, VINCENZO, *Dialogo di Vincentio Galilei, nobile fiorentino, della mvsica antica, et della moderna*, Firenze, G. Marescotti, 1581.
GARZONI, TOMMASO, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, Venezia, Giovan Battista Somasco, 1593.
GORI, DOMENICO, *Trattato contro alle commedie lascive*, in TAVIANI, *La Commedia dell'Arte*, cit., pp. 136-143.
GRAZZINI, ANTON FRANCESCO, *Commedie di Anton Francesco Grazzini detto il Lasca. Riscontrate sui migliori codici e postillate da Pietro Fanfani*, Firenze, Felice Le Monnier, 1859.
INGEGNERI, ANGELO, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche* (1598), a cura di Maria Luisa Doglio, Modena, Panini, 1989.
MARITI, LUCIANO, *Il comico dell'Arte e il* Convitato di pietra, in, *Don Giovanni o l'estrema avventura del teatro*, a cura di Silvia Carandini e Luciano Mariti, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 71-226.
MAROTTI, FERRUCCIO - ROMEI, GIOVANNA, *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1991.
HURTADO DE MENDOZA, PEDRO, *Dissertazioni scolastiche e morali,* in TAVIANI, *La Commedia dell'Arte*, cit., pp. 86-89.
OTTONELLI, GIAN DOMENICO, *Della Christiana Moderatione del Theatro*, voll. I-V, Firenze, Bonardi 1646-1652 (edizione completa - 1655), estratto in TAVIANI, *La Commedia dell'Arte*, cit., pp. 320-526.
PALEOTTI, GABRIELLO, *Scrittura per suo ordine,* in:TAVIANI, *La Commedia dell'Arte*, cit., pp. 39-40.
SCALA, FLAMINIO, *Il teatro delle favole rappresentative*, Venezia, Pulciani, 1611.
SZWEYKOWSKI, ZYGMUNT, *Między kunsztem a ekspresją. I. Florencja*, Kraków, Musica Jagellonica, 1992.
TAVIANI, FERDINANDO, *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La Fascinazione del Teatro*, Roma, Bulzoni, 1969.
————, *Bella d'Asia. Torquato Tasso, gli attori e l'immortalità*, «Paragone. Letteratura», 1984, 408-410, pp. 3-76.
VALERINI, ADRIANO, *Orazione D'Adriano Valerini veronese in morte della Divina Signora Vincenza Armani,* Venezia, Bastiano dalle Donne e Giovanni Fratelli, 1570.

ISTITUTO ITALIANO PER LA RICERCA TEATRALE: http://www.istitutointernazionaleperlaricercateatrale.it/

Prima della 'prima' *Locandiera*: variazioni sul tema fra Sei e Settecento

Teresa Megale
(Università di Firenze)

Prima della 'prima' Locandiera*: variazioni sul tema fra Sei e Settecento* fa il punto su come il capolavoro goldoniano sia nato da una piega del corpo drammaturgico seicentesco e sulle sue risonanze nel corso del primo Settecento e segnala alcune tracce di un 'humus' scenico che affonda le sue radici in un tessuto drammaturgico precedente l'esperienza di Goldoni. Al pari di un fenomeno carsico in grado di formare ambienti imprevedibili, si analizzano alcuni inediti affioramenti drammaturgici (commedie e libretti musicali) contenenti il tema della *Locandiera* prima della reinvenzione goldoniana, in particolare nella fertile invenzione di Gennarantonio Federico. Sono interrogati esempi testuali, provenienti da Napoli, da Firenze e da Venezia, variazioni su un tema pervasivo in diverse latitudini culturali, poi sapientemente rimodellato e riattivato dal Veneziano su/per ispirazione della musa Maddalena Raffi Marliani.

The paper, entitled Before the 'first' *Locandiera*: variations on the theme in the 17th and 18th centuries*, takes as its focus Goldoni's masterpiece and shows how it originated in a fold of the 17th century dramaturgic body and in its echo in the early 18th century. In particular, the analysis brings to the surface traces of a scenic 'humus' which developed from a dramaturgic tissue previous to Goldoni's work. In this regard, unpublished dramaturgic productions (comedies and libretti) containing the* Locandiera *theme in the period before and after Goldoni's readaptation will be taken into account and special attention will be given to the fertile invention of Gennarantonio Federico. Extracts from texts coming from Naples, Florence and Venice will be examined as instances of variation on a very popular, cross cultural theme which was skilfully reshaped and reactivated by Veneziano inspired by his muse Maddalena Raffi Marliani.*

Tra il 1664 e il 1669, quando Molière nello spazio di cinque difficili anni mise a punto, fra molte censure e non pochi divieti, il testo di *Tartuffe*, scelse di inserire nel quarto atto la scena chiave dello smascheramento del personaggio del titolo. Orgone, nascosto sotto un tavolo, assiste nella scena quinta all'incontro fra la moglie, Elmira, e il suo prediletto uomo di chiesa, Tartufo. Elmira fa credere all'impostore che si è insinuato a casa sua con i movimenti sinuosi di una biscia, di desiderare ardentemente il suo amore e di essere pronta a cedere ad ogni suo desiderio. È solo con questo scaltro stratagemma che salva l'intera sua famiglia, la figlia Marianna dal progettato matrimonio con l'ipocrita, il patrimonio del figlio maschio, il marito dalla sicura distruzione preparata per loro dalla strisciante strategia dell'uomo del Cielo, un vero attore, uno psicanalista del profondo, un servo che vuol farsi padrone, un archetipo della coscienza moderna secondo l'accattivante e insuperata visione critica di Cesare Garboli.[1] L'intelligenza scenica di Elmira, risolutrice del *plot*, seppure concentrata in un unico luogo, contiene già i primi bagliori dell'intelligenza scenica di Mirandolina. Entrambi i personaggi femminili usano le armi della seduzione: la prima per stanare le vere intenzioni del falso devoto che aveva offuscato e

[1] CESARE GARBOLI, *Tartufo*, a cura di Carlo Cecchi, con un saggio di Carlo Ginzburg, Milano, Adelphi, 2014.

ottenebrato la mente e il cuore di Orgone, la seconda per «vincere, abbattere e conquassare» (I.9) le resistenze misogine del Cavaliere di Ripafratta e per sottomettere ai suoi interessi le pulsioni di tutti i personaggi maschili giunti sotto il suo tiro nella sua locanda. La tosse di Elmira che punteggia la scena capitale molieriana è pari agli 'a parte' di Mirandolina, di cui è disseminata l'opera goldoniana, straordinario contrappunto alla costruzione ragionata e progressiva della conquista (o meglio, sconfitta) di Ripafratta e della oculata gestione delle relazioni con i rimanenti tre personaggi maschili.

In alcuni luoghi della drammaturgia pregoldoniana esistevano, dunque, scintille assimilabili a quelle brillantemente trasfuse nel capolavoro andato in scena sul palcoscenico del Teatro Sant'Angelo agli inizi del 1753, così come tra Sei e Settecento esistevano altresì commedie e libretti musicali con analogo titolo. In taluni casi l'analogia si limita al dato esteriore, alla mera titolazione, in altri lascia attecchire i primi larvali semi di quel disegno drammaturgico sviluppato e portato a compimento in modo mirabile da Goldoni. Il capolavoro assoluto ispirato dall'arte interpretativa della Raffi Marliani e dalla *troupe* di Girolamo Medebach[2] si innestò su orme teatrali preesistenti e portò a compimento una materia drammaturgica a ben guardare emersa più volte in più luoghi e in varie modalità.

Di 'Locandiere', almeno formalmente tali, ne circolavano più d'una. Pertanto, gli spettatori contemporanei di Goldoni non dovettero gridare propriamente alla novità quando fu annunciato loro quel titolo dal cartellone del teatro veneziano, nonostante si fosse nell'anno della sfida delle inedite 'sedici' commedie, che l'instancabile drammaturgo si era impegnato a fornire alla compagnia del Medebach. Le locandiere, almeno quanto a confezione esteriore, erano un po' nell'aria, come capita di norma nella produzione artistica veicolata dalla cultura orale, dai gusti del pubblico e dalle relative mode, prima ancora di essere vincolata dai caratteri tipografici di questa o di quella stamperia. È lo scambio vitale fra i teatranti, la sperimentazione pratica sui palcoscenici, la necessità di riempire i teatri e di fare cassa a creare le tendenze e ad affermare temi e modelli, non la stampa di testi sempre e comunque consuntiva, traduzione finale mascherata di spettacoli agiti. Il teatro, arte della ripetizione e della conservazione, quando è tale sa vivificare il già dato, il già visto, il già udito, e sa sempre riproporre l'antico con una patina di smagliante novità, perché impresso solo nella memoria, più o meno labile ed intercambiabile, degli spettatori. Non stupisce, dunque, che il tema locandieresco, in un sistema drammaturgico fatto naturalmente di echi e di rispondenze interne, di scambi e di plagi, risuoni contemporaneamente da più parti ed in più ambiti culturali, a riprova di un uso disinvolto dei materiali passati al vaglio e selezionati dalla prova severa e implacabile dei palcoscenici. La libera circolazione e la vitalità dei testi, scritti nei corpi degli attori e nelle teste degli spettatori, favorisce e incentiva la cultura teatrale dell'adattamento, del rifacimento, della riscrittura scenica, del tutto scevra da problemi legati all'originalità in un sistema di valori artistici 'anassagoreo',

[2] Ricostruisce la drammaturgia goldoniana per gli attori SARA MAMONE, *Introduzione* a CARLO GOLDONI, *La locandiera*, a cura di Sara Mamone e Teresa Megale, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 9-91.

per il quale nulla si crea, nulla si distrugge, tutto, invece, si assimila e si trasforma. Al pari di un fenomeno carsico in grado di formare ambienti imprevedibili, sono piuttosto frequenti alcuni affioramenti drammaturgici tanto in commedie quanto in libretti musicali, contenenti il tema della *Locandiera* prima della re-invenzione goldoniana, che ben seppe annodare in un potente atto drammaturgico ri-creativo e ri-fondativo suggestioni e proiezioni variamente disseminate nella produzione teatrale pre-riformata.

Se si solleva lo sguardo oltre lo scrittoio goldoniano, è del tutto evidente che il tema si rincorra, si dilati e si trasformi da un capo all'altro e da un teatro a un altro della penisola e che i suoi echi e le sue sopravvivenze siano molteplici[3] e si intreccino in un sistema di drammaturgia aperta ed in transito, che proprio negli intrecci e nella commistione di temi e di modelli, di pratiche e di personaggi, ha la sua ragion d'essere, essendo la cultura teatrale scritta una propagazione infedele, più o meno diretta e più o meno intensa, di quanto accadeva al chiuso, sulle tavole dei palcoscenici, o all'aperto, in luoghi teatrali opportunamente adeguati alla rappresentazione. In età moderna, la circolazione del teatro avveniva principalmente sia tramite il nomadismo degli attori, tratto consustanziale del fenomeno del professionismo attorico, sia tramite il nomadismo delle forme culturali orali e qualsiasi drammaturgia, legata agli esiti scenici, è pertanto da ascriversi fra quelle che Siro Ferrone ha definito «drammaturgia consuntiva» rispetto allo spettacolo vero e proprio. Così, non stupisce che per la commedia più celebrata dai posteri, e dalla fortuna prodigiosa, plurisecolare,[4] Goldoni abbia manipolato e riattivato materiale drammaturgico conosciuto, in qualche modo sfruttato, dal mercato teatrale suo contemporaneo. Nel caso dato, la capacità inventiva e innovativa del drammaturgo entra a far parte di un dinamico processo creativo, che si snoda da un manipolo di testi precedenti (tre libretti musicali e una commedia in prosa), e risulta, pertanto, una volta di più straordinaria, poiché si fonda su una propagazione di testi e di suggestioni che coinvolge alcune piazze teatrali italiane ad alto tasso di produzione artistica, ossia Napoli e Firenze, oltre che Venezia. E si noti che anche l'iniziale diffusione per via musicale del capolavoro goldoniano nelle corti e nei teatri europei fino alla versione che ne fece Antonio Salieri sembrerebbe inseguire l'impronta drammaturgica di inizio secolo.[5] Incarnazioni tematiche significative di un riuso dei materiali teatrali, ripresi, approfonditi e trasfigurati dal drammaturgo veneziano, sono contenute infatti in *Grilletta locandiera fatta comica per vanità*, l'intermezzo musicale anonimo, scritto per il Teatro di San Salvatore di Venezia in occasione del

[3] Le locandiere pregoldoniane, arricchite da un *exemplum* derivato dal mondo classico, sono state segnalate e censite dalla scrivente nel volume *Mirandolina e le sue interpreti. Attrici italiane per 'La locandiera' di Goldoni*, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 13-51.

[4] Sulla lunghissima vita scenica della commedia, propagatasi presto in Europa, si vd. TERESA MEGALE, *Nota sulla fortuna*, in GOLDONI, *La locandiera*, cit., pp. 309-434, e EAD., *Mirandolina e le sue interpreti*, cit., pp. 41-192.

[5] Per la ricostruzione delle locandiere musicali si vd. *Ibidem*

carnevale del 1735.[6] Qui la protagonista, che ha a che fare prevalentemente con una clientela formata da compagnie di comici, avventori fra i più inaffidabili, la cui immagine si rifrangerà in quella della futura coppia di Ortensia e Deianira, è determinata a resistere all'amore diseguale del Cavaliere Lindoro, presunto nobile di sangue caldo («Io la so come va: / Queste disparità / Non hanno mai buon fine, e tante, e tante / Incaute, ed ambiziose / Si son pentite poi d'esser le spose» (ivi, p. 218), ed evitare di cadere nell'imbarazzante condizione di non essere «né zitella, né vedova, né moglie» (ivi, p. 219). Ma, quando cade nella trappola matrimoniale e scopre che il Cavaliere altri non è che un comico, Grilletta si lascia convincere dal neomarito a calcare le scene: «siete graziosa, giovine, spiritosa» (ivi, p. 224), la incoraggia Lindoro, che enumera le qualità (affermatesi come pervicaci *clichés*) ritenute indispensabili per far da comica e per diventare cantante. Prima restia, poi persuasa a mutare professione, immagina che avrà con sé il proprio protettore, così da suscitare la gelosia del marito, che mal sopporta accanto a lei «chi spenda, chi proveda, e chi regalli» (ivi, p. 226). Mutato il mestiere, la vispa Grilletta si accomoda, ma per poco, ad un destino di «solitaria comica» (*ibidem*).

Quale ulteriore segnale della fortuna scenica di *pièces* aventi come ambientazione la locanda e come protagoniste donne dal carattere forte e deciso, in un'altra area teatrale, quella fiorentina, nel carnevale del 1751, a ridosso della prima assoluta della commedia goldoniana, andò in scena al Teatro del Cocomero *La finta locandiera*,[7] musicata da Niccolò Valenti e pubblicata anonima nello stesso anno presso Giovan Paolo Giovannelli. Nell'intermezzo giocoso a due voci, interpretate da Geltrude Boni e Michele del Zanca, la tematica antimatrimoniale è dichiarata ad apertura dal personaggio maschile, Brogione («Oh che imbroglio /È l'aver moglie, / Dubitar qual essa sia, / Né saper trovar la via / Da scoprir la verità») e ribadita sul finale, con esiti linguistici simmetrici, quando l'unione coniugale per l'uomo è un accomodamento forzato («E pur per onore / Bisogna ben spesso / O bere, o affogar»), mentre per la donna, che si finge locandiera per ingannare il marito, è, in parallelo, una dissimulazione forzata («E pur per amore / Bisogna se stesso / saper mascherar»).

Il tema alla moda della locandiera, che talvolta camuffava quello, tormentato, della donna di scena, declinato in musica e in prosa, fu un soggetto sottoposto a ripetuta manipolazione, attraverso il quale filtrava in teatro anche una ricaduta della tematica secentesca sulla preziosità delle donne, già ampiamente trattata da Molière, al centro dell'attualità letteraria e filosofica del secolo dei Lumi. L'urgenza del nuovo, di una inedita e discussa concezione della donna, è implicitamente sottesa alla nascita di questo effervescente filone drammaturgico, un fiume sotterraneo che nel ripetere lo stesso soggetto richiedeva uno sforzo crescente di inventiva per

[6] *Grilletta locandiera fatta comica per vanità*. Intermezzo da rappresentarsi in musica nel Teatro di San Salvatore Nel carnovale dell'anno 1735, In Venezia, s. s., s. d. Il testo dell'intermezzo settecentesco è riprodotto integralmente in MEGALE *Mirandolina e le sue interpreti*, cit., pp. 211-227.

[7] *La finta locandiera*. Intermezzi in musica da rappresentarsi per la prima volta in Firenze nel Teatro di Via del Cocomero il carnevale dell'anno 1751, In Firenze l'anno MDCCLI, Nella stamperia di Gio. Paolo Giovannelli.

evitare i pericoli di una perniciosa assuefazione. Lo sfruttamento del personaggio femminile a fini teatrali lasciava trasparire un argomento troppo lucido e critico, funzionale alle diverse necessità espressive di un teatro desideroso di rinnovare e di riformare le sue possibilità di comunicazione. In un'epoca di dibattiti e di infinite discussioni sulla natura, sullo scopo e sui modi del teatro, la figura della locandiera poteva mettere d'accordo i teorici riformatori con i pratici sperimentatori, coloro che guardavano all'antica tradizione e gli innovatori in cerca di soluzioni alternative, capaci di assecondare il gusto del pubblico contemporaneo.

La rassegna delle 'Locandiere' pregoldoniane, lungi dall'essere completa, conosce un suo momento rilevante di elaborazione drammaturgica e scenica a Napoli. Nella città, fucina di creazioni teatrali per il coevo teatro musicale che riempiva i palcoscenici di molte sale teatrali, il 10 luglio 1738 va in scena sulle tavole ancora immacolate del San Carlo, inaugurato nemmeno un anno prima (il 4 novembre 1737), *La locandiera*[8] con la musica di Pietro Auletta, su testo scritto da Gennarantonio Federico e le coreografie di Francesco Aquilanti. L'occasione esterna, legata all'onomastico della regina, Maria Amalia di Sassonia, giunta a Napoli pochi giorni prima, il 4 luglio, a soli quattordici anni, come sposa di Carlo di Borbone, fece comporre il «drammatico scherzevole componimento» offerto da Angelo Carasale, l'abile impresario teatrale e uomo di fiducia del re, alla benignità della giovanissima regnante. *La locandiera*, come ricorda Ulisse Prota Giurleo, valse al suo compositore, ottimo maestro di cappella e autore di musica sia sacra che profana, centodieci ducati[9] e «fu, insieme con *Cosa rara* di V. Martín y Soler, del 1789, una delle due sole opere buffe rappresentate al S. Carlo nel corso del secolo».[10] Il libretto fu fornito dal più felice fra gli scrittori di opere buffe a Napoli negli anni Trenta, prodigioso inventore di trame, che si colloca fra Nicola Corvo e Pietro Trinchera, e che domina la produzione teatrale della prima metà del Settecento con una miriade di titoli freschi e vivi, sui quali spiccano per fortuna scenica, *Lo frate 'nnamorato* (1732) e *La serva padrona* (28 agosto 1733, Teatro di San Bartolomeo),[11] messi in musica, com'è noto, entrambi da Giovan Battista Pergolesi. Il librettista, al quale si ascrivono tre commedie (*Lo curatore*, *Le bbirbe*, *La Zeza de Casoreja*) e un numero invero considerevole di libretti, musicati e affidati alle scene, fu anche «improvvisatore stimato che impersonava «con grazia e maestria» il carattere d'un misantropo di buon cuore (derivato forse da Molière) che ricompare nei suoi testi».[12] Federico,

[8] *La Locandiera* scherzo comico per musica di Gennarantonio Federico napoletano da rappresentarsi in questo nuovo famoso real Teatro di S. Carlo *nel dì 10 di Luglio del corrente anno 1738* per festeggiare il glorioso nome di S[ua] M[aestà] la Regina Nostra Signora, s. l., s. s., s. d.

[9] ULISSE PROTA GIURLEO, *Auletta, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 4, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1962.

[10] NICOLA BALATA, *Federico*, *Gennaro Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., 45, 1995.

[11] GIANFRANCO FOLENA, *Il linguaggio della Serva padrona*, in *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino 1983, pp. 283-306, a p. 288.

[12] EUGENIO BATTISTI, *Federico, Gennaro Antonio*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, 11 voll., V, Roma, Le Maschere, 1975, coll. 118-119: 118. Ma si veda per primo PIETRO NAPOLI SIGNORELLI, *Vicende della coltura delle due Sicilie [...]*, V, Napoli, Orsini, 1811, p. 550, il quale scrisse: «curiale di buon cuore, ma

attore che scrive, appartenne probabilmente egli stesso alla fitta schiera dei tribunalisti, quel ceto intellettuale emerso durante il viceregno spagnolo, cui si deve la nascita del fenomeno spettacolare più cospicuo del secolo, la commedia per musica, scritta interamente in dialetto napoletano, a partire dall'aurorale *Cilla* (1707).[13] Per quanto la sua biografia sia ancora oscura,[14] è certo che Federico compì la parabola da attore comico dell'improvvisa ad autore di testi sacri e profani, oltre che di libretti per i maggiori compositori della scuola napoletana, da Gaetano Latilla a Domenico Sarri, da Nicola Logroscino a Leonardo Leo, e che la sua drammaturgia traspose ad uso del teatro musicale i modelli della commedia all'improvvisa e si pose essa stessa come modello per ulteriori sviluppi drammaturgici. Non è un caso se, in un sistema in cui tutto si tiene, Placido Adriani, il monaco benedettino autore della raccolta degli scenari intitolata *Selva ovvero Zibaldone di concetti comici*, ma anche di commedie, almeno in alcuni casi analizzati da Valentina Gallo, nei confronti di Federico abbia attuato una «conversione di genere»[15] da opera buffa a commedia comica.

Un cast prestigioso prestò la voce ai sei personaggi di Federico, protagonisti de *La Locandiera*, 'scherzo comico', come dice il frontespizio della rara stampa priva del luogo e di alcuna indicazione tipografica, con balli e musica. Come imponeva la circostanza cortigiana, fu formato dai virtuosi della Real Cappella di Napoli Gioacchino Corrado e Girolamo Piani, da Laura Monti e Antonia Colasanti, da Giacomo d'Ambrosio e da Francesco Ciampi, quest'ultimo nel ruolo di una donna vecchia, come già richiedeva la consuetudine teatrale dell'opera buffa. Gli attori cantanti venivano affiancati da una coppia di attori obbligati dalla didascalia a non profferir parola, ma dalle spiccate capacità mimetiche, rappresentanti rispettivamente il cameriere di Monsù Picone e il servitore di Don Cola, cifra stilistica propria della drammaturgia di Federico che a un altro servo privo di voce, Vespone, assegnò le controscene comiche del più famoso intermezzo pergolesiano. Disposti in una trama divisa in due parti, i personaggi agiscono in una canonica scena di città raffigurante Livorno, prodromica rispetto alla Firenze goldoniana, ottenuta disponendo a destra la casa di Clarice, «attaccate alla quale vi saranno diverse locande con portici avanti e sopra di essi loggette»[16] secondo il disegno scenografico del testo, e a

burbero e misantropo all'apparenza, che si dice in napoletano *nfaduso*, in francese *bourou* e in castigiano *malgenio*».

[13] Sull'argomento la bibliografia è vasta. Un primo inquadramento in PINO SIMONELLI, *Lingua e dialetto nel teatro napoletano del '700*, in *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo*, a cura di Lorenzo Bianconi e Renato Bossa, Firenze, Olschki, 1983, pp. 225-237. Ma si vd. il più approfondito PAOLOGIOVANNI MAIONE, *La scena napoletana e l'opera buffa (1707-1750)*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, I, a cura di Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione, Napoli, Turchini Edizioni, 2009, 2 voll., pp. 139-205.

[14] Su di lui si leggano le poche note di MICHELE SCHERILLO, *L'opera buffa napoletana durante il Settecento. Storia letteraria*, Palermo, Sandron, 1916, p. 207 e di FRANCO CARMELO GRECO, *Teatro napoletano del '700. Intellettuali e città fra scrittura e pratica della scena. Studio e testi*, Napoli, Libreria Tullio Pironti, 1981, p. CXXIX*n*.

[15] VALENTINA GALLO, *Gennarantonio Federico e Placido Adriani: dall'opera buffa alla commedia dialettale*, «Misure critiche», 94-96, 1995, pp. 23-33: 26.

[16] Si vd. la disposizione scenografica all'inizio del testo, subito dopo l'elenco dei personaggi. *La Locandiera*, cit., p. n. n.

sinistra la casa di Pomponio, oltre naturalmente alla strada, spazio di relazione e degli scontri prevalentemente fra i personaggi maschili. I personaggi sono geograficamente e culturalmente connotati: vi agiscono Monsù Picone, un vecchio italiano che per molti anni è stato a Parigi e che per questo parla un divertente francese italianato, innamorato di Giacinta; Don Cola Petecchia, un napoletano sbruffone e vantone, amante di Giacinta; Pomponio, vecchio livornese, che smania ridicolmente per Giacinta, per la quale si dichiara «cotto e biscotto», metafora culinaria applicata poi a Ripafratta («cotto, stracotto, e biscottato!», *La locandiera*, III.3.1), nonostante sia sposato con la fiorentina Frasia; Clarice, la locandiera che soffre per tutto il tempo pene d'amore per Monsù Picone e che non innamora né seduce, ma come una qualsiasi innamorata tradita soffre e piange in modo stucchevole e assistendo al suo tradimento si dispera;[17] infine Giacinta, giovane cresciuta in casa della coppia di anziani toscani, Pomponio e Frasia, ai quali è stata affidata dal padre, che ama a sua volta Don Cola. Il plurilinguismo governa lo sviluppo drammaturgico del brillante testo e lo connota comicamente. L'impasto linguistico prevede, dunque, il francese manierato e annacquato di Monsù Picone, il napoletano di Don Cola Petecchia, il livornese di Pomponio, il fiorentino di Frasia, l'italiano della coppia delle giovani innamorate, Giacinta e Clarice, la lingua dei gesti, fortemente fisica, dei due attori muti. Con simili premesse lievita bene la comicità esilarante del testo versificato, che si apre per strada, con l'eccentrico Monsù Picone fuori dalla locanda intento a farsi vestire pubblicamente. Merita, dunque, in pieno l'epiteto di «ridicolo»[18] da Giacinta, che lo scorge intento nell'insolita vestizione dal balcone della sua casa. Alle sue prime profferte amorose fa scatenare Don Cola, che prorompe in scena con una battuta che ben condensa il carattere rissoso del personaggio, mentre si lava le mani all'aperto, sulla loggetta della locanda: «Questa smorfia di taverna [Monsù Picone] sta qua! Va bene attorno / Alla cherita mia il moschiglione. / No, nce soccedarrà n'accisione» (ivi, p. 9) e, subito dopo, rivolto al servitore: «Dove si tu? Va piglia il carobino: / Io lo voglio sbarare» (ivi, p. 10). Giacinta rifiuta nettamente l'amore del francese («Io non vi voglio affatto affatto amare») e l'interessato alla notizia sviene o finge di svenire. L'immediato svenimento e il rapido rinsavimento, iterato per tre volte, citazione di un lazzo della Commedia improvvisa, è il movimento scenico del personaggio che con questa comica reazione fisica tenta di togliersi dall'impaccio e dall'imbarazzo di affrontare Clarice, la locandiera innamorata di lui, Pomponio, il tutore di lei, e Don Cola napoletano, che di sé ribadisce: «E Don Cola Petecchia è omo, il quale / Sa sostenere il punto / Co armi bianche, e negre: e quann'occorre, / Puro con un cannone, / In campo aperto, a singolar tenzone» (ivi, p. 12), rivelando in modo inequivocabile come il suo modello archetipico sia la maschera del capitano dell'Arte, del quale condivide la vanagloria, l'insulsaggine, la vigliaccheria. Non a caso, viene apostrofato sin da subito come «Ser Tagliacantoni»[19] e dando le proprie credenziali alla vecchia Frasia dice di sé, ragionando con il suo servitore muto:

[17] Si vedano le scene XII e XV della *Parte prima* de *La Locandiera*, cit.
[18] FEDERICO, *La Locandiera*, cit., p. 7.
[19] FEDERICO, *La Locandiera*, cit., p. 14.

DON COLA Vi, ca piglianno a me, se piglia un omo,
Ch'è omo. Di no poco tu, Laccheo (*al servidore*)
A Napole io chi so?
Sono stimato, o no?
Ah? *il servidore afferma.* Sono rispettato?
Ah? *il servidore afferma.* Sono riverito?
Ah? *il servidore afferma.*
Ecco lloco.
Se la cosa è notoria. Ho avuto mai
Io negative? Ah? *il servo afferma.*
Che? *il servidore niega.*
(Tu già stai
Mbriaco, e ancor n'è giorno). (ivi, p. 22)

Il motivo comico della scena X viene ripreso e sviluppato anche nella seguente, nella quale raggiunge effetti altissimi sul finale. Don Cola non cava la spada se non dinanzi a cento o a duecento uomini. Il duello, che ha come suoi antecedenti i comici scontri rocamboleschi degli antichi capitani dell'Arte, fa presagire quello del III atto della *Locandiera* goldoniana. Pusillanime al pari dei suoi antenati teatrali, scappa dentro la locanda e lascia il servitore ad affrontare il rivale francese. Il personaggio di Federico giganteggia poi nella scena ultima della prima parte quando, ben riparato dalla loggetta della locanda, intende sparare ai suoi rivali inermi sotto in strada con una carabina. Nello scompiglio generale ognuno si nasconde dietro l'altro, impedendo in tal modo che l'azione armata abbia luogo. La lezione di scherma al servitore è un altro brano da antologia del capitano gradasso:

Don Cola col suo Servidore dalla Locanda
[DON COLA] Che ne dici, Laccheo? N'è stata bella
Con Monzù stammatina?
Certo che s'andò a pigliar la sementella:
Ca non s'abburla co la carubbina.
Ma tu comme faciste
Guadagnarte la spata? Che poltrone!
E tanto nce voleva a farlo freddo?
Già stavivo attaccate; tu potive
Darele in tempo na cavazione;
qui farà colla spada tutte le azioni di scherma, che dice.
Quello contracavava
Tu l'aparavi d'ancora,
Da poi t'univi in guardia,
E le tirave na botta deritta;
O' facive na senta de cartoccio,
O' na passata nsotta... Ah? che cos'è?
Che venesse Monsù?
Il servidore, vedendo venir Clarice, fa segno a D[on] Cola; questi crede che venga M[onsù] Picone e si spaventa.[20]

L'intreccio, fresco e vivace, la cui comicità sfrutta appieno meccanismi comici attinti dalla Commedia improvvisa (il personaggio di Don Cola, le azioni mimeti-

[20] FEDERICO, *La Locandiera*, cit., p. 38.

che dei due servitori, i dialoghi fra la coppia di vecchi, il plurilinguismo), viene sciolto dalla prontezza della locandiera livornese, Clarice, che travestita da uomo nelle scene XIII-XV della seconda parte fa credere a tutti di essere lo zio di Giacinta e consegna la nipote a Don Cola, mentre persuade Monsù Picone ad accogliere il suo amore e il vecchio Pomponio a tenersi la vecchia, petulante Frasia, bloccata nella memoria dello spettatore (e del lettore) nell'atto in cui sommerge letteralmente il marito di improperi in una lite capitale (VIII). Cinque senari, di marca convenzionale, concludono la ritrovata armonia fra le coppie («Siam tutti contenti / Per noi siano spenti / Gli affanni, e le pene, / Gioir ne conviene / Pensiamo a goder»; ivi, p. 64).

La locandiera di Federico, omaggio cortigiano messo in un lasso di tempo prossimo alla sua rappresentazione e all'occasione celebrativa che l'originò, fu preceduta una decina di anni prima dalla stampa di una commedia di ambito dilettantesco e di analogo titolo apparsa, sempre a Napoli, sotto i torchi di Gennaro Muzio nel 1729.[21] Dedicata a Ippolita Cantelmo Stuart, fu rappresentata a casa dell'autore, Antonio Tortora, nel 1694 ed ebbe tra gli interpreti lo stesso drammaturgo, come ci informa il paratesto incipitario. L'azione si svolge all'ombra del Vesuvio, nella «locanda all'insegna della galea», una trasposizione teatrale della vocazione portuale della città, che pure nella sua storia aveva conosciuto molte locande, immortalate prontamente nella letteratura. A sostenere il ruolo del titolo vi è Cinzia, che sa leggere, sa scrivere, parla il toscano e il latino (ivi, p. 174) e che si scoprirà essere figlia di un mercante genovese, e non locandiera. A parte le necessità della trama, la protagonista adombra alcune principali caratteristiche drammaturgiche che confluiranno nella costruzione del personaggio di Mirandolina, i solidi strumenti per governare la realtà del grande personaggio che «scrive, e sa far di conto» (II.15.5).

L'impianto drammaturgico della *Locandiera* napoletana di Antonio Tortora risente in modo costante delle diffusione dei moduli comici propri della Commedia dell'Arte, il cui straordinario successo a fine Seicento aveva finito col permeare in modo stabile la produzione teatrale di ambiente accademico e dilettantesco, come dimostra ampiamente tale commedia, e aveva influenzato il sentire di chiunque facesse teatro, tanto in pubblico che in privato. Nella disamina del testo sono numerosi i luoghi debitori delle sperimentazioni drammaturgiche dei comici professionisti. Valga su tutti, esemplarmente, il dialogo fra il Capitan Rimbombo e Tranguggia (III.8), il parassita al servizio del locandiere Ciullo Mezzotta, assalito come Pulcinella dalla fame, che trasforma gli elogi della vita militare fatti dal primo in sapide iperboli del cibo, i trionfi delle armi in trionfi culinari e che addomestica persino il lessico delle battaglie a quello della tavola:

TRANGUGGIA E vi è cosa che arrechi maggior diletto alla vista della condotta d'un sontuoso pasto, fato da personaggio di qualità per un convito alla regale? Van prima i corridori, che sono i paggi, dando l'acqua alle mani, vien dopo la vanguardia dei piatti freddi, divisa

[21] *La Locandiera* Commedia del dottor Signor di Antonio Tortora consacrata *all'Illustriss[ima], ed Eccellentiss[ima] Signora*, La Signora D[onna] Ippolita Cantelmo-Stuart, [...] in Napoli, MDCCXXIX, Nella stamparia di Gennaro Muzio. E si vendono sotto l'infermaria di S. Maria La Nova. *Con licenza de' Superiori*, p. 10.

> in un pasticcion, coll'imprese de' convitanti: in un gallinaccio salpimentato, lardato con fette di cocozzate: un'insalata alla regale, una crustata di frutta sciroppate; ed un piatto di piccioni teneri bolliti, con bocconcini di fegatelli e tartufi, accomodati con fette di pane insuppate in un brodettin di rossi d'ova, e succo di limoni. Siegue, appresso, il corpo dell'Esercito di vivande calde composto il cui General farà un antipasto di pezzetti di piccioni, animelle, polpettine, bocconcini di prosciutto, fegati di polli, punte di sparachi, brugnoli, ed altro, col solito suo bagaglio, consistente in bolliti, arrosti, lasagne e pasticciotti, e coll'artiglieria di più tromboni di spiritoso vino. E cotti infin la Retroguardia di formaggi e frutta, e dopo il Tenente general che sarà in grosso bacil di confetture assistito dalla sua Compagnia di bellissime sciroppate. Oh la famosa vista che ti rallegra l'animo, ed insieme da calcagni l'appetito stuzzica.[22]

Le argomentazioni a sostegno delle arti bellicose esposte dal Capitano sono tutte puntualmente replicate da Tranguggia in un crescendo drammaturgico che sembra il culmine della cultura zannesca della fame, messa a punto nella continua pratica teatrale degli attori dell'Arte.

Altre analogie del testo con la produzione drammaturgica di fine Seicento, si notano in Muscherino, il servo astuto, che brigherà perché il suo padrone Guglielmo impalmi la locandiera napoletana, e che al pari di uno zanni scaltro si assicurerà il matrimonio con Bianchetta, la serva della locandiera. E se nel capolavoro goldoniano Mirandolina è priva di genitori e l'ombra del padre viene evocata a garanzia della promessa di sposarsi con Fabrizio, qui nella trama della commedia partenopea la protagonista ha un padre adottivo, Mezzotta, che si esprime in un colorito e robusto 'napolitano' e che è rivale del Capitano nell'amore per la cortigiana.

Come elementi di una drammaturgia viva, imprevedibile tanto nella sua crescita quanto nella sue manifestazioni, il libretto di Federico e la commedia di Tortora rappresentano la messa in prova di alcune tematiche che, con maggior impegno e maggior slancio, ed una consapevolezza fino ad allora inedita, furono impressi da Goldoni nelle scene della *Locandiera* durante la feconda stagione del Teatro Sant'Angelo. I due esempi testuali provenienti da Napoli, approntati per il teatro musicale e per il teatro di prosa, non sono un *unicum*, bensì sono variazioni su un tema pervasivo, ricorrente in diverse latitudini geografiche e culturali. La trama di tali variazioni fra Sei e Settecento illustra, dunque, come il capolavoro goldoniano sia nato da una piega del corpo drammaturgico seicentesco e segnala alcune risonanze e alcune tracce di un 'humus' scenico che affonda le sue radici in un tessuto drammaturgico precedente l'esperienza di Goldoni, sapientemente rimodellato dal Veneziano su/per ispirazione della musa Maddalena Raffi Marliani. Ben lungi dall'aver esaurito la sua carica di significati, il personaggio femminile eponimo è la risultante di slittamenti drammaturgici, strumento prodigioso teatralmente risonante, sintesi di un processo creativo e centro esso stesso di un'eccezionale parabola scenica. La scrittura per suggestioni ricevute attraversa i fondamenti del *corpus* goldoniano. E non potrebbe essere diversamente in un sistema dinamico di scambi e di permute. Si tratta, dunque, spesso di cercare il teatro nascosto nel teatro, le pagine teatrali trasferite in pagine tipografiche, proiezioni monche e relitti dell'azione

[22] TORTORA, *La Locandiera*, cit., p. 141.

scenica, e di compiere operazioni di riattivazioni testuali e di senso. Nelle sopravvissute scene goldoniane finiscono imbrigliate proiezioni drammaturgiche multiple, il trasferimento di intuizioni teatrali implicite, che aprono nuove prospettive di studio e che trattengono essenze e stati d'animo, nei quali si possono cogliere, se interrogati con pazienza, dal respiro alla grana della voce degli interpreti.

BIBLIOGRAFIA CITATA

Dizionario Biografico degli Italiani, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960-.

Enciclopedia dello Spettacolo, 11 voll., Roma, Le Maschere, 1975.

FEDERICO, GENNARANTONIO, *La Locandiera* scherzo comico per musica di Gennarantonio Federico napoletano da rappresentarsi in questo nuovo famoso real Teatro di S. Carlo *nel dì 10 di Luglio del corrente anno 1738* per festeggiare il glorioso nome di S[ua] M[aestà] la Regina Nostra Signora, s. l., s. s., s. d.

La finta locandiera. Intermezzi in musica da rappresentarsi per la prima volta in Firenze nel Teatro di Via del Cocomero il carnevale dell'anno 1751, In Firenze l'anno MDCCLI, Nella stamperia di Gio. Paolo Giovannelli.

FOLENA, GIANFRANCO, *Il linguaggio della Serva padrona*, ne *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 283-306.

GALLO, VALENTINA, *Gennarantonio Federico e Placido Adriani: dall'opera buffa alla commedia dialettale*, «Misure critiche», 94-96, 1995, pp. 23-33.

GOLDONI, CARLO, *La locandiera*, a cura di Sara Mamone e Teresa Megale, Venezia, Marsilio, 2007.

GRECO, FRANCO CARMELO, *Teatro napoletano del '700. Intellettuali e città fra scrittura e pratica della scena. Studio e testi*, Napoli, Libreria Tullio Pironti, 1981.

Grilletta locandiera fatta comica per vanità. Intermezzo da rappresentarsi in musica nel Teatro di San Salvatore Nel carnovale dell'anno 1735, In Venezia, s. s., s.d..

MAIONE, PAOLOGIOVANNI, *La scena napoletana e l'opera buffa (1707-1750)*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, I, a cura di Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione, Napoli, Turchini Edizioni, 2009, 2 voll., pp. 139-205.

MEGALE, TERESA, *Mirandolina e le sue interpreti. Attrici italiane per 'La locandiera' di Goldoni*, Roma, Bulzoni, 2008.

SCHERILLO, MICHELE, *L'opera buffa napoletana durante il Settecento. Storia letteraria*, Palermo, Sandron, 1916.

SIMONELLI, PINO, *Lingua e dialetto nel teatro napoletano del '700*, in *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo*, a cura di Lorenzo Bianconi e Renato Bossa, Firenze, Olschki, 1983, pp. 225-237.

TORTORA, ANTONIO, *La Locandiera* Commedia del dottor Signor di Antonio Tortora consacrata *all'Illustriss[ima], ed Eccellentiss[ima] Signora*, La Signora D[onna] Ippolita Cantelmo-Stuart, [...] in Napoli, MDCCXXIX, Nella stamparia di Gennaro Muzio. E si vendono sotto l'infermaria di S. Maria La Nova. *Con licenza de' Superiori.*

IX. Parodie ed echi letterari verso Goldoni

La parodia a teatro: *Rutzvanscad il giovine* di Zaccaria Valaresso

Valeria G. A. Tavazzi
(Università La Sapienza di Roma)

Propone una rilettura del *Rutzvanscad il giovine* di Zaccaria Valaresso (1724) alla luce di alcune novità emerse da un confronto fra edizioni e tradizione manoscritta. Si sofferma in particolare sui rapporti fra il testo e le traduzioni dal greco pubblicate da Valaresso e Agostino Piovene negli anni dieci del Settecento, per poi interpretare i «cori degli orbi» in rapporto alla contemporanea vita pubblica veneziana.

This paper proposes a new interpretation of Rutzvanscad, the young man*, by Zaccaria Valaresso (1724), considering new evidence emerging from a comparison between printed editions and manuscripts. It particularly investigates the relationship between the Italian text and some Greek tragedies translated by Valaresso and Agostino Piovene during the 1710s, and interprets the 'choirs of the blind' with relation to contemporary public life in Venice.*

Rutzvanscad il giovine, l'«archisopratragichissima tragedia» pubblicata nel 1724 dal nobiluomo veneziano Zaccaria Valaresso per deridere il coevo *revival* di tragedie su modello greco, ha avuto una notevole fortuna settecentesca. Oltre alle numerose edizioni che costellano tutto il secolo, ne sono prova le sue menzioni nelle *Observations sur la comedie* di Riccoboni, in cui viene considerato «modèle [...] pour une espèce de Parodie nouvelle»,[1] e nelle ritrovate *Gare teatrali* di Gozzi, in cui il suo finale a effetto, con la morte di tutti i personaggi, è vagheggiato dal poeta Girandola, *alias* Pietro Chiari, per sciogliere l'inviluppato intreccio della sua nuova commedia.

O ancora la sua vitalità è dimostrata da quando ne dice Giovanni Antonio Bianchi in quello stesso *De i vizj, e de i difetti del moderno teatro e del modo di correggergli e d'emendarli* in cui si prende di mira, fra le altre cose, l'*Uomo prudente* di Goldoni. Qui, a un personaggio critico nei confronti delle tragedie che «imitano le follie de i Greci» perché «vi ficcano dentro quella maledizione dell'oracolo, o dell'indovino, che abbia a predire orrende sciagure, e non abbia mai da svelare quali esse sieno» viene infatti risposto:

> In questa parte [...], voi non potrete dir tanto, quanto è stato graziosamente, e leggiadramente detto nella bellissima *Arcisopratragicissima tragedia del Runtzvascad il Giovane*, nella quale si scuoprono maravigliosamente, e si pongono in deriso, e in meritato scherno le follie di questi, come ivi si chiamano, Gregheggianti Poeti.[2]

Paradigma esemplare di parodia, serbatoio per scioglimenti facili, opera definitiva dopo la quale diventa superflua la stessa critica alle tragedie grecheggianti, *Rutzvanscad il giovine* gode quindi di un successo e di una continuità nelle riflessioni dei contemporanei che lo rendono un candidato perfetto per essere accolto nell'Archivio del teatro pregoldoniano, se non altro perché il suo alto tasso di ri-

---

[1] LUIGI RICCOBONI, *Observations sur la Comédie, et sur le genie de Molière*, Paris, Pissot, 1736, p. 318 (ristampa anastatica, Bologna, Forni 1978).

[2] GIOVANNI ANTONIO BIANCHI, *De i vizj, e de i difetti del moderno teatro e del modo di correggergli e d'emendarli, Ragionamenti VI di Laurisio Tragiense pastore arcade*, Roma, Pagliarini, 1753, p. 70.

flessione metateatrale ne fa un punto di riferimento imprescindibile, insieme ai metalibretti, di quella discussione in scena dei meccanismi del teatro che Goldoni sfrutterà appieno nel *Teatro comico*.[3]

A questa fortuna dell'epoca non ha fatto seguito però altrettanta attenzione critica: pubblicato da Brognoligo nel 1922,[4] *Rutzvanscad il giovine* è stato oggetto di due soli saggi, di Domenico Pietropaolo e Franco Fido, focalizzati per lo più sul rapporto con i testi parodiati e in particolare con Lazzarini.[5] Ad essi si deve aggiungere un mio intervento, apparso su «Lettere italiane», in cui ho anticipato alcuni problemi emersi da un confronto fra edizioni e tradizione manoscritta[6]. In quell'occasione, mi sono soffermata in particolare su tre punti che è opportuno riprendere prima di proporre ulteriori scavi: l'anteriorità dell'edizione bolognese del 1724 rispetto a quella veneziana dello stesso anno; la differenza fra le due che sembrano afferire l'una all'orizzonte del teatro da leggere, l'altra a quello recitato; il reperimento, in ben cinque copie manoscritte del testo fino a quel momento sconosciute, di un passo non presente nelle stampe che permette di ricostruire meglio il contesto in cui l'opera vede la luce.

1.

Il *Rutzvanscad* esce nel 1724 in due distinte edizioni, desunte da due manoscritti differenti: la prima in ordine cronologico apparsa a Bologna per Costantino Pisarri con *imprimatur* del 17 febbraio; la seconda a Venezia per Marino Rossetti. La consapevolezza della parallela trafila che ha portato alle due edizioni coeve deriva dalla licenza di stampa dell'edizione Rossetti, reperibile all'Archivio di stato di Venezia anche se non pubblicata in calce al testo: vi possiamo infatti constatare come il «manoscritto libro intitolato Rutzvanscad il giovine» sia stato veduto e approvato da Carlo Lodoli il 2 maggio, verificando così non solo l'anteriorità dell'edizione bolognese, ma anche la non diretta dipendenza fra le due, poiché ad essere approvata è appunto un'opera manoscritta[7].

2.

Il confronto fra le edizioni, ha fatto emergere poi un diverso orizzonte polemico e di fruizione:

---

[3] Sulla metateatralità e più in generale sui testi che mettono in scena le regole del teatro nella prima metà del Settecento, mi permetto di rimandare a un mio articolo, *Parodie tragiche e libretti metateatrali nella prima metà del Settecento*, «Studi goldoniani», 4, 2015, pp. 87-102..

[4] *Parodie tragiche del Settecento*, a cura di Gioachino Brognoligo, Lanciano, Carabba, 1922.

[5] Cfr. DOMENICO PIETROPAOLO, *Parodia della tragedia classica e riforma teatrale nel Settecento: il contributo di Zaccaria Valaresso*, «Revue romane», 21, 1986, pp. 229-243; FRANCO FIDO, *Parodie settecentesche:* Rutzvanscad il giovine, «L'immagine riflessa», n. s., I, 2, 1992, pp. 267-279.

[6] Cfr. VALERIA G. A. TAVAZZI, Rutzvanscad il giovine *di Zaccaria Valaresso: note sulle edizioni e sulla tradizione manoscritta*, «Lettere italiane», LXV, 1, 2013, pp. 77-94.

[7] Archivio di stato di Venezia, *Riformatori dello Studio di Padova*, 296, Fedi di stampa, anni 1722-1725. A conferma dell'anteriorità dell'edizione bolognese, un foglietto presente nello stesso faldone delle licenze riporta scritto, senza ulteriori indicazioni, «Tragedia intitolata Rutvanscad il Giovine stampata in Bologna». Potrebbe trattarsi di un correttivo alla licenza precedente, apposto magari in un secondo momento, una volta accortisi che non si stava pubblicando un inedito.

• gli apparati paratestuali orientano l'edizione bolognese contro coloro che hanno avuto il «talento di tessere, e di pubblicare alcune Tragedie»—[8] quindi contro il teatro scritto; quella veneziana invece contro la smania di vedere queste opere «fatte familiari alle nostre Scene»,[9] quindi contro il teatro rappresentato;

• parallelamente, dal paratesto e da alcune varianti interne, emerge come l'edizione veneziana fosse destinata alla lettura, mentre quella bolognese incline invece alla rappresentazione;

• a conferma di questo eterogeneo orizzonte fruitivo l'edizione bolognese è divisa in atti e scene, quella veneziana pubblica invece il testo senza suddivisioni di sorta.

Alla luce di questi dati assume una posizione più rilevante rispetto al passato il ruolo esercitato da Maffei nella parodia. Fino a pochi anni fa, la critica si era soffermata sui rapporti fra *Rutzvanscad* e *Ulisse il giovane*, evocato fin dal titolo e dai primi versi che ne ricalcano l'*incipit*, e aveva prestato minore attenzione ai riferimenti alla *Merope*.[10] Diversi elementi suggeriscono invece un equilibrio nella distribuzione della parodia fra i due testi. Le due opere risultano ad esempio appaiate in una delle incisioni che accompagnano l'edizione Bettinelli del 1737. Qui, in antiporta, è raffigurato un uomo che legge Seneca. Accanto a lui vediamo un piatto con una testa mozzata; a terra si trovano una spada e altri libri, fra i quali, oltre alle tragedie di Euripide e di Sofocle, c'è un volume su cui si legge chiaramente «Merope et Ulisse».[11] A conferma del coinvolgimento di Maffei abbiamo del resto la testimonianza di Pindemonte che ci riferisce di come il nobile veronese rispondesse a Valaresso scrivendo un perduto *Culicutidonio*.[12]

La discrepanza fra le edizioni aggiunge poi un ulteriore tassello al quadro: l'accenno al teatro rappresentato nell'edizione veneziana colloca la parodia in una posizione critica non solo nei confronti della *Merope*, che non è certo un modello di grecismo ortodosso come *Ulisse il giovane*, ma verso i volumi del *Teatro italiano o sia scelta di tragedie per uso della scena*, freschi di stampa quando vede la luce il *Rutzvanscad*.

3.

L'ultima e più rilevante scoperta di cui ho dato notizia nell'articolo citato è l'esistenza di almeno cinque copie manoscritte dell'opera che contengono un passo

[8] *Rutzvanscad il giovine Arcisopratragichissima Tragedia Elaborata ad uso del buon gusto de' Grecheggianti Compositori da Cattuffio Panchianio Bubulco Arcade*, In Bologna, MDCCXXIV, Per Costantino Pisarri sotto le Scuole all'Insegna di S. Michele, p. 6. Ove non altrimenti specificato, si citerà sempre da questa edizione.

[9] *Rutzvanscad il giovine Arcisopratragichissima Tragedia Elaborata ad uso del buon gusto de' Grecheggianti Compositori da Cattuffio Panchianio Bubulco Arcade*, In Venezia, MDCCXXIV, Appresso Marino Rossetti. In Merceria all'Insegna della Pace, p. 3.

[10] Cfr. ad esempio VINCENZO PLACELLA, *La polemica settecentesca della Merope*, «Filologia e letteratura», XIII, III, 51, 1967, pp. 309-336 (I parte); IV, 52, pp. 394-447 (II parte).

[11] *Rutzvanscad il giovine Arcisopratragichissima Tragedia Elaborata ad uso del buon gusto de' Grecheggianti compositori da Cattuffio Panchiano Bubulco Arcade*, In Venezia, Al Secolo delle Lettere, Per Giuseppe Bettinelli, MDCCXXXVII.

[12] Cfr. *Elogio del marchese Scipione Maffei scritto da S. E. il Sig. March. Ippolito Pindemonte cav. gerosolimitano*, Verona, Eredi di Marco Moroni, MDCCLXXXIV, p. 104.

assente in tutte le edizioni.[13] Siamo nella scena finale e Aboulcassem, che incarna una sorta di coscienza critica e assume a più riprese il ruolo di portavoce dell'autore, lancia una maledizione contro le tragedie:

> Oh, maladette sien queste miniere
> di ree carnificine, e mali augurj,
> c'han resi familiari i loro errori
> dell'Ausonia, e dell'Adria al dolce genio![14]

Subito dopo questi versi, nelle edizioni entra in scena Mamaluc e la trama prosegue spedita fino al celebre finale con il suggeritore che esce dalla buca per avvisare il pubblico della morte di tutti i personaggi. Nei manoscritti invece, la tirata contro le tragedie è molto più ampia. Vi troviamo infatti scritto:

> Quello, che primo su l'Adriache scene
> Per ravvivar queste funeste idee,
> L'autorità interpose, ed il consiglio,
> Uom illustre per sangue, per natali,
> Per grado, per ricchezza, e per virtude,
> Rinnovi là ne' Patrj Tribunali
> De l'Oppia legge i rigidi divieti,
> Onde abbia da le belle odio, e dispetto.
> Chi primo fe' veder su nobil scena
> Di Edippo cieco il sanguinoso volto,
> Di barbara nazion per rio trasporto
> Veda ne' campi suoi gli arsi tuguri;
> E pena abbia a raccor i numerosi
> Dispersi armenti, e i pavidi Coloni.
> L'altro poi che del sangue Dragonteo
> Fe' in scena comparir gli ultimi avanzi
> Degli odiosi, e dispendiosi incarichi,
> Co' quali i figli suoi l'Adria flagella,
> Abbia sempre per tema i dì inquieti
> E quelle infauste mura,
> Ove azion si funesta ebbe il ricetto,
> Vuote d'abitator adorni solo
> Con l'opra sua l'industriosa Aracne.[15]

Il passo presenta riferimenti piuttosto puntuali alla realtà dell'epoca, chiamando in causa tre diversi personaggi, che Valaresso ritiene evidentemente responsabili della moda tragica e per questo fa maledire dal suo *alter ego* Aboulcassem. Sarebbe molto difficile decodificare questi accenni, se non ci venissero in soccorso una serie di note che danno una mappatura piuttosto netta della situazione. Veniamo così a sapere che la prima delle figure menzionate è Girolamo Giustinian Inquisitor alle Pompe, «che fu il primo istitutor dell'Accademia de' Tolentini»; il secondo è il

[13] Cfr. Museo Correr, Manoscritto Cicogna 839; Biblioteca Marciana, Ms. It. Cl. IX Cod. CCCCXXXIV; Biblioteca comunale di Treviso, Ms. 10; Biblioteca Vaticana, Fondo Patetta, 531; un ultimo manoscritto è di proprietà privata.

[14] *Rutzvanscad il giovine*, cit., V.ULTIMA, p. 81.

[15] RUTZVANSCHAD / IL GIOVANE / TRAGEDIA, Biblioteca del Museo Correr, manoscritto Cicogna 839, V.4.

Conte «Agostin Piovene traduttore dell'Edippo a cui li popoli di Recoaro saccheggiorono la montagna di Pizzicaoro nel Vicentino»; mentre l'ultimo altri non è che lo stesso «Zaccaria Valaresso traduttor delle Feniciane di Euripide malissimo trattato nelli scrutinj». Un'ultima nota ci spiega infine che le persino le «infauste mura / Ove azion si funesta ebbe il ricetto» e che ci si augura siano popolate solo da ragni, hanno un corrispettivo reale nella «casa dell'Accademia ancora inaffittata».[16]

La moda grecheggiante viene quindi ricondotta non all'operato di Lazzarini e Maffei, ma a quello di un gruppo di nobili, riuniti intorno ad una peraltro ignota Accademia de' Tolentini, impegnato nella promozione di una nuova drammaturgia tragica di stampo greco sulle scene veneziane. Un breve confronto con le biografie nei personaggi menzionati, permette di verificare la plausibilità dei dati forniti da Valaresso: negli anni dieci del Settecento Agostino Piovene aveva tradotto l'*Edipo re* di Sofocle e Valaresso le *Feniciane* e l'*Ecuba* di Euripide.[17]

Nell'articolo su «Lettere italiane» mi sono soffermata su una differenza macroscopica fra queste traduzioni —evidentemente stimolate da Girolamo Giustinian, dei Giustinian di Calle delle Acque, procuratore di San Marco dal 1707 e Inquisitor alle Pompe nel 1721— e la riproposta invece di Maffei e Lazzarini: quella dell'opzione prosastica per il teatro tragico contrapposta alla scelta del verso. Rimandando all'intervento edito per lo sviluppo di questo discorso, vorrei qui aggiungere qualche nuova considerazione, sempre desumibile dal passo citato.

4.

Il riferimento alle *Feniciane* o *Fenicie* di Euripide nella traduzione approntata dallo stesso Valaresso induce a valorizzare i passi dell'opera in cui si accenna in modo diretto a questa tragedia. Accanto all'altro grande classico euripideo tradotto da Valaresso, l'*Ecuba*, *Le fenicie* sono infatti una delle fonti più presenti nel *Rutzvanscad*, come suffragano, oltre a precisi riscontri testuali, anche le note apposte a margine di uno dei manoscritti, conservato alla biblioteca del Museo Correr di Venezia.

A quest'opera allude ad esempio la scena fra Culicutidonia e i figli, che la donna esorta ad armarsi contro l'usurpatore Rutzvanscad prendendo esempio dalle tragedie greche. Quando Muezim le chiede di baciarle la mano in segno di congedo, avviene infatti il seguente scambio:

CULICUTIDONIA Oh quante ceremonie, e quante smorfie!
Andate coraggiosi: un tal patetico
discorso anzi pugnar non fece Eteocle.
CALAF Permetteteci almeno, che al cugino
raccomandiam gl'incerti casi vostri.
CULICUTIDONIA Oh questo sì; ben fate: al zio Creonte
Eteocle pur raccomandò Giocasta.[18]

[16] Ivi. Il passo, presente anche negli altri manoscritti, non sempre però corredato da note, presenta alcune oscillazioni nel nome del monte nel vicentino dove avverrebbero le sventure pronosticate a Piovene.
[17] Cfr. *Edipo tragedia di Sofocle,* Venezia, Poletti, 1711; *Le feniciane tragedia d'Euripide*, s. i. e. Questa seconda traduzione viene ascritta dai repertori al 1714. Cfr. GIACOMO MARIA PAITONI, *Biblioteca degli autori antichi greci e latini volgarizzati,* 5 voll., II, Venezia, Storti, 1774, p. 53.
[18] *Rutzvanscad il giovine*, cit., pp. 35-36, II.2.

Il passo rimanda a due distinte scene delle *Feniciane* tradotte da Valaresso: la terza del secondo atto e la prima del terzo, in cui Eteocle compare prima di fronte alla madre e al fratello, dicendosi disponibile a ingaggiare battaglia, e poi, subito prima di quest'ultima, raccomanda a Creonte la sorella Antigone e la madre Giocasta:

La mia cara madre: ve la raccomando, alimentatela, assistetela, come dovete al vostro amore, come con tutta l'instanza ve ne prega il mio. Ma già non v'è bisogno, ch'io vi dica di più. Ella è vostro sangue, vostra sorella.[19]

Allo stesso modo quando, nella prima scena del terzo atto, Culicutidonia si lamenta che Aboulcassem non si dilunghi nel raccontarle le sciagure dei figli, ma narri i loro casi con un racconto improntato alla *brevitas*, come se si trattasse di due plebei, la risposta dell'uomo conserva tracce visibili dell'esperienza traduttoria di Valaresso:

> Vorrei saper, se son del vostro ventre,
> o' d'una quercia usciti i due fanciulli?
> Che con lungo, ed inutile racconto
> vi spiace non sentir le lor sciagure.
> Che debbo dir? Descrivere gli addobbi
> del tempio, de' ministri le tiare,
> e de' buoi sacri a dei le corna aurate,
> per riferir de' miseri fanciulli
> il funesto accidente alla lor madre?
> E far, come d'Eteocle lo scudiere,
> che a Giocasta descrisse de i guerrieri,
> ch'erano sotto le tebane mura,
> le insegne, i carri, e il diavolo, che 'l porti,
> per riferir, ch'Eteocle, e Polinice
> sfidatisi correano ad ammazzarsi:
> e dopo d'un racconto un'ora lungo,
> d'impedir il duello a lei diè fretta:
> così che allor, ch'andò, li trovò morti?
> Niente costava a chi così descrisse
> de' principi tebani il duro fato;
> che se a lui in tal guisa alcuno avesse
> de' figlj suoi portato un tristo avviso,
> negli occhi avrebbe a nunzio tal cacciati
> quanti allor per le mani avesse avuto
> versi jambici, bacchicataletici.[20]

Il paragone con lo scudiere d'Eteocle che si diffonde in inutili racconti per poi mettere fretta a Giocasta è tratto appunto, come conferma una nota al testo presente in tutte le edizioni, dalle *Feniciane*. Interpretando il passo finale della tirata di Aboulcassem, col la menzione dei «versi jambici, e bacchicataletici», Pietropaolo ha evidenziato un possibile riferimento alle scelte stilistiche di Gravina.[21] Se però mettiamo il brano in rapporto alla traduzione di Valaresso, ci accorgiamo che, al di là di possibili bersagli polemici, esso conserva il ricordo della fatica impiegata nella

[19] *Le feniciane tragedia d'Euripide*, cit., p. 47, III.1.
[20] *Rutzvanscad il giovine*, cit., pp. 44-45, III.1.
[21] PIETROPAOLO, *Parodia della tragedia classica e riforma teatrale nel Settecento*, cit., p. 234.

versione di uno dei passaggi più lunghi ed elaborati dell'originale greco. Quando aggiungiamo a queste citazioni quelle desunte dall'*Ecuba*, appare evidente infatti come tutte le scene in cui compare Culicutidonia, esponente della mania grecizzante, siano dense di riferimenti all'esperienza traduttoria di Valaresso, prima ancora che ispirate al rapporto con Lazzarini e Maffei.

5.

Un secondo elemento su cui si dovrebbe concentrare l'attenzione è il rilievo che assume, nella traduzione delle *Feniciane* di Valaresso e in quella dell'*Edipo* di Piovene, la resa dei cori tragici. In entrambi in casi ci troviamo infatti di fronte a una moltiplicazione dei personaggi deputati alla funzione corale: nell'*Edipo* compaiono infatti ben cinque diversi cori —di sacerdoti, di popolo tebano, di fanciulli intorno all'Ara d'Edipo, delle quattro età dell'uomo e di Pastori— in sostituzione del ruolo che nell'originale greco e nelle traduzioni più accreditate (come quella di Orsatto Giustiniano ripubblicata da Maffei) era assolto dal coro dei vecchi tebani; altrettanto avviene poi nel testo tradotto da Valaresso. Questa proliferazione potrebbe essere dovuta a un'esigenza spettacolare di varietà, magari connessa alla scelta di utilizzare i cori in funzione di intermezzi fra gli atti e di intonarli quindi secondo una linea auspicata dallo stesso Maffei.[22] Da quanto ci riferisce una recensione apparsa sul «Giornale de' letterati»,[23] sappiamo peraltro che così era effettivamente avvenuto durante la rappresentazione dell'*Edipo* nella traduzione di Piovene. Del resto, anche i cori degli orbi nel *Rutzvanscad* erano probabilmente composti per essere cantati: le memorie di Girolamo Zanetti riferiscono infatti che, quando la parodia di Valaresso venne messa in scena al San Samuele di Venezia nel 1743, a far scattare la censura furono proprio i cori, perché dei veri orbi di piazza li intonavano «sul tuono che sogliono cantare le orazioni».[24]

---

[22] «In terzo luogo si additerà con tal occasione il modo di far uso delle Tragedie antiche; poiché essendosi i primi nostri poeti appigliati in tutto alla maniera de' Greci, e introdotto però il Coro stabile ed operante, non divisero in Atti e Scene, come appunto nelle stampe de' componimenti musicali di quel secolo non si distinguono le battute col segno di divisione, onde vien a parere un continuo. Questa difficoltà facea parere a gl'Istrioni, e a molt'altri ancora, non adattabili sì fatte Tragedie all'uso presente e al moderno Teatro: ma questa difficoltà sgombrata resterà al presente e disciolta, imperocché essendosi composto questo primo tomo di Tragedie appunto in quest'antica forma, a piè di esse si è suggerita la division loro e il modo di recitarle e di rimediare ad alcun picciolo intoppo: non lasciando però qui d'avvertire che ancor meglio riuscirebbero come stanno se, accomodando la positura della scena al Coro, questo si ammettesse; e tanto più se, quando è da sé ed intermedia, si cantasse in musica». SCIPIONE MAFFEI, *Istoria del teatro e difesa di esso*, in ID., *De' teatri antichi e moderni*, Introduzione e cura di Laura Sannia Nowé, Modena, Mucchi, 1988, p. 29.

[23] Vi si dice infatti che l'*Edipo* di Piovene era stato rappresentato «con accompagnamento magnifico di Cori, e di balli al fine di ciascun'Atto» («Giornale de' letterati d'Italia», V, 1711, pp. 414-415; ora disponibile in formato PDF con testo ricercabile nel cd allegato al volume *Indici del «Giornale de' letterati d'Italia»*, a cura di Michela Fantato, premessa di Corrado Viola, Pisa - Roma, Fabrizio Serra, 2012).

[24] GIROLAMO ZANETTI, *Memorie per servire all'istoria dell'inclita città di Venezia*, «Archivio veneto», XXIX, I, 1885, pp. 97-148: 107 e 109. Del resto era la stessa presenza degli orbi di piazza a indurre a intonazioni di tipo religioso, secondo quanto ci riferisce Riccoboni: «Dans la même Ville pendant toute l'année, les Aveugles vont toujours trois ou quatre de compagnie, l'un d'eux joue du violon, & les autres chantent, & cela avec le goût qu'on peut s'imaginer; ils chantent ordinairement aux coins des

6.

E proprio sui cori apre una prospettiva altrimenti impossibile da decifrare il riferimento nel passo manoscritto all'attività pubblica di Girolamo Giustinian. L'accenno ironico alla punizione che toccherà al nobile veneziano per aver favorito il *revival* grecizzante, ovvero il dispetto delle belle, rimanda alla legge suntuaria promossa da Giustinian al momento di assumere nel 1721 l'incarico di Inquisitor alle pompe. Ma l'esigenza di irreggimentare il lusso era all'epoca legata al problema del caro viveri, come dimostra la satira *All'eccellenza del sig. Procuratore Giustinian per la parte rigorosa delle pompe l'anno 1721* conservata in un codice della biblioteca del Museo Correr di Venezia e pubblicata a inizio secolo da Antonio Pilot. Il componimento nella prima parte si sofferma infatti sulle disposizioni di Giustinian contro il lusso, su cui manifesta delle riserve; lo esorta poi, nella seconda, a prendere l'iniziativa contro il caro dei viveri, affermando «Della robba magnativa / Tutti i prezzi xe alterai, / Mi no so come mai viva / Tanti poveri spiantai».[25]

Il legame fra disposizioni suntuarie e rincaro dei generi alimentari nelle satire dell'epoca suggerisce che dietro il primo coro degli orbi del *Rutzvanscad* possa celarsi un riferimento proprio alla coeva realtà veneziana. In esso infatti l'elogio del re nel giorno del suo trionfo viene connesso appunto con un buon governo basato essenzialmente su fattori economici:

In regal stato
egli ha mostrato
d'aver amato
la povertà.
Poich'era caro,
più lire al staro
in un momento
calò il formento.
Per un quattrino
di meno il vino
bevuto s'ha.
Ei non è un empio;
ma un buon esempio
andando al tempio
dà a tutti quanti.
Il ciel lo guardi
da lancie, e dardi,
e da ogni sorte
di trista morte;
che quella ciera
farà in maniera
che l'orbo canti.[26]

rues, ou devant les maisons, des Cantiques spirituels, pour avoir l'aumône, mais très-souvent ils chantent des Vers à l'improptu, & donnent des Aubades à tous ceux à qui il leur plaît sans distinction, surtout aux Seigneurs étrangers, qui vont en foule passer le Carnaval dans cette Ville». RICCOBONI, *Observations sur la Comédie, et sur le genie de Molière*, cit., p. 323.

[25] ANTONIO PILOT, *Il lusso e il caro dei viveri a Venezia nel 1721*, «Fanfulla della domenica», n. 37, 10 settembre 1911, pp. 2-3: 3.

[26] *Rutzvanscad il giovine*, cit., p. 29.

Del tutto avulso dalla trama dell'opera, questo intermezzo corale pronunciato 'dal basso', tutto incentrato su una prospettiva di buon governo economico, potrebbe alludere dunque ai problemi della politica veneziana dell'epoca, difficili da cogliere oggi perché formulati in modo molto generico, ma di certo ben noti ai contemporanei. Analogamente andrà considerato allora il secondo intervento corale, in cui, dietro il *refrain* «uom dabbene è il nostro re», gli orbi mostrano una prospettiva di controllo, se non addirittura di critica, dell'operato di Rutzvanscad, e quindi del potere costituito, basato sulla possibilità che all'improvviso un intervento ingiusto vanifichi anche la buona fama acquisita:

SEMICORO Le gabelle ei non accresca,
e donar non gli rincresca,
uom dabbene allor sarà.

Se si trova quel ministro,
ch'abbia un genio sì sinistro
d'angariar la povertà,
che per sè tutto pretenda,
e giustizia, e grazia venda,

CORO Uom dabben più non sarà.[27]

BIBLIOGRAFIA CITATA

BIANCHI, GIOVANNI ANTONIO, *De i vizj, e de i difetti del moderno teatro e del modo di correggergli e d'emendarli, Ragionamenti VI di Laurisio Tragiense pastore arcade*, Roma, Pagliarini, 1753.

Elogio del marchese Scipione Maffei scritto da S. E. il Sig. March. Ippolito Pindemonte cav. gerosolimitano, Verona, Eredi di Marco Moroni, MDCCLXXXIV.

FIDO, FRANCO, *Parodie settecentesche:* Rutzvanscad il giovine, «L'immagine riflessa», n. s., I, 2, 1992, pp. 267-279.

MAFFEI, SCIPIONE, *Istoria del teatro e difesa di esso* (1723), in IDEM, *De' teatri antichi e moderni*, introduzione e cura di Laura Sannia Nowé, Modena, Mucchi, 1988.

PAITONI, GIACOMO MARIA, *Biblioteca degli autori antichi greci e latini volgarizzati*, 5 voll., Venezia, Storti, 1774.

Parodie tragiche del Settecento, a cura di Gioachino Brognoligo, Lanciano, Carabba, 1922.

PIETROPAOLO, DOMENICO, *Parodia della tragedia classica e riforma teatrale nel Settecento: il contributo di Zaccaria Valaresso*, «Revue romane», 21, 1986, pp. 229-243.

PILOT, ANTONIO, *Il Iusso e il caro dei viveri a Venezia nel 1721*, «Fanfulla della domenica», 37, 10 settembre 1911, pp. 2-3.

PLACELLA, VINCENZO, *La polemica settecentesca della Merope*, «Filologia e letteratura», XIII, 3, 51, 1967, pp. 309-336 (I parte); 4, 52, pp. 394-447 (II parte).

RICCOBONI, LUIGI, *Observations sur la Comédie, et sur le genie de Molière*, Paris, Pissot, 1736 [rist. anastatica, Bologna, Forni 1978].

TAVAZZI, VALERIA G. A., Rutzvanscad il giovine *di Zaccaria Valaresso: note sulle edizioni e sulla tradizione manoscritta*, «Lettere italiane», LXV, 2013, n. 1, pp. 77-94.

[VALARESSO, ZACCARIA], *Rutzvanscad il giovine Arcisopratragichissima Tragedia Elaborata ad uso del buon gusto de' Grecheggianti Compositori da Cattuffio Panchianio Bubulco Arcade*, In Bologna, Per Costantino Pisarri sotto le Scuole all'Insegna di S. Michele, MDCCXXIV.

[27] *Rutzvanscad il giovine*, cit., p. 41.

[VALARESSO, ZACCARIA], *Rutzvanscad il giovine Arcisopratragichissima Tragedia Elaborata ad uso del buon gusto de' Grecheggianti Compositori da Cattuffio Panchianio Bubulco Arcade*, In Venezia, Appresso Marino Rossetti. In Merceria all'Insegna della Pace, MDCCXXIV.

[————], *Rutzvanscad il giovine Arcisopratragichissima Tragedia Elaborata ad uso del buon gusto de' Grecheggianti compositori da Cattuffio Panchiano Bubulco Arcade*, In Venezia, Al Secolo delle Lettere, Per Giuseppe Bettinelli, MDCCXXXVII.

ZANETTI, GIROLAMO, *Memorie per servire all'istoria dell'inclita città di Venezia*, «Archivio veneto», XXIX, I, 1885, parte I, pp. 97-148.

La parodia nella drammaturgia musicale italiana del primo Settecento: il caso del *Pastor fido ridicolo*

Andrea Fabiano
(Université Paris-Sorbonne)

Il presente articolo analizza due versioni della parodia musicale del *Pastor fido* di Battista Guarini allestite dai comici dell'arte a Londra nel 1728 e a Venezia, al teatro San Samuele, nel 1739, inserendole nel quadro del genere parodico operistico italiano della prima metà del Settecento.

This article considers two versions of the musical parody of the Pastor Fido *by Battista Guarini set up by* comici dell'arte *in London in 1728 and in Venice, at the Teatro San Samuele, in 1739, and inserted it into the parodic Italian opera of the first half of the eighteenth century.*

Nella prima metà del Settecento, sono attivi nelle principali città teatrali europee — Londra, Parigi e Venezia— dei teatri specializzati nel repertorio satirico e parodico. A Londra il Little Theatre di Haymarket, per il quale lavora anche Henry Fielding, non si limita alla parodia, ma propone un repertorio politicamente satirico contro il primo ministro Robert Walpole. *Tom Thumb* (1730), parodia della drammaturgia tragica, e *Pasquin* (1736) sono probabilmente gli esempi più significativi di questa vena parodico-satirica di Fielding, che conduce alla reazione politica di Walpole e alla promulgazione nel 1737 del *Licensing Act*, il quale introduce la censura preventiva per i testi teatrali. Mentre nell'ambito della parodia del format operistico italiano che stava prendendo piede nei teatri londinesi, *The Beggar's opera* (1728) di John Gay e musiche di Johan Christoph Pepusch è naturalmente il testo di riferimento.[1]

A Parigi sono invece inizialmente i teatri delle *Foires* di Saint-Germain e di Saint-Laurent e successivamente la *Comédie-Italienne*, dopo l'arrivo nella troupe riccoboniana di Pierre-François Biancolelli e Jean-Antoine Romagnesi, a specializzarsi nella parodia della tragedia e della *tragédie en musique*.[2]

Se gli autori della *Comédie-Française*, Voltaire in particolare, non tollerano che le loro tragedie siano parodiate, l'*Académie royale de musique* e i suoi compositori si mostrano più concilianti nei confronti delle parodie d'*Opéras*.[3] In effetti, le parodie operistiche francesi prendono di mira principalmente la costruzione drammaturgica e la qualità stilistica e drammatica del libretto piuttosto che la musica, poiché l'alternanza di parti parlate e cantante e la presenza di *vaudevilles* e di *timbres* cono-

---

[1] Cfr. ROBERT D. HUME, *Henry Fielding and the London Theatre, 1728-1737*, Oxford, Clarendon Press, 1988 e sul più tardo tentativo di Giuseppe Baretti d'introdurre un sistema parodico alla francese nel teatro d'opera italiana a Londra si legga ANDREA FABIANO, *La stratégie italienne de parodie de l'Opéra et le projet de Giuseppe Baretti*, in *Sur l'aile de ces vers. L'Écriture et l'Opéra*, éd. par Camillo Faverzani, Paris, Presses de Vincennes, 2011, pp. 271-285.

[2] Cfr. EMANUELE DE LUCA, *«Un uomo di qualche talento». François Antoine Valentin Riccoboni (1707-1772): Vita, attività teatrale, poetica di un attore-autore nell'Europa dei Lumi*, Pisa, Fabrizio Serra, 2015.

[3] Cfr. *Parodier l'Opéra: pratiques, formes et enjeux*, sous la direction de Pauline Beaucé et Françoise Rubellin, Les Matelles, Editions Espaces 34, 2015.

sciuti limitano di molto l'utilizzo nelle parodie di musica composta espressamente. Inoltre l'abbassamento comico della parodia operistica compensa l'assenza di un repertorio realmente comico all'*Académie royale de musique*; in un certo modo l'*Opéra* di Parigi 'esternalizza' alla *Comédie-Italienne* e ai teatri delle Foires la componente comica espulsa dal suo repertorio ufficiale.[4]

A Venezia, il teatro San Samuele della famiglia patrizia Grimani, proprietaria anche del prestigioso teatro San Giovanni Grisostomo, con un programma dedicato all'opera seria, si differenzia grazie ad un repertorio sperimentale e proteiforme che spazia dalla commedia improvvisata, alla tragicommedia, dai primi intermezzi musicali all'opera e ad una pluralità di *pièces* che parodiano il modello metastasiano d'opera seria, la tragedia, la pastorale e la nuova commedia di caratteri.[5]

Fra i pochi testi sopravvissuti oggi di questo repertorio parodico solo *Le metamorfosi odiamorose in birba trionfale nelle gare delle terre amanti*, libretto di Antonio Gori e musica del violinista del San Samuele Antonio Apolloni, ha avuto un'edizione moderna commentata del libretto e della partitura (fortunatamente sopravvissuta) ad opera di Maria Giovanna Miggiani e Piermario Vescovo.[6] Nel quadro del progetto Arprego, quindi, uno degli obiettivi è quello di rendere visibile questa tipologia di repertorio con la quale si trova ad interagire la fase di apprendistato drammaturgico di Carlo Goldoni.[7]

Le metamorfosi odioamorose, allestite al teatro San Samuele nel 1732, presentano i tratti essenziali della strategia italiana della parodia operistica. Il libretto, infatti, non è costruito a partire da un unico ipotesto,[8] secondo la strategia parodica francese, ma organizza un dispositivo parodico rivolto al format ormai standardizzato del dramma per musica metastasiano. All'interno di questo quadro generico parodiato tramite l'abbassamento dello statuto sociale dei personaggi —i principi e le regine dell'antichità diventano dei toponimi personificati di fiumi e villaggi del Veneto— il librettista mette a fuoco due obiettivi parodici più precisi, zumando su due episodi identificabili tratti dalla *Didone abbandonata* e dalla *Semiramide* di Metastasio. La scena 4 dell'atto II delle *Metamorfosi* è infatti la parodia puntuale con un abbassamento di situazione delle scene 11 e 12 della *Didone* metastasiana:

BOTTENIGO	Cotanto la tua sguattera m'ha saputo ben dir, ch'io son venuto.	ENEA	Ad ascoltar di nuovo i rimproveri tuoi vengo, o regina.

[4] Cfr. ANDREA FABIANO, *Histoire de l'Opéra italien en France (1752-1815). Héros et héroïnes d'un roman théâtral*, Paris, CNRS Editions, 2006.

[5] Si veda a questo proposito per un aggiornato punto della situazione la tesi dottorale di Lorenzo Galletti sotto la direzione di Siro Ferrone, *Lo spettacolo senza riforma. La compagni del San Samuele a Venezia (1726-1749)*, phD, Firenze, 2015.

[6] ANTONIO GORI - SALVATORE APOLLONI, *Le metamorfosi odiamorose in birba trionfale nelle gare delle terre amanti (Mestre e Malghera)*, a cura di Maria Giovanna Miggiani e Piermario Vescovo, «Problemi di critica goldoniana», X/XI, 2005. Si rinvia a questo contributo non solo per il testo e la partitura, ma anche per le acute osservazioni dei due studiosi.

[7] Cfr. VALERIA G. TAVAZZI, *Carlo Goldoni dal San Samuele al* Teatro comico, Torino, Accademia University Press, 2014.

[8] La nozione di ipotesto naturalmente non mi appartiene, ma è quella ormai classica data da Genette a cui rinvio (GÉRARD GENETTE, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982).

	Se vil, se farabuto vuoi dirmi ancor, son qui, sfoga tua furia: soffrirò forte ogni ingiuriosa ingiuria.		So che vuoi dirmi ingrato, perfido, mancator, spergiuro, indegno: chiamami come vuoi: sfoga il tu sdegno.
MALGHERA	Non vuò vilipendiarti, non voglio rammentarti il caro tempo che amor a te facea la gattarìgola, «e sentivi per me grìzoli e grìngola,» da te voglio un consiglio e perché in piedi così lasciarti non mi par creanza, siedi con me. (*siede*)	DIDONE	No, sdegnata io non sono. Infido, ingrato, perfido, mancator più non ti chiamo; rammentarti non bramo i nostri ardori: da te chiedo consigli, e non amori. Siedi.
BOTTENIGO	Ventricolo, costanza! (*siede*)	ENEA	(Che mai dirà?)
[...]			
MALGHERA	Consiglia la mia sorte, sceglier io debbo Stricheroch o morte?	DIDONE	deggio incontrar la morte, o al superbo african porger la mano. [...] s'io risolver non so: tu mi consiglia.
BOTTENIGO	E tra queste due schienze chiedi il consiglio mio? [...] Ma non v'è dunque miglio riparo?	ENEA	Dunque fuor che la morte, o il funesto imeneo, trovar non si potria scampo migliore?
MALGHERA	Sì, vera pur troppo	DIDONE	V'era pur troppo.
BOTTENGO	E qual?	ENEA	E quale?
MALGHERA	Se si degnava Bottenigo d'accettarmi per sua sposa e consorte.	DIDONE	Se non sdegnava Enea d'esser mio sposo,
BOTTENIGO	(O che forca!)		
MALGHERA	Il suo braccio in mia difesa avrei avuto nella gran contesa. M'avevo preparato a fargli almen dieci Bottenighini: che giusto quei puttini sentir bamboleggiando dire: «mama, papà, tette, la cacca». Indi... ma che ragiono? Sogno delle panchiane e stramba io sono.		l'Africa avrei veduta dall'Arabico seno al mar d'Atlante in Cartago adorar la sua regnante: e di Troia e di Tiro rinnovar si potea... Ma che ragiono? L'impossibil mi fingo, e folle io sono. [...]
BOTTENIGO	(O che sudor, che caldo! Se va dietro così, oh non sto saldo.)		
[...]			
MALGHERA	Buttala fuori!		
BOTTENIGO	A Stricheroch ti sposa.	ENEA	No, si ceda al destino: a Iarba stendi la tua destra real. Di pace priva resti l'alma d'Enea, purché tu viva.
MALGHERA	Poiché d'altri mi brami vuò sodisfarti. Stricheroch si chiami.	DIDONE	Giacché d'altri mi brami, appagarti saprò. Iarba si chiami.
		[...]	
BOTTENIGO	(E non minchiona.)		
[...]			
MALGHERA	Dove vai?		
BOTTENIGO	Non mi sento di trattenermi più. Schiavo!	ENEA	Regina, addio.
MALGHERA	T'arresta. del moi imeneo ti bramo spettatore. (e ancor non molla!)	DIDONE	Dove, dove? T'arresta. Del felice imeneo ti voglio spettatore. (Resister non potrà.)

BOTTENIGO (Saldo in gambe, o core!) (*siede*) ENEA (Costanza, o core.)

Antonio Gori mette in scena il triangolo di gelosia tra Malghera (Didone), Bottenigo (Enea) e lo straniero Striccheroch (Iarba), parodiando in modo lineare la situazione metastasiana tra Didone, Enea e Iarba. La scena 6 dell'atto II delle *Metamorfosi* è invece la parodia puntuale della scena 2 dell'atto II della *Semiramide*; in questo episodio il lavoro di Antonio Gori si realizza attorno all'oggetto scenico fondamentale, la coppa avvelenata, simbolo del matrimonio e del potere reale, che circola di mano in mano senza esser bevuta.

È evidente che Gori vuole criticare tramite il dispositivo parodico puntuale due momenti dei drammi di Metastasio che considera deboli dal punto di vista della costruzione drammaturgica. Il triangolo amoroso tra Didone, Enea e Iarba appartiene piuttosto ad una commedia familiare poco eroica, essendo costruito sulla menzogna, la gelosia, la bassa manipolazione affettiva, in cui la sticomitia e gli a parte danno già un effetto stilistico comico. Analogamente i colpi di scena dei rifiuti ripetuti di bere alla coppa matrimoniale e reale generano una situazione inverosimile e comica che si conclude con una scorciatoia raffazzonata, la rottura ostentata della coppa.

Questo repertorio parodico italiano resta proprio alla prima metà del Settecento, poiché la strada che l'opera buffa intraprende è diversa, centrata soprattutto su un dispositivo satirico generico del mondo dell'opera —che si autoridicolizza ridicolizzando i cantanti, gli impresari, i librettisti, le manie e i cliché sul modello del *Teatro alla moda* di Benedetto Marcello— e strutturata sul meccanismo drammaturgico dell'opera nell'opera.[9] In realtà questo genere parodico si presenta come un vero e proprio percorso drammatico della comicità operistica italiana in cui la reale critica satirica o parodica è diluita in un puro gioco comico intertestuale.

Un altro indirizzo strategico dell'opera buffa è costituito dall'inserzione nel libretto di frammenti parodici che non si riferiscono ad un ipotesto preciso, ma che parodiano alcuni *topoi* formali e alcune rigidità stilistiche dell'opera seria, attraverso un dispositivo che enfatizza le stesse rigidità, ridicolizzandole per iperbole. È il caso, per esempio, del trattamento tematico e musicale riservato spesso all'aria con da capo cantata dai personaggi seri in un'opera buffa, in cui interagiscono l'occasione di proporre agli spettatori un'aria di bravura ed anche la sua parodia tramite un eccesso di melismi, come nelle arie del Marchese Armidoro della *Buona figliuola* di Goldoni in entrambe le intonazioni, quella di Egidio Duni e quella di Niccolò Piccinni.

Il Pastor fido ridicolo è particolarmente interessante perché offre una struttura parodica applicata ad un unico ipotesto e rappresenta quindi una variante isolata della strategia appena abbozzata. Inoltre opera un lavoro di transcodificazione dalla

[9] Questo dispositivo riguarda solamente il modello operistico italiano del format internazionale e non le drammaturgie locali; in realtà, per esempio, la commedia in musica napoletana continua a proporre testi parodici secondo una tradizione locale che perdura anche nell'Ottocento, in particolare al teatro San Carlino.

drammaturgia parlata ad una drammaturgia mista, parlata e cantata. Parodiare *Il pastor fido* di Battista Guarini testimonia, quindi, non solo della persistenza di questa pastorale tardocinquecentesca nello spazio d'esperienza del pubblico europeo del primo Settecento, ma anche della manipolazione culturale di cui sono capaci gli attori italiani della cosiddetta commedia dell'arte.

La prima testimonianza di questa parodia è legata alla tournée a Londra nel 1726-1727 di una compagnia di attori italiani, tra i quali sono presenti alcuni comici della compagnia del teatro San Samuele: Antonio Costantini (Arlecchino), Giovanna 'Zanetta' Casanova (Silvio), la moglie di Costantini (Corisca), Cecilia Collucci Rutti (Dorinda), Pietro Gandini (Brighella), Gaetano Casanova (Pantalone).[10] Nella logica distributiva delle parti mi sembra accettabile ipotizzare che Giovanna Casanova avesse tenuto anche la parte di Amarilli, in quanto ruolo di Argentina. In effetti la distribuzione pubblicata nel libretto londinese è la seguente:[11]

Dramatis Personæ.
MEN.

MIRTILLO	Pantalon
SILVIO	Mrs Casanova
ERGASTUS	Harlequin
A SATIR)	Brighella
LUPINO, *Servant to Dorinda*)	

WOMEN.

CORISCA	Mrs Constantin<i>
AMARILLIS	Argentina
DORINDA	Miss Rutti

Chorus of Sacerdoti
Shepherds
Huntsmen
Dancing by Shepherds, Peasants, and Nimphs

Come si può notare la compagnia sembra non disporre di attori in grado di recitare i ruoli di Amoroso al punto da utilizzare Giovanna Casanova *en travesti* per la parte di Silvio. Se teniamo conto che le caratteristiche più note dell'attrice erano il suo evidente fascino femminile e le sue capacità vocali, sembra logico supporre che il suo impegno nella rappresentazione del *Pastor fido ridicolo* non fosse limitato alla sola parte maschile, nonostante la sua gravidanza avanzata, ma potesse comprendere anche quella di Amarilli, la bella ninfa. Secondo quest'ipotesi, Giovanna Casanova avrebbe quindi cantato quattro arie, affermandosi di fatto come l'interprete principale della parodia. La lista dei personaggi inglese quindi segnalerebbe la Casanova in quanto parte maschile *en travesti* e la di lei maschera di Argentina in quanto interprete di Amarilli. L'assenza di notizie sulla data del debutto reale di Gio-

[10] La pubblicazione dei sommari delle commedie all'improvviso interpretate a Londra dagli attori italiani sarà l'oggetto di una mia prossima edizione. Sulla composizione della compagnia italiana a Londra cfr. GILLIAN REES, *The Italian comedy in London, 1726-1727 with Zanetta Casanova*, «L'intermédiaire des casanovistes», XIII, 1996, pp. 25-32.

[11] *Il pastor fido ridicolo*, a cura di Andrea Fabiano, Venezia - Santiago de Compostela, lineadacqua, 2014, p. 48 (www.usc.es/goldoni).

vanna Casanova e del ruolo che interpretava al teatro San Samuele a fianco del marito, prima della partenza per Londra, non ci aiuta purtroppo al riguardo.

Nel caso di questa esecuzione londinese, la parodia si muove parallelamente all'adattamento in libretto di Giacomo Rossi intonato da Friedrich Händel e rappresentato per la prima volta al King's Theatre di Haymarket nel 1712 con scarso successo e poi ripreso con modifiche nel 1734. Secondo la stampa inglese ed il frontespizio del libretto le rappresentazioni degli attori italiani sarebbero avvenute proprio nel prestigioso King's Theatre —il regno dell'opera seria händeliana— e non nel Little Theatre di Haymarket, che appunto era specializzato nella parodia:[12]

> *La Parodia del Pastor fido.*
> A
> Comick OPERA.
> as it is Acted Musically
> By the COMPANY of
> *Italian* COMEDIANS
> AT THE
> KING's THEATRE
> in the *Hay-Market*
> [fregio]
> *LONDON:*
> Printed for T. KING, 1727.
> (Price One Shilling.)

L'attenzione inglese per *Il pastor fido* guariniano, al di là delle contingenze rappresentative coeve, è ulteriore testimonianza dall'onda lunga della memoria culturale alimentata dalle preziose edizioni con incisioni che si diffondono in tutta Europa lungo tutto il Seicento e dai lussuosi arazzi che riproducono episodi della pastorale.[13]

La stampa londinese del 1727 (in inglese ed italiano a fronte secondo il format dei libretti d'opera italiana stampati per l'esecuzione in teatri stranieri) presenta un'impostazione complessiva diversa rispetto alla versione della parodia che si affermerà in Italia a partire dall'anno successivo. Si tratta di una versione lunga, in tre atti, più vicina nel suo approccio parodico ad alcuni episodi della pastorale guariniana sicuramente noti al pubblico londinese, in cui il dialogo parlato riprende passaggi dell'ipotesto in una volontà di unire il registro comico al patetico ed offrire lacerti interpretativi dell'originale tardocinquecentesco. La parodia, per esempio, si apre con l'episodio dell'incontro tra Dorinda (Cecilia Rutti) e Silvio ('Zanetta' Casanova), che scorcia le scene 2 e 3 dell'atto II del Guarini, facendo un collage dei versi originali non sempre rispettoso della metrica e cancellandone paradossalmente i sottintesi erotici più espliciti, quali l'allusivo doppio senso erotico delle «poma» pronunciato da Dorinda.

La parodia percorre i momenti topici dell'ipotesto: l'episodio del Satiro (Pietro Gandini) e di Corisca (la signora Costantini), il gioco della moscacieca, la spelonca in cui il Satiro chiude i due amanti, il ferimento di Dorinda travestita da lupo da

[12] Cfr. *Il pastor fido ridicolo*, cit., p. 47.
[13] Cfr. LAURA RICCÒ, *L'arcadia "in mano". Illustrazioni editoriali della favola pastorale (1583-1678)*, 2 voll., Roma, Bulzoni, 2012.

parte di Silvio; mentre l'inserzione parodica è data soprattutto dagli interventi aggiunti in veneziano di Mirtillo-Pantalone (Gaetano Casanova), ad esempio la sequela d'insulti nei confronti di Corisca, e del lubrico Ergasto-Arlecchino (Antonio Costantini), come il raddoppiamento del gioco della moscacieca con il bacio finale al Satiro-Brighella:[14]

ERGASTO (*a parte*) Questi tanti bisbigli
mi danno de' sospetti
ma che temer? Mi sono
Ergasto, e queste alfine
non son che feminelle. (*ad alta voce*) Orsù la benda
metteme agli occi, e poi
guardeve, che de botto
la prima, che mi ciappo
mela metto di sotto.
(*Corisca benda Ergasto e poi dice*)

CORISCA Sonagliol, mio sonagliol ch'hai tu perso?

ERGASTO Un ago serunato.

[...]

SATIRO A questa volta io viddi
venir l'empia Corisca:
quanto sarei contento,
se di ciapparla ancor mi riuscisse.

ERGASTO Da questa parte sento
qualcuna, che discorre. A fe' t'ho colta (*piglia il Satiro*)
menati quanto sai.

SATIRO Lasciami stolta.

ERGASTO Che stolta, o che non stolta?
Levami pur la benda,
e torna a far la cieca un'altra volta.

SATIRO E ben si sodisfaccia, (*la sbenda*) eccoti sciolta.
O che negro mostaccio; in questa selva
più brutta di costei non v'è altra belva. (*via*)

ERGASTO Così dunque si tratta
da un caprone indiscreto
una sì bella ninfa?
(*esce Amarilli, deride Ergasto, e parte*)
Ma che? Ti ancor mi beffi
donna perfida ingrata
Amarilli spietata?

Anche nel sacrificio finale Ergasto, vestito da Sacerdote, e Mirtillo depotenziano nel riso la strategia tragica dell'ipotesto, in un gioco di disvelamento metateatrale:[15]

ERGASTO Non femo davantazo, o squinzi, o squali,
inzenocciate presto, e parli, e tasi.

MIRTILLO Za che de viver non ghe xe altro caso
non parlo più; qui m'enzenoccio, e taso.

ERGASTO Olà ministri
porgetemi la scure

[14] *Il pasto fido ridicolo*, cit., *La parodia del Pastor fido*, II.2.75-84 e II.3.1-20.
[15] Ivi, *La parodia del Pastor fido*, III.6.5-14 e III.7.1-12.

sull'eccelsa insalata
metto l'oglio, e 'l betume;
quindi ognuno faccia «Ecco»
or che taglio la testa a questo becco.

SCENA SETTIMA
Corisca, e detti

CORISCA Ferma! Che fai ministro?
Sappi ch'egli è innocente, ed io son rea.
ERGASTO Tasi muso da ebrea senza creanza,
o che sta scure te ficco in la panza.
CORISCA Ferma signore, o Dio!
Che Mirtillo è innocente, e rea son io.
MIRTILLO La vostra rabbia ancor no xe sazia
destrigheme una volta, o fé la grazia.
ERGASTO Via non parlar buffon,
che za sa tutti che ti è Pantalon.
MIRTILLO Tasi ti imbriagazzo pien de vin,
che te cognosso, che ti xe Arlechin.

La responsabilità autoriale della parodia è naturalmente difficilmente identificabile; si tratta con tutta probabilità di un lavoro di riscrittura a più mani, secondo la prassi propria dei comici, al quale l'occasione della rappresentazione in un'importante scena straniera ha permesso di lasciare una traccia stampata. In effetti, il libretto bilingue ha sicuramente come motivazione quella di fornire un supporto di comprensione preventiva al pubblico londinese. La struttura interamente in versi alterna parti recitate ad arie con da capo cantate su una musica purtroppo sconosciuta, ma probabilmente riciclata. La distribuzione privilegia l'interpretazione di Giovanna Casanova, come si diceva precedentemente, con due arie per la parte di Silvio e due per quella di Amarilli, poi la moglie di Costantini con tre arie per Corisca, quindi Gaetano Casanova con due arie per la parte di Mirtillo, Antonio Costantini a sua volta con due arie per quella di Ergasto, Pietro Gandini con due arie per il Satiro e Cecilia Rutti con un'aria per la parte di Dorinda. Chiude la parodia londinese un coro finale.

La versione italiana trova la sua prima realizzazione a Piacenza nel 1728 e verrà eseguita con poche varianti fino al 1739 al teatro San Samuele dalla compagnia Imer.[16] È un'operina in un solo atto, breve e agile, molto più caricata comicamente. Alcuni episodi parodici della versione londinese sono chiaramente riutilizzati, come lo rivelano ad esempio l'identità dei versi degli insulti di Mirtillo a Corisca e del battibecco tra il Satiro e Corisca, ed in particolar modo il finale che calca con evidenza il finale londinese sopracitato:[17]

[16] Ci sembra inverosimile e contrario alla prassi dei comici e del teatro musicale immaginare che le stampe del libretto di Piacenza del 1728 e di Piacenza-Mantova del 1732 siano slegate da un'esecuzione teatrale e oggetto di un puro divertimento letterario stampato. Il funzionamento comico-parodico realizza tutta la sua potenzialità in una logica performativa, in cui la dimensione parodica investe non solo il testo, ma anche la recitazone e le modalità del canto; cfr. *Il pastor fido ridicolo*, cit., *Nota al testo.*
[17] *Il pastor fido ridicolo*, cit, I.6.28-33 et I.ULTIMA.1-15.

SACERDOTE Olà ministri tosto
porgetemi la scure,
e al'eccelsa insalata
si dia oglio, e bitume,
indi ogn'un faccia festa principale,
or che tagio la testa a st'animale.

SCENA ULTIMA
Corisca e tutti

CORISCA Ferma, che fai ministro?
SACERDOTE Olà donna profana,
chi qua ti manda in fretta?
Va via de qua, o te tagio una tetta.
CORISCA Sappi ch'egli è innocente, ed io son rea.
SACERDOTE Tasi muso d'ebrea, senza creanza
o co sta scure te sbuso la panza.
CORISCA Ferma signore, oh Dio!
Che Mirtillo è innocente, e rea son io.
MIRTILLO La vostra rabbia ancor no xe sazia?
Destrigheme una volta, o fe la grazia?
SACERDOTE Via tasi là, non parlar più buffon,
Che za i sa tutti che ti è Pantalon.
MIRTILLO Tasi là imbriagazzo pien de vin!
Che te cognosso che ti xe Arlechin.

La versione per l'Italia rimodella, però, la struttura dei due ipotesti nella logica del teatro musicale delle parodie e degli intermezzi cantati. Le novità parodiche principali sono la parziale inversione dei caratteri di Corisca e di Amarilli, in cui la seconda consiglia la prima su come conquistare l'amore di Mirtillo (I.5) in contraddizione palese con la scena 14, la trasformazione del carattere di Silvio, qui innamorato di Amarilli, la violenza verbale di Amarilli nei confronti di Mirtillo. La scrittura rapida e schioppettante ed il taglio ellittico dell'intreccio rivelano chiaramente l'intenzione interamente comica dell'operazione parodica, che non teme l'incoerenza o l'oscurità.

Si tratta con tutta probabilità di un rimaneggiamento a più mani del copione rappresentato a Londra, in cui la responsabilità autoriale reale rimane naturalmente incerta. Giovanna Casanova ed il marito Gaetano erano rientrati proprio nel 1728 dalla capitale inglese per riprender servizio al teatro San Samuele, ora nella truppa di Giuseppe Imer,[18] e avrebbero potuto condurre con loro il copione o un esemplare del libretto della parodia londinese, che li vedeva protagonisti.

Le due edizioni veneziane del 1738-1739 contengono un breve paratesto prefativo *Al benigno lettore*, che dovrà esser al tempo stesso un benigno spettatore al levar del sipario, in cui il Truffaldino Antonio Sacco e gli altri attori si scusano per la responsabilità dell'allestimento della parodia, secondo una prassi comune a questo tipo di repertorio,[19] ma anche se non assumono esplicitamente la paternità, affer-

[18] Cfr. GALLETTI, cit., p. 92.
[19] Cfr. ANTONELLA ZAGGIA, *«La fiera delle bagatelle». Il teatro musicale per marionette di San Girolamo (Venezia 1746-1748),* «Rassegna Veneta di Studi Musicali », II-III, 1986-1987, pp.133-171; MARIA GIOVANNA MIGGIANI - ANTONELLA ZAGGIA, *Lo starnuto d'Ercole e Eurimedonte e Timocleone: Johann Adolf*

mano comunque ambiguamente che si tratta di «una scenica rappresentazione totalmente faceta all'uso comico, *i di cui attori, non avendo obbligo di alcuna perizia nella musica, non poteano avere altra idea nel comporne le parole, ed i versi, o le rime*, che di semplicemente divertire l'udienza giocosamente». [20]

«Comporne le parole, ed i versi, o le rime» si avvicina molto ad una dichiarazione di collettiva responsabilità. La questione non è tanto quella di una responsabilità individuale —affermare o meno che Antonio Sacco sia l'autore del *Pastor fido ridicolo*—, quanto quella di accettare che la nozione applicabile di autorialità per questo tipo di repertorio, come per quello dei canovacci, è piuttosto la nozione, da me evocata altrove anche per il Goldoni francese, di «autorialità allargata», in cui la scrittura-cucitura a più mani trova il senso di autorialità solamente nel momento performativo in atto; la condizione performativa esprime in sé ogni autorialità, rispetto ad un testo che non è teatro, ma piuttosto un mero incitamento al far teatro.

Possiamo tratteggiare la possibile distribuzione delle parti delle rappresentazioni veneziane sulla base della configurazione della compagnia Imer di quegli anni:[21]

INTERLOCUTORI

AMARILLI, *ninfa*	La signora Ninetta imbizarrita virtuosa brillante della sontuosa Galleria delle Stelle polari.
CORISCA, *ninfa*	La signora Smeraldina Menarella arcicuoca maggiore della Cucagna moderna.
SILVIO, *pastore*	Il signor intendente generale di battaglia del colosso di Rodi.
MIRTILLO, *pastore*	Il signor Pantalon de' Bisognosi: primo consigliere dell'arco superiore del ponte di Rialto.
ERGASTO, *pastore e poi Sacerdote del tempio*	Il signor Arlichino Battocchio: cavallerizzo maggiore del gran tamberlano delle vallade di Buslecca di sotto.
SATIRO,	Il signor dottore Campanone Imbrighellato gran scudiere della corte degl'invalidi soffistici della busecca di Milano.[22]

Amarilli era interpretata probabilmente da Agnese Amurat, per le sue capacità vocali, oppure da Marta Focari, Corisca era la Smeraldina Andriana Sacco, Silvio era Gaetano Casali, Mirtillo invece il Pantalone della compagnia Francesco Golinetti, Ergasto era interpretato naturalmente dal Truffaldino Antonio Sacco, mentre il Satiro dal Brighella Andrea Pasquali. Nel 1739, data delle rappresentazioni veneziane, Giovanna Casanova era ormai partita alla corte di Federico Augusto II di Sassonia a Dresda.[23]

Non è pervenuta invece la partitura che avrebbe permesso di delineare i tratti salienti della componente musicale; possiamo solo indicare che i numeri musicali

---

Hasse, la famiglia d'Este di Modena e il teatrino di marionette dei Labia a Venezia (1745-1748), in *Johann Adolf Hasse in seiner Zeit: Bericht über das Symposium vom 23. bis 26. März 1999 in Hamburg*, herausgegeben von Reinhard Wiesend, Stuttgart, Carus, 2006, pp.69-95.

[20] *Il pastor fido ridicolo*, cit., p. 24 (sono io a sottolineare).

[21] Cfr. GALLETTI, cit., pp. 178-179 e ANNA SCANNAPIECO, *Alla ricerca di un Goldoni perduto:* Osmano re di Tunisi, «Quaderni veneti», 20, 1994, pp. 9-56.

[22] *Il pastor fido ridicolo*, cit., p. 26.

[23] MIECZYSŁAW KLIMOWICZ -WANDA ROSZKOWSKA, *La commedia dell'arte alla corte di Augusto III di Sassonia (1748-1756)*, «Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti», vol. XLI, 1988.

(Mirtillo tre arie, Amarilli e Corisca due arie ed un duetto, Silvio, Satiro ed Ergasto un'aria) testimoniano come tutti gli interpreti abbiano dato il loro contributo vocale. Possiamo notare, inoltre, come il giovane e appena arrivato Pantalone Golinetti, interprete di Mirtillo, dovesse avere nel suo repertorio anche delle buone potenzialità canore, poiché la distribuzione dei pezzi musicali lo privilegia senza che questo sia dettato da esigenze interne alla drammaturgia della parodia.

La vicinanza di ben due ristampe veneziane del libretto, carnevale e autunno del 1739, testimoniano che la parodia avesse avuto un successo considerevole. *Il pastor fido ridicolo* infatti non vive più solamente della proiezione dell'ombra imponente ed invadente del *Pastor fido* di Battista Guarini, ma esprime già modalità comico-musicali autonome, autosufficienti, in cui alle note abilità performative dei comici italiani si coniugano anche delle qualità canore ancora tutte da studiare e da rivalorizzare per comprendere appieno non solamente l'alta e variegata qualità artistica dei comici professionisti della prima metà del Settecento, ma anche l'affermarsi nel Nord Italia di un repertorio operistico comico autonomo rispetto al circuito dell'opera seria, repertorio operistico comico che trova proprio nelle compagnie dell'arte i principali promotori.

BIBLIOGRAFIA CITATA

DE LUCA, EMANUELE, *«Un uomo di qualche talento» François Antoine Valentin Riccoboni (1707-1772): Vita, attività teatrale, poetica di un attore-autore nell'Europa dei Lumi*, Pisa, Serra, 2015.

FABIANO, ANDREA, *Histoire de l'Opéra italien en France (1752-1815). Héros et héroïnes d'un roman théâtral*, Paris, CNRS Editions, 2006.

————, *La stratégie italienne de parodie de l'Opéra et le projet de Giuseppe Baretti*, in *Sur l'aile de ces vers. L'Écriture et l'Opéra*, éd. par Camillo Faverzani, Paris, Presses de Vincennes, 2011, pp. 271-285

GALLETTI, LORENZO, *Lo spettacolo senza riforma. La compagni del San Samuele a Venezia (1726-1749),* phD, Firenze, 2015.

GENETTE, GÉRARD, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

GORI, ANTONIO - APOLLONI, SALVATORE, *Le metamorfosi odiamorose in birba trionfale nelle gare delle terre amanti (Mestre e Malghera)*, a cura di Maria Giovanna Miggiani e Piermario Vescovo, «Problemi di critica goldoniana», X/XI, 2005.

HUME, ROBERT D., *Henry Fielding and the London Theatre, 1728-1737*, Oxford, Clarendon Press, 1988.

Il pastor fido ridicolo, a cura di Andrea Fabiano, Venezia - Santiago de Compostela, lineadacqua, 2014 (, «Biblioteca pregoldoniana, 3»: www.usc.es/goldoni)

KLIMOWICZ, MIECZYSŁAW - ROSZKOWSKA, WANDA, *La commedia dell'arte alla corte di Augusto III di Sassonia (1748-1756)*, «Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti», vol. XLI, 1988.

MIGGIANI, MARIA GIOVANNA - ZAGGIA, ANTONELLA, *Lo starnuto d'Ercole e Eurimedonte e Timocleone: Johann Adolf Hasse, la famiglia d'Este di Modena e il teatrino di marionette dei Labia a Venezia (1745-1748),* in *Johann Adolf Hasse in seiner Zeit: Bericht über das Symposium vom 23. bis 26. März 1999 in Hamburg*, herausgegeben von Reinhard Wiesend, Stuttgart, Carus, 2006, pp. 69-95.

Parodier l'Opéra: pratiques, formes et enjeux, sous la direction de Pauline Beaucé et Françoise Rubellin, Les Matelles, Editions Espaces 34, 2015.

REES, GILLIAN, *The Italian comedy in London, 1726-1727 with Zanetta Casanova*, «L'intermédiaire des casanovistes», XIII, 1996, pp. 25-32

RICCÒ, LAURA, *L'arcadia "in mano". Illustrazioni editoriali della favola pastorale (1583-1678)*, 2 voll., Roma, Bulzoni, 2012.

SCANNAPIECO, ANNA, *Alla ricerca di un Goldoni perduto:* Osmano re di Tunisi, «Quaderni veneti», 20, 1994, pp. 9-56

TAVAZZI, VALERIA G., *Carlo Goldoni dal San Samuele al* Teatro comico, Torino, Accademia University Press, 2014.

ZAGGIA, ANTONELLA, *«La fiera delle bagatelle». Il teatro musicale per marionette di San Girolamo (Venezia 1746-1748),* «Rassegna Veneta di Studi Musicali », II-III, 1986-1987, pp.133-171.

ARCHIVO DEL TEATRO PREGOLDONIANO: www.usc.es/goldoni

X. Librettisti e riforma

L'*Orfeo ed Euridice* di Calzabigi-Gluck: le particolarità di un'opera italiana in contesto asburgico

Francisco José Rodríguez Mesa
(Universidad de Córdoba)

Il 5 ottobre 1762, in occasione dell'onomastico dell'Imperatore Francesco I, viene rappresentata per la prima volta, nel Burgtheater di Vienna, l'opera *Orfeo ed Euridice*, musicata dal compositore tedesco Christoph Willibald Gluck e basata sul libretto dell'italiano Ranieri de' Calzabigi. Sebbene la storia di Orfeo ed Euridice non comportasse una novità tematica all'interno della tradizione melodrammatica dell'epoca, il libretto del Calzabigi mostra significative differenze rispetto alle caratteristiche degli 'Orfei' precedenti, e basta comparare la trama di quest'opera con quella dell'*Orfeo* di Monteverdi per rendersi conto della profondità delle manipolazioni nel libretto adoperato da Gluck. In questo intervento proponiamo l'analisi delle caratteristiche specifiche di *Orfeo ed Euridice* di Calzabigi-Gluck all'interno del contesto cronologico, culturale e sociale della Vienna del decennio del 1760, per cercare di determinare se le modifiche fatte dal Calzabigi sulla trama mitologica originale rispondono a scelte meramente poetiche o se sottostanno a ragioni extraletterarie e, in ogni caso, allo scopo di spiegare il ruolo di queste variazioni nella ricezione dell'opera.

On October 5th, 1762, Emperor Francis I's nameday, the opera Orfeo ed Euridice *is presented for the first time, at the Burgtheater of Vienna. The piece is set to music by the German composer Christoph Willibald Gluck with a libretto written by the Italian Ranieri de' Calzabigi.Although the story of Orpheus and Eurydice did not involve a new theme, Calzabigi's libretto shows significant deviations from the characteristics of the previous 'Orpheuses'. In fact, the depth of Gluck's manipulations of the libretto can be seen by comparing the plot of this work with Monteverdi's* La favola d'Orfeo. *In this paper we propose the analysis of the specific characteristics of* Orfeo ed *Euridice by Gluck-Calzabigi within the chronological context, as well as the cultural and social life of Vienna in the 1760s. With these elements, we will to try to determine whether the changes made by Calzabigi on the original mythological story are the consequences of poetic decisions or if they are the result of extraliterary factors.*

1. La corte viennese di Maria Teresa e Francesco I e *Orfeo ed Euridice*.

Il mito di Orfeo costituisce uno dei pilastri fondamentali delle arti nella cultura occidentale e mette in rapporto dal punto di vista degli dei e degli eroi classici le plenipotenziarie doti della parola e della musica quando entrambe sono coinvolte in maniera bilanciata per ottenere lo stesso scopo. Forse —in un modo più o meno consapevole— fu quest'osservazione quella che fece sì che, sin dalla nascita stessa del melodramma, il mito orfico fosse uno degli argomenti privilegiati dai librettisti e certamente preferiti dagli spettatori che, dall'*Euridice* di Rinuccini-Peri, inscenata nel lontano 1600,[1] si videro trasportati nelle campagne della Tracia per ascoltare i funebri lamenti del vedovo figlio di Apollo.

[1] Ricordiamo che l'*Euridice* di Ottavio Rinuccini e Jacopo Peri è tradizionalmente considerata come il primo melodramma storicamente documentato.

Ciononostante e al di là del suo interesse quasi meta-melodrammatico, la storia di Orfeo è quella del marito fedele ed esemplare, dello sposo costante il cui amore nei confronti della perduta compagna gli dà il potere e la forza necessari per varcare le porte degli inferi e, compiendo geste eroiche grazie solo alle proprie forze e ai propri metodi, riesce a salvare dalla precoce morte l'amata Euridice ed a cambiare l'ordine naturale delle cose ed il destino di un essere umano.

Ebbene, non può che stupire che un tale mito sia stato scelto come argomento per la celebrazione musicale dell'onomastico dell'Imperatore Francesco I, un personaggio che potrebbe essersi vantanto di essere uno dei principali 'anti-orfei' del suo tempo.

Per cominciare, la fedeltà di Francesco nei confronti della moglie, la poderosissima Imperatrice Maria Teresa, potrebbe essere descritta, non con i versi di Orfeo, bensì con quelli della Dorabella dapontiana, che afferma che «le fronde mobili, / l'aure incostanti / han più degli uomini / stabilità» (*Così fan tutte*, I.9.364-367). Infatti, fu notissimo al suo tempo —fra tanti altri— il rapporto dell'imperatore con Maria Wilhelmina von Neipperg, principessa di Auersperg. Comunque, oltre alla poca costanza con la sua imperiale Euridice, se c'è un aspetto in cui l'imperatore era lontano dall'eroe classico fu il proprio potere e, soprattutto, il modo di adoperarlo nei confronti della consorte. Se Euridice prima della seconda e definitiva scomparsa sarebbe potuta essere in debito di vita con il marito, era stato grazie a Maria Teresa che Francesco era giunto a cingere la corona del Sacro Impero.

Dopo la morte dell'Imperatore Carlo VI, padre di Maria Teresa, la figlia —grazie alla Prammatica Sanzione del 1713— potè ereditare i territori asburgici,[2] ma non riuscì a impedire che gli elettori tedeschi nominassero Sacro Imperatore Carlo Alberto di Baviera, che salì al trono con il nome di Carlo VII e morì nel 1745, momento in cui, in virtù alla Pace di Füssen, firmata tra Maria Teresa e Massimiliano di Baviera, erede di Carlo VII, Francesco divenne Sacro Imperatore.[3]

In definitiva, è probabile che l'argomento che Calzabigi e Gluck scelsero per l'opera in commemorazione dell'onomastico di Francesco I non fosse il più adatto se la situazione si analizza relativamente al contesto; come si vedrà, *Orfeo ed Euridice* non solo diventò il capolavoro di Gluck e prima materializzazione del rinnovamento dell'opera seria (motivi per i quali il titolo è ricordato ancora oggi), bensì include alcune variazioni strutturali e tematiche che meritano di essere studiate prendendo in considerazione le circostanze della prima messinscena avvenuta, come è già stato detto, il 5 ottobre 1762 al Burgtheater di Vienna.

[2] Questo, però, non si avverò in modo definitivo fino a trascorsi otto anni dalla morte di Carlo VI, nel 1748 e grazie al Trattato di Aquisgrana.

[3] Consapevole che, essendo una donna, non avrebbe potuto ostentare il titolo di Sacra Imperatrice da lei stessa, Maria Teresa nominò co-reggente dei possedimenti asburgici il marito in modo di assicurargli il potere sufficiente per poter seriamente optare alla corona del Sacro Impero, che dopo sarebbe arrivata a lei in tanto che consorte.

2. *ORFEO ED EURIDICE*: MATERIALIZZAZIONE DI UNA TRIADE RIFORMISTICA.

Visto dal punto di vista sostenuto fino adesso, non deve sorprendere che *Orfeo ed Euridice* sia diventato un capolavoro e che continui ancora oggi ad essere una delle opere settecentesche più rappresentate in tutto il mondo. In effetti, nella genesi di quest'opera, appartenente al genere dell'azione teatrale, si videro coinvolti tre dei principali riformatori dell'opera seria del XVIII secolo, ognuno dei quali proveniente da un ambito diverso: Ranieri de' Calzabigi, Christoph Willibald Gluck e Gasparo Angiolini.

Calzabigi, nato a Livorno, aveva cominciato il suo lavoro come librettista alla corte di Napoli, dove restò dal 1743 al 1750, dopodicché andò a Parigi come segretario del marchese de l'Hospital, epoca durante la quale rimase a stretto contatto con la vita culturale (soprattutto musicale e letteraria) della capitale francese. In questo periodo pubblicò a Parigi il poema eroicomico *La Lulliade o i Buffi italiani scacciati di Parigi*, nel quale si esprimeva sulla *querelle des bouffons*, scoppiata in quegli anni in Francia. Nonostante ciò, se ci fu un elemento della cultura francese chiave per le idee riformistiche, che il Calzabigi avrebbe applicato più tardi al libretto melodrammatico, fu l'influsso della *tragédie lyrique*. In base a questa e al successo dell'opera buffa, il livornese postulò il bisogno di ridefinire il rapporto fra musica e testo nel melodramma, lottando per un prodotto finale in cui entrambi gli elementi avessero la stessa importanza e si potessero gustare e percepire in modo omogeneo. In questo senso, in parole di Ferrone e Megale (1998: 861), Calzabigi eliminò le «comparazioni» spesso vuote e artificiose, i trilli, le cadenze e i passaggi; rifiutò lo schema fisso basato sul ripetersi di recitativi secchi alternati alle arie, espungendo così il belcanto e i suoi virtuosismi barocchegianti che dilagavano nei drammi, oscurando i significati del testo resi sempre più evasivi e superficiali.

Fu con l'arrivo a Vienna come segretario del principe Anton von Kaunitz quando Calzabigi connobe Gluck ed ebbe l'opportunità di realizzare i propri progetti di riforma librettistica. Infatti, anche se *Orfeo ed Euridice* rimane il primo titolo fondamentale della collaborazione fra Calzabigi e Gluck, alcuni studiosi attribuiscono al livornese la paternità del balletto *Don Juan ou le festin de pierre*, messo in scena il 17 ottobre 1761 a Vienna e nel quale ebbe anche a che fare Gasparo Angiolini,[4] ed entrambi gli autori continuarono a lavorare insieme negli anni successivi, dando vita a titoli così importanti per il rinnovamento dell'opera seria come *Alceste* (1767) e *Paride ed Elena* (1770).

Come risultato di questa carriera, Gluck è considerato ancora oggi come padre dei «drammi italiani riformati» (Abert, 1976: 58), stagione che inaugurò proprio con *Orfeo ed Euridice* e che si caratterizza di innovazioni come la maggiore importanza data al coro, al balletto e all'orchestra, l'impiego di una doppia orchestra per facilitare gli effetti di eco barocchi del primo atto, l'abbandono del recitativo secco a favore di quello con accompagnamento strumentale e delle interminabili arie con

[4] Altri critici optano per attribuirne l'autoria, non a Calzabigi, ma allo stesso Angiolini e al conte Giacomo Durazzo, sovrintendente dei teatri imperiali e uno dei principali risponsabili della collaborazione fra Calzabigi, Gluck e Angiolini. Vid. SIRO FERRONE - TERESA MEGALE, *Il Settecento: il teatro*, in *Storia della letteratura italiana*, VI, a cura di Enrico Malato, Roma, Salerno editrice, 1998, pp. 821-875: 860.

«da capo», che opprimevano l'espressione dei sentimenti con l'unico scopo di esibire la capacità dei cantanti. Infine, Gluck introduse un'*ouverture* del tutto convenzionale e che non anticipava i temi musicali presenti nell'opera.[5] Tutte queste innovazioni, che fecero di *Orfeo ed Euridice* un vero e proprio attacco ai principi della corrente metastasiana, furono teorizzate nella dedica dell'*Alceste*, nella quale Gluck afferma di aver voluto «restringere la musica al suo vero ufficio di servire la poesia, per l'espressione e per le situazioni della favola, senza interromper l'azione o raffreddarla con degli inutili superflui ornamenti» (Gluck, 1767),[6] cercando inanzitutto la semplicità.[7]

Per finire, il terzo componente della triade, il fiorentino Gasparo Angiolini, un giovane coreografo che all'epoca non era ancora giunto all'apice della sua fama, introdusse importanti modifiche nell'opera,[8] come il ruolo essenziale dei balletti all'interno dell'argomento.[9] Ricordiamo che, come Gronda[10] segnala:

> La recita di un dramma per musica in pieno Settecento prevedeva che gli intervalli tra gli atti ospitassero non più intermezzi comici ma balli, che d'abitudine non avevano nulla a che vedere con l'argomento del dramma: nell'*Orfeo ed Euridice* questa componente spettacolare viene organicamente inglobata nella sceneggiatura di Calzabigi-Gluck e realizzata da Angiolini [...], probabile autore delle minuziose didascalie coreografiche.

Con questi ingredienti teorici per la prima volta messi in pratica, è ovvio che *Orfeo ed Euridice* era destinato a passare alla storia della musica dal punto di vista sperimentale, ma il merito dei tre autori coinvolti è quello di aver fatto sì che il loro progetto avesse anche un grande valore artistico ed estetico.

Una volta indicate le innovazioni che potrebbero trovare la loro origine nel *modus operandi* dei diversi autori di *Orfeo ed Euridice*, analizzeremo quelle che possano spiegarsi solo o prevalentemente in base all'ambiente in cui l'opera fu inscenata e al motivo per il quale fu incaricata.

3. UN'AZIONE TEATRALE FRA IL MITO CLASSICO E I PRECETTI SETTECENTESCHI.

Cominciamo dalla favola, dal mito stesso di Orfeo. La storia del figlio di Apollo è conosciuta da tutti, come si è detto, e costituiva una figura ricorrente nei palcoscenici del Settecento, ma vediamo in che termini la descrivono Calzabigi e Gluck nell'«Argomento» della loro opera:

---

[5] Innumerevoli sono i lavori ai quali potremmo indirizzare per approfondire nelle caratteristiche della riforma di Gluck, ma un efficace riassunto di ese si può trovare in ANNA AMALIE ABERT, *L'opera italiana*, in *Storia della musica*, VII, a cura di Egon Wellesz e Frederick Sternfeld, Milano, Feltrinelli, 1976, pp. 25-81.

[6] Vid. GIORGIO PESTELLI, *L'età di Mozart e di Beethoven*, Torino, EDT, 1987, p. 288.

[7] In questo senso bisogna indicare la scarsità di melismi presenti nelle partiture di Gluck, caratteristica radicamente opposta se si pensa ai lavori dei seguitori di Metastasio e che verrebbe a ricuperare la semplicità nelle melodie di autori quali Monteverdi o Rameau.

[8] Alcune di esse furono anticipate dal suddetto *Don Juan*, che si potrebbe considerare come l'applicazione pratica delle teorie di Jean-Georges Noverre nelle sue *Lettres sur la danse* (1760).

[9] Fondamentali all'inizio del primo e del secondo atto e alla fine del terzo.

[10] RAINIERI DE' CALZABIGI, *Orfeo ed Euridice*, in *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, a cura di Giovanna Gronda e Paolo Fabbri, Milano, Mondadori, 1997, pp. 677-700: 679.

È noto Orfeo, e celebre il suo lungo dolore nell'immatura morte della sua sposa Euridice. Morì ella nella Tracia; io per comodo dell'unità del luogo la suppongo morta nella Campagna felice presso al lago d'Averno, in vicinanza del quale finsero i poeti trovarsi una spelonca, che apriva il cammino all'Inferno. L'infelice amante mosse a pietà gli dei, che gli concessero di penetrar negli Elisi per ripigliarsi la sua diletta, col patto però di non guardarla finché non fosse tornato sulla terra. Non seppe il tenero sposo frenar tanto gli affetti, ed avendo contravvenuto al divieto perdé per sempre Euridice. Per adattar la favola alle nostre scene ho dovuto cambiar la catastrofe. Leggasi Virgilio al libro IV delle *Georgiche*, al 6° dell'*Eneide*.[11]

Prendendo come base queste parole, in questo paragrafo analizzeremo quelle ci sono sembrate le idee principali che gli autori apportano a questo «Argomento» e che, in un modo o in un altro, contribuiscono alle differenze fra la storia di Orfeo raccontata nell'azione teatrale e quella del mito classico.

3.1. «PER COMODO DELL'UNITÀ DI LUOGO».

In pieno Settecento, il rispetto delle tre unità stabilite da Aristotele era più che doveroso. Per quanto rispetta il mito orfico, l'unità di tempo e, soprattutto, l'unità di azione erano garantite già dalle stesse fonti classiche che Calzabigi poteva conoscere. L'unità di luogo, però, si mostrava leggermente più complessa, dato che —come si afferma nell'«Argomento»— Euridice morì in Tracia e, quindi, lontana dal lago Averno e dalle porte degli Inferi dove ha luogo il resto dell'opera. La soluzione a questo problema è semplice: la «supposizione» che la ninfa fosse morta nelle vicinanze del lago.

Nonostante l'allusione esplicita all'unità di luogo, *Orfeo ed Euridice* presenta alcune particolarità che colpiscono dal punto di vista dei precetti aristotelici soprattutto per quel che riguarda l'unità di azione. In questo senso, l'opera mostra uno schema estremamente semplice e con un numero straordinariamente basso di personaggi: Orfeo, Euridice, Amore ed il coro.[12] Questa caratteristica è relativamente inusuale all'interno dei melodrammi dell'epoca, specie quelli a tematica amorosa, dato che i libretti tendevano sempre a presentare una seconda coppia i cui intrecci amorosi funzionavano come contrappunto di quelli dei protagonisti, e questa tendenza si avverava perfino in quei casi in cui il libretto era basato su storie conosciute e l'includerlo implicava una modifica notevole della tradizione.[13]

Questa semplicità, che rende la trama quasi schematica, va anche messa in rapporto con il genere cui *Orfeo ed Euridice* appartiene, cioè, quello dell'azione teatrale, caratterizzata da una complessità palesemente minore a quella dei grandi esempi di opera seria del XVIII secolo. Infatti, non bisogna dimenticare che —come riferiscono Warrack e West (1992: 782)— di solito le azioni teatrali erano inscenate per

[11] Calzabigi-Gluck, in DE' CALZABIGI, *Orfeo ed Euridice*, cit. p. 682.

[12] L'importanza del coro come personaggio è fondamentale in alcune scene dell'azione teatrale, dove si mostra come vero e proprio interlocutore di Orfeo. D'altronde, va segnalato che, come Abert (*L'opera italiana*, cit, p. 59) suggerì, in *Orfeo ed Euridice* i cori raggiungono un grado di purezza e di espressività non più conosciuta nell'opera dopo la morte di Monteverdi.

[13] Si ricordi, fra tanti altri titoli, l'esempio delle diverse versioni della *Griselda* boccaccesca portate sul palcoscenico lungo il Settecento, dove la coppia tradizionale Gualtieri-Griselda trovava il suo contrappunto nei nuovi innamorati Costanza-Roberto.

le celebrazioni politiche o di stato non in teatri veri e propri, ma nei palazzi degli offerenti, motivi che condizionavano sia la loro durata che i mezzi che potevano avere a disposizione.

3.2. La pietà degli dei ovvero la discesa negli Inferi.

Il punto di inflessione della storia di Orfeo, quello che fa sì che il racconto si trasformi in mito, avviene con la discesa negli Inferi. Fino a questo momento non è successo niente di eccezionale, o almeno non è capitato nulla di estraneo alla natura umana: una giovane sposa muore accidentalmente e il suo sconsolato vedovo la piange amaramente. La discesa nell'Inferno, ciononostante, segna l'inizio del mito, della gesta straordinaria e quindi merita un'attenzione particolare al fine di analizzarne le caratteristiche.

Tramite l'«Argomento», Calzabigi e Gluck ci anticipano quello che avverrà nella seconda scena del primo atto, ossia che gli dei, mossi dalle sofferenze di Orfeo, «gli concedono di penetrar negli Elisi»[14] grazie all'intervento di Amore:

AMORE T'assiste Amore.
Orfeo, della tua pena
Giove sente pietà. Ti si concede
le pigre onde di Lete
vivo varcar. Del tenebroso abisso
sei sulla via: se placar puoi col canto
le furie, i mostri e l'empia morte, al giorno
la diletta Euridice
farà teco ritorno... (I.2.59-67)[15]

Questa intercessione divina costituisce un'innovazione del libretto rispetto ai precedenti classici citati dagli autori. Così, l'Orfeo virgiliano delle *Georgiche* non aspetta il permesso o l'arrivo di nessuna deità per iniziare il suo viaggio, anzi, egli penetra nell'Erebo senza che gli dei intervengano e non sono loro a commuoversi, ma secondo Virgilio sono gli abitanti degli Inferi quelli che si commuoveranno all'ascolto del suo canto:

Taenarias etiam fauces, alta ostia Ditis,
et caligantem nigra formidine lucum
ingressus, Manisque adiit regemque tremendum
nesciaque humanis precibus mansuescere corda
at cantu commotae Erebi de sedibus imis
umbrae ibant tenues simulacraque luce carentum,
quam multa in foliis auium se milia condunt,
Vesper ubi aut hibernus agit de montibus imber,
matres atque uiri defunctaque corpora uita
magnanimum heroum, pueri innuptaeque puellae,
impositique rogis iuuenes ante ora parentum. (*Georgiche*, IV, 467-477)[16]

[14] Vid. Calzabigi-Gluck in De' Calzabigi, *Orfeo ed Euridice*, cit., p. 682.
[15] Il testo del libretto di Calzabigi si cita per l'edizione De' Calzabigi, *Orfeo ed Euridice*, cit.
[16] Le opere virgiliane si citano per l'edizione completa dell'Università di Oxford: Virgilio, *Opera*, ed. by R. A. B. Mynors, Oxford, Oxford University Press, 1969.

Una situazione analoga a quella virgiliana la troviamo nell'altra grande opera classica che si occupò del mito di Orfeo: il libro decimo delle *Metamorfosi* ovidiane, dove però il figlio di Apollo ha una forza e un potere di intraprendenza decisamente maggiore di quello che mostra in Virgilio e, ovviamente, in Calzabigi:

> Quam satis ad superas postquam Rhodopeïus auras
> deflevit vates, ne non temptaret et umbras,
> ad Styga Taenaria est ausus descendere porta:
> perque leves populos simulacraque functa sepulchro
> Persephonen adiit inamoenaque regna tenentem
> umbrarum dominum. (*Metamorfosi*, X, 11-16)[17]

Ovidio ci racconta come Orfeo *osò* («est ausus») discendere fino allo Stige. Da queste parole deduciamo che non ci fu un'autorizzazione previa alla discesa, dato che un tale precedente renderebbe carente di senso l'audacia narrata.

Dal punto di vista datoci dalla comparazione con i testi classici, sembra che l'Orfeo di Calzabigi sia un personaggio assai più passivo dei suoi antenati letterari, e si potrebbe perfino dire che si tratta di un personaggio che si trova in uno spazio letalmente lontano dalla coscienza e dalla conoscenza di quello che sta accadendo, di quello che capita nella storia di cui egli stesso è protagonista e degli strumenti che possiede per cambiarla. Mentre gli 'Orfei' virgiliano ed ovidiano possono essere paragonati a Ercole nella loro forza e nella loro solerzia, l'Orfeo di Calzabigi sembra essere più simile a Edipo, perché non riesce a capire ciò che accade intorno a lui e non ne è consapevole.

3.3. *«NON SEPPE IL TENERO SPOSO FRENAR TANTO GLI AFFETTI».*

La seconda e —per la tradizione classica— definitiva scomparsa di Euridice avviene come conseguenza della combinazione di debolezza e disubbidienza da parte di Orfeo, ma esse non sono causate da un qualche vizio, bensì da quello che si potrebbe considerare il principale pregio del giovane vedovo: il suo eccesso di amore per Euridice, passione smisurata che lo porta —come indica l'«Argomento»— a non saper frenare i sentimenti ed a contravvenire al divieto imposto dagli dei. Ma la descrizione di questa vicenda fatta dal metatesto non corrisponde completamente con quello che succede nell'opera o, meglio, ne tace una delle principali modifiche che il libretto di Calzabigi presenta: il ruolo attivo di Euridice nello spingere Orfeo ad infrangere il divieto.

L'incontro fra gli amanti avviene in III.1, momento in cui la ninfa mostra un'infinita gioia nel rivedere lo sposo: «qual contento è mai questo! Io dunque in braccio / all'idol mio, fra' più soavi lacci / d'Amore e d'Imeneo, / nuova vita vivrò» (vv. 196-199). Tuttavia, questa gioia ben presto muterà in un «mesto risentimento», come lo descrive la didascalia del libretto, provocato dall'atteggiamento di Orfeo nel rispetto del patto con gli dei. Da questo momento in poi, l'insistenza di Euridice e il suo astio nei confronti del marito vanno in aumento, come mostra

[17] Vid. OVIDIO, *Metamorfosi*, a cura di Piero Bernardini Marzolla, Torino, Einaudi, 1979.

l'aria «che fiero momento!», alla fine della quale Orfeo esclama «ecco un nuovo tormento» (III.1.270).

Questa battuta dello sposo è estremamente significativa, perché secondo la caratterizzazione con cui Calzabigi presenta Euridice, Orfeo non lotterà solo contro i propri sentimenti e le proprie passioni, ma anche e soprattutto con l'insistenza esterna della moglie, che afferma di morire se il consorte non la guarda. Questo momento, climax drammatico dell'opera è raccontato da Calzabigi in questi termini:

ORFEO No sposa... ascolta...
se sapessi... (Ah! Che fo?... ma fino a quando
in questo orrido inferno
dovrò penar!)
EURIDICE Ben... mio...
ricordati... di... me...
ORFEO Che affanno!... Oh come
mi si lacera il cor! Più non resisto:
smanio, fremo, deliro... ah mio tesoro!
Si volta con impeto e la guarda.
EURIDICE *Alzandosi con forza e tornando a cadere*
Giusti dei, che m'avvenne. Io... manco... io... mo...ro...
More (III.1.279-286)

Anche questo elemento è nuovo all'interno della tradizione orfica. Così, se in Virgilio (*Georgiche*, IV, 485-502) e Ovidio (*Metamorfosi*, X, 53-63) la forza che uccide definitivamente Euridice è la passione di Orfeo, in Calzabigi non è che l'insistenza della ninfa stessa. D'altronde, la discrepanza che sussiste tra il libretto e il poema ovidiano è ulteriormente maggiore in questo caso, dato che il poeta di Sulmona afferma che, dopo la seconda morte, Euridice non abbia alcuna parola di rimprovero per il marito,[18] atteggiamento riflessivo, consapevole e calmo che poco ha a che fare con il personaggio di Calzabigi.

3.4. UN *ORFEO* A LIETO FINE PER LE ESIGENZE DELLE SCENE.

Fin qua dovrebbe essere arrivata la narrazione; ma certo, nell'opera settecentesca si privilegiava in modo quasi ossessivo il lieto fine e, inoltre, questo era più che doveroso nell'azione teatrale che celebrava l'onomastico imperiale. Queste esigenze contestuali spinsero, dunque, Calzabigi a scrivere due scene in più. La prima di esse, III, II, è strettramente connessa alla conclusione di III, I, dove Orfeo cerca di suicidarsi dopo essersi accorto di aver perso ancora una volta Euridice. In questo momento appare Amore, lo disarma e pronuncia le parole che cambiano tutto:

AMORE Assai
per gloria mia soffristi, Orfeo. Ti rendo
Euridice, il tuo ben. Di tua costanza
maggior prova non chiedo. Ecco: risorge
a riunirsi con te. (III.2.321-325)

[18] Iamque iterum moriens non est de coniuge quicquam / questa suo (quid enim nisi se quereretur amatam?) / supremunque «vale», quod iam vix auribus ille / acciperet, dixit, revolutaque rursus eodem est (*Metamorfosi*, X, 60-61).

Uno dei tratti più salienti di questa scena è che, essendo la più breve in assoluto di tutta l'opera (circa venti versi) ha una funzione essenziale: in uno spazio brevissimo di tempo riesce a stravolgere la favola e ad adattarla al suo tempo, compiendo il ruolo di una sorta di *deus ex machina* strutturale e, talmente efficiente, che lo spettatore resta sorpreso (e non sempre in modo positivo) della velocità con cui tutti i problemi si risolvono.

Dopo un successo tale nella sua vicenda, Orfeo non può che cominciare a intonare il coro alternato a solo dedicato ad Amore e ai suoi poteri senza limiti e che contiene un ritornello adatto al dedicatario e alla situazione della prima messinscena:

ORFEO Trionfi Amore,
e il mondo intiero
serva all'impero
della beltà. (III.3.334-337)

4. Conclusioni.

Osthoff, in un celebre e classico saggio[19] arrivò alla conclusione che il trionfo dell'opera buffa era dovuto, in parte, al fatto che essa aveva la capacità di raccontare un'operazione colettiva, nella quale poteva rispecchiarsi un settore più ampio degli spettatori di quanto potesse accadere con l'opera seria. Ovviamente, con *Orfeo ed Euridice* siamo agli antipodi del fenomeno descritto dallo studioso tedesco, ma bisogna dire che se ancor oggi quest'azione teatrale continua ad avere un'assoluta validità sui palcoscenici è perché, malgrado le costrizioni tematiche, Calzabigi e Gluck si sforzarono per dare vita a un prodotto il più democratico possibile.

Infatti, la restaurazione del melodramma avviene per necessità di adattare il mito nella realtà in cui si rappresenterà l'opera. *La favola d'Orfeo* di Monteverdi è molto vicina al mito originale perché fu rappresentata in un ambiente accademico. Con Gluck, Orfeo si sposta avanti di un secolo e mezzo, in un contesto dove il melodramma non è che l'eco vuoto di una società cui protagonisti sono i cantanti stessi. Calzabigi e Gluck rompono il loro rapporto con questa situazione, facendo in modo che l'unica identificazione che avvenga tramite la loro opera sia quella con l'ambiente esterno e non interno, vale a dire, con la corte asburgica di Vienna, all'interno della quale il mito di Orfeo si presenta come celebrazione del potere terreno, di cui Maria Teresa e Francesco I erano i massimi esponenti.

Gli esempi di quest'identificazione nel testo del libretto sono molteplici, partendo dalla scelta stessa dell'argomento: Orfeo ed Euridice potrebbero essere considerati come l'archetipo di coppia in cui ognuno degli innamorati ha bisogno dell'altro per arrivare alla propria compiutezza; Orfeo è disposto a dare la propria vita pur di passare l'eternità con Euridice, mentre a lei serve questo sacrificio estremo per tornare fra i vivi. Gli imperatori, anche se in modo molto meno sentimentale, avevano bisogno l'uno dell'altro: Maria Teresa di Francesco di Lorena

[19] Wolfgang Osthoff, *Die Opera buffa*, in *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade*, a cura di Wulf Arlt, Ernst Lichtenhahn e Hans Oesch, Berlino-Monaco, Francke, 1973, pp. 678-743.

per poter diventare imperatrice e, quindi, la donna con più potere al suo tempo; d'altra parte, Francesco era diventato sovrano di un vasto territorio grazie all'aiuto della consorte. Era più che lecito e appropriato, quindi, che i personaggi dell'azione teatrale concludessero l'opera augurando un eterno trionfo ad Amore, e alla servitù del «mondo intiero» all'impero —anche se nella trasposizione alla corte asburgica la «beltà» sembrava essere semplicemente un'esigenza di rima—.

BIBLIOGRAFIA CITATA

ABERT, ANNA AMALIE, *L'opera italiana*, in *Storia della musica*, VII, a cura di Egon Wellesz e Frederick Sternfeld, Milano, Feltrinelli, 1976, pp. 25-81.

DA PONTE, LORENZO, *Così fan tutte*, in *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, a cura di Giovanna Gronda e Paolo Fabbri, Milano, Mondadori, 1997, pp. 885-959.

DE' CALZABIGI, RAINIERI, *Scritti teatrali e letterari*, a cura di Anna Laura Bellina, Roma, Salerno editrice, 1994.

————,*Orfeo ed Euridice*, in *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, a cura di Giovanna Gronda e Paolo Fabbri, Milano, Mondadori, 1997, pp. 677-700.

DE' CALZABIGI, RAINIERI - BERTONI, FERDINANDO, *Orfeo ed Euridice. Partitura autografa in facsimile*, Venezia, Drammaturgia Musicale Veneta, 1989.

DI BENEDETTO, RENATO, *Parole e musica: il Settecento e l'Ottocento*, in *Letteratura italiana: teatro, musica, tradizione dei classici*, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1986, pp. 365-411.

FERRONE, SIRO - MEGALE, TERESA, *Il Settecento: il teatro*, in *Storia della letteratura italiana*, VI, a cura di Enrico Malato, Roma, Salerno editrice, 1998, pp. 821-875.

GALLARATI, PAOLO, *L'estetica musicale di Ranieri de' Calzabigi: «La Lulliade»*, «Nuova rivista musicale italiana», XIII, 1979, pp. 531-563.

HEARTZ, DANIEL - RICE, JOHN A., *From Garrick to Gluck: Essays on Opera in the Age of Enlightenment*, New York, Pendragon, 2004.

MARTINA, ALESSANDRA, *Orfeo-Orphée*, Firenze, Passigli, 1995.

MURESU, GABRIELE, *La ragione dei 'Buffoni'*. La Lulliade *di Ranieri di Calzabigi*, Roma, Bulzoni, 1997.

OSTHOFF, WOLFGANG, *Die Opera buffa*, in *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade*, a cura di Wulf Arlt, Ernst Lichtenhahn e Hans Oesch, Berlino-Monaco, Francke, 1973, pp. 678-743.

OVIDIO, *Metamorfosi*, a cura di Piero Bernardini Marzolla, Torino, Einaudi, 1979.

PADUANO, GUIDO, *La costanza di Orfeo*, «Rivista italiana di musicologia», II, 1979, pp. 349-377.

PESTELLI, GIORGIO, *L'età di Mozart e di Beethoven*, Torino, EDT, 1987.

VIRGILIO, *Opera*, ed. by R. A. B. Mynors, Oxford, Oxford University Press, 1969.

VON GLUCK, CHRISTOPH WILLIBALD, *Orfeo*, ed. by Patricia Howard, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.

WARRACK, JOHN - WEST, EWAN, *The Oxford Diccionary of Opera*, Oxford, Oxford University Press, 1992.

Giovanni Andrea Moniglia, precursore di Goldoni? Lo strano caso de *Il vecchio balordo*, dramma civile per musica (1659)

Françoise Decroisette
(Université Paris 8)

Un precursore non è un modello, né una fonte. È semplicemente quello che viene prima, che annuncia, anticipa un'evoluzione, una rottura futura, spesso senza essere riconosciuto, e nemmeno conosciuto da chi poi porta questa evoluzione, questa rottura a compimento. È il caso di Giovanni Andrea Moniglia, librettista fiorentino della metà del secolo XVII e dei suoi drammi civili per musica, prodotti in un contesto del tutto estraneo a quello goldoniano. Di lui si analizza un libretto rimasto inedito —e quindi totalemente esule dall'operato teatrale goldoniano—, *Il vecchio balordo*, del 1659, la cui drammaturgia offre parecchi spunti interessanti per approfondire la nozione di precursore.

A precursor is not a model, nor a source. It is simply what comes before, it announces, it anticipates an evolution, a future break, often without being recognized, and even knowing of will carry then this evolution, this break has the fulfillment. It is those of Giovanni Andrea Moniglia, librettist Florentine of the middle of the XVIIth century, and its drammi civili per musica, *produced in a context totally foreign to the context where Goldoni produces its theater. Of him we analyze a libretto giocoso remains unpublished —and thus outside the borders of the dramatic* operato *of Goldoni—,* Il vecchio balordo *(1659), whose dramatic art offers numerous interesting elements to fathom the notion of precursor.*

Colla nozione di pregoldoniano s'intende spesso catalogare un insieme di testi che vanno riallacciati alla questione dei 'modelli', delle 'fonti'. La nozione in realtà è vaga e problematica, e apre uno spazio di investigazione molto più vasto, e anche più indeterminato, quello dei 'precursori'.

Che cosa s'intende con la parola 'precursore'? Il precursore è quello, ci dice la storica francese Judith Schlanger,[1] che anticipa, prepara, intuisce, annuncia, in modo anche sotterraneo e inconscio, una svolta, un cambiamento ancora a venire, che poi un altro dopo di lui, in un contesto diverso, cambiato, più favorevole, con maggior audacia o lungimiranza, porterà a compimento, raccogliendo e sorpassando le suggestioni, i dibattiti, le proposte anteriori, anche senza conoscere nè l'esistenza, nè l'operato di tale precursore.

In questo senso, la Biblioteca pregoldoniana alla quale possiamo sognare deve essere estesa ben oltre gli autori e i titoli —citati o sottintesi— che compongono la biblioteca ideale offertaci da Goldoni stesso (sia quella della formazione, sia quella della maturità). Deve varcare i limiti troppo stretti che possono essere definiti sulla base di quei pochi autori che Goldoni accetta di citare, rifutando di credere alla sua sincerità quando afferma :

---

[1] JUDITH SCHLANGER, *Le précurseur*, in *Le temps des œuvres. Mémoire et préfiguration*, a cura di Jacques Neefs, Saint-Denis, PUV, Culture et société, 2001, pp. 13-26.

Non mi vanterò io già d'essermi condotto a questo segno, qualunque ei si sia, di miglior senso, col mezzo di un assiduo metodico studio sulle opere o precettive, o esemplari in questo genere de' migliori antichi e recenti scrittori e poeti o greci, o latini, o francesi, o italiani, o d'altre egulamente colte nazioni; ma dirò con ingenuità, che sebbene non ho trascurata la lettura de' più venerabili, e celebri autori, da' quali, come da ottimi maestri non ponno trarsi che utilissimi documenti, ed esempli, contuttociò. I due libri su' quali ho più meditato, e di cui non mi pentirò mai d'essermi servito, furono il Monod ed il Teatro.[2]

Va ritenuto invece che ogni testo è un intertesto fatto di altri testi precedenti presenti in lui, in modo sia obbligatorio[3] (guidato dall'autore stesso attraverso citazioni, prestiti, varianti, riscritture, plagio ecc.) sia aleatorio (seguendo una relazione individuale stabilita dal lettore durante la sua lettura, che sfugge al controllo dell'autore), e che la temporalità specifica di qualsiasi opera di creazione è sempre in bilico tra memoria e prefigurazione. Tale Biblioteca può quindi essere estesa a quegli autori che Goldoni non cita mai, di cui, per volontà autoriale, non parla mai come di precedenti suoi, autori e testi che conosceva, o che avrebbe potuto conoscere.

Proprio questo sognare ci consente un opportuno «o meno» inserito nel testo di presentazione della Biblioteca pregoldoniana[4] all'interno del progetto ARPREGO diretto da Javier Gutiérrez Carou. Mi sono dunque situata all'estremo ante- dei limiti cronologici proposti (1650-1750), uscendo anche dal contesto strettamente veneziano e situando la mia proposta di testo in quella sezione di testi detti «esuli», i quali «possono apportare dati di interesse sulla traiettoria creativa di Goldoni, perfino in quegli angoli meno goldoniani della sua produzione».[5] Era per me l'occasione di tornare su una figura saliente, ma sconosciuta, della produzione melodrammatica italiana della seconda metà del 600, che ben si adegua a riflettere sull'applicazione della nozione di precursore all'analisi del repertorio pregoldoniano: il librettista fiorentino Giovanni Andrea Moniglia.

Del tutto esule dall'operato goldoniano sembra davvero Moniglia, che produce in un ambiente diversissimo: toscano (è nato a Pisa nel 1624, e la sua carriera si svolge tutta a Firenze),[6] cortegiano e commendatizio (a anni 21, entra a servizio dei Serenissimi principi fratelli del granduca Ferdinando II, Lorenzo, Mattias, poi Giovan Carlo, come medico[7] e *redattore di soggetti*,[8] per diventare finalmente librettista

---

[2] CARLO GOLDONI, *Prefazione dell'edizione Bettinelli (1750)*, in ID., *Memorie. Prefazioni*, a cura di Paolo Bosisio, Milano, Mondadori, 1993, pp. 759-773: 768.

[3] MICHEL RIFATERRE, *La trace de l'intertexte*, «La pensée. Revue du rationalisme moderne», *Approches actuelles de la littérature*, n° 215, octobre 1980, pp. 4-18.

[4] «Le opere teatrali italiane, conosciute **o meno** dal Veneziano, in cui siano riscontrabili caratteristiche utili a illuminare i percorsi della riforma goldoniana» (grassetto nostro). Cfr. Archivio del teatro pregoldoniano: http://www.usc.es/goldoni/

[5] Ivi.

[6] SALVINO SALVINI, ms. della Bib. Marucelliana di Firenze, A 181, f. 47*r-v*, e 48*r-v*, citato in EDOARDO BENVENUTI, *Insieme col Moniglia*, Estratto della «Rivista delle Biblioteche e degli archivi», a. 23, dic. 1912, pp. 1-18.

[7] *Ruolo dei provvisionati del Serniss.mo principe cardinale Giovan Carlo di Toscana*, Archivio di Stato di Firenze, Mediceo 5358, (1630-1661), cc. 756-758.

[8] SARA MAMONE, *Mattias de' Medici, serenissimo mecenate dei virtuosi. Notizie di spettacolo nei carteggi medicei (1629-1667)*, Firenze, Le Lettere, 2013. Lettera di Bernardino Castiglioni, da Firenze, 16 aprile 1645: «Pensavo di poter mandare a Sua Altezza il sugietto del Signore Balì Pazzi, ma non è finito di copiare

ufficiale del nuovo teatro di corte, il Teatro degli Accademici Immobili, in via della Pergola).[9] La sua attività si svolge quindi su due fronti diversi, quello della medicina (si laurea in medicina a Pisa nel 1645, ed ottiene anche una cattedra a l'università di Pisa), e quello della scrittura drammatica e sopratutto melodrammatica, a servizio della corte medicea.[10] Anche se non rinuncia mai alla medicina, Moniglia va considerato innanzitutto un letterato: è accolto sin dal 1667 nella prestigiosa accademia della Crusca e, nel 1692, otto anni prima della morte, integra la nascente accademia d'Arcadia, sotto il pseudonimo di Nardilo Azonio.[11] Quella sua doppia attività —e un carattere bisbetico e arrogante— gli valsero, durante tutta la vita, di dover affrontare numerose controversie, sia con letterati, sia con medici, che non apprezzavano nè le sue pretenzioni di autore drammatico, nè la sua scienza medica. Così, Benedetto Menzini, che era stato ostacolato dal Moniglia per l'ottenzione di una cattedra a Pisa, scrive di lui nelle sue satire: «*Anch'io volea cantar d'assalti e d'armi / e dando a divorar carne d'Eroi / del ventoso polmon far tromba a carmi*»;[12] e Lorenzo Lippi, pur essendogli amico, lo satireggia aspramente nel terzo canto de *Il Malmantile racquistato*, dopo una sfortunata cura medica che non gli era parsa adatta al suo male, scrivendo: «*Per l'acqua in Pindo va come Poeta / Ond'ai malati dà le pappe a lesso*».[13]

Nonostante queste polemiche, non finisce nel obblio. Pier Jacopo Martello nel suo *Impostore* del 1714, diventato poi il dialogo *Della tragedia antica e moderna*, ne parla con ammirazione, chiamandolo «il severo Moniglia», e salvandolo, insieme ad Apostolo Zeno e ad altri, dalla truppa confusa e sprezzabile dei non-poeti, e nemmeno «meri verseggiatori» che, per lui, sono i librettisti.[14] Vero è che i libretti di Moniglia circolavano ancora nel Settecento, in Italia e anche fuori. Parecchi erano stati 'adat-

---

come anco quello del Muniglia[...]», p. 151, e ID., 1 maggio 1649: «Stamattina mi hanno mandato il sugietto i Signori Stozzi e sto attendendo il prologo dal Signor duca Salviati et il sugietto del Moniglia [...]». Lo stesso in data del 7 maggio 1649.

[9] ELVIRA GARBERO ZORZI - LUIGI ZANGHERI, *Il teatro della Pergola. Corte e accademia nella cultura fiorentina*, ne *Lo spettacolo meraviglioso. Il Teatro della Pergola, l'opera a Firenze*, a cura di Marcello De Angelis *et alii*, Firenze, Pagliai Polistampa, 2000, pp. 15-38; *L'Accademia degli Immobili, proprietari del Teatro della Pergola in Firenze, Inventario*, a cura di Maria Alberti, Antonella Bartoloni e Ilaria Marcelli, Roma, Ministero per i beni culturali, 2010.

[10] È a servizio del cardinale, e degli Immobili, fino alla morte subitanea di Giovan Carlo, nel 1664, che tronca l'attività del teatro. Diventa medico ufficiale del futuro Cosimo III, poi entra a servizio del Gran principe Ferdinando, che nel 1684, lo accoglie nella sua villeggiatura di Pratolino, salvandolo da una complessa situazione giuridica. Proprio l'ultimo suo dramma serio, *Il tiranno di Colco,* scritto in quel periodo, sarà scelto per l'inaugurazione del Teatro di Pratolino, ristrutturato negli anni 1685-1685 ad opera del Gran Principe. Cfr., la descrizione dell'apparato scenico di Pratolino, Prefazione a *Il tiranno di Colco,* in GIOVANNI ANDREA MONIGLIA, *Delle poesie drammatiche*, dedicate al Serenissimo principe di Toscana, II, Firenze, V. Vangelisti, 1698, pp. 3-6.

[11] Manoscritto Laurenziano, Antinori 143, *Accademie varie*; *Catalogo degli Arcadi per ordine d'annoverazione*, 13 giungo1692: Lindoro Eleato (Lorenzo Magalotti, fiorentino), Nardilo Azonio (Giovanni Andrea Moniglia, fiorentino) (c. 342).

[12] BENEDETTO MENZINI, *Le satire, con note postume dell'abbate R. M. Bracci*, Napoli, Rota, 1753, satira III, pp. 87-122.

[13] LORENZO LIPPI, *Il Malmantile racquistato* (pubblicato postumo nel 1676 da Giovanni Cinelli), a cura di Puccio Lamoni *et alii*, Firenze, Moück, 1750, terzo cantare, str. 12-15.

[14] PIER JACOPO MARTELLO, *Della tragedia antica e moderna. Dialogo di Pier Jacopo Martello,* Bologna, Lelio dalla Volpe, 1735, pp. 119 e 125.

tati all'uso locale' di Venezia e editi presso Nicolini: così *La pietà di Sabina*, rappresentata nel 1718 a Venezia sotto il titolo di *L'amor di figlia*, poi a Firenze nel 1720, nel teatro del Cocomero.[15] *Il potestà di colognole*, primo *dramma civile* del 1657, di cui si conserva anche la partitura di Jacopo Melani, è rappresentato a Bologna nel 1673, adattato in prosa, ivi pubblicato lo stesso anno e di nuovo nel 1730, come pure a Ancona e Pesaro, e detto *Potestà* è ancora recitato nel 1727 a Firenze dove è ristampato due volte, presso l'Albizzini e Bernardo Paperini. *La Giocasta regina d'Armenia* fu persino tradotta in tedesco e rappresentata a Düsseldorf nel 1696, e qualche verso di questo libretto viene usato dai comici italiani di Parigi nelle loro parodie.[16] Tale circolazione spiega perché nel 1801, il francese Jean-Augustin Amar du Rivier, proprio nell'introduzione ai *Chefs d'oeuvres dramatiques de Charles Goldoni*, integra «un certain André Moniglia de Florence», tra gli autori che, alla fine del 600, «ouvrirent les yeux» di fronte alla decadenza del dramma per musica, notando che i suoi libretti presentano «au moins une action et quelque régularité».[17]

Goldoni quindi poteva conoscere Moniglia, tanto più che questi si era preoccupato, dopo il 1689, di raccogliere i suoi libretti in una raccolta in tre volumi, intitolata *Poesie drammatiche*, dedicata al Gran Principe Ferdinando dei Medici,[18] per rimediare, ci dice egli stesso nella prefazione generale, alla dispersione dei suoi libretti, e controbattere le riscritture non autorizzate.[19] Questa preoccupazione editoriale era corrente a quell'epoca da parte dei librettisti, era un modo per affermare il valore letterario del libretto e la propria legittimità di letterati,[20] ma Moniglia la sfrutta in modo particolarmente accurato, proponendo due edizioni consecutive della raccol-

[15] FRANÇOISE DECROISETTE, *Les stratégies éditoriales d'un librettiste florentin: les* Poesie drammatiche *de Giovanni Andrea Moniglia, entre obéissance et auctorialité*, in *Le livret d'Opéra, œuvre littéraire?,* a cura di Ead., Saint-Denis, P.U.V., 2010, pp. 59-85.

[16] Ringrazio Anna Sansa di avermi segnalato che qualche verso della *Giocasta* di Moniglia sono parodiati nella Raccolta Gherardi, in particolare nella commedia, *Arlequin misanthrope*, di prossima pubblicazione in ARPREGO.

[17] *Discours préliminaire*, in *Les Chefs d'œuvres dramatiques de Charles Goldoni, traduits pour la première fois en français*, par M. A. A. D. R., Lyon-Paris, Reymann, Molini, an IX, 1800-1801, pp. I-XXX: XII.

[18] Marco Catucci interpreta la formula del frontespizio «Al Serenissimo Principe di Toscana» come una dedica al granduca Cosimo III. Cfr MARCO CATUCCI, «Giovanni Andrea Moniglia», in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 75, 2011. Nella raccolta, la formula appare più volte con chiara allusione al Gran principe Ferdinando, figlio primogenito di Cosimo III e Marguerite Louise d'Orléans, nato nel 1663, amatore d'arte e di musica. Cfr. Prefazione a *Il pazzo per forza*, nella versione ridotta per il teatro di Pratolino, in *Delle poesie drammatiche,* cit., III, p. 107. Si veda anche, nella prefazione a *Il tiranno di Colco,* la descrizione dell'apparato scenico di Pratolino (*Ibidem*, t. 2), e il suo *Ragguaglio della villeggiatura di Pratolino*, manoscritto, Biblioteca Nazionale Firenze, Num. 494 (63).

[19] MONIGLIA, *Delle poesie drammatiche*, cit., I, Al cortese lettore, p. VIII.

[20] Si noti che Goldoni rimase per tutta la vita convinto del minore valore letterario dei suoi libretti, che furono pubblicati presso vari autori, e raccolti solo nell'ultima edizione delle opere, presso l'editore Zatta, in otto tomi usciti dopo la morte dell'autore, escludendo per esempio un libretto fondamentale, *La bella verità*, del 1762. Cfr., CARLO GOLDONI, *Drammi per musica*. I. 1748-1751, a cura di Silvia Urbani, introduzione Giovanni Polin, Venezia, Marsilio, 2007. E ID., *Drammi musicali per i comici del San Samuele,* a cura di Anna Vencato, Venezia, Marsilio, 2009.

ta, un'edizione di lusso nel 1689-1690,[21] con illustrazioni, una di formato ridotto e senza illustrazioni, presso l'editore Vangelisti, nel 1698, e sopratutto inserendo un apparato prefattivo molto articolato e difensivo col quale afferma la sua autorialità. Lo si deduce chiaramente dalle due lettere apologetiche annesse a *Il Quinto Lucrezio proscritto* e a *Il tiranno di Colco,*[22] e da quanto lui scrive nella dedica generale della Raccolta, operando una distinzione tra le opere che lui concepì secondo «[gli] alti e giocondi comandamenti di alcuni dei serenissimi principi di Toscana» e quelle più «avventurose», generate «tra le [sue] idee»,[23] cioè, traducendo in parole moderne, distaccate dalla commendatizia.

L'affermazione di Amar du Rivier sulla regolarità dei libretti del Moniglia non deve quindi stupirci, e anche se Amar conferisce poi a Apostolo Zeno il merito di aver dato alla «poésie lyrique plus de dignité et plus d'énergie», questa menzione apre uno spiraglio interessante per un riconoscimento del librettista fiorentino come precursore della normalizzazione del libretto operistico, un riconoscimento che, come abbiamo detto, è anticipato da Pier Jacopo Martello.

Sembra tanto meno azzardato integrarlo nei primizi della riflessione sulla lingua e sulla scrittura librettistica, che è il primo ad aver associato, nella prefazione delle sue *Poesie drammatiche*, l'aggettivo 'giocoso' ai suoi componimenti comici in musica, i cosidetti drammi civili o civili rusticali (sette in tutto, scritti dal nostro fiorentino, cinque per il teatro della Pergola, e due per altri teatri d'accademia,[24] raggruppati nel tomo terzo della raccolta, distinguendoli dai componimenti seri. Certo l'etichetta 'dramma civile' non ha varcato le frontiere del granducato (fu usata dal fiorentino Pier Susini per *Le nozze in sogno* nel 1665). Ma i drammi civili, se paragonati alle commedie per musica anteriori, come quelle del Rospigliosi negli anni 1630-1640, operano ovviamente una svolta decisiva verso il dramma giocoso, strutturalmente, drammaturgicamente e linguisticamente. Sono vere commedie, senza personaggi allegorici (come nelle opere giocose del Rospigliosi), con intrecci tratti dalla commedia regolare fiorentina precedente (*La Tancia*, 1611, e *La Fiera*, 1618, del Buonarroti sono le principali fonti esplicite de *Il potestà di Colognole*), personaggi borghesi e campagnoli misti, copresenza dei registri seri e buffi, alternanza di arie e recitativi, arie da capo, finali corali a crescendo. Unica concessione alla destinazione cortegiana di queste opere rappresentate durante le feste di Carnovale, davanti ai principi, è l'introduzione di abbattimenti (comici ovviamente) e di balli, e anche di macchine sceniche per voli o effetti speciali.

Importante è anche l'elaborazione di una lingua dove confluiscono l'italiano colto degli innamorati, la lingua ridicola dei vecchi fiorentini farcita di proverbi e

[21] La prima edizione uscì successivamente presso diversi editori: GIOVANNI ANDREA MONIGLIA, *Delle poesie drammatiche,* dedicate al Serenissimo principe di Toscana, 3 tt., Firenze: I, Vangelisti, 1689; II; Cesare Bindi, 1690; III, Stamperia di SAS alla condotta, 1689 (con illustrazioni nel tomo primo).

[22] Cfr. GIOVANNI ANDREA MONIGLIA, *Il tiranno di Colco*, lettera apologetica, a cura di Françoise Decroisette, in *Idées du théâtre* (http://www.idt.paris-sorbonne.fr/), 2013.

[23] MONIGLIA, *Delle poesie drammatiche*, cit., I, dedica, p. V.

[24] Per la Pergola: *Il potestà di Colognole* (1657), *Il pazzo per forza* (1658), *Il vecchio balordo* (1659), *La serva nobile* (1661), *Amore vuole ingegno* (1663). Altri teatri:*Tacere ed amare* (1673) per il teatro degli Infuocati in via del Cocomero; *Il conte di Cutro* (1681), per il Casino di Francesco Maria dei Medici.

modi di dire fiorentini, quella popolaresca e piena di storpiature della servitù, le espressioni riprese alla parlata della plebe fiorentina, e la lingua rusticale dei contadini e contadine, nella quale Moniglia dice di aver inserito «proverbi e vocaboli mal proferiti e storpiati dai contadini» (*Il potestà di Colognole*), «i vocaboli usati dalla plebe fiorentina» (*Il pazzo per forza*), o «i vocaboli usati dagli abitatori del contado e della plebe fiorentina» (*Il conte di Cutro*):[25] tutto quanto nello scopo, com'è precisato nella Prefazione al *Podestà di Colognole*, di arrichire una lingua impoverita dalla necessaria intonazione musicale, osservando, secondo le leggi della *Poetica*, «il costume del personaggio che s'introduce tanto nel parlare che nell'operazioni» (vale a dire rispettare il verissimile), per «adattar[si] con gli idiotismi e proverbi all'intelligenza della patria»,[26] inserendo anche a posteriori nella pubblicazione, delle *Dichiarazioni delle espressioni, proverbi e i vocaboli* ad uso dei futuri lettori. Ed anche se l'esercizio è accademico, se la lingua teatrale e musicale inventata dal Moniglia attinge ad un fondo erudito, letterario, accademico, vastissimo, di cui sono testimoni le *Dichiarazioni*, e resta ancora la lingua «bernesca e archaizzante» di cui parla Goldoni nella Prefazione al primo tomo dell'edizione Pasquali (1761-1778),[27] il plurilinguismo di Moniglia, volto al verisimile, introduce già una rottura con l'uso dialettale del teatro dell'arte.

Su queste basi, ho proposto di integrare alla Biblioteca un libretto giocoso di Moniglia, *Il vecchio balordo*, rappresentato alla Pergola nel carnevale 1659. È il terzo libretto scritto per i festeggiamenti di Carnovale della corte medicea, dopo *Il potestà di Colognole*, rappresentato per l'inaugurazione del teatro della Pergola, e *Il pazzo per forza* (ridotto e riscritto poi per Pratolino, come appare nelle *Poesie drammatiche*), e prima de *La serva nobile*, e de *La vedova ovvero Amore vuole ingegno*, pronto per essere rappresentato, ma che non lo fu a causa della morte del cardinale.

Questo libretto, Goldoni non lo poteva certo conoscere, dato che non fu integrato nella raccolta delle *Poesie drammatiche*, né nell'edizione del 1689/90, né in quella del 1698, e che ci restano solo due copie manoscritte conservate una alla Biblioteca Nazionale di Firenze (Magliabecchi VII, 252), che potrebbe essere autografa, e l'altra alla Biblioteca Laurenziana (Antinori 244), databile dall'inizio del Settecento.[28] Questa esclusione era già una ragione sufficiente per ammetterlo nella riflessione sui precursori. Inoltre, *Il vecchio balordo* si integra perfettamente nella serie dei drammi civili che Goldoni poteva aver letti, non solo perché destinato alla Pergola

[25] Queste espressioni sono estratte dalle *Dichiarazioni* o glossari che Moniglia aggiunge nell'edizione, alla fine di ogni dramma civile.

[26] GIOVANNI ANDREA MONIGLIA, *A chi legge*, ne *Il pazzo per forza*, Firenze, Bonardi, 1658, p. 5.

[27] Questa lingua, secondo Goldoni, conteneva solo «riboboli rancidi e della plebe [...] che abbisognano di commento e di spiegazioni per gli stranieri non solo, ma ancora per la maggior parte degl'italiani», GOLDONI, *Memorie. Prefazioni*, cit., p. 781.

[28] La copia Magliabecchi VII 252 (provenienza Marmi) porta il titolo: *Il vecchio balordo del Moneglia*, ed è registrato con questa menzione «Cc. 45 con antica numerazione esatta, più tre bianchi e non numerate in fine; due guardie bianche in principio e una in fine», alla data di «Aprile 1915», firma illegibile. La copia Antinori 244 porta invece informazioni più precisi sull'origine: «Del Mar[che]se Scipione Capponi in S. Frediano. Il Vecchio Balordo / dramma civile / del Sig[no]r Dottore / Gio. Andrea Moniglia» (c. 1*r*), e «Il Vecchio Balordo / del Signor / Dottor Gio. Andrea Moniglia / che non fu stampata con le altre» (c. 2, p. 1).

come in primi cinque, ma perché mette in scena lo stesso vecchio mercante fiorentino «coglione e avaro» Anselmo Giannozzi, che il pubblico aveva già scoperto come podestà a Colognole nel primo libretto, affiancato da un giudice ridicolo, Odoardo (presente anche nel *Vecchio balordo*), e burlato dal servo Bruscolo. Lo stesso Anselmo che poi si ritrovava in villeggiatura a San Casciano nel *Pazzo per forza* dove, abusato da un suo ipocrito maestro di casa, Filandro, mandava in manicomio il figlio Flavio. Nel *Vecchio balordo*, Anselmo è tornato in città per il Carnevale, dove ha raggiunto l'autoritaria moglie Petronilla; si prepara a festeggiare il carnevale in casa, ma è ostacolato sia dagli amori segreti della figlia Lucrezia con un giovane squattrinato, Ascanio, di cui è incinta di 8 mesi, sia dai continui contrasti tra Petronilla e la nuora Leonora, sposa del figlio Gismondo. E lo stesso Anselmo si ritrova poi ne *La serva nobile* a Pisa, costretto a fare il Console di mare, sempre fiancheggiato da Odoardo giudice, e dalla nuora Leonora rimasta vedova di Gismondo, che Anselmo vuol far sposare a certo Ferdinando, quel vecchio ricco e stupido che nel *Vecchio balordo* Petronilla voleva maritare a Lucrezia. Con questa riccorenza di personaggi, Moniglia, che, occorre ricordarlo, scrive per una truppa fissa di cantanti,[29] fa appello alla memoria dello spettatore, e crea con lui un rapporto particolare, inserendo accenni ricorrenti alle sfortune passate dei personaggi, i quali acquistano così, presso il pubblico e poi il lettore, una storia, scostandosi ancora maggiormente dai tipi dell'arte per scivolare verso i caratteri. Da segnalare, ad esempio, che Anselmo, nel *Vecchio balordo*, per dimenticare i problemi familiari e l'autorità della moglie, si rifugia in uno «sghiribizzo di fantoccio rimbambito» (così parla Petronilla della sua fissazione a banchettare e giocare a carte, I.6), e Leonora dichiara di aiutare la cognata Lucrezia nei suoi amori clandestini per rivendicare di non essere considerata come «lo strofinacciolo del forno» dato che lei «ci ha messo la dote» (I.15). Così che l'intreccio principale di questo libretto civile, le liti tra suocera e nuora, si situa proprio in bilico tra memoria —un modello può essere *La suocera* del Varchi—[30] e prefigurazione, annunciando diverse variazioni sul tema proposte poi da Goldoni nella *Famiglia dell'Antiquario*. Lo stesso si può dire della presenza, nel libretto, tramite i finali corali dove le voci dei diversi personaggi si intrecciano a poco a poco, di una situazione su cui verte gran parte della drammaturgia corale di Goldoni, la partita a carte. Già nel *Pazzo per forza,* Moniglia aveva proposto nell'atto secondo, un finale allegrissimo costruito su una accanita partita a carte tra studenti che finisce in pugilato. Nel *Vecchio balordo*, la partita a carte ritorna, notevolmente ampliata, integrata al tempo particolare dell'azione, la sera di Carnevale, e giustificata dalla smania d'Anselmo per il divertimento: così, da semplice intermezzo che chiude un atto, la partita a carte diventa una peripezia dell'azione dove avviene anche la catastrofe che permette a Lucrezia e Ascanio di vincere: si svolge a metà dell'atto terzo, su due lunghe scene (III.13-14), con un crescendo scandito dall'arrivo di varie persone annunciate dal servo balbettante Piero, e dalle esclamazioni dei giocatori intorno al punteggio e alle carte, ai quali si

[29] FRANÇOISE DECROISETTE, *I virtuosi del Cardinale, da Firenze all'Europa,* ne *Lo spettacolo meraviglioso*, cit., pp. 83-89.
[30] BENEDETTO VARCHI, *La suocera*, Firenze, B. Sermartelli, 1569.

mescolano poi le grida di dolore della povera Lucrezia che sta per partorire. Un reale sapore goldoniano, quindi.

Un'altra ragione, non seconda, dell'integrazione alla Biblioteca pregoldoniana, era proprio quella della censura che Moniglia sembra aver applicata al suo libretto. Censura che non sembra dovuta a ragioni materiali, dato che nella seconda edizione del 1698, viene integrato un libretto del tutto mancante nella prima, *Il Radamisto*, di cui non si sa niente, nemmeno la data e il luogo di rappresentazione, se rappresentazione ci fu.[31]

Decisivo per capire le motivazioni di questa esclusione, è il prologo allegorico che fa dialogare La Commedia e Amore in una situazione precisa, legata alla storia del teatro e dell'accademia: la commedia erra solitaria e desolata, per esser stata cacciata «dall'albergo» dove abitualmente trionfa (il teatro degli Zerbini firorentini —intendi la Pergola e gli accademici Immobili—), e si addormenta su un scoglio. È ricercata da Amore, incaricato dagli accademici di ricondurla in città. Motivo esplicito della 'cacciata': un eccesso di spese sopportate dagli accademici che li ha costretti a licenziare il poeta, il quale si è offeso. Cioè, per essere chiari, nel febbraio del 1659, dopo lo sforzo enorme fornito dell'anno 1658, col *Pazzo per forza* a carnovale, seguito in giugno dalla grande festa teatrale l'*Hispermestra*, in onore della nascita di un principino spagnolo, l'Accademia degli Immobili, che già aveva investito somme ingenti nella costruzione del teatro, non era più in grado di fornire un nuovo spettacolo a carnovale. Solo che a gennaio arrivarono a Firenze degli ambasciatori Moscoviti,[32] il che costrinse gli Accademici a risollecitare Moniglia per un libretto. Lui si sarà imputito, un pò per lo scarso compenso che gli fu proposto (da quanto appare nelle note del tesoriere dell'Accademia, Francesco Dati,[33] fu pagato 30 scudi mentre a Melani, il compositore, furono dati 112 scudi), un pò perché —com'è è accennato nel prologo— non voleva scrivere in fretta e furia, né certamente con mezzi ridotti. Si nota, difatti, che nel libretto il numero di scene per atto è molto minore che non negli altri drammi civili,[34] manca l'abbattimento di regola in tutti i libretti scritti per la Pergola, seri o buffi, i balli sono ridotti all'ultimo ballo di cuochi e cuoche nell'atto terzo, i documenti d'archivi ci informano che furono riutilizzati vari attrezzi già serviti per l'*Hipermestra* (macchine, scene e abiti) e che fu recitato un altro prologo (forse in sostituzione di quello presente nel manoscritto) il «prologo del tedesco», di cui manca il testo.[35]

Questo per quanto riguarda la corcostanze e l'aspetto materiale. Ma è da considerare anche la situazione drammatica, poco abituale in un dramma per mucia —e

---

[31] GIOVANNI ANDREA MONIGLIA, *Il Radamisto*, dramma musicale, in ID., *Delle poesie drammatiche*, cit., II, pp. 547-582.

[32] *Ambasciatori del Czar di Moscovia diretti a Venezia* (Archivio di Stato di Firenze, Miscellanea Medicea 102, inserto 12) e *Diari di etichetta della corte medicea*, (1659-1662) (ivi, Miscellanea Medicea 444).

[33] Archivio dell'Accademia degli Immobili, *Nota di tutte le spese pagate dal signor Francesco Dati, come provveditore dell'accademia*, serie I, 3, 1659, III.

[34] Il numero delle scene per atto è in media di 23-25, fino a 34 per *Il Pazzo per forza* nella prima stesura.

[35] Archivio dell'accademia degli Immobili, *Nota di tutte le spese*, cit: «Adì 24 detto [= giugno], lire 70 portò Andrea Ciceri pittore e sono per ogni resto dei lavori fatti in detta commedia del Vecchio balordo che nell'ultime due volte si aggiunse il prologo del Tedesco e bisognò fare e disfare per volte nuovi fori [...]».

anche in una commedia—, centrata sugli amori clandestini, e la ragazza pregna che partorisce quasi in scena. Nella serie dei drammi civili, *Il vecchio balordo* è sicuramente quello che meno si adeguava alla definizione moraleggiante che Moniglia dà delle proprie opere nella sua raccolta, la quale riconduce questi testi alla corrente fiorentina di moralizzazione del teatro comico attiva a metà del secolo XVII. Le espressioni usate da lui per definire i suoi componimenti giocosi ce lo confermano: non sono «femmine licenziose», lascive e disoneste, che «con iscapito compassionevole del buon costume, per ogni via [hanno] cavato il riso», ma «onorate matrone» e «verginelle ben'allevate», che seguono la lezione di Terenzio e non quella di Plauto.[36] Formule codificate certo, che echeggiano quanto esposto ne *La cristiana moderazione del Teatro* dell'Ottonelli, apparsa a Firenze pochi anni prima,[37] nonché nel trattato di Girolamo Bartolomei, accademico Immobile anche lui, *La Disdascalia ovvero Dottrina comica,* ivi pubblicato nel 1658,[38] che ribadisce l'idea di una moderazione del comico, e del riso, proponendo un modello di commedia 'moderata', non satirica, la 'commedia di mezzo', rispettosa della doppia finalità della commedia, l'utilità e il diletto. Due trattati antiteatrali e riformatori che certamente Goldoni avrà avuto in mente quando, nella Prefazione Bettinelli del 1750, ricorda con rammarico che «correvano su le pubbliche scene se non se sconcie arlecchinate, laidi e scandolosi amoreggiamenti, e motteggi, favole mal invetate e peggio condotte», citando Tertulliano e Grisostomo, salvando però la «pulitissima scuola fiorentina».[39] Ora *Il vecchio balordo,* colla vittoria della nuora sulla suocera, le allusioni satiriche a vari personaggi d'attualità, la denuncia della tirannia dei padroni sui servi, della servilità femminile, e sopratutto con gli amori illeciti e il parto risolutivo in scena (che forse fu causa che una nobil donna, due ore dopo la rappresentazione partorì una bambina, come ci raccontano i diari d'etichetta della Corte medicea),[40] non rispettava la linea moralizzante di Ottonelli-Bartolomei. C'è di più: nella *Didascalia*, Bartolomei propone una serie di scenari ideali, come modelli di commedie mezzane, non licenziose, non satiriche, di cui uno è intitolato *La pace tra la suocera e la nuora*, esente da qualsiasi burla al padre e naturalmente da qualsiasi amore segreto indecente e parto finale. Le variazioni sulla situazione che Moniglia integra nel *Vecchio balordo* sembrano quasi una provocazione da parte del librettista bisbettico, la quale, aggiunta probabilmente ai problemi finanziari dell'accademia, avrà causato una censura e impedito l'edizione immediata del libretto separato. E negli anni 1690/1698, Moniglia, ormai Cruscante confermato e Arcade, raccogliendo le sue opere drammatiche sotto il segno della Crusca e della moralizzazione della commedia, si sarà addiritura autocensurato.

---

[36] GIOVANNI ANDREA MONIGLIA, Al cortese lettore, in ID., *Delle Poesie drammatiche*, cit., I, pp. VIII-IX.

[37] GIO. DOMENICO OTTONELLI, *Della christiana moderatione del theatro, libro primo, detto della qualità delle comedie* [...], Edizione seconda, Fiorenza, Gio. Antonio Bonardi, 1655.

[38] GIROLAMO BARTOLOMEI, *Didascalia cioè dottrina comica*, Firenze, Stamperia nuova all'insegna della Stella, 1658, dedicata al figlio Matteo Maria Bartolomei; seconda edizione aumentata, dedicata al Granduca Cosimo III, Firenze, Stamperia di S.A.S. alla condotta, 1661.

[39] CARLO GOLDONI, *Prefazione dell'edizione Bettinelli*, in ID., *Memorie.Prefazioni*, cit. pp. 763- 765.

[40] *Diari di etichetta della corte medicea* (1659-1662), cit., A dì 3 di febbraio (c. 8*v*).

Ha fatto male, non solo per quanto già detto, ma per un altro motivo rivelato dal confronto dei due già citati esemplari manoscritti del libretto.

Nell'Antinori 244, tra gli interventi operati dal copista, ce n'è uno particolarmente interessante: l'aggiunta, nel finale del secondo atto, di una intera scena (sc. 17) all'interno di un dialogo tra Petronilla e il vecchio promesso sposo Ferdinando (II.16). Il dialogo viene interrotto da un personaggio inesistente nel Magliabecchi VII, la piccola Bettina, qualificata, nella lista degli interlocutori, «figlia di Leonora e Gismondo». È un innesto variantistico, nel libretto di Moniglia, della scena del *Malade imaginaire* di Molière (1673) dove Argan interroga la piccola Louison sulle relazioni sentimentali della sorella maggiore (II.8). Il parlare franco di Bettina, obbligata dalla nonna a baciare la mano al vecchio pretendente, accresce i ridicoli fisici e linguistici di Fernando, e la libertà da lei dimostrata nella battuta finale quando risponde alla nonna:

> Nonnina,
> quando ho da tor marito,
> non mi trovate un bertuccion così,
> perch'in capo a tre dì
> ne piglierò un da me, bello e pulito...[41]

dà ragione alla disubbidienza di Lucrezia e alla rivolta di Leonora, anche se altri cambiamenti, nella lista dei personaggi, cercano di cancellare lo scandalo dell'amore illecito di Lucrezia e Ascanio[42]. Il fatto che a metà del 700, questo libretto di Moniglia abbia potuto suggerire a un lettore/copista un tale avvicinamento con l'universo comico di Molière, è un altro elemento che ci consente di attribuire a quel libretto censurato lo statuto di precursore nei confronti della drammaturgia goldoniana.

BIBLIOGRAFIA CITATA

L'Accademia degli Immobili, proprietari del Teatro della Pergola in Firenze, Inventario, a cura di Maria Alberti, Antonella Bartoloni e Ilaria Marcelli, Roma, Ministero per i beni culturali, 2010.

Accademie varie; *Catalogo degli Arcadi per ordine d'annoverazione*, Biblioteca Laurenziana di Firenze, ms. Antinori 143.

Ambasciatori del Czar di Moscovia diretti a Venezia, Archivio di Stato di Firenze, Miscellanea Medicea 102, inserto 12.

BARTOLOMEI, GIROLAMO, *Didascalia cioè dottrina comica*, Firenze, Stamperia nuova all'insegna della Stella, 1658 (dedicata al figlio Matteo Maria Bartolomei).

————, *Didascalia cioè dottrina comica*, Firenze, Stamperia di S.A.S. alla condotta, 1661 (dedicata al Granduca Cosimo III, seconda edizione aumentata).

BENVENUTI, EDOARDO, *Insieme col Moniglia*, Estratto della «Rivista delle Biblioteche e degli archivi», a. 23, dic. 1912, pp. 1-18.

CATUCCI, MARCO, *Giovanni Andrea Moniglia*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 75, 2011.

Les Chefs d'œuvres dramatiques de Charles Goldoni, traduits pour la première fois en français, par M. A. A. D. R., Lyon-Paris, Reymann, Molini, an IX, 1800-1801, pp. I-XXX.

[41] GIOVAN ANDREA MONIGLIA, *Il vecchio balordo, dramma civile*, a cura di Françoise Decroisette, Venezia - Santiago de Compostela, lineadacqua, 2014, p. 133 (www.usc.es/goldoni).

[42] Il matrimonio segreto è dichiarato, e quasi legittimato, sin da quella lista, con l'aggiunta di «sposa d'Ascanio» accanto a Lucrezia.

DECROISETTE, FRANÇOISE, *Les stratégies éditoriales d'un librettiste florentin: les* Poesie drammatiche *de Giovanni Andrea Moniglia, entre obéissance et auctorialité*, in *Le livret d'Opéra, œuvre littéraire?*, a cura di Ead., Saint-Denis, P.U.V., 2010, p. 59-85.

DECROISETTE, FRANÇOISE, *I virtuosi del Cardinale, da Firenze all'Europa*, ne *Lo spettacolo meraviglioso*, cit., pp. 83-89.

Diari di etichetta della corte medicea, (1659-1662), Archivio di Stato di Firenze, Miscellanea Medicea 444.

GARBERO ZORZI, ELVIRA - ZANGHERI, LUIGI, *Il teatro della Pergola. Corte e accademia nella cultura fiorentina*, ne *Lo spettacolo meraviglioso*, cit., pp. 15-38.

GOLDONI, CARLO, *Prefazione dell'edizione Bettinelli (1750)*, in ID., *Memorie.Prefazioni*, a cura di Paolo Bosisio, Milano, Mondadori, 1993, pp. 759-773.

————, *Drammi per musica*. I. 1748-1751, a cura di Silvia Urbani, introduzione Giovanni Polin, Venezia, Marsilio, 2007.

————, *Drammi musicali per i comici del San Samuele,* a cura di Anna Vencato, Venezia, Marsilio, 2009.

LIPPI, LORENZO, *Il Malmantile racquistato* (pubblicato postumo nel 1676 da Giovanni Cinelli), a cura di Puccio Lamoni *et alii*, Firenze, Moück, 1750

MAMONE, SARA, *Mattias de' Medici, serenissimo mecenate dei virtuosi. Notizie di spettacolo nei carteggi medicei (1629-1667),* Firenze, Le Lettere, 2013.

MARTELLO, PIER JACOPO, *Della tragedia antica e moderna. Dialogo di Pier Jacopo Martello*, Bologna, Lelio dalla Volpe, 1735.

MENZINI, BENEDETTO, *Le satire, con note postume dell'abbate R. M. Bracci*, Napoli, Rota, 1753.

MONIGLIA, GIOVANNI ANDREA, *La vedova ovvero Amore vuole ingegno / Il vecchio balordo*, Biblioteca Nazionale di Firenze, ms. Magliabecchi VII, 252.

————, *La vedova ovvero Amore vuole ingegno / Il vecchio balordo*, Biblioteca Laurenziana di Firenze, ms. Antinori 244.

————, *Il pazzo per forza*, Firenze, Bonardi, 1658.

————, *Delle poesie drammatiche*, dedicate al Serenissimo principe di Toscana, 3 tt., Firenze: I, V. Vangelisti, 1698; II, Cesare Bindi, 1690; III, Stamperia di SAS alla condotta, 1689 (con illustrazioni nel tomo primo).

————, *Il tiranno di Colco*, lettera apologetica, a cura di Françoise Decroisette, in *Idées du théâtre* (http://www.idt.paris-sorbonne.fr/), 2013.

————, *Il vecchio balordo, dramma civile*, a cura di Françoise Decroisette, Venezia - Santiago de Compostela, lineadacqua, 2014 (www.usc.es/goldoni).

Nota di tutte le spese pagate dal signor Francesco Dati, come provveditore dell'accademia, Archivio dell'Accademia degli Immobili, serie I, 3, 1659, III.

OTTONELLI, GIO. DOMENICO, *Della christiana moderatione del theatro, libro primo, detto della qualità delle comedie* [...], Edizione seconda, Fiorenza, Gio. Antonio Bonardi, 1655.

Ragguaglio della villeggiatura di Pratolino, Biblioteca Nazionale Firenze, manoscritto n. 494 (63).

RIFATERRE, MICHEL, *La trace de l'intertexte,* «La pensée. Revue du rationalisme moderne», *Approches actuelles de la littérature,* n° 215, octobre 1980, pp. 4-18.

Ruolo dei provvisionati del Serniss.mo principe cardinale Giovan Carlo di Toscana, Archivio di Stato di Firenze, Mediceo 5358, (1630-1661).

SALVINI, SALVINO, Biblioteca Marucelliana di Firenze, manoscritto A 181.

SCHLANGER, JUDITH, *Le précurseur*», in *Le temps des œuvres. Mémoire et préfiguration*, a cura di Jacques Neefs, Saint-Denis, PUV, Culture et société, 2001.

Lo spettacolo meraviglioso, Il Teatro della Pergola, l'opera a Firenze, a cura di Marcello De Angelis *et alii*, Firenze, Pagliai Polistampa, 2000.

VARCHI, BENEDETTO, *La suocera*, Firenze, B. Sermartelli, 1569.

ARCHIVIO DEL TEATRO PREGOLDONIANO: http://www.usc.es/goldoni/

IDEES DU THEATRE: http://www.idt.paris-sorbonne.fr/

Tra maghe per amore, finte cameriere e semplici spiritose: note sui modelli drammaturgici musicali comici a Venezia e nella Serenissima negli anni quaranta del Settecento

Giovanni Polin
(Centro Studi Pergolesi di Milano)

Come è ben noto, la carriera di Goldoni come librettista comico partì riformando la parte buffa di un dramma per musica importato dai teatri dell'Italia centrale nel 1748. Lo studio cerca di indagare il repertorio dei titoli comici musicali allestiti sui palcoscenici della Serenissima negli anni precedenti l'avvio dell'esperienza del drammaturgo veneziano. Il panorama che ne risulta è estremante articolato. Emergono alcune tendenze creative drammaturgiche musicali dominanti, pur provenienti da drammi di origine geografica e storica differente che innescarono fin dal 1745 lo sviluppo di esperienze creative autoctone che portarono alla definizione e al consolidamento di convenzioni formali che saranno feconde di ulteriori sviluppi.

As is well known, Goldoni as a comic librettist began reforming the parte buffa of a musical drama imported from theaters in central Italy in 1748. The study seeks to investigate the repertory of comic musical works staged in Venice in the years before the start of the experience of the Venetian playwright. The picture that emerges is very articulate. It reveals some creative dramatic musical dominant trends. Dramas of different historical and geographical origin since 1745 triggered the development of autochthonous creative experiences that led to the definition and consolidation of formal conventions that will be fruitful for further development.

La storia della diffusione del genere comico in ambito melodrammatico nell'Italia centro settentrionale (e a Venezia in particolare) nel corso degli anni '40 del Settecento è stata oggetto negli ultimi decenni di importanti saggi, basti citare quelli di Heartz, Dobbs Mackenzie e Tocchini[1] dove si è cercato di dar conto dei fenomeni spettacolari più significativi che hanno propiziato il crearsi delle condizioni culturali necessarie per la nascita e la disseminazione di quella tipologia di opera buffa per musica che, un po' sbrigativamente, possiamo ricondurre all'operato versificatorio e drammaturgico di Carlo Goldoni.

Riassumendo molto sinteticamente, l'attenzione degli studiosi si è focalizzata su alcune commedie per musica di origine romano napoletana che, a partire dalla *sensa* del 1743, conquistarono il pubblico dei teatri veneziani imponendosi come modelli e prodromi del futuro dramma comico per musica goldoniano. In queste ricerche sono stati individuati tra i lavori più significativi, non a torto, alcuni specifici titoli. Si tratta, come è noto, innanzitutto della *Finta cameriera*[2] con musica di Gaetano

[1] DANIEL HEARTZ, *Vis comica: Goldoni, Galuppi and «L'Arcadia in Brenta»*, in *Venezia e il melodramma del Settecento*, II, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1981, pp. 33-73; BARBARA DOBBS MACKENZIE, *The creation of a genre: comic opera dissemination in Italy in the 1740's*, Ph. D. diss., University of Michigan, 1993; GERARDO TOCCHINI, *Libretti napoletani, libretti tosco-romani: nascita della commedia per musica goldoniana*, «Studi Musicali», XXVI, 1997, pp. 377-415.

[2] Venezia, Fenzo, 1743. Libretto in I-Mb, Vnm, Vcg. Le biblioteche si indicano per brevità secondo le consuete sigle RISM.

Latilla, una versione fortemente alterata forse da Giovanni Barlocci della commedia per musica *Gismondo* di Gennarantonio Federico, e di altri quattro o cinque testi allestiti con discreta fortuna nei palcoscenici della Serenissima: *L'ambizione delusa*[3] (nota anche col titolo di *Commedia in commedia*[4] o di *Pandolfo*,[5] nella versione ridotta per i comici a cinque personaggi con nuova musica del giovane Giuseppe Scolari nel 1745) e *La libertà nociva*[6] riconducibili all'invenzione poetica di Giovanni Barlocci e musicale di Rinaldo Di Capua, *Madama Ciana*[7] di Giovanni Barlocci e Gaetano Latilla, cui va senz'altro aggiunto un fortunato e ben noto lavoro metateatrale come *Orazio*.[8]

Se è vero indubbiamente che queste opere furono quelle la cui diffusione è maggiormente attestata in quel periodo, è altrettanto vero che il panorama dell'offerta spettacolare o, se si preferisce, dei possibili orizzonti d'ascolto e di visione nell'ambito del genere comico a disposizione degli spettatori della Serenissima in quegli anni cruciali fu assai vasto e notevolmente più articolato da diversi punti di vista. Innanzitutto per l'area culturale di provenienza dei testi teatrali che non fu solo quella romano napoletana, in secondo luogo per la varietà dei temi trattati e delle strategie drammaturgico musicali poste in essere per la loro resa scenica. Si tratta insomma di un quadro storico complesso in cui tra le opere allestite si palesarono certo delle tendenze e delle tipologie che si rivelarono poi storicamente vincenti ma entro il quale l'offerta spettacolare fu variegata e ricca, con testi la cui presenza e il cui eventuale insuccesso determinò e rafforzò per converso la presenza di temi e soluzioni formali che fornirono l'humus per il terreno in cui vennero disseminati ed attecchirono i drammi comici per musica prodotti *ab origine* a Venezia a partire dal 1748-1749.[9]

Il primo testo in qualche modo classificabile come una sorta di opera comica nel repertorio dei teatri veneziani negli anni '40 del Settecento fu *Zanina maga per amore*, dato al teatro di San Moisè durante la primavera del 1742[10] su iniziativa dell'impresario Cesare Gargante.[11] Ad onta del fatto che nell'impressione della città lagunare esso venne definito semplicemente «dramma per musica», l'evidentissimo

[3] Venezia, s. e., 1744. Libretto in I-Bc, I-Mb, I-Nc, I-Vnm, I-Vcg.

[4] Il testo fu intitolato così in origine a Roma (Zempel, 1738), Firenze (Albizzini, 1741) e poi anche nel 1747 a Parma (Rosati), Mantova (Pazzoni), Ferrara (Pomatelli), Verona (Ramanzini) e Bologna (Rosati), nel 1748 a Londra (Swan), Vienna (Ghelen), nel 1749 a Venezia (Fenzo) e Monaco di Baviera (Votter) ecc.

[5] Venezia, Mora, 1745. Libretto in I-Mb, I-Vcg, I-Vnm.

[6] Venezia, s. e., 1744. Libretto in I-Bc, I-Mb, I-Vnm, I-Vcg.

[7] Venezia, s. e., 1744. Libretto in I-Mb, I-Vnm, I-Vcg.

[8] Su questo dramma e la sua complessa tradizione cfr. il classico saggio di FRANK WALKER, *Orazio: the History of a Pasticcio*, «Musical Quarterly», XXXVIII, 1952, pp. 369-383.

[9] Per un elenco sintetico dei titoli comici allestiti e degli operatori spettacolari attivi a Venezia in questi anni si vedano le Tabelle 1 e 2.

[10] Esemplari del libretto (Venezia, Fenzo, [1742]) in I-Mb, I-Vcg, Vnm.

[11] Cfr. ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760,* Stanford, Stanford University Press, 2007 p. 277.

apparentamento[12] con la *pièce* omonima allestita a San Giovanni in Persiceto l'autunno del 1737, definita nel frontespizio «dramma comico per musica» non lascia adito a dubbi sulla natura del genere cui esso appartiene. Inoltre le stampe che attestano ulteriori riprese del lavoro a Modena[13] (nel 1744) Cesena[14] (nel 1745) e Vienna[15] (nel 1747) non fanno che ribadire il concetto definendo *Zanina* dramma comico (a Modena e Cesena) o dramma giocoso (Vienna).

La lettura dell'opera (la cui musica è perduta e i cui versi, apparentemente adespoti nella stampa dei libretti, sono attribuiti dai coevi cataloghi di Groppo[16] e Allacci[17] a Giuseppe Maria Buini), rivela un *plot* nel quale gli elementi denotativi del comico paiono forse differenti da quelli che siamo più adusi individuare oggi come tali. Il dramma narra di Zanina, «villana innamorata» (in una precedente declinazione del testo era una ortolana)[18] che si esprime inizialmente in bolognese, il cui affetto era da principio ricambiato dal nobile Fidalbo, a sua volta ora invaghito della figlia di Armano, Emirena ai cui favori amorosi aspira anche Celindo. La vicenda, nella quale interviene anche Volpino servo di Armano, prende quota dopo che Zanina, vistasi rifiutata, alla fine del primo atto tenta il suicidio ma, secondo una logica drammatica molto secentesca, l'albero cui tenta di impiccarsi prende vita, si trasforma in statua d'Apollo e le dona una verga che le conferirà alcuni poteri magici. La storia che, dopo vari conflitti (tra i due innamorati di Emirena, tra Volpino e Zanina, tra Armano e Fidalbo), si risolverà con una ricomposizione di coppie avvenuta anche grazie ai travestimenti magici di Zanina, vive mescolando più registri linguistici: quello alto dei rapporti tra Emirena e i due innamorati, quello basso dei dialoghi tra la villana e il servo, quello medio dei rapporti tra la maga (che, travestita, muta il proprio *status* sociale più volte) Armano e gli altri personaggi. L'alternanza di livelli stilistici e drammaturgici crea quella *varietas*, quel chiaroscuro che, come è ben noto, anni dopo Goldoni riterrà uno degli elementi strutturali fondamentali per la buona riuscita di un dramma per musica.

Zanina maga per amore fa uso di un soggetto simile a quello di un «divertimento per musica» (*Zanina finta contessa*), strutturato però su sette e non su sei personaggi, dato a Modena al teatro Molza nel carnevale del 1728 in cui era già presente nel ruolo eponimo la specialista Antonia Bertelli. Ma non solo: essa si inserisce in una tradizione di drammi comici di origine bolognese, per lo più legati all'inventiva poetica e o musicale i Giuseppe Maria Buini, che fin dagli anni venti, di tanto in

[12] Nonostante un cospicuo numero di arie sostituite, prefazione e buona parte dei versi dei recitativi del testo stampato a Bologna da Pisarri nel 1737 (conservato in I-Bc e I-MOe) sono identici alla versione veneziana del 1742. In comune vi sono poi diversi interpreti come Antonia Bertelli che vestì i panni dell'eroina eponima e il celebre buffo Pellegrino Gaggiotti.

[13] Modena, Torri, 1744, libretto in I-MOe.

[14] Bologna, Pisarri, 1745, libretto in US-Wc.

[15] Vienna, Ghelen, 1747 libretto in A-Wn, D-MHr.

[16] ANTONIO GROPPO, *Catalogo purgatissimo di tutti i drammi per musica recitatisi ne' teatri di Venezia dall'anno MDCXXXVII sin oggi* [1767]. *Da Antonio Groppo accresciuto di tutti li scenarii, varie edizioni, aggiunte a drammi e intermedi*, ms. I-Vnm, cod. it. cl. VII 8263 (=2362), p. 269.

[17] *Drammaturgia di Lione Allacci accresciuta e continuata fino all'anno MDCCLV*, Venezia, Pasquali, 1755, col. 831.

[18] *La Zanina finta contessa*, Bologna, Pisarri, 1728, libretto in I-MOe.

tanto, comparvero nei teatri veneziani[19] parallelamente alle diverse *pièces* musicali ridicole, sovente di carattere parodistico, inscenate dai comici negli stessi anni.[20] Secondo quanto relato dalla prefazione del libretto relativo alla ripresa modenese del carnevale 1744[21] *Zanina* aveva «saputo piacere alle dame di Parma e alle gentildonne veneziane, le quali ne' prossimi due anni scorsi» erano «concorse con assiduità al piacevole trattenimento». Se teniamo per buona questa testimonianza, pur non confortata da altre fonti, il dramma della finta maga pare rivelarci che per il pubblico veneziano del 1742 le vicende legate ad amori tra persone di differente estrazione sociale potessero essere appassionanti (se rappresentate con una messa in musica e in scena adeguate e, evidentemente, da interpreti con appropriate capacità attoriali oltre che canore). Questo orizzonte di attesa spettacolare troverà piena soddisfazione nei ben noti drammi di origine romano napoletana che Angelo Mingotti[22] (prima) e Francesco Baglioni (poi) faranno allestire e interpretare con successo a partire dalla *sensa* del 1743 fino al carnevale del 1745 in varie sale teatrali della Serenissima, come è stato ben evidenziato e verificato da Barbara Dobbs Mackenzie.[23]

A quest'altezza cronologica pare inoltre ancora fondamentale che le parti serie fossero affidate a cantanti in grado di fornire quella fascinazione esercitata dal dramma serio per musica che, anche nel genere comico, doveva assolutamente essere presente, seppur non come ingrediente spettacolare unico e principale. In questo senso grandi scene molto drammatiche, degne di comparire in lavori tragici importanti, come, ad esempio, quelle che aprono il primo atto della *Libertà nociva* (dove probabilmente un recitativo strumentale molto teso accompagnava un tentativo di suicidio), o chiudono in terzo atto della *Finta cameriera* (con la grande aria di Giocondo «Cominci Erosmina a svellermi il core» che, svelata la sua vera identità, esprimeva tutta la sua disperazione per un amore che credeva ormai perduto), paiono contrappesi drammaturgico-musicali fondamentali al macchiettismo comico di parti buffe caricate come, ad esempio, quella di Don Calascione nella *Finta cameriera* o quella calcatamente parodistica del Barone Zuffre nella *Libertà nociva* (non a caso entrambe interpretati al San Cassiano nel 1744 dal celeberrimo Francesco Baglioni).

Contemporaneamente alle commedie per musica (definite prima, di volta in volta, anche «divertimento giocoso», «dramma giocoso», «opera bernesca», «commedia bernesca», «dramma bernesco» e, solo poi, «dramma comico») in cui interagivano personaggi di vari livelli sociali in un'epoca contemporanea a quella degli spettatori e in cui erano mescolati differenti livelli stilistici drammaturgici e musicali, a Venezia e nella Serenissima giunsero a partire dal 1744 anche altri lavori dello

[19] Su questo tema cfr. EDWARD JOSEPH DENT, *Giuseppe Maria Buini*, «Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft», XIII, 2, 1912, pp. 329-336.

[20] Su questo cfr. PIERO WEISS, *Da Aldiviva a Lotario Vandini. I «drammi per musica» dei comici a Venezia nel primo Settecento* ne *L'invenzione del gusto. Corelli e Vivaldi. Mutazioni culturali, a Roma e Venezia, nel periodo post-barocco*, a cura di Giovanni Morelli, Milano, Ricordi, 1982, pp. 168-188.

[21] Cfr. nota 13.

[22] Per un esame della carriera impresariale di Angelo Mingotti mi sia consentito il rimando ad una voce da me curata, cioè *Mingotti Angelo e Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXIV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2010, pp. 622-627.

[23] Cfr. nota 1.

stesso genere e sempre di origine partenopea ma, almeno in un paio di casi, di ambientazione piuttosto differente.

Si tratta di un piccolo repertorio costituito da tre o quattro lavori con titoli che mutavano piuttosto di frequente: *Amor costante*, commedia per musica di Antonio Palomba data colle note di Pietro Auletta in prima a Napoli nel 1739, diviene *La Violante* (ancora a Napoli nel 1741 con musica di Nicola Logroscino) per trasformarsi poi in *Don Saverio* (Venezia, 1744 con la partitura di Giuseppe D'Avossa); *Origille* altra commedia per musica di Antonio Palomba data colle note di Antonio Palella in prima a Napoli nel 1739, replicata a Ravenna nel 1742, diverrà *L'amante tradito* a Brescia nel 1744 per poi tornare ad appellarsi col suo primo nome a Venezia lo stesso anno; *Amor costante o sia Don Bertoldo*, opera bernesca «di vari autori» così definita a Brescia nel 1744 (titolo mantenuto a Londra nel 1754) diviene *Emira* a Venezia nel carnevale 1745 e poi ad Ancora e Pesaro lo stesso anno e a Graz nel 1747. Questi testi vennero allestiti da una compagnia guidata a Brescia dall'impresario Giuseppe Giordani nell'estate del 1744, prima di approdare al teatro di San Moisè per le stagioni di autunno e carnevale 1744-1745. Il gruppo, che aveva nei buffi Nicola Setaro, Nicoletta Petina e Giuseppe Ambrosini (futuri protagonisti dell'introduzione dell'opera buffa italiana in Spagna) alcuni tra i suoi elementi più rappresentativi, aveva battuto le piazze romagnole cominciando a inscenare questo repertorio dal 1742 (*Origille* a Ravenna),[24] passando poi, probabilmente, per Parma[25] e per Mantova (*Li gelosi* nella primavera del 1744),[26] per entrare nella Serenissima allestendo a Brescia nell'estate del 1744 *Amor costante* (ovvero *Emira*) e *L'amante tradito* (ovvero *Origille*). Di questa ultima opera si conserva un libretto in I-Mb[27] che è un rarissimo esempio di copia di lavoro, fortunosamente giunta ai giorni nostri. La stampa è di straordinario interesse per l'ingente quantità di interventi manoscritti che rivelano un lavorio di adattamento pesantissimo, con tagli, sostituzioni e aggiunte che denunciano con tutta evidenza il tentativo di mutare un testo che, così com'era, evidentemente non funzionava.

Se due delle opere date a Venezia tra l'autunno 1744 e il carnevale 1745 al San Moisè da Setaro e dai suoi sodali (*Emira* e *Don Saverio*) paiono in linea, come ambientazione e *plot* con le *pièces*, portate in scena dalla concorrente compagnia guidata da Francesco Baglioni[28] al San Cassiano *(La finta cameriera*, *Madama Ciana* e *La libertà nociva*), cioè hanno una *location* contemporanea e vivono dei soliti conflitti tra personaggi di differenti classi sociali, l'ultima, *Origille*, con la sua ambientazione ariostesca appare chiaramente al di fuori degli orizzonti spettacolari comici melodrammatici cui si stavano abituando gli spettatori veneziani.

---

[24] Ravenna, Landi [1742], libretto in I-Bc.

[25] Pare testimoniarlo l'*imprimatur* datato 31 marzo 1744 dell'inquisitore parmense presente nel libretto relativo alle rappresentazioni bresciane dell'estate del 1744 di *Amor costante* in I-Mb (racc. dramm. Corniani Algarotti 2207).

[26] Mantova, Pazzoni, 1744, libretto in I-Pci.

[27] Racc. dramm. Corniani Algarotti 3313. Il testo è visionabile in http://www.urfm.braidense.it/rd/03313.pdf.

[28] Spetta a Barbara Dobbs Mackenzie l'individuazione di Baglioni come impresario in queste stagioni (cfr. DOBBS MACKENZIE, cit., pp. 264-265).

Se *Don Saverio* parve incontrare il favore del pubblico, tanto che secondo Groppo venne dato sia nell'autunno 1744 che nel successivo carnevale,[29] *Origille*, sempre stando al solito Groppo, trovò «pochissimo» riscontro e a carnevale, dopo *Emira,* «li signori cantanti, vedendo di non aver incontrato niuno applauso, a l'improvviso si sono disperatamente partiti da Venezia e restò il teatro chiuso».

Non disponiamo delle partiture usate per questi allestimenti ma sulla scorta della lettura dei libretti che attestano gli spettacoli posti in essere da Setaro e compagni è possibile formulare qualche ipotesi verosimile sulle ragioni di questo insuccesso. Si tratta a mio avviso per lo più di motivi che hanno a che fare con il fatto che queste opere non fossero del tutto aggiornate con quanto si andava ascoltando (e soprattutto ci si aspettava di ascoltare) a Venezia dopo la *sensa* del 1743. Insomma dopo un «musico che fa creppare dal ridere», «certi duetti messi in musica molto politamente che fanno un grande strepito»[30] ossia dopo il clamoroso successo della *Finta cameriera*, la cui eco fu di certo, uno dei motivi, se non il Motivo che indusse Ambrosini, Setaro e compagni a tentare la sorte sulle assi della ribalta del San Moisè.

Esaminando, pur se solo celermente, i due drammi che non incontrarono, bisogna innanzitutto notare che essi chiudono uno dei primi due atti non con un pezzo d'assieme ma con una scena meno impegnativa: *Origille* termina il secondo atto con un numero piuttosto struggente interpretato dall'eroina eponima, *Emira* conclude il primo atto con un piccolo duettino tra i due primi buffi di soli otto versi. In secondo luogo in entrambe i lavori l'equilibrio tra parti serie e buffe è fortemente sbilanciato verso le prime. In *Origille* si tentò di ovviare alla cosa inserendo qualche pezzo favorito come, ad esempio, il duetto «Sempre attorno qual palomba» innestato in III.6 e tratto dall'intermezzo pergolesiano *Livietta e Tracollo* del 1734. D'altronde che fosse chiaro che quest'opera non stava bene in piedi a teatro traspare dall'entità delle modifiche manoscritte tràdite nel libretto bresciano del 1744. Ma non è tutto. Nell'opera di origine ariostesca sembra probabile che l'ambientazione cavalleresca sia stata percepita come una fattore tematico decisamente ormai fuori moda, un qualcosa che rimandava ai vetusti libretti secenteschi, in cui servi buffi di cavalieri interrompevano lo svolgersi di vicende eroiche con i loro lazzi. Al contrario se le opere incontrano successo possono essere miscelate in un pasticcio da rappresentare le ultime sere di carnevale che raccolga i pezzi di maggiore incontro, in una sorta di sfida per la fama come avviene nella *Gara per la gloria* data alla fine del carnevale 1744 al San Moisè,[31] dove si confrontano in una disfida tutta canora i personaggi di *Finta cameriera*, *Fiammetta* ed *Orazio*.

---

[29] GROPPO, *Catalogo*, cit., p. 273.

[30] Le citazioni vengono dalle anonime *Memorie per servire alla istoria civile della inclita città di Venezia*, ms. I-Vnm, cod. it., cl. XI, 58 (= 6925) più volte pubblicate in questa parte, ad esempio nei contributi di Heartz e Dobbs Mackenzie citati a nota 1.

[31] Il libretto (Venezia, s. e., 1744) è in I.Mb, I-Vnm, I-Vcg. Su questo lavoro mi sia consentito il rimando ad un mio saggio: GIOVANNI POLIN, *Le «opere che al dosso degli attor non son tagliate riescon per ordinario impasticciate». Riflessioni sullo* status *del testo spettacolare melodrammatico nel '700*, in *Responsabilità d'autore e collaborazione nell'opera dell'Età barocca: il «Pasticcio»*, Atti del convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 2-3 ottobre 2009) a cura di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Laruffa, 2011, pp. 335-373.

Tabella 1

Provenienza dei drammi per musica di genere comico dati a Venezia tra il 1742 ed il 1748: prospetto cronologico distributivo.

Anno e stagione	Origine bolognese	Origine romano napoletana	Origine fiorentina	Origine veneziana
1742 Ascensione	*Zanina maga per amore,* S. Moisè, (G. M. Buini - ?)			
1743 Ascensione		*La finta cameriera*, S. Angelo (G. Federico / G. Barlocci - G. Latilla)		
1743 Autunno		*Orazio,* S. Moisè, (? - G. Latilla / G. B. Pergolesi e altri)		
1744 Carnevale			*La Fiammetta,* S. Moisè (? - G. Orlandini e altri)	
		La finta cameriera, S. Moisè (G. Federico / G. Barlocci - G. Latilla)		
		Gara per la gloria, S. Moisè (B. Vitturi - Pasticcio)		
1744 Autunno		*Madama Ciana*, S. Cassiano (G. Barlocci - G. Latilla)		
		Don Saverio, S. Moisè (A Palomba - G. D'Avossa)		
		Libertà nociva, S. Cassiano (G. Barlocci R. Di Capua)		
		Origille, S. Moisè (? - ?)		
1745 Carnevale		*L'ambizione delusa*, S. Cassiano (G. Barlocci - R. Di Capua)		
		Emira , S. Moisé (? - ?)		*La forza d'amore,* S. Cassiano (D. Panicelli - B. Galuppi)

Anno e stagione	Origine bolognese	Origine romano napoletana	Origine fiorentina	Origine veneziana
		La finta cameriera, S. Cassiano (G. Federico / G. Barlocci - G. Latilla)		
1745 Autunno			*Scialacquatore alla fiera*, S. Cassiano (A. Borghesi - G. Orlandini e altri)	
				Rigiri delle canterine, S. Cassiano ([B. Vitturi] - F. Maggiore)
1746 Carnevale			*La vedova accorta,* S. Cassiano (A. Borghesi - ? / F. Bertoni)	*La vedova accorta* S. Cassiano (A. Borghesi - ? / F. Bertoni)
				La fata meravigliosa, S. Cassiano ([B. Vitturi] - G. Scolari)
1746 Ascensione				*La facendiera* S. Moisè (? - ?)
1747 Ascensione			*La finta pazza,* S. Moisè (? - ?)	
1747 Autunno	*Il protettore alla moda,* S. Moisè (? - G. Buini / ?)			
1748 Carnevale			*La vanità delusa,* S. Moisè (?- ?)	
				La partenza fortunata, S. Moisè Pasticcio (A. Gori - ?)
1748 Ascensione	*Li tre cicisbei ridicoli,* S. Angelo (C. Vasini - N. Resta)	*Orazio,* S. Angelo (? - G. Latilla / G.B. Pergolesi e altri)		
1748 Autunno			*La semplice spiritosa ,* S. Moisè (? - ?)	*La maestra,* S. Moisè (? / C. Goldoni - V. Ciampi G. Cocchi e altri)

Tabella 2

Impresari e cantanti dei teatri veneziani che allestirono spettacoli di opera comica tra il 1742 ed il 1748.

Ascenione 1742, S. Moisè	**Cesare Gargante.**[a] Antonia Bertelli, Pellegrino Gaggiotti, Caterina Bassi, Giovanni Domenico Negri, Angiola Romani, Anna Ceroni.
Ascensione 1743, S. Angelo	**Angelo Mingotti.** Francesco Baglioni, Elisabetta Ronchetti, Giuseppe Ristorini, Costanza Rossignoli, Viviana Bosselini, Ginevra Magagnoli, Luigi Ristorini.
Autunno-Carnevale 1743-1744, S. Moisè	**?.** Maria Angela Paganini, Pellegrino Gaggiotti, Anna Querzoli Laschi, Filippo Laschi, Grazia Mellini, Luisa Peruzzi, Caterina Castelli, Agata Sani.
Autunno-Carnevale 1744-1745, S. Cassiano	**Francesco Baglioni.** Francesco Baglioni, Pietro Pertici, Filippo Laschi, Giuseppe Catterini, Anna Isola, Viviana Bossellini, Anna Querzoli Laschi, Eugenia Mellini Fanti.
Autunno-Carnevale 1744-1745, S. Moisè	**[Giuseppe Giordani].** Nicola Setaro, Giuseppe Ambrosini, Anna Guadagni, Giovanna Rossi, Anna Merichi Ferramonte, Nicoletta Petina, Antonia Ambrosini.
Autunno-Carnevale 1745-1746, S. Cassiano	**Bartolomeo Vitturi.** Maria Angela Paganini, Carlo Paganini, Alessandro Cattani, Francesco Amorevoli, Emanuele Cornaggia, Margherita Cavalli, Rosa Tagliavini, Elisabetta Ronchetti.
Ascensione 1746, S. Moisè	**?.** Maria Angela Paganini, Carlo Paganini, Alessandro Cattani, Maria Maggini, Luisa Peruzzi, Nicola Gotti.
Ascensione 1747, S. Moisè	**?.** Costantino Compassi, Anna Castelli, Laura Brescagli, Colomba Cantelli, Pietro Manelli, Maria Maddalena Santelli.
Autunno-Carnevale 1747-1748, S. Moisè	**Angelo Mingotti.** Costantino Compassi, Anna Castelli, Felice Novelli, Matteo Bevilaqua, Rosa Scarlatti, Nonciata Garrani, Violante Masi.
Autunno-Carnevale 1748-1749, S. Moisè	**Angelo Mingotti.** Maria Angela Paganini, Carlo Paganini, Giuseppe Cosmi, Livia Segantini, Rodegonda Travaglia, Anna Bastiglia, Caterina Baratti.

a In grassetto i nomi degli impresari, nei libretti relativi agli spettacoli della *sensa* del 1748 non vennero indicati i nomi dei cantanti.

L'insuccesso di *Origille*, che offriva al pubblico un lavoro di ambientazione differente nel panorama dei *plot* melodrammatici buffi tra le opere date a Venezia in quegli anni, è la spia inequivocabile dell'affermarsi di un gusto per il genere comico che pare cominciare a strutturarsi in una serie di convenzioni che riguardano diversi aspetti dello spettacolo. Sembra che si affermi già in questi anni negli orizzonti di aspettativa del pubblico veneziano *in primis* l'esigenza di un equilibrio tra parti serie e comiche in cui queste ultime siano sempre più adeguatamente rappresentate; in secondo luogo viene evidentemente sentita la necessità della presenza nei punti di *climax* del lavoro (in particolar modo nelle scene finali dei primi due atti) di pezzi sempre più lunghi e articolati. Ambientazione e struttura del *plot* dei divertimenti giocosi ecc. saranno poi tanto più attrattivi e affascinanti quanto più in essi il pubblico potrà esercitare un'azione di moderato autorispecchiamento. Poter osservare l'immagine riflessa e deformata della propria società fornita dalle commedie per musica sopra il palcoscenico induce senz'altro una fascinazione notevole per un pubblico di nobili e ricchi borghesi, sovente tutt'altro che incolti, che frequenta i teatri per decine di sere all'anno.

In questo panorama di offerta spettacolare alquanto variegata, in cui vanno anche inserite le *pièces* musicali dei comici di cui *La contessina* goldoniana del 1743 appare come uno dei massimi esiti,[32] cominciano a prender piede, come ben evidenziato da Tocchini,[33] anche lavori di origine fiorentina (tutti provenienti da precedenti stagioni del teatro del Cocomero,[34] tutti nel baule dei celebri buffi Maria Angela e Carlo Paganini e per loro, o forse anche da loro, accuratamente impasticciati su misura) come *La Fiammetta* (San Moisè, carnevale 1744),[35] *Lo scialacquatore alla fiera* (San Cassiano, autunno 1745, con musica di Giuseppe Orlandini e altri)[36] o *La vedova accorta*. In essi si impiegano meccanismi drammaturgici affini a quelli già esperiti nelle commedie di provenienza romano napoletana, con finali di atti in cui possono essere presenti cori strofici (così in quello del secondo atto di *Fiammetta*), così come articolati pezzi d'assieme comici (come nei finali del primo atto di *Fiammetta* e dello *Scialacquatore alla fiera*). Ma non è tutto. Dal 1745 principiano a emergere tentativi professionali di produzione autoctona nel genere comico e iniziano a formarsi quelle professionalità che renderanno possibile il realizzarsi della futura stagione produttiva di drammi buffi veneziani dei primi anni '50. Nel carnevale del 1745 al San Cassiano, Baldassarre Galuppi compone *La forza d'amore,* dramma giocoso su versi di un tale padre Panicelli per un *cast* stellare che comprendeva tra gli altri Francesco Baglioni, Filippo Laschi, Pietro Pertici, Anna Querzoli, Anna Isola e Eugenia Mellini Fanti (ossia alcuni tra i massimi interpreti buffi di quegli anni) ma rimane un tentativo isolato. La ennesima ripresa della *Finta cameriera* (quinta opera

[32] Su questo testo cfr. ANNA VENCATO, *Introduzione,* in CARLO GOLDONI, *Drammi musicali per i comici del San Samuele*, a cura di Anna Vencato, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 9-110.
[33] Cfr. il contributo citato a nota 1.
[34] *La Fiammetta* (Firene, Albizzini, 1743 libretto in I-Mb) venne data nell'autunno 1743, *Lo scialacquatore* (Firenze, s. e., 1744, libretto in I-Bc) nell'autunno 1744, *La vedova accorta* (Firenze, s. e., 1745, libretto in I-Mb) nell'autunno 1745.
[35] Venezia, Bortoli, 1744, libretto in I-Mb, I-Vnm, I-Vcg.
[36] Venezia, Fenzo, 1745, libretto in I-Mb, I-Vnm. I-Vcg.

della stagione!) credo autorizzi ad ipotizzare che l'opera non avesse incontrato.[37] L'operazione avrò comunque esiti interessanti, pur se non subito fecondi.[38] L'autunno del 1745 al San Samuele Giuseppe Scolari, maestro vicentino, scrive le musiche per adattare *L'ambizione delusa* e il «dramma overo sia commedia viene recitato da comici con singolar applauso sia per la musica che per gli attori».[39] Nella medesima stagione Bartolomeo Vitturi, impresario[40] e poeta del San Cassiano, ingaggia un compositore napoletano trasferito al nord, con qualche esperienza nella scrittura di commedie per musica (Francesco Maggiore) per dare le note ad un suo brillante testo metateatrale, *I rigiri delle canterine*,[41] ponendo alla fine dei due atti due vivaci pezzi d'assieme che potremmo definire di litigio (rispettivamente un terzetto ed un quartetto). Nel carnevale del 1746 al San Cassiano, prima Ferdinando Bertoni da Salò crea la musica dei recitativi e di alcune arie per una riproposizione della *Vedova accorta*, una commedia per musica di origine fiorentina piuttosto brillante e caratterizzata da ruoli comici talora caricati (con versi in francese maccheronico come quelli espressi da Monsù La Mode), poi Giuseppe Scolari dà le note ad un dramma giocoso nuovo di zecca: *La fata meravigliosa*.[42] Il testo si distingue per un'ambientazione fantastica che si concreta in un gusto per le trasformazioni scenografiche spettacolari (qui un'orca marina si cambia all'improvviso in conchiglia, una fata si muta in basilisco, ecc.) che evocano le magie dei drammi secenteschi, e per alcune originalità morfologiche. Da notare in esso la presenza di un'articolata introduzione, di tre duetti sparsi nei vari atti, di un finale senza coro (esso è difatti presentato con strofe alterne affidate a soli nella penultima scena), l'assenza di pezzi d'assieme nei finali dei primi due atti che si chiudono con due arie e un fatto che denuncia la sperimentalità di queste produzioni: in alcuni esemplari del libretto sono presenti dei cartesini aggiunti con i versi «d'un personaggio aggiunto per le ultime dodeci recite».[43]

Che queste esperienze, pur numerose e significative non si rivelino capaci di stabilire una nuova tradizione comica in un mercato spettacolare perennemente affamato di novità come quello della Serenissima, ce lo dice il fatto che per un paio di stagioni il genere scompare dai teatri lagunari per ritornarvi solo nell'ascensione del 1747. Durante quella stagione si tenta l'ennesima ripresa di una *pièces* fiorentina riattata (*La finta pazza* data al teatro del Cocomero nel 1732)[44] ma, come riferisce

[37] Groppo (*Catalogo*, cit., p. 275) denuncia che il poeta «ebbe tanto dispiacere d'aver composto [il dramma] che per qualch'anno restò privo di senno».

[38] Per una lettura ben commentata di quest'opera rimando all'ormai classico saggio di Daniel Heartz citato a nota 1.

[39] GROPPO, *Catalogo*, cit., p. 278.

[40] È il Vitturi stesso che si definisce impresario nella dedica dei *Rigiri delle canterine*; giacché era d'uso che un impresario affittasse un teatro non per un singolo spettacolo ma per una stagione (nel caso della *sensa*) o due consecutive (nel caso di autunno e carnevale) possiamo ragionevolmente supporre che fu lui l'impresario del San Cassiano nell'autunno 1745 e nel carnevale 1746.

[41] Venezia, Fenzo, 1745, libretto in I-Vnm, I-Vcg.

[42] Venezia, Fenzo, 1746, libretto in I-Mb, I-Vnm, I-Vcg.

[43] GROPPO, *Catalogo*, cit., p. 280.

[44] Firenze, s. e., 1732. Esemplare in I-Bc-

Groppo,[45] «del dramma [...] non fu gradita né la poesia, né gli attori». In autunno accade allora che Angelo Mingotti prende in affitto per tre anni il San Moisè e cerca di riproporre spettacoli buffi, se non altro per motivi economici (come è acclarato questo tipo di opere avevano minori costi di produzione). In questo contesto (teatro e stagione) rispunta fuori l'ennesimo lavoro comico bolognese di tema metateatrale *(Chi non fa non falla* di Giuseppe Maria Buini del 1729)[46] che, opportunamente e fortemente adattato, diviene *Il protettore alla moda*.[47] L'operazione salva la stagione del teatro perché riesce a coprire il naufragio della ripresa di un lavoro fiorentino del 1731[48] originariamente con note di Giovanni Chinzer, pesantemente riacconciato (sono variati tutti i pezzi chiusi, sono aggiunte un'introduzione e pezzi d'assieme per i finali d'atto, ecc.) per i palcoscenici veneziani: *La vanità delusa*.[49]

Un altro grande successo comico arriva nel 1748 col dramma giocoso *Li tre cicisbei ridicoli*, dato al Sant'Angelo durante la stagione della *sensa* su versi di Carlo Antonio Vasini e musica di Natale Resta.[50] Freschissima ripresa di un lavoro appena presentato sui palcoscenici bolognesi. L'opera va così bene che *La finta frascatana* di Leo inizialmente prevista (ne fanno stampare anche il libretto) non va nemmeno in scena[51] e la ripresa di *Orazio* dura appena tre giorni dopo di che il dramma metateatrale è tosto sostituito da quello di maggior successo.

Il testo funziona bene perché accosta elementi di blanda satira sociale ad uno dei temi prediletti dal pubblico veneziano, che pare riscuotesse ogni volta un buon incontro: ossia l'autorappresentazione metateatrale del mondo operistico. Nell'opera, oltre ad un paio di articolati finali d'atto che già un po' prefigurano quelli goldoniani, hanno posto anche gustosissime scene di prova di arie (in I.10 e in II.5) in cui Modulina, virtuosa di musica, si confronta con Corina, ultima parte della compagnia, con effetti esilaranti.

Sarà in questo ambiente, dopo che gli spettatori veneziani avevano esperimentato una serie alquanto variegata di prodotti melodrammatici comici di diversa provenienza, con alcune tematiche e ambientazioni che avevano incontrato maggiore successo (*in primis* i testi metateatrali, in secondo luogo le parodie bonarie dei vizi borghesi, ecc.) e altre che si erano rivelate come fruste e inadatte per i teatri della laguna (ad esempio i drammi cavallereschi con inserti comici come *Origille*) che nell'autunno del 1748 Carlo Goldoni verrà ingaggiato da Angelo Mingotti per riadattare un dramma giocoso di origine fiorentina, *La semplice spiritosa* che, trasformata con l'integrale mutamento delle parti comiche, diverrà *La maestra*, rappresentata al San Moisè nell'autunno del 1748. Sarà l'inizio di una nuova stagione creativa autoctona ma questa è un'altra storia già ben nota.

---

[45] GROPPO, *Catalogo*, cit., p. 288.

[46] Data a Bologna nel 1729 (Bologna, Pisarri, libretto in) fu replicata a Venezia al Sant'Angelo nel 1732 (Venezia, Buonarrigo, 1732)

[47] Venezia, s. e., 1747, libretto in I-Mb, I-Vnm, I-Vcg.

[48] Venezia, s. e., 1748, libretto in I-Mb, I-Vnm, I-Vcg.

[49] Venezia, s. e., 1748, libretto in I-Mb, I-Vnm, I-Vcg.

[50] Venezia, Fenzo, 1748, libretto in I-Mb, I-Vnm, I-Vcg.

[51] GROPPO, *Catalogo*, cit., p. 291: «non seguì per aver di molto incontrato il primo dramma intitolato *Li tre cicisbei ridicoli*». Il libretto venne comunque stampato (Venezia, Fenzo, 1748) ed è in I-Mb. I-Vnm, I-Vcg.

BIBLIOGRAFIA CITATA

[BARLOCCI, GIOVANNI], *L'ambizione delusa*, Venezia, s. e., 1744.
[————], *La libertà nociva*, Venezia, s. e., 1744.
[————], *La commedia in commedia*, Roma, Zempel, 1738.
[————], *La commedia in commedia*, Firenze, Albizzini, 1741.
[————], *La commedia in commedia*, Parma, Rosati, 1747.
[————], *La commedia in commedia*, Mantova, Pazzoni, 1747.
[————], *La commedia in commedia*, Ferrara, Pomatelli, 1747.
[————], *La commedia in commedia*, Verona, Ramanzini, 1747.
[————], *La commedia in commedia*, Bologna, Rosati, 174.
[————], *La commedia in commedia*, Londra, Swan, 1748.
[————], *La commedia in commedia*, Vienna, Ghelen, 1748.
[————], *La commedia in commedia*, Venezia, Fenzo, 1749.
[————], *La commedia in commedia*, Monaco, Votter, 1749.
[————], *Il Pandolfo*, Venezia, Mora, 1745.
[BORGHESI, AMBROSIO], *La vedova accorta*, Firenze, s. e., 1745.
[————], *La vedova accorta*, Venezia, Fenzo, 1746.
[BUINI, GIUSEPPE MARIA], *Chi non fa non falla*, Bologna, Pisarri, 1729.
[————], *Chi non fa non falla*, Venezia, Buonarrigo, 1732.
[————], *Il protettore alla moda*, Venezia, s. e., 1747.
[————], *Zanina maga per amore*, Venezia, Fenzo, [1742].
[————], *Zanina maga per amore*, Modena, Torri, 1744.
[————], *Zanina maga per amore*, Bologna, Pisarri, 1745.
[————], *Zanina maga per amore*, Vienna, Ghelen, 1747.
DENT, EDWARD JOSEPH, *Giuseppe Maria Buini*, «Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft», XIII, 2, 1912, pp. 329-336.
DOBBS MACKENZIE, BARBARA, *The creation of a genre: comic opera dissemination in Italy in the 1740's*, Ph. D. diss., University of Michigan, 1993.
Drammaturgia di Lione Allacci accresciuta e continuata fino all'anno MDCCLV, Venezia, Pasquali, 1755
Emira, Venezia, Lovisa, 1745.
Emira, Ancona, Bellelli, 1745.
Emira, Pesaro, Gavelli, 1745.
Emira, Garz, Widmanstadi, 1747.
La fata meravigliosa, Venezia, Fenzo, 1746.
FEDERICO, GENNARANTONIO, *Il Gismondo*, Napoli, De Biase, 1737.
[FEDERICO, GENNARANTONIO - BARLOCCI, GIOVANNI], *La finta cameriera*, Venezia, Fenzo, 1743.
[———— - ————], *La finta cameriera*, Venezia, s..e., 1744.
[———— - ————], *La finta cameriera*, Venezia, s..e., 1745.
La Fiammetta, Firenze, Albizini, 1743.
La Fiammetta, Venezia, Bortoli, 1744.
La finta frascatana, Venezia, Fenzo, 1748.
La finta pazza, Firenze, s. e., 1732.
La finta pazza, Venezia, Fenzo, 1747.
La gara per la gloria, Venezia, s.e., 1744.
Li gelosi, Mantova, Pazzoni, 1744.
GOLDONI, CARLO, *La contessina,* Venezia, Fenzo, [1743].
GROPPO, ANTONIO, *Catalogo purgatissimo di tutti i drammi per musica recitatisi ne' teatri di Venezia dall'anno MDCXXXVII sin oggi* [1767]. *da Antonio Groppo accresciuto di tutti li scenarii, varie edizioni, aggiunte a drammi e intermedi*, ms. I-Vnm (Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, manoscritto), cod. it. cl. VII 8263 (=2362)
HEARTZ, DANIEL, *Vis comica: Goldoni, Galuppi and «L'Arcadia in Brenta»*, in *Venezia e il melodramma del Settecento*, II, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1981, pp. 33-73
Memorie per servire alla istoria civile della inclita città di Venezia, ms. I-Vnm (Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, manoscritto), cod. it., cl. XI, 58 (= 6925)

Orazio, Venezia, s. e., 1744.
Orazio, Venezia, Fenzo, 1748.
PALOMBA, ANTONIO, *Amor costante o sia Don Bertoldo,* Brescia, Turlino, 1744.
[PALOMBA, ANTONIO], *Amante tradito,* Brescia, Turlino, 1744.
[————], *Amor costante,* Napoli, Di Biase, 1739.
[————], *Don Saverio,* Venezia, Valvasense, 1744.
[————], *La Violante,* Napoli, Di Biase, 1741.
[————], *Origille,* Napoli, Di Biase, 1739.
[————], *Origille,* Ravenna, Landi, [1742].
[————], *Origille,* Venezia, Bassaglia, 1744.
[PANICELLI, DEMETRIO], *La forza d'amore,* Venezia, s. e., 1745.
POLIN, GIOVANNI, *Mingotti Angelo e Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXIV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2010, pp. 622-627.
————, *Le «opere che al dosso degli attor non son tagliate riescon per ordinario impasticciate». Riflessioni sullo* status *del testo spettacolare melodrammatico nel '700*, in *Responsabilità d'autore e collaborazione nell'opera dell'Età barocca: il «Pasticcio»*, Atti del convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 2-3 ottobre 2009), a cura di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Laruffa, 2011, pp. 335-373.
Lo scialacquatore alla fiera, Firenze, s. e., 1744.
Lo scialacquatore alla fiera, Venezia, Fenzo, 1745.
TOCCHINI, GERARDO, *Libretti napoletani, libretti tosco-romani: nascita della commedia per musica goldoniana*, «Studi Musicali», XXVI, 1997, pp. 377-415
SELFRIDGE-FIELD, ELEANOR, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760,* Stanford, Stanford University Press, 2007
La vanità delusa, Firenze, s. e., 1731.
La vanità delusa, Venezia, s. e, 1748.
VASINI, CARLO ANTONIO, *Li tre cicisbei ridicoli*, Venezia, s. e., 1748.
VENCATO, ANNA, *Introduzione,* in CARLO GOLDONI, *Drammi musicali per i comici del San Samuele*, a cura di Anna Vencato, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 9-110
[VITTURI, BARTOLOMEO], *I rigiri delle canterine*, Venezia, Fenzo, 1745.
WALKER, FRANK, *Orazio: the History of a Pasticcio*, «Musical Quarterly», XXXVIII, 1952, pp. 369-383
WEISS, PIERO *Da Aldiviva a Lotavio Vandini. I «drammi per musica» dei comici a Venezia nel primo Settecento* in *L'invenzione del gusto. Corelli e Vivaldi. Mutazioni culturali, a Roma e Venezia, nel periodo post-barocco*, a cura di Giovanni Morelli, Milano, Ricordi, 1982, pp. 168-188.
Zanina finta contessa, Bologna, Pisarri, 1728.

BIBLIOTECA NAZIONALE BRAIDENSE DI MILANO -RACCOLTA DRAMMATICA CORNIANI ALGAROTTI: http://www.urfm.braidense.it/rd/

Un 'prima di Goldoni' nascosto in Goldoni? L'influenza possibile del «comico divertimento per musica» di De Totis: *Ogni disuguaglianza amor uguaglia* (1706)

Cécile Berger
(Université Toulouse II - Jean Jaurès)

Citato a più riprese, in quattro opere di Goldoni tra il 1754 e il 1759 (*La cameriera brillante* (1754), *La castalda* (1755), *La scuola di ballo* (1759), *Buovo d'Antona* (*dramma giocoso* del 1759), senza tuttavia alcun riferimento al suo autore (De Totis, morto nel 1710 e arcade come fu Goldoni), il «comico divertimento per musica» *Ogni disuguaglianza amor uguaglia* desta nello studioso goldoniano il sospetto che Carlo Goldoni non solo sia venuto a conoscenza dell'opera e non la citi per mero piacere di citarla giocando con le parole, ma abbia invece avuto un approccio così approfondito dell'opera da citarla in modo repetino e ripetuto. Il saggio si propone di indagare varie piste, dalla cultura da librettista del Goldoni alla sua appartenenza all'Arcadia, al fine di chiarire le ragioni di tale citazione, che sembra non sia solo per mero effetto proverbiale.

Goldoni mentions the «comical entertainment in music» («comico divertimento per musica») entitled Ogni disuguaglianza amor uguaglia *in four of his dramatic works between 1754 and 1759* —La cameriera brillante *(1754),* La castalda *(1755),* La scuola di ballo *(1759) and* Buovo d'Antona *(1759)—, without ever mentioning its author's name — De Totis, a member of the Academy of Arcadia like him, who died in 1710. This has led to the suspicion that Goldoni did not mention De Totis' work only because he had heard about it or for the sake of a playful allusion, but because he had a more serious intention in refering to this work in such a repetitive manner. As will become apparent, the reference to De Totis is far from gratuitous. This essay aims at examining several hypotheses to try and explain the possible reasons for such allusions, from Goldoni's own culture as a librettist to his belonging to the Academy of Arcadia.*

La nostra riflessione è sorta dalla semplice costatazione che il titolo del «comico divertimento per musica» di De Totis *Ogni disuguaglianza amor uguaglia* (Bologna, 1706),[1] venga citato, *in extenso*, per almeno quattro occorrenze nell'opera goldoniana: nella commedia *La cameriera brillante* (1753-1754), poi ne *La castalda* del 1755 (quindi come battuta aggiunta rispetto alla versione Bettinelli del 1753 ossia *La gastalda* e infine a due riprese nel 1759: nella commedia in terzine in cinque atti *La scuola di ballo*[2] del 1759 (edita nel 1792 da Zatta) e infine nel dramma giocoso per musica *Buovo d'Antona* (teatro Giustiniano San Moisè per il carnevale dell'anno 1759).

Sembra quindi che il riferimento a De Totis non sia mai stato notato in precedenza nonostante Laura Riccò faccia allusione alle suddette quattro occorrenze goldoniane nel suo commento a *La castalda*.[3]

---

[1] La data di edizione coincide senz'altro con quella della rappresentazione, sicché è probabile che il «divertimento» di De Totis sia stato rappresentato proprio l'anno dell'edizione, ovvero nel 1706 a Bologna. Edizione di riferimento: GIUSEPPE DOMENICO DE TOTIS, *Ogni disuguaglianza amor uguaglia,* Bologna, Pisarri, 1706.

[2] Per la genesi nonché l'analisi della struttura e dei personaggi de *La scuola di ballo*, rimandiamo anche all'introduzione di FRANÇOISE DECROISETTE, *L'École de danse,* Saulxures, Circé, 1994.

[3] Laura Riccò sottolinea la «sentenza proverbiale» in CARLO GOLDONI, *La castalda, La gastalda*, Venezia, Marsilio, 2002, p. 229, nota II.9.12.

Interrogandoci sulle ragioni per le quali Goldoni cita a più riprese questo «comico divertimento per musica», una prima risposta semplice potrebbe essere rappresentata dal fatto che Goldoni abbia avuto una conoscenza alquanto approfondita delle opere del librettista. Cercheremo le prove di tale possibile incidenza seguendo tre tappe fondamentali, a cominciare dalle ragioni biografiche e culturali, per analizzare poi il modo in cui viene citato da Goldoni il titolo del «comico divertimento» di De Totis, e infine cercando di reperire le tematiche che, in questo, riecheggiano alcune caratteristiche di altre commedie od opere goldoniane.

1. IPOTESI SULLA CONOSCENZA DELL'OPERA DI DE TOTIS DA PARTE DI GOLDONI.

Prima di tentare un'indagine sulle eventuali motivazioni che spinsero Goldoni a citare questa frase, spesso usata a mo' di proverbio nelle opere prese in considerazione (cosa che desta la curiosità dello studioso), alcune ragioni biografiche lasciano immediatamente supporre che Goldoni conoscesse tale opera. Innanzitutto, essendo lui stesso un librettista,[4] non stupisce affatto che faccia riferimento a questo tipo di composizioni.

In secondo luogo, per ragioni più biografiche, non ci sembra affatto casuale che Goldoni si riferisca a De Totis,[5] come lui letterato arcadico.[6] Nato a Roma nel 1644 o 1645, e morto nel 1707, De Totis era probabilmente una personalità assai nota in ambienti arcadici ed accademici. Fu anche librettista di fama per opere musicate da Alessandro Scarlatti[7] e quasi sempre rappresentate, tanto da poter affermare che almeno il percorso da librettista di Goldoni si possa ascrivere sulla scia di personalità alla stregua di De Totis, che il drammaturgo veneziano non poteva non conoscere.

---

[4] Ricordiamo che Goldoni fu anche direttore del teatro San Giovanni Grisostomo, in cui si affermò come librettista e autore di intermezzi (cf. ROBERTA TURCHI, *Dalla Bettinelli alla Paperini*, in CARLO GOLDONI, *Polemiche editoriali, prefazioni e polemiche*, I, Venezia, Marsilio, 2009, p. 32).

[5] Giuseppe Domenico De Totis fu coinvolto in rappresentazioni in palazzi privati tra Napoli e Roma, librettista per opere per gran parte di Alessandro Scarlatti, sulla scia di Giulio Rospigliosi, «percorse una dignitosa carriera presso la corte pontificia: monsignore, fu referendario della Segnatura» e «fece parte dell'Arcadia con il nome di Filedo Nonacrio, e dell'Accademia degli Umoristi, fiorente tra il 1603 c. e il 1670, attiva nell'allestimento, per lo più in case private, di recite improvvisate: il D. fu anche segretario di tale Accademia», e quindi autore di tragedie, importanti testi per musica, quasi tutti rappresentati e famosi, fra cui degli oratori. (cf. GIOVANNA ROMEI, *De Totis, Giuseppe Domenico* in *Dizionario biografico degli italiani. Enciclopedia Treccani online*, 1991; www.treccani.it/enciclopedia/de-totis-giuseppe-domenico_(Dizionario_Biografico)/

[6] Su De Totis in Arcadia, che presentato come facente parte dei suoi primi esponenti e noto come Filedo Nonacrio, rimandiamo a *Notizie storiche degli arcadi morti* all'illustrissimo Francesco De Vico, Gio. Mario Crescimbeni, con approvazione di Niccolò Forteguerri, III, Roma, Antonio De Rossi, 1721, p. 12. Cfr. anche *Catalogo degli Arcadi* [alla voce «Filedo Nonacrio»] in *Dell'Istoria della volgar poesia*, scritta da Gio. Mario Crescimbeni [custode d'Arcadia], V, presso Lorenzo Baseggio, Venezia, 1730, p. 387. Ancora, sull'importanza di De Totis in Arcadia, cf. MELANIA BUCCIARELLI - BERTA JONCUS, *Music as Social and Cultural Practice: Essays in Honour of Reinhard Strohm*, Woodbridge, Suffolk: Boydell & BJewer, 2007, p. 211.

[7] Ricordiamo peraltro che tanto Pietro Metastasio (opere serie) che Carlo Goldoni scrissero allo stesso modo libretti per musica appunto per Giuseppe Scarlatti, lo stesso nipotino di Alessandro Scarlatti, che si fondò strettamente sullo stile del nonno.

E infine, il volume dell'edizione del «divertimento», che viene ora conservato presso la Biblioteca Estense di Modena, proviene da un fondo collezionistico di libretti teatrali[8] della famiglia Fontanelli.[9] Ora, Alfonso Vincenzo Fontanelli[10] incontra l'arcade Giambattista Recanati[11] nel 1725, avvenimento che accentua nel Fontanelli l'amore per i libri, che lo porterà a riunire una delle più ampie biblioteche del tempo, da cui sorgerà la suddetta raccolta di libretti. Tanto Recanati che De Totis erano arcadi, così come lo diventò Goldoni tra il 1744 e il 1748 (con il nome di Polisseno Fegejo) durante il soggiorno pisano. Ben noti a tutti sono poi i legami di Goldoni con Modena:[12] il drammaturgo vi studia giurisprudenza, vi frequenta la società delle lettere, l'intera sua famiglia è modenese ed egli è anche suddito del Duca di Modena. Quindi, tra l'origine modenese del padre, i vari soggiorni nella città di Modena, le sue frequentazioni di letterati in area modenese e toscana nonché l'appartenenza all'Arcadia di entrambi i librettisti, molti sono gli indizi che lasciano supporre che Goldoni fosse venuto a conoscenza dell'opera librettistica di De Totis abbastanza presto.

Non ci sembra infine casuale che la prima occorrenza del titolo di De Totis, citato attraverso la dicitura «con il poeta», appaia proprio in occasione del rifacimento de *La gastalda* (Bettinelli, 1753) in *La castalda* (Paperini 1755). Ricordiamo infatti quanto la nuova stesura in nuovo stampo de *La castalda* rappresentasse una svolta simbolica nel rapporto di Goldoni con l'edizione delle proprie opere: egli vi è in qualche modo indotto sia al fine di definirsi ed affermarsi come drammaturgo letterato —e non solo come uomo di teatro—[13] sia per difendersi dalla manomissione abusiva di terzi sulle proprie opere. In effetti, è per l'appunto ne *L'autore a chi legge* a *La castalda* che Goldoni descrive e rivendica la validità ormai incontestata di

---

[8] Acquistato dalla biblioteca Estense al tempo di Girolamo Tiraboschi negli ultimi trent'anni del 700, questo fondo è costituito di «2829 titoli, dei quali 1352 dichiaratamente contrassegnati come musicali da un asterisco» ossia circa 1352 libretti per musica. A partire dal 1737, la raccolta passa ad Alfonso Vincenzo Fontanelli (cf. ALESSANDRA CHIARELLI, *Teatro e collezionismo in un fondo di libretti e in alcuni documenti del Sei, Sette e primo Ottocento*, Estratto da «Quaderni Estensi», I, 2009/0, pp. 191-192. Il fondo raccoglie opere rappresentate per la maggior parte in area di Modena-Reggio, Venezia, Bologna e Parma-Piacenza; a maggior parte si riferisce al periodo del secondo '600 ma si estende fino al 1762, con un calo del numero di opere per musica dopo il 1737 (www.archivi.beniculturali.it/ASMO/QE,I-2009/0).

[9] Il teatro detto Fontanelli (da Dacio Fontanelli) vien diretto dalla famiglia modenese, poi diventa teatro Rangoni nel 1703 (CHIARELLI, *Teatro e collezionismo*, cit., p. 192).

[10] Su Fontanelli, cfr. GIORGIO MONTECCHI - ANNA ROSA VENTURI - ALESSANDRA CHIARELLI, *Gli ozi di un illuminista. I libri di Alfonso Vincenzo Fontanelli alla Biblioteca Estense di Modena*, Quaderni di «Bibliologia», Pisa, Fabrizio Serra, 2008.

[11] Giovan Battista Recanati (1687-1735), membro dell'Arcadia.

[12] Legami che Goldoni non manca un'occasione di ricordare, come nell'*Autore a chi legge* dell'edizione Paperini nel 1753, per *L'amante militare* (1751) in cui dice, dopo avec ricordato di aver avuto uno zio colonnello al servizio del Duca e poi suo fratello: «Finalmente nell'anno 1740 [passai] a Rimini, ove trovavasi allora il Serenissimo Signor Duca di Modena, di cui ho l'onore di esser suddito per origine, e pel possedimento di pochi effetti nei di lui Stati» (CARLO GOLDONI, *L'amante militare*, Venezia, Marsilio, 1999, pp. 65-67).

[13] Roberta Turchi ricorda l'iniziale riluttanza di Goldoni nel dare le proprie opere alla stampa (*Dalla Bettinelli alla Paperini*, cit., pp. 10-13).

ogni sua pubblicazione nonché la sua definitiva presenza come proprietario delle sue opere, in veste di poeta difensore della qualità delle proprie creazioni.[14]

Non è neanche un caso che l'edizione dei testi di ciascuna commedia, sin dall'edizione Bettinelli, porti l'esplicito riferimento sui frontespizi ad un Goldoni «fra gli Arcadi Polisseno Fegejo»: come ricorda a ragione Roberta Turchi, tale indicazione «metteva in risalto l'identità letteraria [di Goldoni], lo indicava come membro della più importante accademia italiana del tempo che, avendolo annoverato tra i suoi pastori, lo avevano riconosciuto come *poeta*». Tale appartenenza, oltre a segnare l'ambizione di Goldoni di rivendicarsi come letterato, essendo inoltre abbinata all'altra precisazione di «avvocato», sottende una palese strategia di dichiararsi come facente parte di una fitta rete di relazioni e protezioni.[15] Peraltro, con la svolta dell'edizione Paperini, Goldoni non manca di riaffermare con vigore crescente la propria appartenenza alla famosa Arcadia in nome dell'«arcadica fratellanza» sempre ribadita e messa in luce dal primo al decimo tomo dell'edizione fiorentina.[16] L'importanza delle velleità di appartenenza a tale fratellanza, o comunque alla stessa famiglia letteraria, non va neppure sottovalutata come fenomeno tipicamente settecentesco se si pensa alla *Drammaturgia* di Lione Allacci.[17] In questa raccolta, che riscosse un notevole successo tanto da diventare in tempi brevi un libro raro, ricercato e ampliato nel '700 da Apostolo Zeno in persona (a Venezia presso la prestigiosa Pasquali), vi figurano per l'appunto, nella tavola degli autori, tanto De Totis, che Scipione Maffei, Metastasio e perfino Goldoni.

Infine, non è certo fortuito che Goldoni, ne *La castalda,* metta ironicamente in bocca proprio a Lelio, prototipo dell'antitesi del buon poeta comico secondo i dettami muratoriani, la prima citazione proverbiale forse ricalcata dal titolo di De Totis. Ricordiamo infatti che lo stesso Ludovico Antonio Muratori oltre ad essere con le sue opere, le sue teorie poetiche e la sua personalità di letterato un modello da imitare, un punto di riferimento per tutto il '700,[18] fu anche bibliotecario a Modena presso

[14] «Fin tanto che venivano le mie Commedie rubate, e si recitavano da chi le poteva avere, pria che stampate fossero, la colpa poteva essere dell'Autore soltanto, se mal riuscivano. Perciò determinato mi sono a stamparle, più che per l'utile ch'io ne ricavo, e dall'aver tante volte sentito dir da più d'uno: *questa Commedia mi piacque tanto nel leggerla: oh come fu strapazzata!*» (CARLO GOLDONI, *L'Autore a chi legge* in ID., *La castalda*, Venezia, Marsilio, 2002, p.119).

[15] TURCHI, *Dalla Bettinelli alla Paperini*, cit., pp. 11-13.

[16] Roberta Turchi, citando la dedica a Cornelia Barbaro Gritti «fra le aradi pastorelle Arisbe Tarsense» per *La Pupilla*, ricorda quanto l'edizione Paperini risultasse un salto qualitativo sulla strada dell'autodefinizione come «poeta» e letterato di teatro (*ibidem*, pp. 29-30).

[17] La *Drammaturgia di Lione Allacci: accresciuta e continuata fino all'anno MDCCLV* (bibliografia riguardante opere teatrali italiane edite e inedite) ebbe una prima edizione a Roma nel 1666; vi fu poi una nuova edizione ampliata da Apostolo Zeno con i più famosi nomi del '700, poi di nuovo nel 1755 (cfr. *Tavola degli autori*, in LIONE ALLACCI, *Drammaturgia,* Venezia, Pasquali, 1755, pp. 951-1016). Il divertimento di De Totis viene citato a p. 571.

[18] Viene ricordato da Roberta Turchi quanto Goldoni seguisse i dettami di Muratori come ideale del poeta del '700 chiamandolo «gloria d'Italia, e splendore, ed esempio de' letterati» nella dedica a *I due Pantaloni. I mercatanti*, a cura di Franco Vazzoler, Venezia, Marsilio, 2001, p. 213. Sul modello muratoriano cfr. TURCHI, *Dalla Bettinelli alla Paperini*, cit., pp. 21-23.

la stessa biblioteca estense a partire dal 1700;[19] fu lì che conobbe Goldoni così come è da lui raccontato nei *Mémoires* a proposito di un suo soggiorno modenese.[20]

2.CARATTERISTICHE DELLE OPERE GOLDONIANE IN CUI VIENE CITATO IL TITOLO.

Quel che invece desta più curiosità è il fatto che in due delle opere (la prima è quella in cui non a caso viene aggiunto *a posteriori* il riferimento ossia *La castalda* del 1755, per la Paperini e solo per quest'edizione), Goldoni suggerisce che il motto sia citato da un «poeta», dapprima per bocca di Lelio e poi mediante Pantalone ne *La cameriera brillante*. Proponiamo un quadro sintetico e cronologico editoriale delle quattro occorrenze, nel contesto della citazione:

La castalda	*La cameriera brillante*	*La scuola di ballo*	*Buovo D'Antona*
1755 ed. Paperini: II.9[21]	San Luca - Ed. Pitteri, 1757: III.12[22]	San Luca -22 ott. 1759 ed. Zatta, 1792: IV.4[23]	Dramma giocoso - San Moisè carn. 1759: III.8[24]
LEL. **Quantunque sia il merito mio a quello della nipote vostra eterogeneo...**	PANT. *Cupido, se tu mi hai fatto una ferita nel cuore, tu puoi essere la medicina della mia cicatrice.* ***È vero che l'è una serva, ma dice il poeta:***	CON. Il desir vostro senza sdegno ho udito.	BUO. Non sapete qual sia Differenza fra noi?
PANT. Eterogeneo...	**Ogni disuguaglianza amor uguaglia.** *Io son vecchio... e non* troverei...	**Ogni disuguaglianza amore uguaglia:**	MEN. **Una femmina io son, un uomo voi.**
LEL. Mi consolo e mi animo con il poeta	BRIGH. *Vecchio impotente...* (*suggerendo*)	**Voi meritate un nobile partito.**	**BUO. Ma superior di grado.**
Che ogni disuguaglianza amore ugguaglia.	[...]	Perché vediate se di voi mi caglia,	**MEN. Ogni disuguaglianza uguaglia Amore.**
PANT. Ala finio?		Ecco pronta la destra.	BUO. Ci penserò.
LEL. No, signore, ho principiato appena[...]		GIUS. Ah no, signore, L'improvviso splendor sovente abbaglia.	MEN. Non posso Aspettar che pensiate. [...]

Il confronto tra i vari brani mette in luce che la citazione di due delle occorrenze è affidata ad un «poeta». Le quattro citazioni nel loro complesso corrispondono ad un matrimonio fuori norma, cioè concluso in condizioni di disuguaglianza, sia essa sociale o di carattere, e infatti le quattro opere sfociano in un matrimonio finale di *mésalliance*, come quelli descritti dalla studiosa Lucie Comparini.[25] Infatti, ne *La castalda,* anche se non è Lelio a poter applicare a se stesso il proprio motto

[19] Ludovico Antonio Muratori (Vignola 1672 - Modena 1750) fu chiamato nel 1700 a dirigere la biblioteca modenese del Duca Rinaldo I d'Este. Cf. *Enciclopedia Treccani* online (www.treccani.it/enciclopedia/ludovico-antonio-muratori/).

[20] Goldoni narra di aver avuto antenati che occuparono sempre posti di rilievo nel Ducato di Modena, ma parla anche del nipote di Muratori dell'importante società di letterati che confluiscono a Modena (CARLO GOLDONI, *Mémoires,* I, ch. XVIII, Paris, Aubier, 1992, pp. 81-84).

[21] *La castalda*, cit., p. 162. Le sottolineature in grassetto nelle citazioni sono nostre.

[22] CARLO GOLDONI, *La cameriera brillante*, Venezia, Marsilio, 2002, p. 188, III.12.

[23] CARLO GOLDONI, *La scuola di ballo*, Venezia, Marsilio, 2014, pp. 125-129. Ma anche la scena precedente declina il tema della *mésalliance* riferita a Giuseppina con il signor Conte (*ibidem*, p. 124, IV.3).

[24] CARLO GOLDONI, *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, XI, Milano, Mondadori, 1952, pp. 900-901.

[25] cfr. LUCIE COMPARINI, *Carlo Goldoni. La servante et le maître: un mariage impossible?*, «Chroniques Italiennes», 27, 1991, pp. 21-42. EAD., *L'amour sous contrat: alliances et mésalliances dans le théâtre de Carlo Goldoni*, «Revue des Etudes Italiennes», 1-4, 1994, pp. 107-124.

«amor uguaglia», Corallina «castalda nei poderi» accetta la proposta di matrimonio[26] di «Pantalone mercante veneziano» così come avviene per la serva Argentina che, ne *La cameriera brillante*,[27] provoca e architetta il matrimonio con Pantalone, mentre il Conte Anselmo sposa e protegge la ballerina Giuseppina ne *La scuola di ballo*[28] e la molinara Menichina sposa il «signor Duca garbato» Buovo d'Antona. Tutte occorrenze insomma che conferiscono una giustificazione drammaturgica ad un motto, non usato solo come citazione retorica ispirata a De Totis ma che assume anche una propria valenza indipendente dalla fonte.

Infatti, ogni volta è giocoforza costatare quanto tali circostanze di *mésalliance* (per quanto siano rare in Goldoni, per non dire eccezionali in altre opere) si verifichino in un contesto particolare di «teatro nel teatro» o perlomeno in un genere teatrale al margine della commedia. Nel primo caso, Lelio non sposa Rosaura, la nipote di Pantalone, ma il suo è comunque un personaggio stonato e caricato di «ricco ignorante»; nella logica della trama Rosaura, pur essendo pesantemente e retoricamente corteggiata da Lelio, finisce con lo sposare il primo amoroso, Florindo. Nelle altre tre occorrenze, invece, Goldoni si permette il matrimonio di *mésalliance* in forme drammaturgiche più marginali rispetto alle sue commedie, le quali sono di solito più ispirate al «libro del mondo». Così avviene, tanto ne *La cameriera brillante* —in cui il matrimonio tra Pantalone (padrone di casa) e Argentina (serva) si svolge seguendo la trama di una commedia recitata dentro alla commedia-quadro—, quanto ne *La scuola di ballo* —in cui viene descritto, dentro ad una commedia, un ambiente teatrale particolare, quello di una compagnia di danzatori— e infine anche in *Buovo d'Antona*,[29] che da «dramma giocoso» permette lo sposalizio nel registro ludico-cantato tra una molinara (Menichina) e un Signore (Buovo d'Antona), subito peraltro riallacciato ad un mito alquanto distaccato dalla realtà poiché così scherza Menichina alla fine: «Via, sposatemi presto / Io Cleopatra sarò, voi Marc'Antonio». Va sottolineato infine che tutte e quattro le trame delle relative opere sono ambientate in luoghi non urbani o imprecisi (in campagna per *La castalda, La cameriera brillante* e *Buovo d'Antona* e in un luogo anonimo per *La scuola di ballo*).

Vale tuttavia la pena di soffermarsi sul caso più specifico de *La scuola di ballo* in cui, successivamente alla scena che cita esplicitamente il «comico divertimento» di De Totis, sembra venga anche parafrasata, a mo' di dilatazione tematica del suo titolo, un'altra opera dello stesso librettista: *Tutto il mal non vien per nuocere*, opera per musica rappresentata nel teatro di Rimini nell'anno 1694; un'altra ipotesi potrebbe essere che venga sviluppata una chiara filiazione tematica se non con De Totis, comunque con il tema canonico, e in voga per l'intero '600, della lotta tra il Bene e il Male. Ora, nella scena 2 dell'atto V, il dialogo tra Madame Sciormand e Monsieur Rigadon svolge una specie di variazione sul tema che, oltre a ricordare la tematica simile a De Totis, assume uno stile ritmico e concertante tra i due personaggi molto vicino a quello dei libretti per musica, pur seguendo la norma dell'endecasillabo,

[26] *La castalda*, cit., pp. 195-196, III.9.
[27] *La cameriera brillante*, cit, p. 192, III.ULTIMA.
[28] *La scuola di ballo*, cit., pp. 146 e 148, V.9.
[29] Il dramma giocoso è stato musicato da Tommaso Traetta, maestro napoletano.

non a caso un'altra volta con riferimento a «dotte carte»:

RIGADON Mi sovviene aver letto in dotte carte:
Non si conosce il mal se non si prova;
Non si conosce il ben se non si parte.
MADAMA Sempre chi cerca il bene, il mal non trova.
RIGADON Ma se ritrova il mal, tardi si pente;
Ché il pentirsi da sezzo nulla giova.
MADAMA Lo soffre in pace chi al desir consente.
RIGADON Non è saggio colui che arrischia il bene.[30]

Avendo privilegiato la buona conoscenza dell'opera di De Totis da parte di Goldoni, risulta di conseguenza interessante rintracciare, all'interno del testo di De Totis, gli elementi che sembrano invece avere ispirato il drammaturgo veneziano in una dimensione più ampia, cioè riferendosi allo stile goldoniano reperibile in altre commedie.

3. Eventuali reminiscenze in altre opere goldoniane.

Innanzitutto, non si può dire che il divertimento di De Totis abbia a che vedere con la tematica della cosiddetta *mésalliance*, nel senso stretto del termine, ma piuttosto con la conciliazione progressiva tra l'incostanza del protagonista (Leandro, all'inizio promesso alla lontana Isabella) e il conseguente sdegno della giovane Cintia, che dubita quindi dei sentimenti dell'innamorato. L'ambientazione ha in comune con le tematiche Goldoniane quella della villeggiatura, in cui l'intransigente madre Costumia vieta alla figlia di incontrarsi con forestieri; ciononostante, Cintia cede a Leandro al primo sguardo. Il motto del titolo conclude il divertimento di tre atti a mo' di scioglimento di ogni nodo e di ogni dissenso tra i due amanti a proposito della presunta rivale Isabella.

Ora, oltre ad avere in comune con Goldoni la tematica della villeggiatura, il divertimento di De Totis sembra anticipare anche le tonalità che si ritroveranno nella *Trilogia persiana*, se ad esempio confrontiamo la scena 4 dell'atto II con la scena 12[31] dell'atto III di *Ircana in Ispaan*[32] (dove appunto una schiava cambia stato nel matrimonio). Ma le minacce reciproche tra gli amanti di darsi la morte non risultano le uniche reminiscenze in Goldoni. Il dubbio interiore di Leandro assomiglia anche molto ai dubbi di Tamas mentre questo esita tra la sua passione per Ircana e l'amore alla promessa sposa Fatima che gli si è appena mostrata. Alla guisa delle esitazioni di Leandro, Tamas si mostra indeciso tra lo sdegno della schiava e la dolcezza della sposa:

G. D. De Totis, *Ogni disuguaglianza*, II.9.	Carlo Goldoni, *La sposa persiana*, I.9.
Leandro solo	*Tamas, solo*
Combattuto pensier, che fai? che pensi?	E vi sarà d'Ircana donna più bella ancora?
Isabella tradisco, [...]	Di Fatima il ritratto nell'udirlo innamora. [...]
L'una crudel minaccia,	**Ma Ircana mia?... Qual torto le fo, se un'altra io rimiro?**
L'altra dell'amor suo m'esprime i sensi:	Non mi trarrà per questo dal petto un sol sospiro.
Combattuto pensier che fai? che pensi?	Fuggasi... No, si vegga; **fin'ora Ircana è quella,**

[30] *La scuola di ballo*, cit., pp. 134-135, V.2.
[31] Giuseppe Domenico De Totis, *Ogni disuguaglianza amor uguaglia*, Bologna, Pisarri, 1706, pp. 22-23.
[32] Carlo Goldoni, *Ircana in Ispaan,* Venezia, Marsilio, 2003, pp. 380-383.

Dolci notte amorose	**Che agli occhi miei d'ogni altra parve più vaga e bella.**
D'isabella tradita,	**Svelisi in suo confronto beltà tanto lodata,**
Care luci sdegnose	**E delle due si vegga, chi è vinta, e superata.[...]**
Della mia Cintia offesa:	Ircana, sì, ti adoro, sì, tu sarai più bella;
In sì cruda contesa	Ma lascia, che rimiri le luci ancor di quella;
Chi di voi darà fine a questa vita?	E se negli occhi suoi non vedo il tuo splendore,
Sì, vinca un sol valore entro il mio petto	In te cresciuto il merto, crescerà in me l'ardore *(parte)*.[34]
E sia solo un oggetto a tormentarmi [...][33]	

Certo tali similitudini non possono essere che mere costatazioni da parte dello studioso, anche perché queste sono anche dei *topoi* della tragedia o tragicommedia italiana del Settecento, basti pensare a Metastasio. Abbiamo cercato di chiarire, anche se modestamente, quali possano esser state le incidenze oggettive del «divertimento per musica» di De Totis in Goldoni. Altre ipotesi meno «scientifiche» potrebbero essere indagate, tra cui il possibile ammiccare di Goldoni ad un pubblico di spettatori o lettori che conoscesse le opere di De Totis, in quanto successi del tempo, il che potrebbe anche spiegare la ripetuta allusione goldoniana dal 1755 al 1759 quale accenno chiaro e scontato per i destinatari colti. Ci sembra comunque attendibile supporre che l'accenno reiterato al titolo di De Totis, a mo' di allusione anche travestita da motto meramente proverbiale, risulti più che altro un ammiccare ad una comunità letteraria: una delle tante strategie goldoniane per ribadire la propria appartenenza se non alla Repubblica delle Lettere, almeno all'Arcadia e comunque alla famiglia dei commediografi letterati, proprietari delle loro opere, nonché per stabilire —o mantenere— il colloquio[35] con i mecenati e i lettori colti.

BIBLIOGRAFIA CITATA

ALLACCI, LIONE, *Drammaturgia,* Venezia, Pasquali, 1755.

BUCCIARELLI, MELANIA, JONCUS, BERTA, *Music as Social and Cultural Practice: Essays in Honour of Reinhard Strohm*, Woodbridge, Suffolk: Boydell & Brewer, 2007.

CHIARELLI ALESSANDRA, *Teatro e collezionismo in un fondo di libretti e in alcuni documenti del Sei, Sette e primo Ottocento*, Estratto da «Quaderni Estensi», I, 2009/0, pp. 191-207.

COMPARINI, LUCIE, *Carlo Goldoni. La servante et le maître: un mariage impossible?*, «Chroniques Italiennes», 27, 1991, pp. 21-42.

————, *L'amour sous contrat: alliances et mésalliances dans le théâtre de Carlo Goldoni*, «Revue des Études Italiennes», n° 1-4, 1994, pp. 107-124.

CRESCIMBENI, GIOVANNI MARIO, *Notizie istoriche degli arcadi morti all'illustrissimo Francesco De Vico*, Roma, Antonio De Rossi, 1721.

————, *Catalogo degli Arcadi*, in ID., *Dell'Istoria della volgar poesia*, V, Venezia, Lorenzo Baseggio, 1730, pp. 357-417.

DECROISETTE, FRANÇOISE, *L'École de danse,* Saulxures, Circé, 1994.

DE TOTIS, GIUSEPPE DOMENICO, *Tutto il mal non vien per nuocere*, Rimini, Leonardi, 1694.

————, *Ogni disuguaglianza amor uguaglia*, Bologna, Pisarri, 1706.

[33] DE TOTIS, *Ogni disuguaglianza*, cit., p. 27.

[34] GOLDONI, *La sposa persiana*, cit., p. 167.

[35] Roberta Turchi, effettuando un felice quanto giusto parallelo, sottolinea quanto ogni commedia goldoniana potesse anche rappresentare un vero e proprio «luogo d'incontro – un caffè -, dove l'autore/*habitué* Carlo Goldoni può conversare con gli altri clienti/lettori divagando amabilmente, variando toni e argomenti» (TURCHI, *Dalla Bettinelli alla Paperini*, cit., p. 28).

GOLDONI, CARLO, *Mémoires*, Paris, Aubier, 1992.
————, *Tutte le opere*, 14 voll., a cura di Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, 1952.
MONTECCHI, GIORGIO - VENTURI, ANNA ROSA - CHIARELLI, ALESSANDRA, *Gli ozi di un illuminista. I libri di Alfonso Vincenzo Fontanelli alla Biblioteca Estense di Modena*, Pisa, Fabrizio Serra, 2008 (Quaderni di «Bibliologia»).
MURATORI, LUDOVICO ANTONIO, *Della perfetta poesia italiana*, Modena, Bartolomeo Soliani, 1706.
ROMEI, GIOVANNA, *De Totis, Giuseppe Domenico* in *Dizionario biografico degli italiani*, Treccani.it, 1991.
SIMEONI, LUIGI, *Fontanelli, Alfonso Vincenzo, marchese*, *Enciclopedia italiana*, Treccani it, 1932.
TURCHI, ROBERTA, *Dalla Bettinelli alla Paperini* in CARLO GOLDONI, *Polemiche editoriali, prefazioni e polemiche*, I, a cura di Roberta Turchi, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 9-42.

DIZIONARIO BIOGRAFICO DEGLI ITALIANI / ENCICLOPEDIA TRECCANI: www.treccani it/
DIREZIONE GENERALE ARCHIVI: www.archivi.beniculturali.it/

XI. Goldoni in lontananza

Un «teatro di marionette» e altri oggetti nel teatro di Carlo Goldoni

Epifanio Ajello
(Università di Salerno)

La comunicazione esplora il ruolo che alcuni oggetti assumono nelle commedie goldoniane, ovvero *come* partecipano alla trama di una commedia, e *come* la sciolgono. Non ne nasce, certo, un catalogo, né un inventario, ma è interessante notare: chi e come adopera quel determinato oggetto in scena, contro o a favore di chi, e quali e quanti utensili si distinguono per valore d'uso o di scambio, o d'inganno; e soprattutto il 'motivo narrativo' che svolgono alcune suppellettili sul proscenio. Esemplari, ad esempio, sono l'uso e le funzioni affidate da Goldoni a tutta l'oggettistica nella commedia della *Locandiera*. Una parte della comunicazione è dedicata, inoltre, ad analizzare l'importanza che ha avuto per Goldoni il 'teatrino delle marionette', dentro e fuori le scene del suo teatro.

This communication aims to explore the role that some objects are in the comedies of Goldoni, or how they are involved in the plot of a play. It is interesting to note the use of that object in the scene, or against whom, and what and how many tools are distinguished by use value or exchange, or deception; and especially the 'narrative motif' taking some ornaments on the stage. Specimens, for example, are the use and functions entrusted by Goldoni to all objects in the comedy Locandiera. A part of the communication is also dedicated to analyze the importance it has had for the Goldoni 'puppet', in and out of scenes of his theater.

> Gli obbedirono don Chisciotte e Sancho e andarono dove il teatrino era già rizzato e scoperto, tutto da ogni parte circondato da candeline di cera accese, che lo rendevano vistoso e splendente. Quando arrivarono, Mastro Pietro, che era quello che doveva maneggiare le marionette, vi si ficcò dentro, e di fuori si mise un ragazzo, servo di Mastro Pietro, per far da interprete e chiarire i misteri della rappresentazione: e aveva una bacchetta in mano, con cui indicava le figure che venivano fuori. Sedutisi, dunque, tutti quelli che si trovavano nella locanda, e alcuni in piedi, di fronte al teatrino, e accomodatisi don Chisciotte, Sancho, il paggio e il cugino ai posti migliori, l'interprete cominciò a dire...
>
> MIGUEL DE CERVANTES, *Don Chisciotte della Mancia*, II, 25.

Questa comunicazione muove da una impertinenza, ovvero di quanto sarebbe bello possedere una figurata *Encyclopédie* (settecentesca) di tutte le «robe» presenti nelle commedie goldoniane.

Ordinate alfabeticamente le voci (delle immagini) sarebbero connesse ai nomi dei personaggi, per cui sfogliando le tavole si avrebbe una sistematica dei comportamenti e delle relazioni umane tra cose e attori.

Verrebbe fuori un bizzarro catalogo, con intento vagamente didattico, ad indicare quanti e quali oggetti partecipano alle funzioni narrative di quel determinato *plot* teatrale. E, quindi, si potrebbe comodamente consultare chi e come li adopera, contro o a favore di chi, e quali e quanti utensili si distinguono per valore d'uso o

di scambio, o d'inganno, e la maniera con cui alcune suppellettili (sempre quelle) addobbano gli ambienti stabilendo, a seconda del censo, l'atmosfera delle scene.

Inoltre, questo particolare abbecedario per manufatti dimostrerebbe, con opportuna campionatura, che quelle attrezzerie d'uso domestico apparterrebbero quasi tutte ad una borghesia che studia l'aristocrazia, e a cui ormai, come a quella, sono indispensabili, e con le stesse Balzac, di lì a non molto, addobberà le camere della sua *Comédie*. Per non citare, ad esempio, i «bezzi» che nelle loro varie taglie e coni di monete (fiorini, zecchini, paoli) pervadono tutto il teatro goldoniano (non c'è quasi commedia senza almeno un mezzo filippo che vi gira dentro), e sono efficaci oggetti-merce che distinguono i caratteri e i ceti, apparecchi utilissimi per diversificare ruoli, precisare uno *status,* ridicolizzare e marcare caratteri o risolvere una trama.

E a pensarci bene, già oggi, una prima figurata di cose è subito disponibile, e con profitto documentabile, attraverso il bulino del Novelli, lì nelle *strip* dell'edizioni Pasquali, fortunosamente confuse tra scene di commedie e scene di vita dell'autore.[1]

Ma perché sognare tale pubblicazione? Perché sappiamo che una volta trascritta su foglio, una cosa, a seconda del ruolo e dell'uso, può dare vita ad un circoscritto lessico di valori, causare emozioni, sedurre, farsi feticcio o lasciarsi immaginare; inarcare, quindi, dei veri e propri esigui motivi narrativi ben addestrati a creare debite atmosfere.

Inoltre, una cosa può essere, a seguito di corretta manipolazione, unica e polisemica, memorizzabile o memorabile, come ci ha insegnato Proust a casa Guermantes.[2] Dunque —ha scritto Roland Barthes— «gli oggetti costituiscono degli eccellenti elementi di significazione»,[3] vieppiù —aggiungiamo noi— se non sono casuali, e usati con finalità precise.

Ed è il caso emblematico del teatro goldoniano, dove alcune cose, innegabilmente, sono chiamate a simulare assieme ai personaggi che le maneggiano. Molte volte sono «oggetti scenici»[4] tirati via dai bauli dei commedianti dell'Arte assieme agli scenari delle Compagnie, e impiegati con gli stessi attori, non sempre diversamente, nel suo nuovo teatro.

Sarebbe interessante, allora, domandarsi perché Goldoni scelga quella determinata cosa da far praticare ai personaggi (necessaria all'idea di trama, o una sua logica conseguenza), oppure essa stessa assuma in autonomia una significanza forse sconosciuta all'autore stesso. E —ci si chiede? —perché è messo lì, ad esempio, quell'occhialetto di Don Marzio nella *Bottega del caffè*, da cui non smettiamo di di-

[1] Per la raccolta complessiva di tutte le illustrazioni della edizione Pasquali, mi si consenta di rinviare all'edizione delle *Memorie italiane* da me curata (Napoli, Liguori, 2012).

[2] MARCEL PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto. Il tempo ritrovato*, trad. it. di Giorgio Caproni, Torino, Einaudi, 1973[5], pp. 221-222: «Gli è che le cose [...] appena sono percepite da noi, diventano in noi qualcosa d'immateriale, della stessa natura di tutte le nostre inquietudini o sensazioni di quel tempo, e si mescolano indissolubilmente con esse».

[3] ROLAND BARTHES, *Le message photographique* (1961), in ID., *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III* [Paris, Seuil, 1983], trad. it. *Il messaggio fotografico*, in ID., *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Torino, Einaudi, p. 13.

[4] KURT RINGGER, *Il teatro di Carlo Goldoni*, introduzione e premessa a CARLO GOLDONI, *Commedie*, I, a cura di Kurt Ringger, Torino, Einaudi, 1979, pp. VII-XXXVIII, in particolare pp. XXXIII-XXXVIII.

stogliere lo sguardo, duplicato esemplare del personaggio, indiscreto e pettegolo, vero aiutante di un paradossale ascoltare più che di un osservare? E come potrebbero reggere le scene delle *Smanie della villeggiatura* senza quell'abito di seta *mariage*, turbine di superfluità all'ultima moda che infila tre Atti assieme all'analisi spietata della bella villeggiatura sul Brenta? Per non parlare delle anticaglie, tutte false e assiepate nella *Casa dell'antiquario*, un nugolo di «strazzarie» su cui è poggiata l'intera architettura della trama: falsi reperti di monete romane, anelli etruschi, «tazze di diaspro orientali», e finanche un finto «lume di ferro da olio ad uso di cucina» tratto nientemeno che dalla tomba di Tolomeo. Anche nel *Ventaglio* una miriade di oggetti, uno per ogni personaggio, appaiono subito, al levar del sipario come in un *tableau vivant*. Ma qui se valgono poco gli schioppetti, le cuffie, le tazze di caffè, non altrimenti gli arnesi del ciabattino Crespino, o il mortaio del cerusico Timoteo, o il libro dei conti dell'oste Coronato, tutti arnesi di lavoro e di classe, alleati nell'impedire la frivola lettura del libro di «favole» dell'aristocratico (decaduto) e perdigiorno Conte di Rocca Marina; mentre il ventaglio appare comprato, prestato, perduto: letterale regista di equivoci, testimone volante di amori traditi o promessi. Per non parlare, infine, tra le altre commedie, del passaggio per più mani dei due ritratti ne *Le portrait d'Arlequin* (poi *Gli amanti timidi*),[5] o delle «lettere» (e dei «bauli») nel *Servitore di due padroni*, dei «mobili», delle «tappezzerie» e dei «fornimenti» ne *La casa nova*, e ancora, della «Zucca barucca» che avvia la commedia e riappare per tutte le *Baruffe chiozzotte*, fino all'ultimo oggetto, quella inquietante «scacchiera» intorno cui gravitano le vicende del *Bourru bienfaisant*.

Ma soprattutto nella *Locandiera* Goldoni dispone gli oggetti con precisione, dove tutto è «decisivo».[6] Non hanno bisogno di creare nessun effetto di reale, tutto è già verosimile. Non ci sono ninnoli lì dentro, né soprammobili, ogni cosa è funzionale e ha una finalità precisa come, ad esempio, i doni del Marchese e del Conte alla locandiera per la compravendita di una pratica sessuale; oppure quelli usati come strumenti seduttivi ben gestiti dalle mani di Mirandolina verso l'inebetito Cavaliere di Ripafratta. Tutto dipende da come i personaggi giuocano i manufatti, come li mostrano, se li scambiano, li offrono o come con essi offendono.

Nella *Locandiera* il primo grosso oggetto, ad esempio, con cui abbiamo a che fare è proprio la locanda, enorme strumento che produce lavoro e capitale.[7] Non ben disegnata, la intuiamo come un luogo chiuso,[8] riservato, una sorta di mercato al

---

[5] Per questa commedia, si veda il paragrafo introduttivo di PAOLA RANZINI, *Una drammaturgia dell'oggetto*, in CARLO GOLDONI, *Gli amanti timidi*, a cura di Paola Ranzini, Venezia, Marsilio, 2004, pp. 9-78: 18-25.

[6] ROLAND BARTHES, *La Locandiera*, «Théâtre Populaire», n. 20, settembre 1956; trad. it. in ID., *Sul teatro*, Roma, Meltemi, 2002, pp. 185-187: «[Nella *Locandiera*] questo tema dell'oggetto è decisivo», p. 186.

[7] Si vedano a questo proposito le fini osservazioni di Bartolo Anglani ne *La scena del 'comico': conoscenza e invenzione*, in ID., *Goldoni. Il mercato, la scena l'utopia*, Napoli, Liguori, 1983, pp. 182-194.

[8] Nella messinscena della commedia (1952, al Teatro La Fenice di Venezia), Luchino Visconti rivoluziona la scenografia usuale della *Locandiera*, ambientandola parzialmente all'esterno, nel cortile della locanda, con in vista, sullo sfondo, i tetti di Firenze. Ma va fatto notare che la regia di Visconti ha privilegiato nell'allestimento scenico il ruolo degli oggetti, scenografia alla quale partecipò anche il pittore Morandi. Nota, a tal proposito, Alberto Arbasino che Luchino Visconti, «quando ha Goldoni

coperto, entro cui, potremmo sbirciarci dentro, sollevandone un lato dall'alto, come si fa con una scatola. Un antro,[9] quasi inquietante, fatto di camere forse unite da un corridoio, in fondo al quale vi è la cucina (da dove partono le prelibatezze seduttrici per il Cavaliere di Ripafratta). É uno spazio di mercature, di transazioni economiche ed amorose tutte condotte sullo stesso piano (scenico) e dove albergano l'inganno, la cattiveria, l'egoismo, la lussuria. L'atmosfera è allegra, ma la si avverte posticcia, come se da un momento all'altro possa accadere qualcosa di sgradevole. Le stanze sono chiuse, riservate, lì vi abita l'aristocratico, ma il borghese e il proletario vi entrano, infrangono le barriere. I personaggi passano dentro l'una e l'altra camera, s'incontrano, si vanno a cercare per spettegolare o insolentire. Le camere servono ad ordinare un via vai essenzialmente tra Mirandolina e il Cavaliere che «è alloggiato [non a caso] nella camera di mezzo» (I.10). I due si sfuggono e s'inseguono in un gioco di soglie violate, in un andirivieni incessante. Mirandolina, nella camera del misogino, si ferma, finge d'andar via, resta, riparte. Sarà poi il Cavaliere a chiederla, cercarla, inseguirla, a battere alle porte, furioso.

Ora, utilizzando proprio la *Locandiera* si potrebbe ordinare, qui in punta di piedi, una breve classifica delle funzioni operative degli oggetti nella commedia.

La prima potrebbe essere quella delle cose che possiamo definire *neutre*, ovvero d'ufficio. Sono referenti sguarniti di ogni emozione, che rinviano soltanto a se stessi; incapaci di una vera connotazione, servono ad arredare la scena, a consegnarle consistenza visiva, a fare da specchio alla realtà che è in sala: sono i fondali, le porte, i candelieri, gli specchi, le sedie, i tavolini, gli indumenti, ecc. Essi non avviano nessuna metonimica o simbolica.

Poi c'è una seconda classe di oggetti dalla simbologia *ovvia*, o meglio, di quelli di cui non si può fare a meno. Questi sono, ad esempio, gli zecchini (pochi o molti) che stabiliscono ricchezza o difficoltà economica, il vaso rotto lanciato verso il marchese indica la rabbia, la «lettera» stigmatizza la misoginia di chi la legge; le spade: la violenza; la tazza di cioccolata: la golosità approfittatrice del Marchese; il libro distingue il Cavaliere di Ripafratta dagli altri (che non leggono). Servono alla comicità dell'azione in una commedia non certo ridicola, ad esempio: i bicchierini piccoli e grandi, la mezza spada del Marchese e il suo fazzoletto di Londra gretta-

fra le mani, sembra ricordarsi che una caffettiera di Morandi può valere più di un affresco da Monumento ai Caduti, con cinquemila combattenti dipinti uno per uno», in ALBERTO ARBASINO, *Grazie per le magnifiche rose. Tutta le avventure della drammaturgia contemporanea*, Milano, Feltrinelli, 1965, p. 147. Su questi aspetti vedi anche la recensione di Gadda alla *Locandiera* [1952] in CARLO EMILIO GADDA, *Un radiodramma per modo di dire e scritti sullo spettacolo*, a cura di Claudio Vela, Milano, il Saggiatore, 1982, pp. 70-73; cfr. anche FEDERICA MAZZOCCHI, *La locandiera di Goldoni per Luchino Visconti*, Pisa, ETS, 2003; e TERESA MEGALE, *La rivoluzione viscontiana*, in EAD., *Mirandolina e le sue interpreti*, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 135-147.

[9] Non possiamo che concordare con quanto scrive Mario Missiroli, a proposito della messa in scena della commedia: «L'intera scena e l'arredo erano oggettivi: legno portante combinato con un assemblaggio catastrofico e fatiscente di mobili, tende, tappezzerie, bauli, armadi, letti, quadri, sedie, tavoli, bagnarole, cianfrusaglie, cascami, *del passato*, senz'aria e senza luce, senza aperture dirette sul mondo [...]»; MARIO MISSIROLI, *Una «Locandiera»*, ne *L'interpretazione goldoniana: critica e messinscena*, a cura di Nino Borsellino, Roma, Officina, 1982, pp. 138-142: 141.

mente e continuamente esibito. Finanche i gioielli donati dal Conte a Mirandolina sono corrivi strumenti che platealmente dicono le finalità del donatore e non altro.

Le cose, invece, più interessanti appartengono ad una terza categoria e sono quelle che definirei *vacillanti*, perché lasciano pencolare il loro senso tra due intenzioni. Questi utensili sono *letti* in maniera diversa da tutti gli altri, a seconda di chi li porge e di chi li riceve. É una prospettiva suggerita dello sguardo, un uso impercettibile dei punti di vista da adoperarsi attorno alle cose. Non sono semplici accessori, sono veri dispositivi di simulazione pur restando sempre se stessi nelle apparenze. Acquistano —per dirla con Mario Baratto— «una insolita lucentezza scenica».[10] Sorta di letterali paraventi referenziali, capaci di camuffarsi in feticci erotici e perturbanti, dove il senso seduttivo vacilla, non si allontana mai completamente dalla superficie; abbandona a sussulti il referente della cosa e ne cerca subito altri, dove meglio si possano addensare sottilissime allegorie, impalpabili relazioni che vanno dai rinvii sottesi al sesso, alle distinzioni e urti di classi sociali, insomma, nel loro divenire —come suggerisce Kurt Ringger— «poeticamente essenziali».[11]

Non sappiamo quanto Goldoni abbia lucidamente calcolata questa doppia significazione delle cose, ma in qualche maniera, l'*intentio operis* ce la consegna.

Un dato, inoltre, appare evidente (e forse qui l'autore è lucido nelle sue scelte): tutti gli oggetti di conquista amorosa che Goldoni mette nelle mani di Mirandolina, sono oggetti esemplari di un mestiere, di una fatica, di una classe sociale e stanno a contrasto con l'altra (superflua) categoria che si agghinda di vanesi fazzoletti, di monili e vini preziosi, di proterve «protezioni». Le cose, spostate di contesto, diventano piccoli sensori di perturbanti sensazioni o semplici, ma meno smagati test di *movimenti* sociali piazzati strumentalmente intorno ai dialoghi.

Non casualmente l'intera commedia, con annessa scommessa seduttiva, nascono dalla singolare poca qualità di una confezione di lenzuola: «CAVALIERE Ehi padrona. La biancheria che mi avete dato, non mi gusta. Se non avete di meglio, mi provvederò» (I.5). E il primo ingresso timoroso (ma audace) di Mirandolina nella camera del Cavaliere, è con tra le mani il ricambio delle preziose «lenzuola di rensa» che danno avvio alla conquista amorosa (e lì c'è subito un maliziosissimo alludere all'alcova: «MIRANDOLINA Le metterò nell'arcova. / CAVALIERE Sì, dove volete (I.15).

Ora, quella biancheria di cui si dichiara prontamente il valore economico («dieci paoli al braccio»), come poi i buonissimi «intingoli» espressamente preparati e personalmente serviti da Mirandolina, sono prodotti di lavoro, sono soggetti di mercatura, la cui estensione di senso viene come divelta dalla finalità di profitto e condotta in tutt'altro ambito. Si metamorfizzano sotto i nostri occhi (e soprattutto sotto quelli del Cavaliere di Ripafratta) in veri e propri feticci sensuali. Ognuno dei personaggi vuole (desidera) che si percepiscano in maniera ambigua. L'oggetto pencola abbandonando pian piano il suo *segno* originario, per scivolare in un altro (ammaliante), e, nel nostro caso, dritto sul malcapitato Cavaliere di Ripafratta. Per

[10] MARIO BARATTO, *«Mondo» e «Teatro» nella poetica di Goldoni*, in ID., *Tre studi sul teatro: Ruzante, Aretino, Goldoni*, Venezia, Neri Pozza, 1964, pp. 159-227: 207.

[11] RINGGER, *Il teatro di Carlo Goldoni*, cit., p 107. Il Ringger si diverte anche a stendere una toponomastica della mobilità degli oggetti negli *Amanti timidi* e nel *Ventaglio*.

terminare con un ultimo attrezzo che rischia di passare del tutto inosservato, nascosto quasi nella scena sesta dell'ultimo atto: è quel piccolo «manicotto» che Mirandolina, mentre stira in fretta, non sappiamo quanto volontariamente, «si fa cadere in terra» proprio nel pieno della dichiarazione d'amore del Cavaliere: «Vi stimo, vi amo, e vi domando pietà». Cavaliere che, distratto, subito «leva di terra il manicotto e glielo dà» proferendo un languido e perdente «Credetemi». E Mirandolina: «Non s'incomodi». E il Cavaliere: «Voi meritate di esser servita», a cui la locandiera risponde soltanto con una crudele risata. È un passaggio brevissimo, ma segna l'ultimo stadio della caduta in basso del Cavaliere di Ripafratta, della sua sconfitta notificata da un semplice e banale piegarsi (lui, un aristocratico) a raccogliere uno strumento volgare, un manicotto. La scena e il suo «manicotto» potrebbe essere stata ritratta da un Vermeer, che come scrive Praz: «carica l'oggetto rappresentato di tutta l'energia non distratta da intenzioni metafisiche».[12]

Ma, ora, se volessimo sul serio pubblicare un dizionario degli oggetti goldoniani, sulla copertina della nostra fantomatica Enciclopedia saremmo tentati di mettere, in bella vista, un oggetto assai particolare che Goldoni ha praticato *dentro* e *fuori* il teatro. Il primo che ha avuto tra le mani. Un giocattolo. Un «teatro di marionette», con cui si è svagato e scritto, un emblema dove affondare un viluppo di memorie, come si legge nella lettera dedicatoria al coetaneo Parmenione Trissino, che precede la commedia del *Giocatore*. Qui non c'è soltanto nostalgia, ma soprattutto piacere sensuale, quasi tattile dell'apparecchio, «trastullo» ancora palpabile nel ricordo, piccolo feticcio iniziatico: «Niuno meglio di Lei, Illustriss. Sig. Conte, può giustificare, se sia vero che da un genio Comico sino ne' primi anni dell'età mia trasportato io fossi; poiché avendo io l'onore di esser seco frequentemente fin d'allora, il nostro più geniale trastullo, i nostri fanciulleschi diporti, consistevano principalmente nell'abbozzare piccole Commediole per l'uso de' Burattini che dalle nostre mani medesime venivano poi regolati. Oh, dove sono eglino andati que' felicissimi giorni [...]».[13] Ma questo solitario armeggiare, da burattinaio, di Goldoni, il suo misurarsi a tu per tu con l'oggetto, lo si potrebbe accostare, per evidenti concomitanze di tempi, temi e luoghi, a quella «Commedia, di quel valore, che aspettar si potea da un bambino» scritta all'età di otto-nove anni, «in cui il genio comico principiava in me a svilupparsi», e ricordata ai lettori, dal Goldoni autobiografico, non a caso (nulla è casuale nella sua autobiografia) per ben tre volte (*Prefazione 1750*, *Pasquali*, *Mémoires*).

'Trastullo' che riappare nelle prime righe dei *Mémoires*: «[...] ma mere prit le soin de mon éducation, mon pere celui de m'amuser. Il fit bâtir un Théâtre de Marionettes: il les faisoit mouvoir lui-même, avec trois ou quatre de ses amis; je trouvois, à l'âge de quatre ans, que c'étoit un amusement déliceux».[14] E —sappiamo— che

[12] MARIO PRAZ, *Pittura di genere e romanzo*, in ID., *La crisi dell'eroe nel romanzo vittoriano*, Firenze, Sansoni, 1981, p. 4.

[13] CARLO GOLDONI, *All'illustrissimo Sig. Conte Parmenione Trissino Patrizio Vicentino,* in ID., *Il giocatore,* a cura di Alessandro Zaniol, Venezia, Marsilio, 1997, p. 89.

[14] CARLO GOLDONI, *Mémoires*, in ID., *Tutte le Opere*, I, a cura di Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, 1956, p. 12; trad. it.: «[...] mia madre si assunse il compito della mia educazione, mio padre quello di

uno di quei tre o quattro amici del padre che si dilettavano con i burattini, lì sul terrazzo veneziano, era il conte Antonio Maria Zanetti, a cui un Goldoni maturo (1758) dedicherà la commedia del *Ricco insidiato*, nel settimo tomo della Pitteri, in una memorabile *Lettera dedicatoria*: «[...] parmi vedere ancora quell'alta Loggia coperta, che noi diciamo in lingua nostra Terrazza, in cui piantato vi era un industrioso edifizio di Burattini, giocati mirabilmente da Voi, da mio padre e da altri compagni vostri: ed ecco come il Destino, che voleva portarmi al Teatro, principiava sin da quel tempo a spargermi i semi nella fantasia e nel cuore».[15]

La scelta lemmatica di Goldoni è indicativa: quel teatrino è solido nella sua complessione, è un «edifizio» «industrioso», «piantato», e soprattutto rappresenta un «destino». Da quella iniziale recitazione a soggetto si «spargeranno i semi» di «fantasia e cuore» del suo teatro, scrive Goldoni. Non è, dunque, soltanto un «trastullo», tutt'altro; è un mezzo di formazione. Non è un gioco di cui seguire le regole (non ne possiede), ma consiste in una partita, ogni volta, da iniziare, e ogni volta diversa, con quei personaggi di terracotta, agitati e saltellanti, piccoli fantocci rispetto a quelli più grandi in carne ed ossa, che l'attendono, senza fili per sostenersi, nel teatro vero. Quell'oggetto, nelle sue mani, diviene una *cosa* che è già teatro senza ancora esserlo, un epifenomeno. É lui l'autore che guida, dall'alto, il *che cosa dire* e il *come dire* di quei «bambocci di legno, torcentesi e divincolantesi» (Martello), ne guida i movimenti, suggerisce i dialoghi.

E questa reminiscenza privata, malinconicamente venata, si fa subito teatro vero nella scena sesta del primo atto della commedia del *Bugiardo*, nel quarto tomo dell'edizione Bettinelli (1750), poi cassata del tutto dall'autore in quel *tourbillon* di graduali correzioni che vanno, per *Il bugiardo*, dalla edizione Paperini fino alla Pasquali: «BRIGHELLA Una volta l'aveva tanto gusto a far le Commediole coi bambozzi: adesso nol se diletta più? / FLORINDO: Ho portato a Venezia il mio Teatrino, e l'ho qui in casa, e qualche volta mi diverto, ma quest'amore mi fa perdere la voglia di tutto».[16]

La tradizione del teatro dei «bambozzi» aveva tutto un suo *cursus honorum* nel Settecento, in particolare nelle piazze o nei salotti veneziani, in casa Grimani ai Servi, in casa Contarini a San Barnaba, in casa Loredan a San Vio.[17] E chi non ricorda il casotto di burattini (di Alberto Borgogna, 1685-1765) in Piazza San Marco immortalato da Pietro Longhi in un dipinto del 1760.

Questi mondi di figure sono una sorta di metateatri lignei, *trompe l'oeil* in miniatura, didascalie del teatro fatto oggetto. Qualunque proscenio, grande o in scala, è una macchina rappresentativa di esercizi recitativi, capace di narrare —non fa differenza— se con uomini e donne di carne, o pezzi di legno e fili di ferro e fondali

divertirmi. Fece costruire un teatro delle marionette che azionava lui stesso con tre o quattro amici; all'età di quattro anni lo consideravo un divertimento delizioso».

[15] CARLO GOLDONI, Lettera dedicatoria *All'illustrissimo Signor Conte Antonio Maria Zanetti Q. Girolamo* (precede la commedia *Il ricco insidiato*), in ID., *Tutte le Opere*, cit., VI, pp. 863-866: 863.

[16] CARLO GOLDONI, *Il bugiardo*, a cura di Alessandro Zaniol, Venezia, Marsilio, 1994, p. 187.

[17] ALFONSO CIPOLLA, *L'Italia*, in ID., *Il mondo delle figure. Burattini, marionette, pupi, ombre*, a cura di Luigi Allegri e Manuela Bambozzi, Roma, Carocci, 2012, pp. 187-219.

disegnati. E, vale la pena, pur rischiando per un attimo di andare fuori traccia, di non tacere nemmeno le diafane 'ombre cinesi' messe in spettacolo, da Goldoni, nella didascalia della scena quarta del primo atto della commedia del *Genio Buono e il Genio Cattivo* (rappresentata a Venezia nel 1768), dove appunto il personaggio del Genio Buono mostra allo stupito Arlecchino, mediante un effetto scenico di ombre in controluce, quante disgrazie gli accadrebbero se seguisse i consigli del *Genio Cattivo* e così «Batte la bacchetta. La scena si oscurisce, si leva il prospetto, e ve ne resta uno trasparente col giuoco delle ombre che rappresentano vari accidenti funesti della vita umana, per esempio, un Arlecchino e una Corallina in viaggio, assaltati dai ladri, e spogliati e rubati»,[18] eccetera, eccetera.

E arriviamo, così, all'antesignano autore dei Lillipuzziani di Swift nei *Viaggi di Gulliver* (1726), ovvero all'opera per marionette di Pier Jacopo Martello, *Lo starnuto d'Ercole* (scritto in 5 atti nel 1717 e pubblicato nel 1723), rappresentata nel lussuoso teatrino privato del conte Labia, a Venezia, nel 1746, miniatura perfetta del grande Teatro di San Giovanni Grisostomo. Ma già prima di questa data, prima che ufficialmente fosse rappresentata a Venezia, è ancora Goldoni —guarda il caso— a mettere in scena *Lo starnuto d'Ercole*, durante il suo viaggio a Gorizia, nel 1727; e così, all'età di vent'anni, ritorna a trafficare con un teatro di marionette.[19]

Si trova ospite in casa del conte Lantieri, e in onore del suo anfitrione rappresenta agli ospiti *Lo starnuto d'Ercole*, come racconta nell'*Autore a chi legge* del nono tomo della Pasquali (1766): «Cercai anch'io di contribuire al divertimento col genio comico che m'inspirava. Eravi un Teatrino di bambocci. Io era il Capo di questi Attori di Legno e si recitarono delle Commedie». E, con più dettagli, preciserà nei *Mémoires*: «Le Comte Lantieri [...] il avoit aussi des bontés pour moi, et pour me procurer de l'amusement, il fit monter un Théâtre des Marionettes qui étoit presque abandonné, et qui étoit très riche en figures et en décorations. J'en ai profité, et je fis l'amusement de la compagnie, en donnant une Piece d'un grand homme, faite exprès pour les Comédiens de bois: c'étoit l'*Eternument d'Hercule*, de *Pierre-Jacques Martelli, Bolonois*. [...] Il fallut faire faire une Marionette gigantesque pour le personnage d'Hercule; tout fut bien exécuté. Le divertissement fit beaucoup de plaisir, et je parirois que je fus le seul qui imagina d'exécuter la *Bambochade*[20] de *M.*

[18] CARLO GOLDONI, *Il genio buono e il genio cattivo*, a cura di Andrea Fabiano, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 93-94.

[19] Ed è, ma con molta imprudenza, che intorno a questo giocattolo teatrale è possibile scorgere, anche, l'avvio di una diafana (ma consistente) linea ben lontana dal verosimile, ovvero quel filone fiabesco che si snoderà nel tempo, quasi invisibile, dintorno alla *imitatio vitae* delle commedie. Non ci saranno certo lillipuzziani nel teatro goldoniano, ma melodrammi giocosi sì, e ancora appariranno favole (dei *Tre gobbi*), *Mondi alla rovescia*, *il Paesi della Cuccagna* e il *Mondo della Luna*.

[20] Il termine «bambocciata» è usato dal Martello nel *Proemio* alla sua opera teatrale: «Bambocciata è una parola che non si legge nel vocabolario, ma che appresso li dipintori è in commercio, e a meraviglia la natura di questa favola esprime», in PIER JACOPO MARTELLO, *Teatro*, I, a cura di Hannibal S. Noce, Roma-Bari, Laterza, 1980, p. 381.

Martelli».[21] Ma qui Goldoni dimentica (o ignora?) la rappresentazione della commedia che avverrà nel 1746, a Venezia.

Ma —ci chiediamo— perché sceglie ancora di misurarsi con un teatrino di bambocci? Perché non improvvisa una pantomima, una farsa, ma ricorre ad un testo interamente scritto, scegliendo un «grande autore», il Martello? E ne cura con impegno i dettagli scenografici: fa costruire appositamente «una marionetta gigantesca per il personaggio di Ercole», in maniera che tutto sia, paradossalmente, verosimile. Opera, insomma, come se fosse un teatro vero. Facendosi autore e regista certamente rielabora, accorcia e adatta il testo teatrale a quel palcoscenico (come tante volte farà nell'«accomodare» o «impasticciare» testi per musica di altri). E si fa anche attore, manovrando dall'alto i fili e dando voce alle marionette, recitando e trasformando un *divertissement* in una vera esperienza teatrale. Un atto amoroso. Una passione si camuffa in scherzo. Profitta di un gioco per provare un'attitudine. Mette alla prova un talento. Walter Benjamin ha scritto che con il teatrino delle marionette «non siamo di fronte a un 'fare come se' ma a un 'fare sempre di nuovo', l'essenza del gioco sta nella metamorfosi dell'esperienza più sconvolgente nell'abitudine».[22] E questo «fare sempre di nuovo» ma con perseveranza, sconvolge ogni prassi, come sarà per il lavoro a venire del nuovo teatro goldoniano che non avrà molto dell'abitudine, ma del *provare*.

Ma le marionette non spariscono qui. Ritornano un'ultima volta a Parigi, nel 1763, quasi quarant'anni dopo. Goldoni le richiama in vita dentro una commedia vera, nel dialogo tra Florindo e Arlecchino, nella prima scena del terzo Atto dell'*Amore paterno*, un dialogo tra un personaggio e una maschera dell'Arte, un Arlecchino appunto, che viene accusato di non essere altro che una marionetta guidata dai fili di ferro, quelle che «parlano colla voce di colui che li fa giocare», senza volontà né autonomia, come ogni snodato fantoccino di legno: «FLOR: I burattini sono regolati da un ferro, confitto loro nel capo, e da alcuni fili attaccati alle loro mani ed ai loro piedi. Non si muovono che per via de' fili, non camminano che coll'aiuto de' fili, non vanno di loco in loco che col mezzo del ferro che li conduce, e non parlano che colla voce di colui che li fa giocare. Eccoci al caso nostro. Voi siete il burattino. Amore è colui che vi giuoca. La passione è il ferro che vi conduce, non vi muovete che con i fili del desiderio, e spinto dall'affetto, e tirato dalla bellezza, siete fin qui venuto senza sapere di venirci. Eh! Che vi pare della novità del pensiere».[23]

---

[21] CARLO GOLDONI, *Mémoires*, in ID., *Tutte le Opere*, cit., pp. 77-78; trad. it.: «Il Conte Lantieri [...] aveva molte attenzioni nei miei riguardi, e per divertirmi fece rimettere in ordine un teatro di marionette, quasi abbandonato, ma ricco di personaggi e scene. Io ne approfittai e divertii la compagnia rappresentando l'opera di un grande autore, scritta appositamente per i comici di legno: era *Lo starnuto di Ercole*, del bolognese Pier Jacopo Martello. [...] Fu necessario far costruire una marionetta gigantesca per il personaggio di Ercole, e tutto fu seguito benissimo. La farsa piacque molto, e scommetterei ad essere stato il solo a pensare di rappresentare la "bambocciata" del signor Martello».

[22] WALTER BENJAMIN, *Giocattolo e gioco*, in ID., *Ombre corte. Scritti 1928-29*, a cura di Giorgio Agamben, Torino, Einaudi, pp. 86-91: p. 90.

[23] CARLO GOLDONI, *L'amore paterno*, a cura di Andrea Fabiano, Venezia, Marsilio, 2000, p. 153.

Ma, questo non è soltanto uno spassoso battibecco teatrale, c'è forse nascosto dell'altro. Se ascoltiamo bene la risposta irata di Arlecchino a sua difesa è questa anche un a fondo sul ruolo delle Maschere, con le quali, a Parigi, Goldoni è tornato a trafficare, ma è, contemporaneamente, anche un elogio delle marionette, a cui se un autore sa affidare una ruolo, una passione vera, queste 'maschere' non sono da meno dei personaggi di carattere che gli stanno di fronte, impettiti, in carne ed ossa, come nel nostro caso, il signor Florindo, a cui Arlecchino seccamente risponde: «ARL.: Come? A mi burattin? dirme a mi che sono una testa di legno? Sangue de mi! Cammino cole mie gambe, e penso colla mia testa, e no ghe ne vòi più saver de Camilla. E anderò via, e no ghe tornerò più (E pur gh'è un filo, che me move, e un ferro, che me vorria trattegnir)».[24] Che Goldoni abbia pensato, per un attimo, ai tempi perduti delle recite del Sacchi, dei grandi attori «all'improvviso», e al suo essere «tornato scolare» a Parigi?: «Se tutte le maschere avessero il talento del Sacchi, le Commedie all'improvviso sarebbero deliziose; onde ripeterò quel che ho detto altre volte: io non sono inimico delle commedie a *Soggetto*, ma di que' Comici, che non hanno abilità sufficiente a sostenerle».[25]

Ora, capite, e mi scuserete, perché ci siamo permessi di mettere il teatrino di marionette sulla copertina della nostra inesistente Enciclopedia. Dove, davvero lì, ci sta proprio bene, e fa la sua bella figura.

BIBLIOGRAFIA CITATA

ANGLANI, BARTOLO, *Goldoni. Il mercato, la scena l'utopia*, Napoli, Liguori, 1983.
ARBASINO, ALBERTO, *Grazie per le magnifiche rose. Tutta le avventure della drammaturgia contemporanea*, Milano, Feltrinelli, 1965.
BARATTO, MARIO, *«Mondo» e «Teatro» nella poetica di Goldoni*, in ID., *Tre studi sul teatro: Ruzante, Aretino, Goldoni*, Venezia, Neri Pozza, 1964.
BARTHES, ROLAND, *La Locandiera*, «Théâtre Populaire», n. 20, settembre 1956.
————, *Le message photographique*, in ID., *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III* [Paris, Seuil, 1983], trad. it. *Il messaggio fotografico*, in ID., *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Torino, Einaudi, 1985.
————, *Sul teatro*, Roma, Meltemi, 2002.
BENJAMIN, WALTER, *Ombre corte. Scritti 1928-29*, a cura di Giorgio Agamben, Torino, Einaudi, 1993.
BORSELLINO, NINO (a cura di), *L'interpretazione goldoniana: critica e messinscena*, Roma, officina edizioni, 1982.
CIPOLLA, ALFONSO, *Il mondo delle figure. Burattini, marionette, pupi, ombre*, a cura di Luigi Allegri e Manuela Bambozzi, Roma, Carocci, 2012.
GADDA, CARLO EMILIO, *Un radiodramma per modo di dire e scritti sullo spettacolo*, a cura di Claudio Vela, Milano, Il Saggiatore, 1982.
GOLDONI, CARLO, *Mémoires*, in ID., *Tutte le Opere di Carlo Goldoni*, I, a cura di Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, 1956.
————, *Commedie*, I, a cura di Kurt Ringger, Torino, Einaudi, 1979.
————, *Il bugiardo*, a cura di Alessandro Zaniol, Venezia, Marsilio, 1994.
————, *Il giocatore,* a cura di Alessandro Zaniol, Venezia, Marsilio, 1997.
————, *L'amore paterno*, a cura di Andrea Fabiano, Venezia, Marsilio, 2000.
————, *Gli amanti timidi*, a cura di Paola Ranzini, Venezia, Marsilio, 2004.
————, *Il genio buono e il genio cattivo*, a cura di Andrea Fabiano, Venezia, Marsilio, 2006.

[24] *Ibidem*.
[25] CARLO GOLDONI, *Prefazione* Tomo XV, Edizioni Pasquali (1761-1780?), in ID., *Memorie italiane. Prefazioni e polemiche*, III, a cura di Roberta Turchi, Venezia, Marsilio, 2008, p. 739.

GOLDONI, CARLO, *Memorie italiane. Prefazioni e polemiche*, III, a cura di Roberta Turchi, Venezia, Marsilio, 2008.

————, *Memorie italiane*, a cura di Epifanio Ajello, Napoli, Liguori, 2012.

MEGALE, TERESA, *Mirandolina e le sue interpreti,* Roma, Bulzoni, 2008.

MARTELLO, PIER JACOPO, *Teatro*, I, a cura di Hannibal S. Noce, Roma-Bari, Laterza, 1980.

MAZZOCCHI, FEDERICA, *La locandiera di Goldoni per Luchino Visconti*, Pisa, ETS, 2003.

PRAZ, MARIO, *La crisi dell'eroe nel romanzo vittoriano*, Firenze, Sansoni, 1981.

PROUST, MARCEL, *Alla ricerca del tempo perduto. Il tempo ritrovato*, trad. it. di Giorgio Caproni, Torino, Einaudi, 1973[5].

Le marivaudage de Arlequin

Bruno Capaci
(Università di Bologna)

Lo scopo di questo intervento è quello di osservare la complessa tradizione della più celebre maschera della commedia dell'arte, mettendo in luce gli elementi di continuità e discontinuità tra Arlequin e Arlecchino (che in verità in Italia ebbe altri nomi, ad esempio Truffaldino) tra la riforma francese e quella italiana, tra Marivaux e Goldoni. L'uno e l'altro producono testi scritti ma li destinano ad attori formati in modo diverso, perché la comédie italianne a Parigi non è la commedia dell'arte tout court. E Arlequin insegue il filone patetico ma è bravo nelle stoccate d'arguzia, non è il quasi acrobatico Truffaldino servitore a due padroni. La segnalazione degli elementi di diversità tra le due tradizioni della maschera ci permetterà di cogliere le opportunità che l'opera congiunta dei commedianti italiani a Parigi e di Marivaux ha offerto a Goldoni. Lo scrittore veneziano sfruttò con molta abilità l'antitesi drammaturgica dei due Arlecchini, mettendoli in scena nelle proprie commedie. Uno più francese nella Vedova scaltra, l'altro maggiormente ancorato alla tradizione nel Genio buono e il Genio cattivo. Il rapporto con la commedia dell'arte dei due scrittori risulta assai diverso: se Marivaux mette in atto la drammaturgia della sorpresa, Goldoni preferisce razionalizzazione la struttura dei suoi canovacci fino a farli diventare canovacci d'autore.

The purpose of this speech is to observe the complex tradition of the most famous mask of the Commedia dell'Arte, pointing out the elements of continuity and discontinuity between Arlequin and Arlecchino (this one in Italy also had other names, such as Truffaldino), between the French and Italian reform, between Marivaux and Goldoni. They both produce writings, but they address them to actors formed in different ways, as the Comédie Italienne in Paris is not at all la Commedia dell'Arte. Arlequin follows the pathetic front and excels in sharp gaps, he is not like de acrobatic Arlecchino, who serves two masters. The remark of the divergent elements between the two traditions of the mask allows us to understand the opportunity that the joined work of the Italian comedians in Paris and Marivaux offered to Goldoni. The Venetian writer artfully took advantage of the dramaturgical antithesis between the two Harlequins, performing them in his own comedies. One more French styled in La vedova scaltra, the other strongly anchored to the tradition in Il Genio buono e il Genio cattivo. The relationship between Commedia dell'Arte and the writers is very different: while Marivaux acts the drama of surprise, Goldoni prefers to rationalize the structure of his canovaccios as the make them became art canovaccios.

A teatro piuttosto che nel romanzo, si dispiega l'indagine dei caratteri. La loro messa in scena fin nelle riposte pieghe della voce e nei prolungati silenzi ci colpisce più di qualsiasi lettura. Tanto è vero che se vogliamo capire e gustare un testo scritto dobbiamo leggerlo prestandogli la nostra parola. Intuiamo la *grace* di Marivaux e del suo indimenticabile *Arlequin* nella lettura ma, se volessimo riviverla, dovremmo recarci il 16 Luglio 1720 all'Hòtel de Bourgogne, dove avvenne la prima dell'*Arlequin poli par l'Amour*.

Lo scopo di questo intervento è quello di osservare la complessa tradizione della più celebre maschera della commedia dell'arte, mettendo in luce gli elementi di continuità e discontinuità tra *Arlequin* e Arlecchino (che in verità in Italia ebbe altri nomi, ad esempio Truffaldino) tra la riforma francese e quella italiana, tra Marivaux e Goldoni. L'uno e l'altro producono testi scritti ma li destinano ad attori formati in modo diverso, perché la *comédie italianne* a Parigi non è la commedia dell'arte *tout*

court. E *Arlequin* insegue il filone patetico ma è agile nelle stoccate d'arguzia, non meno di quanto sia acrobatico nelle movenze improvvise e gattesche il protagonista di *Truffaldino*[1] *servitore a due padroni*. La segnalazione degli elementi di diversità tra le due tradizioni della maschera ci permetterà di cogliere le opportunità che l'opera congiunta dei commedianti italiani a Parigi e di Marivaux ha offerto a Goldoni. Lo scrittore veneziano sfruttò con molta abilità l'antitesi drammaturgica dei due Arlecchini, mettendoli in scena nelle proprie commedie. Uno più francese nella *Vedova scaltra*, l'altro maggiormente ancorato alla tradizione nel *Genio buono e il Genio cattivo*.

Il rapporto con la commedia dell'arte dei due scrittori risulta assai diverso:[2] se Marivaux mette in atto la drammaturgia della sorpresa, Goldoni preferisce razionalizzazione la struttura dei suoi canovacci fino a farli diventare canovacci d'autore.[3]

Arlecchino è per definizione francese e deve il suo nome al diavolo *Hellequin* ma gli assomiglia poco, se non nella maschera. Egli, fa solo in parte riferimento agli Zanni di casa nostra, caratterizzati dallo sproloquio facile e dall'impronta dialettale perché, a partire dall'interpretazione di Domenico Biancolelli, vale a dire dall'epoca di Luigi XIV, diviene bilingue, cioè recita alternativamente scene in italiano e in francese. D'altra parte in Italia, già dalla fine del secolo XVI, Arlecchino aveva smesso da tempo la lingua alla 'facchinesca' per ingentilire il suo dialetto ormai modellato secondo le esigenze delle diverse rappresentazioni. Esisteva dunque un Arlecchino in *tourné* che usava il veneziano piuttosto che il bergamasco, se non propriamente l'italiano. Per forza di cose, *Arlequin* ha avuto un percorso diverso da quello della maschera italiana, non dovendo attendere la riforma goldoniana per proferire, accanto a vanterie e scriteriate parole, discorsi di maggiore delicatezza. Così di Arlecchino si è avverato il destino camaleontico[4] sebbene non sia rimasto esattamente se stesso. Al termine di questo percorso lo Zanni si era quasi estinto. Quanta differenza tra l'Arlecchino di Tristano Martinelli che, scrivendo a Maria de Medici, usava similitudini alimentari[5] per indicare la gioia di un loro futuro incontro a Parigi e quello di Marivaux che recepisce la sorpresa dell'amore e la ribadisce con dignità al proprio padrone: «Voglio che sappiate che ad un amore come il mio non ci tirate un frego sopra».[6] Tutto questo di deve all'attività dei maggiori interpreti di Arlecchino che se non ne produssero una vera e propria riforma della ma-

[1] Stiamo alludendo a Carlo Sacchi, ricordato da GIACOMO CASANOVA nella *Confutazione dell'Histoire del governo veneto di Amelot de la Houssaie,* Amsterdam, Mortier, 1769.

[2] CLAUDIO VARESE, P*er una proposta di confronto tra Goldoni e Marivaux*, «Quaderni di Teatro», 11, 1981, pp. 172-180.

[3] FRANCA ANGELINI, *Vita di Goldoni*, Bari, Laterza, 1992.

[4] BEATRICE ALFONZETTI, *Riccoboni vs Lelio. Arlecchino o il teatro che non si trova*, in *Arlequin et ses masques* (Actes du colloque franco-italien de Dijon 5-7 septembre 1991 publiés par M. Baridon et N. Jonard), Université de Bourgogne, Dijon, 1992, pp. 93-106.

[5] «Con maggiore gusto che non ha un fiorentino a mangiar pesciolini d'Arno e che non ha un venezian a mangiar ostrighe, un napolitan broccoli, un cicilian macaroni» cfr FAUSTO NICOLINI, *Vita di Arlecchino*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1958, p. 231

[6] PIERRE CARLET DE CHAMBLAIN DE MARIVAUX, *Le jeu de l'amour et du hazard*, in ID., *Théâtre complet*, Préfacè de Jacques Scherer, Présentation et notes de Bernard Dort, Paris, Edition de Seuil, 1964, pp. 274-292: 290, III.7.

schera, riuscirono a renderla non solo familiare ma anche prestigiosa e accattivante presso un pubblico esigente quanto affezionato.

Nonostante l'ispida barba di setole, il naso schiacciato, i forti incavi al di sotto dei microscopici buchi degli occhi e la protuberanza frontale, residuo di un originario paio di corna, nonostante questo *look* mefistofelico, la maschera di Arlecchino divenne all'inizio del Settecento a Parigi, presso il pubblico dell'Hòtel de Bourgogne sinonimo di eleganza, grazia e di una conversazione piena di sali. Ipotesi questa che gode di un consenso non più soggetto a revoca:

Fu precisamente la Francia il paese in cui Arlecchino aveva assunto il suo nome specifico, ossia la Francia e più precisamente Parigi e più specificamente [...] quell'Hòtel de la Bourgogne in rue de Manconseil.[7]

Dall'abito a losanghe multicolori[8] Arlecchino trae il presupposto estetico di un carattere composito dove la facezie si alterna con la sottigliezza, l'acume e perfino la tenerezza. L'Arlecchino di Parigi aveva esibito un certo talento nell'adeguarsi alle mode poetiche passando con facilità dal barocchegiare al sensibileggiare[9] e mettendosi alle spalle gli sproloqui ridicolosi che pure tanta parte avevano nei canovacci e nel divertimento del pubblico. L'Attore Tristano Martinelli di cui si ricorda spesso la *Compositions de Réthorique de M don Arlequin* dedicata nel 1601 a Enrico IV, ma in realtà costituita da fogli bianchi e assai meno *la Response di gestes de Arlequin au poete, fils de Madame Cardine, en langue arlequine, en façon de prologue, par luy mesme, de sa Descente aux Enfers et du retour d'iceluy*[10] mette in luce una doviziosa raccolta di esempi della *langue arlequine*, caratterizzata da mutazioni fonetiche dialetto-francese, dalle iperboli, dalle vanterie dello Zanni e dal rovesciamento parodico che fa dell'esibizione dei doni di Plutone l'offerta di salatissime punizioni. C'è da dire che l'attenzione alla cultura dello Zanni immersa nella trasversalità plurilinguistica del XVI secolo rende l'indagine sulla sua *langue* ancora più interessante:

Il contesto linguistico e culturale in cui si sviluppa l'esperienza di Martinelli costituisce la seconda parte della presente ricerca: le tradizioni zannesche e il plurilinguismo e sperimentalismo linguistico del Cinquecento sono infatti il terreno, certamente non 'studiato' da Tristano, su cui crescono in maniera spontanea, nutrendosene, i modi espressivi e i *topoi* di Arlecchino.[11]

Ad Arlecchino apparteneva il lazzo,[12] nella forma parlata o muta. La maschera irrompeva nella scena interrompendo il dialogo tra Pantalone e il Dottore o, tra gli stessi innamorati. Un esplicativo mimo oppure la affermazione incongrua recante l'improbabile annuncio «zitti: la gallina sta facendo l'uovo» interrompono la coerenza del dialogo. Definito anche lazzo disteso, questo espediente doveva servire a

---

[7] NICOLINI, *Vita di Arlecchino*, cit., p. 57.

[8] «La divisa di Arlecchino che tutti conoscono può ben rappresentare come un simbolo della commedia dell'arte, unità del gioco dell'attore risultante da un insieme di ben studiate parti e calibrate pezzette, le variazioni su di un tema che l'autore padroneggia»; ANGELINI, *Vita di Goldoni*, cit., p. 205.

[9] NICOLINI, *Vita di Arlecchino*, cit., p. 230.

[10] MARIANGELA GISIANO, *La lingua di Arlecchino*, Aprilia, NovaLogos, 2013, pp. 15-20; cfr. FRANCOIS MOURAU, *De Gherardi à Watteau: présence d'Arlequin sous Louis XIV*, Paris, Klincksieck, 1992.

[11] GISIANO, *La lingua di Arlecchino*, cit., p. 16.

[12] GIANNA PAOLA TOMASINA, *L'ultimo Arlecchino del re*, Bologna, Patron, 2007, p. 145.

superare i momenti morti della scena, mettendo in luce le gesta del beniamino del pubblico. La presenza dei lazzi costituiva un indispensabile patrimonio del comico che però rischiava di risolversi in una sorta di teatro nel teatro, senza alcuna relazione con la scelta drammaturgica principale, quindi con l'oggetto precipuo della commedia. A volte il lazzo era strutturato su metonimie o forme paronomastiche: se il padrone gli chiede di portargli il ferro, intendendo la spada, Arlecchino gli reca un ferro da cavallo, o se gli domanda la scopetta, cioè la spazzola, Arlecchino si presenta con la scoppetta, ovvero l'archibugio.[13] Tuttavia gli spettatori identificavano l'atteggiamento spontaneo del comico con la sua vera personalità, quasi fosse un personaggio pubblico la cui vita era patrimonio di chi la guardava.[14] Gli arlecchini non erano solo erano acrobati di parole ma veri e propri funamboli. Confuso talvolta con il ballerino di corda, il commediante andava in giro per i palchetti con sprezzo del pericolo finché non intervenne l'autorità di polizia a limitarne le imprese acrobatiche. Lo Zanni era esperto delle danze di carnevale, abile nella contraffazione della postura nell'eloquio basso e nella esibizione delle storpiature. Ma proprio l'entrata in scena dello Zanni con la sua andatura contraffatta, con la sua parola piena di doppi e tripli sensi testimoniavano non solo l'inizio delle spettacolo[15] ma la rottura con il mondo della realtà. Con la riapertura dell'Hòtel de Bourgogne nel 1716, ad opera di Lugi Ricoboni, era stato assecondato il gusto del pubblico francese, mediando tra la insofferenza di chi vedeva nella maschera un carattere non naturale e l'entusiasmo di chi in quelle maschere riconosceva il nome dei loro interpreti: Domenique Biancolelli, Giovanni Gheradi, Antonio Visentin (Thommasin), Carlin Bertinazzi. Arlecchino era una prima donna tra altre prime donne, non il buffone bensì il vero re della troupe. Gli attori condividevano i gusti mondani del proprio pubblico,[16] vivevano a tratti come nobili e banchieri partecipando anche alle feste in onore di monarchi[17] e non rispettavano certo i dettami di austerità propugnati per loro dagli illuministi. L'ipotesi accreditata è che la dimora francese costrinse Arlecchino non solo a liberarsi del bergamasco ma anche dei modi inurbani del villano, a farsi via via cittadinesco e perfino *raisonneur,* se non ci si accontenta di chiamarlo dirozzato e gallicizzato.[18] Esiste una stratificazione di interventi

[13] FAUSTO NICOLINI, *Lazzi e altre imprese di Arlecchino* in ID., *Vita di Arlecchino*, cit., p. 303.
[14] TOMASINA, *L'ultimo Arlecchino*, cit., p. 162.
[15] Ivi, p. 146.
[16] «A Parigi era difficile dire dove cominciava l'uomo di teatro e dove finiva l'uomo di mondo, infatti i rapporti tra i grandi signori e gli attori erano intimi e frequenti in una società dominata dalla confusione dei ranghi» (ivi, p. 181).
[17] Quanto i commedianti italani fossero abituati a feste sontuose per non dire regali lo comunica Silvia Benozzo a Giacomo Casanova con parole non prive di compiacimento per il successo della figlia Manon nel dopo recita: «che la festa data a Bagattelle per il Re Stanislao et stata una delle più galante che si possi dare ed ha fatto un honore infinito a M.e de Monconseil et molti applausi et regali a tutti quelli che ci anno avuto a fare. Mia figlia ne ha avuti la sua parte, cioè per il suo canto con la gittarra che è stato accesorio a ciò che a fatto nella festa che era pochissima cosa, ma dopo il pranso tutta la compagnia, che era molto brillante, l'ha fatta cantare più d'un ora et con tutto l'applauso possibile»; Silvia Balletti a Giacomo Casanova in *Lettere di donne a Casanova*, a cura di Aldo Ravà, Milano, Treves, 1912, p. 45.
[18] NICOLINI, V*ita di Arlecchino*, cit., p. 277.

operati dai comici nella 'riforma' di *Arlequin,* cioè nella progressiva definizione della sua maschera, prima ancora che essa venga *polie par l'amour* grazie all'intervento di Marivaux. Più che di una riforma vera e propria si tratta della istituzionalizzazione del ruolo di Arlecchino. Egli è figura tradizionale del teatro di Parigi, riconoscibile immediatamente dal pubblico non solo grazie ad alcune *performance,* come il salto del gatto, la tecnica del batoccio o la voce stridula del parrocchetto, ma soprattutto per l'interpretazione di un ruolo che finirà con il mescolare scene francesi con quelle italiane. *Arlequin* è un protagonista speciale e privilegiato del palcoscenico della *Comédie Italienne* dal quale rivolge i suoi molteplici appelli al pubblico stretto nei quindicimila posti della Bourgogne. Così di uno dei suoi maggiori interpreti, Domenique Biancolelli, ci restano gli Scenari che anziché rappresentare veri e propri canovacci appaiono come scene o monologhi da lui recitati nella parte di Arlecchino.[19] Progressivamente Arlecchino passa dal teatro acrobatico al linguaggio dei cenni, dalle fantasiose piroette ai silenzi allusivi e ai gesti eloquenti che in quegli anni erano divenuti moda nella conversazione elegante. Arguzia e delicatezza sono già una caratteristica di Arlecchino all'altezza dell'incontro con Marivaux e con esse lo zelo per la messa in scena e l'abbandono della voce stridula, imposto dall'interpretazione di Antonio Visentini. Ormai agli occhi del suo pubblico Arlecchino è meno ridicolo e più commuovente. La forte relazione con il pubblico di questa maschera favorisce trasformazioni che non sono ancora possibili in Italia negli stessi anni. In Italia, Arlecchino è ancora tutto acrobazie di parole e piroette. Egli suscita la risata del pubblico con i rapidi movimenti di un vorticante malandrino. Ma in Francia la relazione privilegiata tra Marivaux e les *Italiens* rappresenta una attività continuativa che è alla base della drammaturgia francese e per questo diviene oggetto di una riflessione critica espressa ai massimi livelli dei Lumi.

D'Alembert nel suo *Eloge de Marivaux* mostra di comprendere le ragioni della speciale intesa tra gli attori dell'Hòtel de Bourgogne e il loro scrittore:

Il y trouva des acteures plus propres à les seconder que les comédiens français soit que le génie souple et délié de la nation italienne la rendit plus capable de se preter aux formes délicates que la représentation des ses pièces paraissait exiger ; soit que des acteures étrangers moins fait à notre goût et à notre langue et par là moins confiants dans leur talents et dans leurs lumières se montrassent plus dociles aux leçons de l'auteur et plus disposés à saisir dans leur jeu le caractère qu'il avait voulu donner à leur rôle.[20]

Silvia[21] è la *vedette* dell'Hòtel de Bourgogne, moglie di Mario Balletti, parla correttamente il francese e, meglio di altri attori, si adatta alla sinuosa circolarità del linguaggio teatrale marivaudiano. Suo è il principale ruolo femminile nell'*Arlequin poli par l'amour*. In questa *pièce*, Silvia è la pastorella che non sa innamorarsi, soffre la

[19] Ivi, p. 81.

[20] JEAN BATTISTE LE ROND D'ALEMBERT, *Eloge de Marivaux* in ID., *Théâtre complet*, Préfacè de Jacques Scherer, Présentation et notes de Bernard Dort, Paris, Edition de Seuil, 1964, pp. 17-38: 25.

[21] Giovanna Rosa Benozzo nacque a Tolosa nel 1701 e morì a Parigi nel 1758. L'essere nata in Francia le permise un rapporto più naturale e fluente con la lingua e dunque in grado di recitare i raffinati fraseggi che Marivaux scriveva per lei. Immortalata nelle vesti allegoriche di Talia da Jean Marc Nattier, testimonia il prestigio sociale a cui giunsero gli attori della *Comédie Italienne*.

sua condizione di appartata sentimentale, non in grado di vivere quello che è comune alle altre donne: «mi dicono che amano, che sospirano e che trovano in questo un gran piacere». La sua frigidità amorosa provoca il rammarico del pastore invaghito al quale Silvia si rivolge con eloquente distacco: «S'il y avait quelque secret pour cela, tenez, je vous rendrais heureux tout d'un coup [...] car je suis naturellement bonne».[22] Se l'amore consiste nel dire l'amore, Silvia poiché non lo può dire, non lo può provare e d'altra parte perché non lo prova non lo può dire. Il linguaggio del teatro di Marivaux non può essere confuso con uno stile *badine* perché la conversazione dei suoi personaggi benché delicata non è 'leggera' e se è *polie* non è *mondaine* nel senso che non si limita alla apologia della incostanza. *Arlequin* interpreta nella commedia il ruolo del primo amoroso, quello che spetterebbe a Lelio (Mario Balletti), e ci viene descritto dalle parole di Trivellino, personaggio antagonista e direi quasi tormentatore di questo ragazzo sciocco e rozzo, genialmente interpretato da Antonio Visentini. Mentre Trivellino è messo in scena da Domenique Biancolelli e fils. Le didascalie pongono in luce l'iniziale ottusità del giovane *Arlequin* : fischietta durante la danza, si addormenta o dice di aver fame quando la fata si rivolge a lui. Dunque un parlare incongruo. Recitato nei termini di un lazzo involontario con lo scopo di rendere vana la seduzione della Fata e il suo prodigarsi per risvegliarlo dallo stato di torpore mentale. Sembra di rivedere all'opera Cimone della prima novella della quinta giornata del *Decameron*. Ma la differenza consiste nel fatto che la trasformazione di *Arlequin* rispetto a quella di Cimone avviene reciprocamente a quella della sua amata Silvia, pastorella sorda ai richiami di amore. L'uno e l'altra passano da una fase di sopore al momento della meraviglia amorosa. La donna renitente e il ragazzo stupido si svegliano insieme. In questo straordinario atto unico, *Arlequin* è vittima di Trivellino che ne rappresenta il doppio mediante l'esibizione di un *habitus* mentale ricco di consapevolezza ironica. Arlecchino è capace di sorprendersi e di cambiare, Trivellino no. Pur indossando in scena un abito molto simile sono in realtà opposti. Arlecchino può commuoversi e muterà la gestualità ottusa nell'enfasi della commozione. Trivellino ha il sarcasmo nelle parole che ricordano alla Fata i suoi doveri con Merlino e la vanità dei suoi sforzi per far affiorare l'anima del bel ragazzo moro che ha rapito nel sonno. Per Trivellino, il ragazzo è un babbeo che resterà tale e la Fata una donna di potere ma sciocca se spera di cambiare la realtà tendando di ispirare amore a chi è privo del minimo talento. Senza il pragmatico cinismo di Trivellino non sarebbe così evidente il *côté* emozionale e la maturazione sentimentale di Arlecchino. Paradossalmente lo stesso abito delle due maschere fa risaltare meglio la differenza dei due caratteri drammaturgici.

La fata (Elena Balletti, letterata e attrice che spesso recita la parte della donna sconfitta in amore) è destinata all'infelicità ma non si rassegna ad abbandonare la propria vita «trasgressiva«. Dice di sé: «toute marié que je serais, je veux bien te l'avouer, je ne me fierais à moi».[23] Arlecchino è agli occhi di Trivellino è il bel fes-

[22] PERRE CARLET DE CHAMBLAIN DE MARIVAUX, *Arlequin poli par l'amour*, in ID., *Théâtre complete*, cit., p. 59, sc. I.
[23] Ivi, p. 58, sc. I.

sacchiotto che rifiuta le *avances* della sua padrona perché di fatto non ne capisce il senso. Tutto cambia con l'entrata in scena di Silvia che trasforma la percezione che *Arlequin* ha di sé e ne ingentilisce le emozioni impreziosendole con il tormento psicologico che accompagna la nascita all'amore.

Dopo aver incontrato *Arlequin*, Silvia è cambiata e ammette senza ritegno che quello che non le piaceva e non pensava, ora le piace e lo pensa. Così si rivela alla cugina: «je étais plus contente que si on m'avait donné tous les moutons du hameau. Vraiment je ne je ne m'etonne pas si toutes non bergères sont si aises d'amer».[24] La *mutatio animi* di Silvia deve fare i conti con uno degli stilemi del teatro marivaudien: la dissimulazione imperfetta come gioco delle parti. Al centro dell'*Arlequin poli par l'amour* c'è un passaggio metaretorico che riguarda il no che è sì, la negazione che diventa affermazione nel sottinteso che solo gli amanti conoscono. *Arlequin*, per costituzione drammaturgica vittima del letterale, apprende da Silvia il linguaggio eufemistico della conversazione amorosa, quasi fosse un esercizio di controllo del codice delle passioni all'interno di quello rappresentato dalla vita sociale. Quando Arlequin le chiede se è contenta di vederlo non ne ottiene che un dissimulato «assez» che provoca in lui una sconsolata risposta, racchiusa nella epanadiplosi: «assez ce n'est pas assez». L'ingordigia amorosa esigerebbe l'iperbole a manifestazione della forza delle passioni. La sprezzatura punta invece a mettere sotto traccia quello che gli amanti provano. È un rituale del non detto che però orienta quanto si dice:

[...] mais écoutez n'allez pas me demander combien je vous aime car je vous en dirais toujours la moitié moins qu'il n'y en a. Cela n'empechera que dans le fond je ne vous aime de tout mon coeur , mais vuos ne devez pas le savoir, parce que cela oterait votre amitié, on me l'a dit.[25]

Arlequin, come recita la didascalia, risponde lagnoso perché non sa distinguere tra le emozioni e le parole, quasi sia di scernere il velo retorico posto tra loro. Nato di recente all'amore, *Arlequin* è privo di quella perspicacia che potrebbe permettergli collocare le espressioni verbali parole di Silvia nel senso della arguta finzione amorosa. Siamo all'amore sintomo, allo spunto melodrammatico di una maschera che in Italia pensa solo al cibo, ma che in Francia è divenuto quasi un amorino eloquente: «il cuore mi batte quando vi bacio la mano e quando mi dite che mi amate».[26] Si può discutere se questi passaggi rappresentino una parodia dei codici della conversazione mondana[27] certo è ragionevole pensare che la necessità della dissimulazione rappresenti una sorta di espediente dialettico del marivaudage perché senza di essa la confessione non irromperebbe così sincera. La tenacia di Silvia sembrerebbe avere la meglio nella manifestazione di un ideale di dissimulazione onesta. Il sottinteso rende gli amanti ancora più padroni del proprio segreto. E la retorica del sottinteso è parte della iniziazione amorosa. Così Arlecchino prima di

[24] MARIVAUX, *Arlequin poli par l'amour*, p. 61, sc. VII.
[25] Ivi, p. 62, sc. XII.
[26] *Ibidem*.
[27] FREDERIC DELOFFRE, *Une préciosité nouvelle: Marivaux et le maurivaudage*, Paris, Les Belles Lettres, 1955.

cominciare il gioco chiede ancora rassicurazione: «Oh amore mio se questo patto finirà con il dispiacere a tutti e due?» Gli risponde Silvia «E anche se ci farà tanto dispiacere non lo abbiamo fatto noi». È tuttavia destino che i personaggi di Marivaux non siamo mai posti completamente al riparo delle parole che pronunciano come di quelle che tacciono. Possono contraddire immediatamente il codice del riserbo se se vengono sopraffatti dal dubbio che il loro amore manchi di *clarté* o che la dissimulazione venga scambiata per inganno. Fondamentale antitesi retorica del marivaudage è insita nel rapporto tra simulazione e dissimulazione ben distinte nelle loro finalità e caratteristiche. Simulare è affermare ciò che non si pensa, dissimulare è piuttosto non dire ciò che si pensa per una svariata serie di motivi concernenti la sorpresa drammaturgica il coup de théatre che si vuole realizzare. Proprio Silvia è costretta a simulare una dichiarazione di non amore a Arlequin ol meglio a negare quella precedente, perché la Fata delusa e vendicativa glielo impone. Una persona sincera può sforzarsi di dissimulare ma difficilmente riesce a simulare specie se teme di ferire chi la ascolta. Questo succede a Silvia che non obbedisce fino in fondo alla Fata: dopo aver visto la reazione di Arlequin alle sue parole non riuscendo a dire ad Arlequin che sta per obbedire al mandato della Fata la quale le ordina di affermare che si è soltanto divertita e che presto sposerà un pastore del villaggio si rende conto che teme meno il potere della sorcière di quanto tema il dolore di Arlequin che dopo averla udita affermare: si è vero tutto quello che ho fatto l'ho fatto solo per divertirmi piange disperatamente e si accinge a pugnalarsi. Le didascalie al testo si mostrano efficaci nel segnalare mediante le ipotiposi la maturazione sentimentale di Arlecchino che da garzone ottuso diviene quasi un eroe del melodramma in grado di commuovere fino in fondo Silvia che così ritratta la sua falsa confessione.

La dialettica tra simulazione e i dissimulazione entra in gioco anche nell'espediente teatrale dei travestimenti. Ai padroni è affidata la dissimulazione del rango, mentre ai servitori la simulazione di quello che non sono, appunto lo status aristocratico. Così nel *Je du amour et du hazard*, Silvia e Dorante per conoscersi, prima di subire le conseguenze di un matrimonio non voluto, decidono di scambiare il proprio ruolo con quello dei servi.

Ma *Arlequin* non ama la simulazione e non vuole mantenere la parte del padrone Dorante quando si innamora di Lisetta. A questo punto, sente l'esigenza di confessare a Lisetta l'impostura non immaginando certo che questa è reciproca in quanto anche lei ricopre il ruolo della padrona:

ARLEQUIN Je suis [...] n'avez-vous jamais vu une monnaie fausse. Savez-vous ce que c'est un Louis d'ora faux? Eh bien je ressemble assez a cela.
LISETTA Achevez donc: quel est votre nom?
ARLEQUIN Mon nom? (a part) Lui dirai je que m'appelle Arlequin? No cela rime trop avec coquin.

Arlecchino si vergogna del proprio nome per l'assonanza che produce con l'eco della propria tradizione burlesca e ha il coraggio, non solo di rivelare la propria impostura, ma di accettare quella di Lisetta il cui casato è di buona pasta, cioè umile quanto il suo. Entrambi vittima della schermaglia intellettuale di Dorante e Silvia, i

quali pretendono di conoscersi meglio sotto mentite spoglie, non rinunciano all'acquisizione dei propri sentimenti:

LISETTA Veniamo al fatto. Mi ami?

ARLEQUIN Ma sicuro perdinci. Cambiando nome non hai mica cambiato faccia e tu sai bene che ci siamo promessi fedeltà a dispetto di ogni errore di ortografia.[28]

Come confessa poco dopo al proprio padrone Dorante, *Arlequin* è entusiasta della arguta *naïveté* della sua Lisette perché ha posto fine ai suoi dubbi sul cambio di abito sociale, cioè sull'aver preso il posto del padrone, e lo ha rassicurato con una morbida e intelligente sentenza: «Et bien mon ami. M'a-t elle dit, chacun a son nom dans la vie chacun a son habit le vôtre ne vous coûte rien cela ne laisse pas d'etre gracieux».[29]

La dialettica servo-padrone, annunciata nel *Jeu d'amour e du hazard* si comprende ancora meglio in un'altra *comédie* di Marivaux, precisamente nell'*Ile des esclaves,* che è quasi una sorta di mondo rovesciato in cui i naufraghi devono fare i conti con un vero e proprio ribaltamento sociale perché qui i padroni sono servi, e non per gioco, e i servi padroni. L'isola governata da Trivellino, al solito pieno dominatore della scena, presenta dunque un rovesciamento della piramide gerarchica che può dare qualche scossone emotivo a chi si trova improvvisamente caduto dal vertice alla base di essa. *Arlequin* non appare intimorito dalla scoperta del nuovo sé sociale così come in altre commedie aveva ritrovato la sua pars sentimentale. Al padrone Iphicrate che lo rimprovera della troppo liberta con la quale gli si rivolge, Arlequin risponde con una antanaclasi[30] che non ha nulla di superficiale, cioè non è soltanto un rovesciamento di parole:

[...] je l'ai étè , je le reconnais à ta honte , mais va je te lo perdonne; les hommes ne valent rien. Dans le pays d'Athenes je étais ton esclave; tu me trattais come un pauvre animal et tu disais que cela étais juste pour que tu étais le plus fort. Eh bien Iphicrate tu va trouver ici plus fort que toi. On va a te faire esclave à ton tour, on te dira aussi que cela est juste e nous verrons ce que tu penseras de cette justice là.[31]

Viene in mente quello che accadrà nel *Mondo alla roversa* di Goldoni, sebbene in quest'ultimo caso il conflitto drammatizzato non sia tra le classi e i rispettivi ruoli sociali, ma tra i sessi.

Esiste una strada verso Goldoni nel teatro di Marivaux. Franca Angelini l'ha individuata nell'ossimorico canovaccio d'autore cioè una sorta di compromesso tra le

---

[28] MARIVAUX, *Le jeu du amour et du hazard*, in ID., *Théatre complet*, cit., III.7, p. 289.

[29] Ivi, p. 290.

[30] Sul valore della ripetizione cambiata di segno nella risposta del dialogo 'alla Marivaux', cfr. PIERRE CARLET DE MARIVAUX CHAMBLAIN, *Théâtre complet*, edition etablie par Frederic Deloffre et Françoise Rubellin, Paris, Le livre de poche, 2000; e prima ancora: FREDERIC DELOFFRE, *Une Préciosité nouvelle. Marivaux et le murivaudage*, Paris, Le Belle Lettres, 1955.

[31] Sì lo sono stato e lo riconosco a tua vergogna ma io ti perdono gli uomini non valgono niente. Ad Atene ero il tuo schiavo e tu mi trattavi come un povero animale e dicevi che questo era giusto perché eri il più forte. Ebbene Ificrate tu stai per trovare uno più forte di te e stai per diventare schiavo a tua volta. Ti si dirà anche che questo è giusto e vedremo che cosa penserai di questa forma di giustizia tu mi dirai i tuoi sentimenti e quando avrai sofferto sarai più ragionevole. Tu saprai meglio quello che è concesso di fare soffrire agli altri .

due riforme e le esigenze degli attori parigini che da una parte riporta Goldoni verso gli esordi del *Servitore di due padroni,* dall'altra lo mette in relazione al nuovo teatro sostenuto dalla consapevole passione per il frammento e per l'incastro perfettamente ritagliati a misura dei loro interpreti. Secondo Angelini, tramite Marivaux e il suo lascito, Goldoni diviene interprete del mito della commedia dell'arte[32] giungendo al paradosso di fare oggetto di canovaccio ciò che ha in parte distrutto. Un altro sintomo drammaturgico del Goldoni *marivaudien* è forse l'Arlecchino della *Vedova scaltra* che non si mostra solo furbo, efficace e duttile servitore di più padroni di ambo i sessi, ma appare di grande perspicacia giunta al limite di una consapevolezza metaretorica. Non è più solo l'Arlecchino della paronomasia, quello che apostrofa Marionette, cameriera velleitaria di Rosaura, con il nomignolo di marionetta. Il suo ruolo metalinguistico si esalta nel mitigare le conseguenze che avrebbe avuto lo scambio dei messaggi di Rosaura ai suoi spasimanti. Al pretendente francese era giunta per errore la lettera destinata all'ispanico Don Alvaro, il quale aveva regalato a Rosaura una riproduzione del proprio albero genealogico. *Monsieur* appare sorpreso della incongruo biglietto di Rosaura che lo ringrazia per l'albero della sua casa. Arlecchino ha buon gioco nel mettere in scena una sorta di metafora aristotelica che rimedia il grave equivoco. Come fosse Betto Brunelleschi che spiega ai suoi amici i motti di Guido Cavalcanti, Arlecchino rassicura *Monsieur* che esiste un rapporto tra lui e l'albero in quanto portatore di frutti cioè i figli della sua unione futura con Rosaura.[33] L'agilità linguistica di Arlecchino e il suo piroettare tra parole e tropi lo rendono assai dissimile dal personaggio di lazzi e batocci. Essere truffaldini in questo caso vuol dire spostare le parole oltre il significato letterale, dissipare il timore dell'incomprensione con l'allargamento delle implicazioni allegoriche della frase. Se pensiamo a questo Arlecchino così duttile nell'interpretare biglietti mal consegnati, più retore che efficace *factotum*, ci sembra tanto più arretrato quello del *Genio buono e il Genio cattivo*,[34] ridotto a rappresentare nonostante il fuoco d'artificio degli espedienti scenici una sorta di «bassa italianità«[35] di cafonaggine nazionale quasi proposta su un piatto d'argento al pubblico francese. Nonostante la falsariga gozziana di questa commedia di recente ben studiata da Gutiérrez Carou[36] questo Arlecchino approdato in Francia appare il più lontano da Marivaux nel senso della perfetta impolitezza. Tra l'*Arlequin* che ha appreso ad amare e Arlecchino che si vanta di spendere i suoi bezi e di esibire abiti e manie da arricchito in modo indiscreto e impudico c'è una distanza incolmabile, o meglio, che in questo caso Goldoni non volle colmare lasciando alla sua maschera il ruolo un po'stretto di allegoria di un difetto nazionale. L'aggraziato istrione dell'Hòtel de Bourgogne ritornò, almeno in quest'opera, uno Zanni e nemmeno così arguto e vivace come la tradizione avrebbe preteso.

---

[32] FRANCA ANGELINI, *Vita di Goldoni*, cit., pp. 232-233.
[33] CARLO GOLDONI, *La vedova scaltra*, a cura di Laura Sannia Nowé, Venezia, Marsilio, 2004, p. 194, II.31.
[34] CARLO GOLDONI, *Il Genio buono e il Genio Cattivo*, a cura di Andrea Fabiano, Venezia, Marsilio, 2006.
[35] BRUNO CAPACI, *Goldoni. La vita in commedia e la commedia nella vita*, Napoli, Liguori, 2012, p. 203.
[36] JAVIER GUTIÉRREZ CAROU, *Goldoni tra riforma e controriforma: «Il genio buono e il genio cattivo»*, «Rivista di Letteratura italiana», XXV, I, 2007, pp. 57-74.

BIBLIOGRAFIA CITATA

ALFONZETTI, BEATRICE, *Riccoboni vs Lelio. Arlecchino o il teatro che non si trova*, in *Arlequin et ses masques* (Actes du colloque franco-italien de Dijon 5-7 septembre 1991 publiés par M. Baridon et N. Jonard), Université de Bourgogne, Dijon, 1992, pp. 93-106.ANGELINI, FRANCA, *Vita di Goldoni,* Bari, Laterza, 1992.

CAPACI, BRUNO, *Goldoni. La vita in commedia e la commedia nella vita*, Napoli, Liguori, 2012.

Confutazione della Storia del governo veneto di Amelot de la Houssaie, Amsterdam, Mortier, 1769.

D'ALEMBERT, JEAN BATTISTE LE ROND, *Eloge de Marivaux*, in ID., *Théâtre complet*, Préfacè de Jacques Scherer, Présentation et notes de Bernard Dort, Paris, Edition de Seuil, 1964, pp. 17-38.

DELOFFRE, FREDERIC, *Une Préciosité nouvelle. Marivaux et le murivaudage*, Paris, Le Belle Lettres, 1955.

GISIANO, MARIANGELA, *La lingua di Arlecchino*, NovaLogos, Aprilia, 2013.

GOLDONI, CARLO, *La vedova scaltra*, a cura di Sannia Nowe, Venezia, Marsilio, 2004.

————, *Il Genio buono e il Genio Cattivo*, a cura di Andrea Fabiano, Venezia, Marsilio, 2006.

GUTIÉRREZ CAROU, JAVIER, *Goldoni tra riforma e controriforma: «Il genio buono e il genio cattivo»*, «Rivista di Letteratura italiana», XXV, I, 2007, pp. 57-74.

Lettere di donne a Casanova, a cura di Aldo Ravà Milano, Treves, 1912.

MARIVAUX CHAMBLAIN, PIERRE CARLET DE, *Arlequin poli par l'amour / Le jeu de l'amour et du hazard*, in ID., *Théâtre complet*, Préface de Jacques Scherer, Présentation et notes de Bernard Dort, Paris, Edition de Seuil, 1964, pp. 57-66 e 274-292.

————, *Théâtre complet*, edition etablie par Frederic Deloffre et Francoise Rubellin, Paris, Le livre de poche, 2000.

MOREAU, FRANCOIS, *De Gherardi à Watteau: présence d'Arlequin sous Louis XIV*, Paris, Klincksieck, 1992.

NICOLINI, FAUSTO, *Vita di Arlecchino*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1958

TOMASINA, GIANNA PAOLA, *L'ultimo Arlecchino del re*, Bologna, Patron, 2007

VARESE, CLAUDIO, *Per una proposta di confronto tra Goldoni e Marivaux*, «Quaderni di Teatro», 11, 1981, pp. 172-180.

«Lontane dunque dal popolo le nostre commedie». Le commedie per letterati di Pier Jacopo Martello

Alessandra Di Ricco
(Università di Trento)

Il contributo mette in discussione la tesi, consolidata nella critica, che il teatro comico di Pier Jacopo Martello fosse concepito per la sola lettura, anziché per la messa in scena. Viene inoltre illustrata l'idea di commedia, ispirata all'esempio di Aristofane, che Martello sostiene, tesa a correggere, in accordo con il buon uso della ragione propugnato dal razionalismo arcadico, gli «errori degl'intelletti» e non i vizi morali.

This paper challenges the widely held opinion that Pier Jacopo Martello's comic plays were intended for reading only and not for stage production. I also discuss how Martello, taking Aristophanes as an inspiration, viewed comedy as a means to correct, according to the Arcadian principle of the good use of reason, errors of the understanding (errori degl'intelletti) instead of moral vice.

La lontananza dalle scene pubbliche ha pesato molto sulla fortuna delle commedie di Pier Jacopo Martello, il cui nome non figura, ad esempio, nel canone settecentesco proposto dai due volumi einaudiani del *Teatro italiano* curati da Roberta Turchi,[1] canone nel quale, invece, Scipione Maffei rientra d'ufficio, sebbene *Le cerimonie*, che ce lo rappresentano qui in veste di commediografo,[2] siano, come vide Goldoni, una commedia «seccante all'ultimo segno»[3] e davvero incapace di usare la leva del piacere per ispirare, com'era nelle intenzioni dell'autore, nuovi valori civili. D'altra parte la dedicatoria del *Molière*[4] sta lì a dimostrare che quando si trattava di dover rendere pubblico omaggio alla fama di riformatore del veronese anche Goldoni si adeguava all'opinione corrente, e per questo motivo il suo autentico pensiero resta affidato alla lettera privata a Francesco Vendramin, nella quale, messo in subordine il problema dell'uso del verso non rimato, intorno al quale si arrovellavano i classicisti, si dichiara che la riuscita di una commedia dipende in primo luogo dalla scelta di «un argomento assai forte nel ridicolo e nell'intreccio».[5]

A sua volta Martello, pur tanto 'letterato', ma non per questo privo dei requisiti necessari ad esercitare il mestiere dell'autor comico, difendeva l'uso del verso con argomenti fondati sulla pratica teatrale. Nella famosa dedicatoria di *Che bei pazzi*, del 1717, dice infatti di credere:

[...] che il verso corredato di frase più tosto prosaica [sta parlando anche lui dell'endecasillabo sdrucciolo] nella commedia fosse introdotto acciocché la legge del metro gli astratti e baldi o di lor memoria diffidendi istrioni in luogo d'una parola, altra dal capriccio di essi inventata e sostituita, a non

[1] *Il teatro italiano*, IV, *La commedia del Settecento*, a cura di Roberta Turchi, Torino, Einaudi, 1987-1988.
[2] Ivi, I, pp. 201-298.
[3] Il giudizio negativo sulla commedia di Maffei è espresso nella lettera a Francesco Vendramin del 28 agosto 1759 (cfr. CARLO GOLDONI, *Tutte le opere*, XIV, *Epistolario*, a cura di Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, 1969², pp. 226-227).
[4] Cfr. CARLO GOLDONI, *Il Molière*, a cura di Bodo Guthmüller, Venezia, Marsilio, 2004, pp. 87-94.
[5] Cfr. la lettera a Vendramin citata alla nota 3, p. 227.

collocarvi astringesse, la quale, o di grazia spogliata fosse, o colla dovuta proprietà il sentimento del dramatico autore non esprimesse.[6]

La versificazione, per lui come per altri riformatori, non solo serviva a dare dignità letteraria al testo, ma anche a impedire gli arbitrii e le licenze dei comici.

In quella che, nella storia della critica, si è voluta descrivere come una marcia di avvicinamento a Goldoni, Martello occupa una posizione appartata, in particolare rispetto al ruolo di protagonisti attribuito a Maffei e alla 'triade toscana' (Fagiuoli, Nelli, Gigli). Il fatto che uno dei capisaldi della riforma goldoniana fosse l'idea di «guadagnar*si* il popolo», per usare le parole della dedica al *Molière*,[7] ha contribuito infatti, retrospettivamente, ad isolare e mettere ai margini la sua esperienza di autore comico, confinandola in un'Arcadia autoreferenziale. È questa la linea interpretativa dettata in origine da Walter Binni nel suo saggio del 1957,[8] dal quale è discesa l'immagine di un letterato refrattario alla prospettiva di dover spendere energie riformatrici sul fronte del pubblico e degli attori, e dunque consapevolmente rassegnato alla stesura di commedie destinate alla lettura piuttosto che alla scena. E se *Lo starnuto di Ercole* viene in genere assolto da questo difetto è perché a riconoscerne la raffinata qualità drammaturgica, perfettamente proporzionata alla miniaturizzazione dei personaggi richiesta dalla *bambocciata* («Il y a un plan, une marche, une intrigue, une catastrophe, une péripétie; le style est bon et bien suivi; les pensées, les sentiments, tout est proportionée à la taille des personnages; le vers même sont courts, tout annonce les Pigmées») è stato proprio Goldoni in una pagina famosa dei *Mémoires*.[9] Ma in verità Martello scriveva per essere rappresentato sul teatro, come ci dicono anche i paratesti che accompagnano quelle che, in una lettera a Muratori, chiame le sue «Azioni Drammatiche non tragiche rappresentate, e rappresentabili in Scena, e conseguentemente ancora la Comedia».[10] E non si può dimenticare che la sua lunga e varia attività di autore drammatico (imponente — sono all'incirca 35 testi— rispetto a quella, esigua, ma ben più acclamata, di Maffei) si estende per quasi un trentennio, dal 1697 al 1725, e che il suo *Teatro* «contiene e abbraccia», com'egli stesso rivendicò, dedicandone l'edizione al Senato di Bologna, «la ditirambica, la tragedia, la commedia eroica, la popolana, la tragicommedia, la

[6] Cfr. *All'Eccellenza di Giovanbatista Recanati, nobile veneto fra gli Arcadi Teleste Ciparissiano L'Autore*, in PIER JACOPO MARTELLO, *Teatro*, I, a cura di Hannibal S. Noce, Bari, Laterza, 1980, p. 237.

[7] «Voi troverete aver io con qualche accortezza nelle prime [commedie] operato, per guadagnarmi il popolo, ed avvedendomi che tutt'a un tratto non si potea cambiar il cervello a tanti uomini prevenuti, m'indussi a lasciar le maschere sul mio teatro, e a toglier loro soltanto quel più che le rendeva noiose. A poco a poco ho potuto arrischiarmi a levarle da alcuna commedia del tutto, ed ebbi la consolazione di vedere smascellar dalle risa anche il popolo basso senza le storpiature, senza gli spropositi dell'Arlecchino» (GOLDONI, *Il Molière*, cit., p. 90).

[8] WALTER BINNI, *Pier Jacopo Martello e le sue commedie «per letterati»*, «La Rassegna della letteratura Italiana», I, 1957, pp. 52-61, poi in ID., *L'Arcadia e il Metastasio*, Firenze, La Nuova Italia, 1963, pp. 152-168.

[9] Cfr. CARLO GOLDONI, *Mémoires*, I, cap. XVII, in *Tutte le opere*, I, cit., pp. 77-78, da cui è tratta la citazione nel testo.

[10] La lettera, datata Roma, 5 febbraio 1716, si legge in *Lettere di Pier Jacopo Martello a Lodovico Antonio Muratori*, a cura di Hannibal S. Noce, Modena, Aedes Muratoriana, 1955, pp. 62-63.

farsa, la satirica, la pastorale, la marittima, il dialogo, la rappresentazione, e tutto quello insomma che da' teatri non musicali fu rappresentato, o si rappresenta».[11]

La lettera a Muratori che ho citato è datata 5 febbraio 1716. Martello vi annuncia all'amico illustre l'intenzione di completare l'edizione del suo *Teatro italiano*, data in luce a Roma l'anno precedente, con un terzo volume contenente stavolta i testi non tragici. Il proposito è evidentemente quello, che sarà poi anche di Maffei, di presentarsi come un autore drammatico a tutto tondo. Nella lettera dichiara di aver profuso nei generi volti a suscitare il riso lo stesso livello di «artificio» e di «studio» richiestogli dalle tragedie, ma sottolinea che l'abilità del drammaturgo nel far ridere anziché piangere, viene ben poco apprezzata dal pubblico. Chi scrive commedie, dunque, si espone a un gran rischio: non piacere al popolo, oppure piacere ai soli poeti, e neppure a tutti, ma «a que' soli i quali sanno che sia imitazione». Ed è per questa ragione che prima di dar fuori commedie bisogna pensarci bene, e ricordarsi della raccomandazione di Orazio,[12] che suggeriva di non aver fretta, se non si era sicuri del risultato: «Io tremo, ed ho ragione di tremare, e perciò, si differiscono i Drammi: *nonumque premuntur in annum*».[13] Martello non aspettò nove anni, prima di pubblicare il suo teatro non tragico, ma sette sì.

I problemi che doveva affrontare l'autore comico sono descritti in questa lettera paragonando il drammaturgo al «valente architetto», il cui compito più difficile non consiste nel costruire «il nobile appartamento, la perfezione del quale dà negli occhi ancora degl'inesperti» ed è perciò «comunemente lodato»; il difficile sta «nell'adattare all'uso di quello i comodi delle ignobili retro camere per li famigli, delle dispense, delle cucine, e delle sordide camerette». Dietro queste immagini c'è l'idea della riforma di cui Martello si fa carico, e che esprime così: «A me resta il porre in vista le retrocamere, le cucine, le dispense, le camerette».[14] Il suo obiettivo era quello di rendere nuovamente degni di ammirazione e di applauso anche i generi che non stavano in cima alla gerarchia tradizionale dell'arte rappresentativa.

Per far questo, e veniamo così alla dedicatoria di *Che bei pazzi* —tanto citata, ma solo nella parte che riguarda la resa autoriale di fronte al favore incontrastabile tributato dal popolo alla commedia dell'arte— per far questo Martello si affida all'autorizzamento di Aristofane, che gli consente di dar luogo a una commedia che prenda di mira gli errori «degl'intelletti» e non quelli «delle volontadi», che miri cioè ad emendare gli ingegni, lasciando in pace i costumi.[15] A questa regola generale si ispira tutta quanta la concezione che Martello ha della satira, e che mette in pratica anche fuori delle opere drammatiche.[16]

---

[11] Cfr. *All'Illustrissimo ed Eccelso Senato di Bologna. Dedicazione*, in MARTELLO, *Teatro*, cit., pp. 664-665.

[12] Cfr. *Ars poetica*, vv. 388-390: «nonumque prematur in annum / membranis intus positis; delere licebit / quod non edideris; nescit vox missa reverti».

[13] Cfr. la lettera citata alla nota 10, p. 63.

[14] *Ibidem*.

[15] Cfr. *All'Eccellenza di Giovanbatista Recanati*, cit., pp. 228-229.

[16] Per una rapida ricognizione sulle satire di Martello cfr. ALESSANDRA DI RICCO, *La satira italiana del Settecento*, ne *La satira in versi. Storia di un genere letterario europeo*, a cura di Giancarlo Alfano, Roma, Carocci, 2015, pp. 201-204.

Sia sul terreno della satira vera e propria (il suo libro di satire è composto in questo stesso giro di tempo)[17] che su quello della commedia, Martello guarda infatti all'esempio di Ariosto, imitato in primo luogo nella versificazione: terza rima nelle satire e endecasillabi sdruccioli nella commedia; ma su entrambi i versanti sposta l'oggetto della correzione: dai vizi morali agli «errori degl'intelletti». A proposito dell'Ariosto commediografo afferma pertanto:

Egli più tosto Plauto e Terenzio che Aristofane, ed io questo più tosto che quelli abbiam seguitato; e là dove i primi hanno ferito gli errori delle volontadi, lasciando in pace quelli degl'intelletti, ha il secondo sì nelle *Nubi* che nelle *Rane* prenduti in mira ancora gl'ingegni.[18]

Il lavoro di commediografo di Martello si inscrive dunque in questo orizzonte, che è l'orizzonte del razionalismo arcadico, nel quale l'azione educatrice della poesia si concentra sul buon uso della ragione, dando per acquisita la probità dei costumi. E infatti le sue scritture satiriche, in tutte le loro varianti di genere, si fondano sempre sul ripudio del giovenalismo predicatorio che era stato in auge nel secolo precedente.

Perseguitando gl'ingegni —scrive ancora nella dedicatoria di *Che bei pazzi*—:

[...] la maldicenza, che è lo spirito della commedia, riesce più temperata e innocente, perché e come da poeta l'error si corregge, e come da cattolico la carità verso il prossimo si preserva; tali difetti non deridendosi, che infamino chi n'è tinto, conciossiacosaché l'esser malvagio poeta possa andar congiunto coll'essere costumato ed ottimo cittadino; e coteste deformità d'ingegno sien senza dolore, e di nera colpa non macchino chi le schernisce. (ivi, p. 229)

Ora, Martello sapeva bene quanti malvagi poeti e malvagie poetesse si annidassero tra i costumati ed ottimi cittadini che affollavano i ranghi dell'Arcadia. *Che bei pazzi* è scritta appunto per loro correzione, facendo leva in particolare sull'anello più debole di questa vasta platea, e cioè le donne. Sostrata, la protagonista della commedia, non indossa perciò solo i panni, poco edificanti, della vedova d'Efeso di petroniana memoria, ma anche quelli di una che «fa la poetessa, e non la è» (ivi, p. 231). E su questa, così diffusa, ambizione femminile, cui va unita una pericolosa saccenteria da *femmes savantes*, l'autore si sofferma con ironia nella dedicatoria a Giovan Battista Recanati, che si era appena fatto editore, a Venezia, delle *Poesie italiane di rimatrici viventi*: [19]

Appena voi [...] l'illustre raccolta delle poetesse del nostro secolo pubblicaste, ch'io vedo germogliare in tutte le donne giovani una frondosa ambizione che in esse le umane lettere non men dei volti fioriscano. La qual femminile vanità loderei se, contente del recitare colle dilicate lor voci i componimenti degli uomini, nel giudicarne troppo saputamente non s'ingerissero: e siccome quelle che molti adulatori e seguaci hanno dietro i giudicî loro, quelli ancora de' parlatori e presuntuosi zerbini non strascinassero. Ma chi può a quelle corteggiate da questi resistere? Cuffie, perucche, di merletti e di ricci di Francia e di Fiandra su teste vane e leggere son da temersi per qualunque modesto e gran letterato, laonde è forza il far argine colla derisione a questa corrente, che non le sole infeconde arene, ma i lavorati e fertili campi minaccia; perché ho deliberato da quelle, che saviezza e dottrina posseg-

[17] La *princeps* reca la data del 1717. Per l'edizione moderna cfr. *Il Segretario Cliternate al Baron di Corvara di Satire libro*, in PIER JACOPO MARTELLO, *Scritti critici e satirici*, a cura di Hannibal S. Noce, Bari, Laterza, 1963, pp. 71-110.

[18] Cfr. *All'Eccellenza di Giovanbatista Recanati*, cit., pp. 228-229.

[19] Cfr. *Poesie italiane di rimatrici viventi raccolte da Teleste Ciparissiano Pastore Arcade*, Venezia, Sebastiano Coleti, 1716.

gono, da quelle insomma, l'opere delle quali voi raccoglieste, quelle distinguere che, né l'una né l'altra avendo, l'ostentano; sì che vera e maggior loda le prime, ma biasimo le seconde ed emenda ne conseguiscano.[20]

Ciò che scaturisce da questa premessa non è tuttavia una commedia di ispirazione molieriana, ma una commedia, appunto, arcadica, nella quale, con straordinaria abilità mimetica, l'autore mette in scena e deride i diversi linguaggi della poesia del suo tempo, di cui svela la natura di possente, inarrestabile e inutile macchina fabbricatrice di versi. E dobbiamo osservare che nel mettere in pratica questa sua felice vocazione parodica Martello apre una strada che altri (le *Lagrime in morte di un gatto* promosse da Domenico Balestrieri sono del 1741) percorreranno assai più tardi.

Ma sottilmente parodica appare anche l'esibizione dell'autorizzamento che gli proviene dai due «gravi autori» cinquecenteschi di poetiche aristoteliche chiamati in causa a sostegno del suo modo di condurre il «ridicolo»: Antonio Riccoboni e Tarquinio Galluzzi. Se infatti quell'autorizzamento i drammaturghi classicisti lo ricercavano a priori, Martello dichiara invece di aver riscontrato il proprio «pensamento» con le loro opinioni solo dopo aver finito di scrivere la commedia:

Avendo io però tanto nelle cose quanto nelle parole, secondo il mio pensamento, cercato veracemente il ridicolo, ho voluto, dopo aver terminato il mio drama, coll'opinione di gravi autori la mia riscontrare per venire in chiaro se, colla scorta della ragione che suol essere una, mi fossi mai abbattuto a camminare per quella via ch'essi, da gravissime autorità ammaestrati, additavano; perché apersi Antonio Riccobuoni e Tarquinio Galuzzi, che mi caddero a sorte per mano, e che delle commedia e del ridicolo han saviamente trattato. (ivi, p. 229)

Da Riccoboni e da Galluzzi egli ricava l'idea che a eccitare il riso nella commedia sia la *turpezza senza dolore*, vale a dire la rappresentazione di vizi che però non travalicano i limiti del ridicolo, e la vede perfettamente tradotta nel suo modo di mettere in scena le monomanie dei protagonisti di *Che bei pazzi*:

Simile condizione avrà la pazzia de' miei attori non furiosi, a ciascheduno de' quali in una sola cosa s'è guasta la fantasia, vizio da cui non può a verun d'essi grave periglio di vita accadere, come sarebbe se io li rappresentassi capaci o di lanciarsi da una fenestra, o di urtare del capo in una muraglia, o di addentare il vicino. (ivi, p. 229)

Di qui l'invenzione delle maschere grottesche dei tre vecchi, il Cavalier Marino, Messer Cecco (Petrarca) e Sannione (il poeta fidenziano), esplicative appunto della loro «turpezza»:

Le maschere ancora de' miei tre vecchi (imperciocché con la maschera di due pezzi, onde il libero escir della voce non impediscasi, intendo in parte la mia commedia rappresentare) saranno anch'elleno turpi. E cominciando dai vecchi, che tre saranno, cioè il Cavalier Marino, che vorrei di una maschera laureata, simile a quel ritratto del vero Marino che gira inciso dal rinomato Fiamingo,[21] che in verità quant'è diligente e pittoresco, altrettanto è spiritato e ridevole, questa sarà una figura assai strana non meno per la sparuta fatezza che per l'abito antico napoletano. Messere Cecco, con quella cocolla usata sin del Trecento, e con una maschera che contrafaccia il Petrarca, aggiuntovi pendente da una collana sul petto il ritrattino di Laura, non lascerà di far ridere chi lo mira. Il Pedago-

[20] *All'Eccellenza di Giovanbatista Recanati*, cit., p. 227.

[21] Si riferisce al ritratto eseguito da Frans Pourbus il Giovane (Anversa 1569-1622).

go poi, e per la gran barba nera, e per la gran toga, non so se magica o maestrale, sarà uno spauracchio da passeri, che avrà ancor esso la sua mal veneranda deformità.[22]

Altrettanto «ridevoli» saranno le «figure corporali» delle due maschere «meno attempate»: quella del poeta arcade Mirtilo (autocaricatura del Martello medesimo, presentato sotto il proprio nome pastorale), «con una maschera composta del naso aquilino e dell'aguzzo suo mento, con faccia ridevolmente ridente, e in ogni parte sua caricata più alquanto del proprio originale», e quella di Lofa, il cantante castrato, con «mascheraccia [...] disbarbata, ma pallida, pinque, ma grima, da eunuco». Senza maschera, ma comunque ridicolmente «deforme», è anche il soldato Penulo, «pennacchiato tutto e nastrato», evocante la memoria popolare di un paladino di Francia; non «deformi nella persona» le sole Sostrata e Cornia, sua serva (ivi, p. 230).

Tutt'altro, dunque, che una commedia fatta per essere letta, ma anzi piena di attrattive spettacolari,

di modo che, se noi gli attori numereremo per le maschere e per gli atteggiamenti loro deformi, dell'antica commedia ritroveremo assai più abbondarne la mia; e per l'adornamento teatrale avremo tal guardaroba di fogge negli abiti che, colla varietà bizzarra e alle moderne costumanze deforme, chiamerà a sé con diletto le curiose occhiate de' riguardanti. (ivi, pp. 230-231)

Se uno dei cardini delle poetiche teatrali arcadiche è la verosimiglianza, siamo certamente su un'altra strada, quella appunto della deformazione parodica, convogliata, però, su un obiettivo, la restituzione di dignità letteraria e civile alla poesia, che, muovendo dall'Arcadia, costituisce un'istanza riformatrice fondamentale del pensiero critico settecentesco, istanza con la quale, tra Muratori e Baretti, saranno in tanti a volersi confrontare.

Perciò bisognerebbe usare la definizione «commedie "per letterati"» non per rimproverare a posteriori a Martello la colpa di non avere voluto abbattere le barriere che le tenevano lontane dal popolo. Le sue commedie sono «per letterati» nel senso che hanno come primi destinatari coloro che dovrebbero farsi carico della riforma degl'«ingegni», riforma che, peraltro, non è affatto immaginata in termini libreschi. Tornando infatti sul tema delle donne, Martello dice che vorrebbe che alla rappresentazione di *Che bei pazzi* intervenissero «per loro gloria e trionfo» quelle poetesse di cui tesse gli elogi in una scena della commedia (si tratta delle più celebri pastorelle d'Arcadia del momento: Faustina Maratti Zappi, Petronilla Paolini Massimi, Gaetana Passerini, Teresa Grillo Pamphili, Elena Riccoboni Balletti), e poi prevede le reazioni di tutte le altre presenti nel pubblico:

Le altre poi tutte sono in due classi divise, la maggior delle quali cede di buona voglia a noi uomini lo studio della filosofia e della poesia; laonde dovrà godere di sentire lo scherno di quelle saputе ignoranti, che l'altra assai minor classe compongono; ed odan pur con dispetto quest'ultime dipinti al naturale i loro vizzi, e corucciate contro il poeta sen vadano, purché in ascoltando il drama, si emendino: e per mia fé che, ancor queste inviperite mie dottorine, terran chiusa in petto la rabbia, e rideranno sardonicamente di se medesime, accioché non traspaia il rimorso dal riconoscersi nel ritratto, ch'io su la scena dipingo e dileggio. (ivi, pp. 237-238)

[22] *All'Eccellenza di Giovanbatista Recanati*, cit., pp. 229-230.

La commedia dunque, lungi dall'essersi trasformata in un ozioso *divertissement* elitario, continua a svolgere la sua canonica funzione emendatrice, e lo fa adeguandosi alle condizioni culturali dell'Italia di primo Settecento, nella quale il cospicuo lavoro teatrale di Pier Jacopo Martello, che sul fronte della tragedia si accompagna, come sappiamo, a una non banale riflessione teorica, non è certo di retrovia. Lavoro al quale si era dato anima e corpo, mosso —come dichiara nella *Dedicazione* al Senato di Bologna del *Teatro italiano*—

dal vedere la Francia le sue belle tragedie e commedie alteramente ostentarci; dall'udire in bocca degl'ingenui letterati, Cornelio, Racine, Moliere con alto encomio risuonare; dal non soffrirsi ne' palchi italiani, se non li drammi franzesi nel nostro idioma (se piaccia a Dio) migliorati.[23]

Ecco quindi che la divertente, ma non inverosimile, fenomenologia della correzione dei difetti delle donne descritta sopra sfocia naturalmente nel paragone dell'autore con il suo omologo francese:

Monsignor de Moliere ha pure l'approvazion delle dame nelle sue *Fames Scavantes* liberalmente ottenuta, e non solamente ho io veduto il bel sesso affollarsi al Teatro di San Germano, e ridervi ben di cuore delle rappresentate sapute; ma nel castello di Sceau mi son trovato a questa commedia recitata magnificamente dalla serenissima duchessa d'Humene con altre gentildonne sue famigliari alla più conspicua nobiltà della gran corte di Francia.[24]

Oltre che ricordarci che l'interesse di Martello per la riforma del teatro italiano trovò alimento in primo luogo nelle conversazioni intrattenute con Antonio Conti e i dotti francesi della sua cerchia nel corso nel soggiorno parigino del 1713, questo resoconto, così entusiastico e pedagogico da sembrare uscito dai *Mémoires* goldoniani, ci dà ancora una volta la misura della distanza che separava la realtà delle scene francesi da quella italiana, dove i commediografi d'Arcadia erano costretti a prendere atto della perdurante supremazia dei comici dell'arte. Del resto Martello sottolinea che

anche il popolo spagnuolo, che pur va superbo de' suoi spettacoli teatrali, e il popolo francese, comeché innamorato del suo Moliere, lasciano vuote per la commedia italiana le panche dei teatri lor nazionali in faccia alle lor gran corti, in faccia ai loro medesimi autori viventi, che tuttavia in quelle provincie, come la gramigna ne' prati, germogliano. (ivi, p. 236)

Occorreva, insomma, non darsi per vinti, e, con la tenacia della inestirpabile gramigna, proseguire l'opera di riforma tenendo nettamente distinti il campo d'azione della commedia *scritta* da quello della commedia *istrionica*, fondata sulla «mimica» e per questo motivo apprezzata «per sino di là da' monti», e anche da coloro che non erano in grado di comprendere la lingua italiana. Una commedia, quella istrionica, «che da tutti coloro che han occhi, egualmente assaporasi», ma della quale era impossibile trasferire a stampa «gli atti, e il gesteggiare curioso, faceto, fallico e sconcio», che costituivano la ragione del suo successo (ivi, p. 239).

E infatti alla richiesta di aggiungere al suo ampissimo repertorio di scritture drammaturgiche anche un saggio di «commedia istrionica», destinato a tutto il popolo, e non solo a una piccola udienza, Martello risponde «essere impossibile lo

[23] Cfr. *All'Illustrissimo ed Eccelso Senato di Bologna. Dedicazione*, cit., p. 658.
[24] *All'Eccellenza di Giovanbatista Recanati*, cit., p. 238.

scrivere una commedia di tal natura che quanto si può rappresentar con piacere di chi l'ascolta, altrettanto sarebbe scritta con nausea di chi la leggesse».[25]

Ma l'ambizione, frustrata, delle piacevoli commedie da lui scritte «per la miglior parte del popolo» era comunque quella di vedersi recitate da esperti attori di professione, rispettosi del testo loro affidato. Considerazioni in tal senso si leggono ad esempio nella disamina dell'*Euripide lacerato*, che, pur giunto a stampa solo nel 1729,[26] fu con ogni probabilità composto assai prima, a ridosso di *Che bei pazzi*.[27] *Che bei pazzi* e l'*Euripide lacerato*, scrive Martello, sono favole animate da un'azione «che ai soli letterati appartiene»,

> i quali, se tanti fossero che componessero un popolo, gli avari istrioni del numeroso concorso arricchendo, ben volentieri a memoria questi due drammi porrebbersi, e nel corso delle loro recite, più e più volte rappresentarli non sdegnerebbero. Ma piccolo essendo per lo più il numero de' nostri poeti sgombri e leggeri di borsa, si appaghino questi del sedersi nei lor gabinetti alle nostre due favole, rappresentandole, mercé della lor fantasia, a se medesimi, con forse maggior piacere di quello che da imperiti attori, i quali qua un verso storpiano, là mozzano un sentimento, ascoltandolo, goderebbero.[28]

Nel modo scherzoso che gli è consueto, Martello fotografa qui una situazione tipicamente pre-goldoniana: il mancato incontro tra il letterato che scrive commedie, ma non è ancora un 'autor comico' di professione, e i professionisti del palcoscenico, gli attori, saldamente inseriti nella logica 'avara' del mercato teatrale.

BIBLIOGRAFIA CITATA

BINNI, WALTER, *Pier Jacopo Martello e le sue commedie «per letterati»*, «La Rassegna della letteratura Italiana», I, 1957, pp. 52-61.

DI RICCO, ALESSANDRA, *La satira italiana del Settecento*, ne *La satira in versi. Storia di un genere letterario europeo*, a cura di Giancarlo Alfano, Roma, Carocci, 2015.

GOLDONI, CARLO, *Mémoires / Epistolario*, in ID., *Tutte le opere*, I e XIV, a cura di Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, 1943[2] e 1969[2].

————, *Il Molière*, a cura di Bodo Guthmüller, Venezia, Marsilio, 2004.

Lettere di Pier Jacopo Martello a Lodovico Antonio Muratori, a cura di Hannibal S. Noce, Modena, Aedes Muratoriana, 1955.

MARTELLO, PIER JACOPO, *Scritti critici e satirici*, a cura di Hannibal S. Noce, Bari, Laterza, 1963.

————, *Teatro*, a cura di Hannibal S. Noce, Bari, Laterza, 1980.

Poesie italiane di rimatrici viventi raccolte da Teleste Ciparissiano [Giovan Battista Recanati] *Pastore Arcade*, Venezia, Sebastiano Coleti, 1716.

TURCHI, ROBERTA (a cura di) *Il teatro italiano*, IV, *La commedia del Settecento*, Torino, Einaudi, 1987-1988.

[25] *All'Eccellenza di Giovanbatista Recanati*, cit.,, p. 238.

[26] Nel vol. VII , *Versi e prose*, Parte seconda, delle *Opere* di PIER JACOPO MARTELLO, Bologna, Lelio dalla Volpe.

[27] «Due drammi [...] per me sono usciti in questi ultimi tempi alla luce. L'uno si è stato *L'Elena Casta* in verso endecasillabo sciolto; e l'altro il *Che bei Pazzi* nello sdrucciolo usato da Lodovico Ariosto nelle commedie. Siane ora per terzo l'*Euripide lacerato*, che nel verso a me famigliare, e rimato, ti si fa avanti» (*Esamina dell'*Euripide lacerato, in MARTELLO, *Teatro*, cit., p. 423).

[28] Ivi, p. 425.

La Commedia Smascherata, ovvero il trionfo del teatro

Jolanta Dygul
(Uniwersytet Warszawski)

Nel febbraio del 1699 La compagnia di Gennaro Sacco arrivò nella capitale polacca, dove rimase fino al maggio dello stesso anno. Il pubblico polacco, a quanto sembra, non accolse bene la truppa, giudicando il repertorio troppo immorale e lascivo. Il mancato successo fu causato soprattutto dai motivi politici, come ampiamente viene spiegato nell'articolo. Durante il soggiorno a Varsavia Gennaro Sacco diede alle stampe la sua commedia intitolata *La Commedia Smascherata, ovvero i Comici esaminati*, dedicata al re polacco, Augusto II. La commedia è un'apologia dell'arte teatrale nonché della professione dell'attore, infatti ripete molti motivi presenti negli scritti seicenteschi di questo carattere, ma è possibile che fosse scritta anche per rispondere alle critiche del pubblico polacco. Il testo appartiene al sottogenere molto diffuso nel Seicento della 'commedia in commedia'; e nella pièce cornice contiene due spettacoli interni, il primo forse di carattere musicale, il secondo farsesco, il che potrebbe forse rispecchiare il repertorio variegato della compagnia. Nella parte finale della commedia il teatro, ritenuto socialmente utile, trionfa. Al contrario della compagnia di Sacco a Varsavia, il loro soggiorno fu breve e poco fortunato.

In February of 1699 Gennaro Sacco's troupe arrived to the capital of Poland where it remained till May of the same year. Polish audience seemed not to have liked the plays, as certified by scarce evidence, and found the repertoire immoral and too frivolous. The fact that the reception was far from positive was not only due to artistic reasons but above all to political issues which are analysed in detail in the article. During his short stay, Gennaro Sacco published in Warsaw a comedy entitled La Commedia Smascherata, ovvero i Comici esaminati, *dedicating it to Polish king, August II. The comedy is an apology of theatre and actor's profession and may have also been a response to the criticism of Polish audience. We can find here a lot of motives which usually appear in 16th century texts defending the art of theatre. This work builds on quite popular 16th century meta-theatrical trend. There are two spectacles interwoven in the framework comedy, the first one (probably) of the musical character and the other of the comedy. It may be considered as a proof for the varied repertoire of the troupe, which is also attested by preserved texts. In the final part of the play, theatre, recognized as socially useful, triumphs. However this experience was not shared by Sacco's actors in Warsaw since their stay was brief and audience's reaction rather cold.*

Nel 1699 giunse in Polonia la compagnia di Celle sotto la guida di Gennaro Sacchi, in arte Coviello. La truppa sbarcata a Danzica in gennaio, arrivò a Varsavia in febbraio e vi stette fino al maggio dello stesso anno. Non conosciamo l'organico della truppa né tanto meno il suo repertorio. Le testimonianze polacche sul soggiorno dei comici italiani a Varsavia sono veramente scarse. L'unico che ci rimane è la commedia di Gennaro Sacchi *La commedia smascherata, ovvero, i Comici esaminati*, pubblicata a Varsavia nel 1699 presso la stamperia delle Scuole Pie. Tuttavia bisogna aggiungere subito che, a quanto pare, neanche un esemplare della commedia si trovi nelle biblioteche polacche, nell'archivio dell'editore delle Scuole Pie, che oggi si trova a Cracovia, non risulta neanche una traccia del libro.[1] È vero che la maggior parte dei documenti riguardanti l'attività varsaviana dell'editore è andata perduta durante la II guerra mondiale, comunque la pubblicazione non viene neanche registrata dalle bibliografie precedenti alla guerra, come *Bibliografia polska* di Karol

[1] Archiwum Polskiej Prowincji Zakonu Pijarów, Kraków.

Estreicher (serie II che comprende l'elenco delle opere dal XV al XIX secolo), compilata alla fine del XIX secolo, o *Nowy Korbut* del 1914.

La stamperia della Scuole Pie cominciò la sua attività probabilmente alla fine del 1652 o all'inizio dell'anno seguente, comunque non risultano le pubblicazioni antecedenti a quella data.[2] Nel 1693 i frati acquistarono il torchio di Schreiber insieme al privileggio di stampare i documenti ufficiali, la data infatti segnò un rapido sviluppo della editoria Scholarum Piarum, la quale col re Giovanni III nel 1694 confermò il suo monopolio sul territorio masoviano (in seguito attestato anche da Augusto II nel 1700). A guardare l'elenco delle pubblicazioni, in cui ovviamente prevalgono pubblicazioni di carattere educativo e religioso, il titolo di Sacchi può stupire. Comunque la stamperia pubblicò anche i programmi teatrali, con prevalenza di quelli delle rappresentazioni scolastiche, più raramente quelli di corte. Tra le pubblicazioni attestate (sia dall'elenco dell'archivio sia dalla Bibliografia polska) troviamo per esempio il libretto *Per goder in amor ci vuole costanza* di Giovanni Battista Lampugnani, l'opera allestita nel marzo del 1691 in occasione alle nozze del principe Jakub.[3] Del libro di Gennaro Sacchi, come già accennato prima, neanche una traccia.

Molte incertezze riguardano anche l'arrivo e il soggiorno della compagnia a Varsavia. L'autore nella dedica al re polacco, sostiene di servire il duca di Brunswick-Lüneburg, Giorgio Guglielmo, da nove anni: «la nostra Compagnia sono di già nove anni, che gode l'honore di servire l'A.S. del Duca Giorgio Guglielmo di Brunsuich, Luneburg, Zell».[4] Lo spostamento di Sacchi in Germania conferma anche una lettera citata da Luigi Rasi, datata il 5 gennaio 1693 da Hannover, una delle residenze del duca di Brunswick.[5] Nell'*Enciclopedia dello Spettacolo* sotto la voce «Celle» troviamo l'informazione che dal 1690 al 1699 vi lavorarono circa 20-25 attori italiani, vengono però enumerati soltano i comici con le paghe più alte, e tra loro non troviamo Gennaro Sacchi.[6] Comunque sembra assai improbabile l'informazione alcune volte ripetuta dagli studiosi polacchi che la truppa di Coviello fosse stata portata da Parigi, dopo la chiusura del *Théâtre Italien*, da Angelo Costantini.[7] Al famoso Mezzettino, al servizio dell'elettore polacco, dobbiamo l'arrivo nel 1700 di una nuova compagnia francese dei cantanti e dei ballerini sotto la guida di Deschallière. Comunque Costantini poteva fare da impresario alla compagnia di

[2] *Drukarze dawnej Polski od XV do XVIII wieku*, III/II, *Mazowsze z Podlasiem*, a cura di Krystyna Korotajowa e Joanna Krauze-Karpinska, Wrocław, Instytut Badań Literackich PAN, 2001, p. 255.

[3] *Dramat staropolski od początków do powstania sceny narodowej. Bibliografia*, II, *Programy drukiem wydane do roku 1765*, a cura di Władysław Korotaj *et alii*, Wrocław, Instytut Badań Literackich PAN, 1965.

[4] GENNARO SACCO, *La commedia smascherata overo i comici esaminati*, Varsavia, Collegio delle Scuole Pie, 1699, s. n. p.

[5] LUIGI RASI, *I comici italiani*, II, Firenze, Francesco Lumachi, 1905, p. 456. Una nota su questa lettera si trova anche ne *La commedia dell'arte: storia e testo*, V, a cura di Vito Pandolfi, Firenze, Sansoni, 1959, p. 405.

[6] «Celle», in: *Enciclopedia della spettacolo*, III, a cura di Silvio D'Amico, Roma, Le Maschere, 1956, p. 383.

[7] L'opinione si deve probabilmete alla coincidenza della data. Ne parlano tra l'altro: MIECZYSŁAW BRAHMER, *Z dziejów włosko-polskich stosunków kulturalnych. Studia i materiały*, Warszawa, Towarzystwo Literackie, 1939, p. 157; e JERZY JACKL, *Z badań nad teatrem czasów saskich*, «Pamiętnik Teatralny», 1, 1960, pp. 95-113: 96.

Sacchi, infatti alla fine della commedia viene nominato come esempio di un attore famoso, rispettato dal re, e presente in quel momento a Varsavia:

[...] i comici furono honorati prima di me, a mio tempo, & anche di presente, ti basti il sapere che quel Angelo Costantini che chiamato Mezzettino su i Teatri, eternò il proprio nome, recitando nella truppa reale di Pariggi, hora in Varsavia, si è reso con le sue comiche qualità così grato all'invitta Maestà di AUGUSTO Secondo Re di Polonia, che ha meritato il divenire Cameriere, e Tesoriere di Gioie, di cosi grande, generoso, e gloriosissimo Monarca.[8]

Dunque la compagnia di Sacchi pare che per venire a Varsavia seguisse il percorso tedesco della compagnia veneziana, probabilmente quella di Nanini, la quale negli anni '80 del Seicento lavorò alla corte bavarese, da lì passò a Dresda e infine a Varsavia dove stette ben due anni a far divertire la corte del re Giovanni III Sobieski. Il segretario del re, Talenti, scrisse: «Sono giunti qua i comici italiani, che erano in Sassonia, che è cosa rarissima in Polonia, ond'io non so che sodisfatione possino sperare in questi paesi».[9] Gli italiani, presenti alla corte (Giovan Battista Fagiuoli e il nunzio, Mario Filonardi) non apprezzarono i comici, un giudizio negativo espresse anche un anonimo prete francese («komedianci są włoscy, sztuka ich nic nie warta, ale w Polsce to uchodzi»[10] [i comici sono italiani, l'arte loro non vale niente, ma qui in Polonia va bene]). Le loro rappresentazioni, a quanto pare bene accolte dalla corte polacca, dal pubblico più esperto vennero giudicate volgari e lascive, il nunzio criticò fortemente anche il fatto del carnevale prolungatosi nella quaresima.

Scarse sono le notizie riguardanti il soggiorno della compagnia di Sacco a Varsavia. Da poche testimonianze pervenuteci potrebbe sembrare che i comici italiani non avessero avuto un buon accoglimento. La prima rappresentazione si svolse il 13 febbraio, l'ultima informazione invece della commedia risale al 31 marca dello stesso anno, prima della partenza del re per Dresda. In una lettera indirizzata al commandante Jablonowski, datata 5 marzo 1699, leggiamo:

Dotąd karnawał w Warszawie continuatur opery codziennie bywają, komedyjanci uczą, jak się cudzym żonom zalecać, item jak mężów od żon wypędzać a ich się przyjaźnią cieszyć. Po operach, które trwają trzy cztery godziny, co dzień bywają tańce w izbie senatorskiej.[11]

[Fino ad oggi il carnevale a Varsavia continuatur le opere ogni giorno fanno, i comici insegnano come alle mogli altrui far la corte, item come i mariti dalle mogli mandar via e della loro amicizia godere. Dopo le opere che durano tre, quattro ore, ogni giorno si danno balli nell'aula del senato].

L'uso del termine «opera» disorienta. Il *Słownik polszczyzny XVI wieku* non riporta il termine «opera» nel significato del componimento musicale (o teatrale), all'inizio del Seicento insieme alla moda musicale si diffuse in Polonia il termine «dramma in musica», comunque nei commenti su diversi spettacoli della corte polacca all'epoca, prevalentemente di carattere musicale, osserviamo una certa incoe-

[8] SACCHI, *La commedia smascherata*, cit.

[9] BRAHMER, *Z dziejów włosko-polskich stosunków kulturalnych*, cit., p. 150.

[10] JULIAN BARTOSZEWICZ, *Studja historyczne i literackie*, II, Kraków, Kazimierz Bartoszewicz ,1881, p. 251.

[11] *Życie dworskie Polaków i Polek na dworze królów domu saskiego w Polsce i w Saxonii*, a cura di Edward Raczyński, Wrocław, Zygmunt Schletter, 1843, p. 9.

renza terminologica. Comunque la sala teatrale nel palazzo reale in cui si esibirono i comici italiani, fu costruita appositamente per i drammi in musica sull'ordine del re Ladislao IV.[12] Karyna Wierzbicka nel suo studio *Historia sceny polskiej* descrivendo brevemente il repertorio della compagnia di Zell presente in Polonia nel 1699, parla, senza però dare indicazioni delle fonti, delle brevi operette eseguite con l'accompagnamento di una banda musicale dei militari.[13] L'accostamento dell'opera e della commedia potrebbe forse suggerire che il repertorio era misto di musica e di farsa, un fatto non insolito per le compagnie dell'arte. Un'altra informazione, del 31 marzo, ripete di nuovo il termine «opera», apprezzando soprattutto una scenografia molto curata, adatta proprio al teatro musicale:

Odprawiła się tu opera przez godzin cztery trwająca bardzo dobra, mutationes theatrum mająca po kilkakroć, tak piękne, że i w cudzych krajach lepsze być nie mogły.[14]

[Ci fu un'opera di quattro ore molto buona, con qualche *mutationes theatrum* così belle che in altri paesi non ci sono migliori].

Tra le altre informazioni troviamo un'altra indicazione interessante, ma piuttosto enigmatica, in cui si allude alla presenza della satira di costume negli spettacoli della corte: «opery in castro regio jeszcze się odprawują, które staną za satyry ad preaesentem statum dosyć śmiało akkomodowane»[15] [le opere in castro regio ancora si fanno, che stanno per satire ad preaesentem statum abbastanze arditamente accomodate]. L'informazione incuriosisce molto, ma per mancanza di altri documenti possiamo solo formulare supposizioni. Può darsi che la critica riguardasse i costumi polacchi, probabilmente apparsi stravaganti o provinciali al nuovo monarca, abituato più alla vita mondana, del resto accolto piuttosto gelidamente da una parte della nobiltà polacca. Un'altra testimonianza sugli spettacoli italiani riguarda il loro valore morale:

[...] komedyje w Zamku królewskim już się dokańczają, na których nic nie był, tylko romanse, przy których assystencyje czynili Polacy Sacrae Regiae Maiestati, lubo się nie ze wszystkim podobało haec theatri lascivia.[16]

[[...] le commedie al castello reale stanno per finire, nient'altro c'era che romanze, a cui assistevano i polacchi al Sacrae Regiae Maiestati, ma non a tutti piacque haec theatri lascivia].

Le accuse, come vediamo, ripetono generalmente le stesse critiche degli anni '80, ossia le recitazioni che durano nonostante la quaresima, volgarità e lascivia del repertorio. Inoltre compare, piuttosto nuovo, accenno alla satira di costume, comunque bisogna dire che l'anno 1699, politicamente molto instabile, venne giudicato da molti non adatto al divertimento carnavalesco. Vediamo il perché.

---

[12] Por. HANNA OSIECKA-SAMSONOWICZ, *Agostino Locci (1601-po1660). Scenografii architekt na dworze królewskim w Polsce*, Warszawa, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2003, pp. 124-129.

[13] KARYNA WIERZBICKA, *Historia sceny polskiej*, I, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa, 1953, p. 110.

[14] *Ibidem*.

[15] Cit. WANDA ROSZKOWSKA, *Akt zapustny komediantów na Zamku Warszawskim roku 1699*, «Pamiętnik Teatralny», 4, 1987, p. 550.

[16] *Ibidem*.

La coronazione dell'Augusto II avvenne a Cracovia nel 1697 in un clima pieno di sospetti e controvversie. Infatti non tutti accettarono la scelta dell'elettore, il quale dovette passare da Cracovia per Varsavia col suo esercito. Nella capitale arrivò nel gennaio del 1698, ma non vi stette a lungo, dovendo intervenire per salvare la sua corona. Infatti, la debolezza del Regno fu subito sfruttata dai Turchi e Tatari i quali attaccarono le regioni orientali del paese. L'aristocrazia ostile all'elettore sassone fece arrivare a Danzica il candidato francese e nel frattempo il re della Prussia occupò la città di Elbląg, situata non lontano da Danzica. Il re intervenne prima nelle regioni orientali, poi anche in quelle del nord, comuqnue senza risolvere definitivamente la crisi. Dopo molti spostamenti il 2 gennaio del 1699 tornò a Varsavia, dove si diede al divertimento carnevalesco. Quello svago festoso nel tempo della guerra ai polacchi non piacque molto, non perché non gli piacesse il teatro, ma per la difficile situazione del paese minaciato all'est dai Turchi. Infatti, in una satira anonima del 1699 apparsero dei versi fortemente critici nei quali venne accentuata l'opposizione tra il clima frivolmente scherzoso della capitale e la drammatica situazione delle regioni orientali del paese: «Komedyje w Warszawie, tragedyje w Rusi, / Tu się śmieją panowie, tam kraj płakać musi»[17] [Le commedie a Varsavia, le tragedie in Rutenia, / Qui si rallegrano i signori, là il paese piange].

La pace con i Turchi venne firmata solo il 5 marzo del 1699, intanto a Varsavia il carnevale continuò ininterrottamente. Va anche detto che il re sassone non suscitò una grande simpatia tra i suoi nuovi sudditi, fu criticato, tra l'altro, per la presenza del suo esercito, per la sua sbrigativa conversione al catolicesimo, la mancata conversione della moglie la quale del resto non arrivò mai in Polonia, e il temperamento troppo amoroso: Augusto arrivò in Polonia con la sua amante, Esterla (presente perfino alla coronazione), la quale dopo lasciò per Urszula Lubomirska, la moglie dell'alto funzionario della corte polacca. Infatti, una delle accuse spesso ripetute diceva che il re «nowe występki popełnia, żony cudze biorąc»[18] [nuovi misfatti commette, le mogli altrui prendendo]. In *Paradoksa polskie post senatus consilium w marcu 1699* leggiamo anche: «Karnawał w Polszcze, / Własne żony nieswoje»[19] [Il carnevale in Polonia, / Proprie mogli altrui].

La figura del re Augusto II, soprattutto durante il tempo dell'elezione e subito dopo, (e particolarmente l'anno 1699) apparse in numerose satire,[20] in maggior parte anonime. In due titoli troviamo delle esplicite allusioni agli spettacoli che si svolgevano alla corte nel 1699: *Akt zapustny komedyjantów w Warszawie na zamku wyprawiony 1699* [L'atto carnevalesco dei comici a Varsavia alla corte eseguito 1699] e *Maszkarady polskie albo raczej opery, które się w Warszawie odprawowały publice na theatrum w zamku na to przygotowanym przez pewnego cudzoziemca Weneta a. 1699* [Le ma-

[17] STANISŁAW WINDAKIEWICZ, *Teatr polski przed powstaniem sceny narodowej*, Kraków, Krakowska Spółka Wydawnicza, 1921, p. 216.
[18] STEFAN TRUCHLIM, *Na dworze Augusta Mocnego*, Warszawa, Biblioteka Kroniki Powszechnej, 1932, p. 115.
[19] PAULINA BUCHWALD-PELCOWA, *Satyra czasów saskich*, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1969, p. 218.
[20] Ivi, p. 223.

scherate polacche, o piuttosto le opere, che a Varsavia si organizzavano in publico al teatro del castello appositamente preparato da un forestiero Veneto a. 1699]. Sui margini di una delle copie dell'*Akt zapustny* fu annotato da una mano anonima:

NB Król August Pierwszy natynczas w Warszawie te komedyje i karnawały wyprawował, swojej żądzy lubieżnej czyniąc zadość, a w Ruskich Krajach gemebat populus o pomoc do nieba krwawymi łzami.[21]

[NB Il re Augusto Primo nel frattempo organizzò le commedie e le feste del carnevale, per esaudire il suo desio lascivo, e nel Ruteno gemebat populus l'aiuto al cielo con le lacrime sanguinose].

Come vediamo dunque almeno una parte delle critiche, che colpirono la compagnia italiana, in realtà si riferiva piuttosto alla difficile situazione politica del paese e all'atteggiamento del re piuttosto che ai comici stessi e alla loro arte. Comunque può darsi che per rispondere alle critiche, o semplicemente per fare omaggio al re, Gennaro Sacchi nel 1699 diede alle stampe a Varsavia la sua commedia intitolata *La Commedia Smascherata, ovvero i Comici esaminati*, dedicandola ad Augusto II. Putroppo non sappiamo se essa fosse allestita a Varsavia oppure no. La commedia è un'apologia del teatro e difesa della professione attorica. Vi troviamo infatti molti elementi del discorso di Nicolò Barbieri esposto nel suo trattato *La Supplica. Discorso famigliare a quelli che trattano de' comici* o in altre apologie del teatro dell'epoca. Nel corso della commedia vengono dibattuti gli argomenti, come: la differenza tra il comico e il ciarlatano (I.14), tra il comico di professione e quello per diletto, ovviamente viene espressa la supremazia del primo sul secondo (III.1), la negazione della stregoneria dei comici (I.3), utilità della commedia (I.2, *passim*).

Il testo di Sacchi si iscrive nel filone delle 'commedie in commedia', un sottogenere molto diffuso nel Seicento. Come di tradizione nelle commedie metateatrali, anche nell'opera di Sacchi troviamo non soltanto uno spettacolo inserito nel testo cornice, ma anche degli accenni alla vita dei comici (lamentele sui viaggi duri, presenza degli animali di compagnia) ed al loro lavoro (difetti del mestiere, relazioni all'interno della compagnia, uso delle saponette odorate, etc.). Interessante appare anche l'elenco dei personaggi della commedia:

Anselmo Dottore di Medicina, e di legge, uomo ricco, inimico della Comedia, per haverne udito a dir male.
Margherita sua figlia, innamorata di Cortese.
Lo spirito di Roscio.
Ottavio detto Ortensio in scena primo innamorato.
Ottavia detta Cintia in scena sua moglie e prima donna.
Giulio detto Arlecchino.
Antonia detta Colombina sua moglie.
Girolamo detto Pantalone.
Gennaro detto Cap. Coviello terzo innamorato.
Cortese Cavaliere, amante corrisposto di Margherita.[22]

Dieci personaggi, tra cui vediamo Coviello riportato col vero nome di battesimo dell'attore. In base all'elenco e all'intreccio della commedia possiamo ricostruire lo schema dei ruoli: 2 Vecchi (Pantalone e Anselmo), 2 Servi (Roscio, transfor-

[21] *Ibidem*, nota 96.
[22] SACCO, *La comedia smascherata*, cit.

mista, e Arlecchino), 2 coppie di Innamorati (Ortensio e Cinzia, Margherita e Cortese), Capitano (Coviello) e una subretta (Colombina). Nel testo troviamo anche degli elementi fissi del repertorio delle maschere (presentazione del personaggio, complimenti, lazzi, canzoni, etc.).

La commedia è composta di tre atti. La pièce cornice ci mostra un incontro tra un nemico di teatro e una compagnia di comici. L'azione si svolge a Pavia, dove arriva una truppa incompleta di attori. Nella casa di Anselmo, un dottore in medicina e in legge, all'improvviso appare Roscio, lo spirito del famoso attore romano. Questo indispettito dall'odio che Anselmo porta per il teatro e i comici, lo costringe a subire una prova: gli fa ospitare la compagnia appena sbarcata in città e per provare l'onestà dei commedianti prepara degli esami a cui, di fronte ad Anselmo, sottopone la compagnia. Il primo esame dimostra l'atteggiamento virtuoso delle due comiche (Ottavia difende il buon nome della sua compagna assente e non accetta un regalo costoso; poi anche Colombina respinge il dono). All'esame di lealtà viene invece sottoposta tutta la compagnia, nonostante una provocazione ben preparata, alla fine il capocomico riesce a ripristinare la pace e solidarietà tra i compagni. Gli esami, insieme ai discorsi tenuti da Roscio e da Orazio, dimostrano l'onestà dei comici e l'utilità della commedia. All'azione primaria è legato un filone secondario, che mostra l'amore tra Margherita, figlia di Anselmo, e Cortese Cavaliere, i due giovani vengono aiutati dai comici, e alla fine si fidanzano.

In questo caso specifico nella struttura della commedia cornice sono inseriti due spettacoli interiori di carattere diverso. Il primo compare alla fine dell'atto secondo (nella scena decima) e chiude l'atto. Si tratta di una scena recitata (o forse cantata) da Ottavia e Ottavio, un duetto di Sesto e Lucrezia che proviene probabilmente dall'opera tragica di Giovanni Bonicelli *Lucrezia romana violentata da Sesto Tarquinio con la saggia pazzia di Bruto, liberator della patria*, rappresentata a Venezia nel 1693.[23] Nella prefazione al libro l'autore informa infatti: «Vi ho innestata la rappresentatione d'una scena di Sesto, e Lucretia, scena delle più antiche, e più cognita, acciò si conosca, che essendo questa (al parere di molti scrupolosi affettati) delle più lascive, (vedendosi un uomo perso nella libidine, a sollecitare con le più calde ragioni una donna) non resta che dalla medema non possano meglio apprendere le donne le raggioni dell'honestà, il debito di donne honorate, e l'obligo delle medesime».[24] Il secondo invece di tipo farsesco appare alla fine del terzo atto. Si tratta di una farsa intitolata *Impertinente castigato*, che si estende dalla scena 15 fino alla 21 dell'atto terzo. È l'unico momento in cui compaiono i dialetti nella commedia. Nella farsa recitano quattro personaggi: Pantalone, Colombina, sua figlia, Arlecchino, il novello marito di Colombina e Coviello, rivale in amore. Il capitano cerca di sedurre la giovane in assenza degli uomini in casa. Sentendoli tornare, si nasconde in una cassa, Colombina svela tutto ai parenti, i quali col bastone danno una lezione all'ardito amante. L'azione viene fermata da Roscio, che giudica l'intreccio troppo scandaloso, Anselmo però difende la farsa, definendola utile e morale. In questo

[23] ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *The Calendar of Venetian Opera. A new Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*, Stanford, Stanford University Press, 2007, p. 566.
[24] SACCO, *La commedia smascherata*, cit.

modo il nemico del teatro si converte: «Da questa picciola burletta comprendo qual onesto divertimento, e salutevoli consigli, dalle commedie possono apprendersi».[25]

Entrambe azioni sceniche, la prima forse di carattere musicale, la seconda di tipo farsesco, possono essere due esempi del repertorio della compagnia esibitasi a Varsavia. Può darsi che non casualmente entrambe in qualche modo si colleghino all'accusa ripetuta alcune volte dai testimoni degli spettacoli italiani, che riguardava l'immoralità delle pièces, o il furto delle mogli altrui. Il trionfo del teatro che vediamo nel finale della commedia apologetica purtroppo non riguarda la compagnia di Sacco a Varsavia, il cui soggiorno nella capitale polacca fu piuttosto breve e l'accoglimento da parte del pubblico polacco, a quanto pare, poco caloroso. Gli attori, partiti forse insieme ad Augusto II, non tornarono più a Varsavia. L'anno successivo vi arrivò una compagnia francese, organizzata da Costantini. La truppa di Deschallieres contava una trentina di artisti, tra cantanti, ballerini e musici e rimase nella capitale polacca fino al 1705.

BIBLIOGRAFIA CITATA

BARTOSZEWICZ, JULIAN, *Studja historyczne i literackie*, II, Kraków, Kazimierz Bartoszewicz, 1881.

BRAHMER, MIECZYSŁAW, *Z dziejów włosko-polskich stosunków kulturalnych. Studia i materiały*, Warszawa, Towarzystwo Literackie, 1939.

BUCHWALD-PELCOWA, PAULINA, *Satyra czasów saskich*, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1969.

Dramat staropolski od początków do powstania sceny narodowej. Bibliografia, II, *Programy drukiem wydane do roku 1765*, a cura di Władysław Korotaj *et alii*, Wrocław, Instytut Badań Literackich PAN, 1965.

Drukarze dawnej Polski od XV do XVIII wieku, III/II, *Mazowsze z Podlasiem*, a cura di Krystyna Korotajowa e Joanna Krauze-Karpińska, Wrocław, Instytut Badań Literackich PAN, 2001.

Enciclopedia della spettacolo, a cura di Silvio D'Amico, Roma, Le Maschere, 1956.

JACKL, JERZY, *Z badań nad teatrem czasów saskich*, «Pamiętnik Teatralny», 1, 1960, pp. 95-114.

La commedia dell'arte: storia e testo, a cura di Vito Pandolfi, V, Firenze, Sansoni, 1959.

OSIECKA-SAMSONOWICZ, HANNA, *Agostino Locci (1601-po1660). Scenografii architekt na dworze królewskim w Polsce*, Warszawa, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2003.

RASI, LUIGI, *I comici italiani*, II, Firenze, Francesco Lumachi, 1905.

ROSZKOWSKA, WANDA, *Akt zapustny komediantów na Zamku Warszawskim roku 1699*, «Pamiętnik Teatralny», 4, 1987, pp. 543-556.

SACCO, GENNARO, *La commedia smascherata overo i comici esaminati*, Varsavia, Collegio delle Scuole Pie, 1699.

SELFRIDGE-FIELD, ELEANOR, *The Calendar of Venetian Opera. A new Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*, Stanford University Press, Stanford 2007.

TRUCHLIM, STEFAN, *Na dworze Augusta Mocnego*, Warszawa, Biblioteka Kroniki Powszechnej, 1932.

WIERZBICKA, KARYNA, *Historia sceny polskiej*, I, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa, 1953.

WINDAKIEWICZ, STANISŁAW, *Teatr polski przed powstaniem sceny narodowej*, Kraków, Krakowska Spółka Wydawnicza, 1921.

Życie dworskie Polaków i Polek na dworze królów domu saskiego w Polsce i w Saxonii, a cura di Edward Raczyński, Wrocław, Zygmunt Schletter, 1843.

[25] *Ibidem*.

XII. L’orizzonte Goldoni

«Capìa benissimo sin d'allora, quant'erano stucchevoli le caricature del Secolo oltrepassato». Riflessioni goldoniane e pratiche teatrali dei Gesuiti.

Annibale Rainone
(Università di Salerno)

Il giovane Goldoni, allievo presso il collegio gesuita di Perugia è alle prime prove di scena con la declamazione del prologo di un autore secentista, cui non sono lesinate polemiche di stile e di metodo. Eppure, attraverso il filtro educativo della retorica, la drammaturgia di collegio funge da laboratorio teatrale, godendo della specificità di essere «teatro di formazione».

The young Goldoni, student at the Jesuit college of Perugia, is at the first test of the scene with the recitation of the prologue of an author of Six hundred, which are not skimp controversy of style and method. And yet, through the filter of educational rhetoric, drama college serves as a theater workshop, enjoying the specificity of being «theater training».

Nel frontespizio istoriato che precede il *Tomo III* delle *Memorie italiane* di Carlo Goldoni, recentemente curate da Epifanio Ajello,[1] vi è illustrato un teatro con la presenza di un'orchestra «ed una figura di Giovanetto in abito femminile in atto di recitare il Prologo della Commedia»:[2] il «Giovanetto» è il dodicenne Goldoni, a Perugia, nel «teatrino»[3] di Palazzo degli Antinori, clienti e protettori del padre Giulio, alle prese con le sue prime esperienze di medico.

Trovavasi allora mio Padre nella città di Perugia, esercitando colà l'Arte Medica; pensò bene, ch'io passassi vicino a Lui, e in compagnia di un venerabile Monaco Olivetano, della Notabile Famiglia Ariminese de' Rinalducci, partii da Venezia mia Patria, e m'incamminai a Perugia. Colà fui posto alle Scuole dei Padri della Compagnia di Gesù nella classe inferiore della Grammatica, ov'era Maestro in allora il Padre Filippo Liggi.[4]

«I Gesuiti erano in voga» (ivi, p. 34) e a Perugia, dunque, il giovane Goldoni viene iscritto dal padre presso il locale collegio della Compagnia di Gesù, probabilmente nella primavera del 1719 (ivi, p. 114*n*), per riprendere gli studi di Grammatica già intrapresi a Venezia o, come diversamente esposto nei *Mémoires*, per essere iscritto da principio al primo anno del corso di studi:

Già a Venezia avevo frequentato il primo anno di Grammatica inferiore; avrei potuto essere ammesso alla superiore, ma il tempo perduto, la distrazione del viaggio, i nuovi insegnanti che avrei avuto, tutto ciò spinse mio padre a farmi ricominciare da capo gli studi e fece benissimo.[5]

---

[1] CARLO GOLDONI, *Memorie italiane*, a cura di Epifanio Ajello, Napoli, Liguori, 2012, p. 118.
[2] Ivi, p. 119.
[3] CARLO GOLDONI, *Memorie [del Signor Goldoni per servire alla storia della sua vita e a quella del suo teatro]*, a cura di Paolo Bosisio, traduzione di Paola Ranzini, Milano, Arnoldo Mondadori, 1993, p. 36: «[mio padre] riunì una compagnia di giovani, gli venne concessa una sala nel palazzo Antinori, vi fece allestire un teatrino; egli stesso preparò gli attori e vi rappresentammo la commedia».
[4] GOLDONI, *Memorie italiane*, cit., pp. 113-114.
[5] GOLDONI, *Memorie*, cit., p. 34.

Quanto appena asserito è però in contraddizione con un episodio riportato nelle *Memorie italiane*, episodio che, al contrario, dichiara una continuità di anno scolastico nel trasferimento da Venezia a Perugia, evidentemente, per ragioni funzionali alla volontà di 'rappresentare' all'interno delle mura collegiali una scena —esemplare e di compensazione assieme— al termine della quale, «in mezzo alla Scuola», il giovane Goldoni figura «Imperator dei Romani», qualifica di merito conferita per quanti eccellevano nello studio della lingua latina, oggetto d'esame del cosiddetto «*Passaggio*» da una classe all'altra:

Non voglio lasciar qui di enunciare un fenomeno assai curioso accadutomi in tale incontro. Io aveva di già scorsi in Venezia i principi della Grammatica, e mi credea sufficiente per comparire ovunque in una simile Classe. Giunsi alla scuola in Perugia a mezzo il corso della stagione, e per tutto il restante dell'anno mi trovai sì confuso, debole di fantasia, e d'intelletto, che non sapeva fare una concordanza, ed era io il ridicolo della Scuola, caricando gl'insolenti Scolari di derisioni, e di ingiurie il povero Veneziano novellamente arrivato. Venne il giorno in cui si dà da' Maestri il Latino, che chiamasi *del Passaggio*, e già tutti aspettavano, ed io aspettava cogli altri vedermi rimandato alle concordanze. Oh inaspettato evento, per me di giubbilo, e per altri d'invidia! Il mio Latino riuscì il migliore di tutti; mi diedi animo nell'esame. Passai alla Superiore. Fui creato Imperator dei Romani; sostenni la dignità tutto l'anno, ed ecco nel Primo Rame di questo secondo Tomo Goldoni in mezzo alla Scuola, a sventolar la bandiera, che mai s'avrebbe sognato di dover servire di Frontespizio alle mie Commedie.[6]

Se dai registri del collegio, come rilevato da Antonio Valeri, è certo che Goldoni, con altri due collegiali, sia stato respinto all'esame d'ammissione alla classe superiore (in accordo quindi con la decisione paterna di fargli iniziare il corso di Grammatica dal primo anno), nondimeno l'episodio del conferimento della carica onorifica di «Imperator dei Romani», con il giovane Carlo in piedi «a sventolar la bandiera» fra i compagni di classe seduti ai rispettivi banchi, tradisce «la stesura visiva della sua formazione fatta puntualmente di colpi di scena, tutti legati alla sua geniale capacità di risolverli».[7]

Ciò che preme rilevare è che l'umanesimo dei Gesuiti prevedeva sì che i collegiali fossero buoni teologi ma anche, preliminarmente, buoni latinisti ed ebraisti: dal primo abbozzo di programma per collegi, si richiede che gli studenti, prima di passare alla filosofia e alla teologia, siano «ben fondati in grammatica»,[8] e si aggiunge, «in grammatica, in retorica e in versi».[9] In particolare, se la *Ratio studiorum*, nella sua asciutta formulazione di organo principale di progettazione didattica, si limita a prescrivere la cornice precettistica in cui esperire ogni singola forma-azione, saranno le singole *rationes*, invece, a porre l'accento sull'importanza delle esercitazioni scolastiche tese a rafforzare gli insegnamenti impartiti all'interno dei corsi umanistici. Tra queste, un posto centrale veniva assegnato alla declamazione (la recita di collegio), che consisteva in un discorso retorico, eseguito

[6] GOLDONI, *Memorie italiane*, cit., pp. 114-116. Contraddizione ancor più patente se si prosegue di poco nella lettura dei *Mémoires*, cfr. GOLDONI, *Memorie*, cit., p. 35.
[7] GOLDONI, *Memorie italiane*, cit., p. 116*n*. Cfr. ANTONIO VALERI, *Una bugia di Carlo Goldoni*, «La Rassegna Internazionale», VIII, (Firenze) 1902, pp. 195-203.
[8] JOSEPH DE GUIBERT, *La spiritualità della Compagnia di Gesù*, a cura di Giandomenico Mucci, Roma, Città Nuova, 1992, p. 121.
[9] *Ibidem*.

in pubblico, di un brano o di un dialogo interpretato e trasformato in rappresentazione scenica. Nata come strumento di verifica della preparazione retorica degli studenti, essa venne poi inserita progressivamente, e a pieno titolo, nelle attività di Collegio come esercizio letterario carico di finalità oratorie. E, attraverso essa, si intendeva mettere in scena l'ideale dell'oratore antico, il famoso *vir bonus dicendi peritus*. L'insegnamento gesuitico era principalmente rivolto all'oralità, e fu proprio questa dimensione a dar vita ad una drammatizzazione pedagogica del tempo-scuola quotidiano. Perciò nella *Ratio*, ad esempio, l'obiettivo di una perfetta eloquenza fu perseguito anche organizzando le classi inferiori in due gruppi rivali (*decurie*) simulanti Romani e Cartaginesi. Nei corsi di umanità e retorica, gli studenti in ingresso padroneggiavano la lingua latina; la parlavano correttamente come una lingua viva, e la presenza delle esercitazioni orali indica la predilezione per la parola viva. Il che fa di questa scuola una scena di dialogo attivo e continuo in cui vengono allenati la memoria, la voce, il carattere, lo spirito, il gesto.[10]

Giovandosi del senso agonistico di emulazione, «considerato lo strumento migliore per sviluppare le loro capacità in virtù di un articolato sistema di premi e punizioni»,[11] il metodo di studio gesuitico volle far presa su tutte le facoltà dell'uomo attraverso l'esercizio di una serie di attività parallele (corsi di danza, di scherma, di equitazione), tra cui l'attività teatrale utilizzata «non solo come strumento integrante del processo formativo degli studenti, ma anche come veicolo di propaganda del messaggio religioso»;[12] sicché, accanto alla scuola, sia sotto il profilo didattico che delle caratteristiche della vita di collegio, si affiancò ben presto la pratica del teatro, definitivamente considerata parte tutt'altro che secondaria, conformemente al processo di regolarizzazione della scena definito nel testo della *Ratio studiorum*.[13]

Si tratta, dunque, di un collaudato sistema di formazione e di istruzione che il terzo rame istoriato delle *Memorie italiane* verifica, documenta e discute: «in Compagnia di persone oneste, e Civili, in una casa de' Galantuomini»,[14] il padre del collegiale Carlo, come racconta nei *Mémoires*, contento di me, cercò di ricompensarmi e farmi divertire durante le vacanze. Sapeva che mi piacevano gli spettacoli; piacevano anche a lui; riunì una compagnia di giovani. Gli fu accordata una sala del Palazzo Antinori, e vi fece costruire un teatrino; ammaestrò egli stesso gli attori, e vi rappresentammo la commedia.[15]

Oltre alla parte di prima donna (in forza del noto divieto emanato da Papa Innocenzo XI di ammettere donne sulla scena)[16] nella commedia *La sorellina di Don*

[10] MARIA FRANCESCA DAMANTE, *Teatro educativo dei primi gesuiti: dalla retorica alla drammatizzazione*, «Educazione. Giornale di pedagogia critica», II, 2013, pp. 57-58.
[11] SABINA PAVONE, *I gesuiti dalle origini alla soppressione 1540-1773*, Roma-Bari, Laterza, 2004, p. 58.
[12] Ivi, p. 60.
[13] Cfr. *La «Ratio studiorum». Modelli culturali e pratiche educative dei gesuiti in Italia tra Cinque e Seicento*, a cura di Gian Paolo Brizzi, Roma, Bulzoni, 1981.
[14] GOLDONI, *Memorie italiane*, cit., p. 119.
[15] GOLDONI, *Memorie*, cit., p. 36.
[16] GOLDONI, *Memorie*, cit., p. 36. Cfr. GOLDONI, *Memorie italiane*, cit., p. 118, laddove nel rame istoriato che ritrae il dodicenne Carlo è un cartiglio, invero assai eloquente, dall'*Ars poetica* di Orazio, «Chi,

Pilone del senese Girolamo Gigli,[17] al giovane Goldoni fu assegnata anche la declamazione del Prologo. Se allo stile di Prologo, «maraviglioso, sublime» (ivi, p. 121), che gli fu dato da imparare non è lesinata l'ironia per il macchinoso teatro barocco («Che fior di roba! Che sforzo di fantasia seccentista!»; ivi, p. 121), di contro, all'opera del commediografo senese sono tributate «grandi obbligazioni» (ivi, p. 122) per aver «liberata l'Italia dalle iperboli, dalle metafore, dal sorprendente» (ivi, p. 122), con analogo tratto polemico per la Commedia dell'Arte i cui esponenti «continuarono essi fino a' dì nostri a coltivare il sorprendente, il maraviglioso, perché allattati dal pessimo nutrimento, ed incapaci da per se stessi a cambiar sistema» (ivi, pp. 122-123), ad investire cioè «le loro abilità in una nuova architettura recitativa informata alla "naturalezza", che sarà il principale registro espressivo del suo teatro» (ivi, p. 123*n*).

Ora, com'è noto, le prefazioni Pasquali delle *Memorie italiane* sono capitoli di una storia che segue il Goldoni fino al 1743, e di esse si servirà per scrivere la prima parte dei *Mémoires*. Ma sono le prime cinque prefazioni ed, in particolare, i relativi primi cinque frontespizi istoriati, così come i restanti dodici disegnati dal Novelli, su rame incisi dal Baratta (ma per il Tomo XI e il Tomo XII il disegno è del Giampiccoli), a costituire un'importante 'funzione narrativa' rispetto al testo degli *Autore a chi legge*, tanto più che dal sesto tomo in avanti «il rapporto tra immagine e commento si modifica» (ivi, p. 23), in forza delle nuove occupazioni parigine, motivo per cui è lecito congetturare che «una volta Goldoni a Parigi, Novelli ricavi il soggetto delle immagini unicamente dalle prefazioni» (ivi, p. 23); e che pertanto, per i primi cinque frontespizi la relazione immagine-commento è assai più stringente, consentendo al Goldoni il pedissequo controllo *de visu* di ogni singola vignetta. In altri termini, la figura assume un ruolo testimoniale: autenticando l'accaduto, il frontespizio istoriato accorda credito a quanto raccontato nella prefazione, legittimando, assieme, immagine e narrazione.[18]

È caso, allora, che l'*enfant prodige* Goldoni testimoni il suo precoce talento alle prese con la scrittura della prima sua commedia, in un luogo alla scrittura deputato, la camera dei libri, oggetto del primo rame istoriato, con i dorsi di alcuni volumi ben in vista, collocati o ex post ri-collocati e, per così dire, 'rappresentati' quali precursori funzionali alla cosiddetta sua riforma del teatro: Della Porta, De Lemene, Fagiuoli, Maggi, Cicognini (il solo avente diritto, a quell'altezza cronologica, tra gli scaffali della piccola libreria), mentre sulla prima mensola, poco distante dalla penna del piccolo Carlo protesa nell'atto di scrivere, è il volume del Gigli, indicato significativamente come personale riferimento culturale, identitario: come il Goldoni, infatti, anche il Gigli, un tempo, fu studente di grammatica presso il collegio gesuita di san Vigilio, salvo poi aver interrotto gli studi, pare, per dissensi sui metodi di insegnamento; a non dire dell'episodio in seguito al quale il commediografo senese, per lo scalpore suscitato dal *Don Pilone*, fu costretto a

nella sua corsa, ha l'ambizione della meta, ha molto sofferto e ha sofferto nell'infanzia» («Qui studet optatam cursu contigere metam. Multa tulit, fecitque puer»).

[17] GOLDONI, *Memorie italiane*, cit., p. 122.

[18] Sulla questione, cfr. *La terza autobiografia «avec figures»*, in GOLDONI, *Memorie italiane*, cit., pp. 15-36.

trasferirsi altrove, a Roma, componendovi una *Relazione del collegio petroniano delle balie latine*, satira del classicismo imposto dalla *Ratio studiorum*, l'ordinamento degli studi che presiedeva all'attività pedagogica e scolastica della Compagnia di Gesù sin dai primi collegi gesuitici.[19]

Leggiamo, dunque, il breve Prologo da Goldoni mandato in parte a memoria, così come è riportato nel terzo tomo delle *Memorie italiane*; mentre al capitolo terzo dei *Mémoires*, così a riguardo egli si esprime:

Quel prologo era cosa così singolare che m'è sempre rimasta in testa, voglio favorirne il lettore. Nel secolo scorso la letteratura italiana era così corrotta che tutto, prosa e poesia, era ampolloso, le metafore, le iperboli e le antitesi sostituivano il buon senso. Codesto gusto depravato non era ancora del tutto estirpato nel 1720: mio padre ci era avvezzo; ecco l'inizio di quel magnifico pezzo che dovetti recitare:[20]

Benignissimo Cielo, ai rai del vostro splendidissimo sole eccoci qual Farfalle, che spiegando le debol'ali de'nostri concetti, poniamo a sì bel lume il volo. Deh scintillando le tremende faville della grazia vostra, non permettete, che cadano incenerite le molli piume della nostra ignoranza, ma comprendendo al foco del vostro talento la pietosa mano della vostra bontà, fate sì, che possiamo vivere lietamente, per sempre mai festeggiare d'intorno alle chiare faci del vostro merito, e della luminosissima clemenza vostra.[21]

Appare evidente come lavorasse l'autore del Prologo, sostenuto da un'*entourage* gesuita culturalmente attrezzato ed esigente (i Galantuomini di Palazzo Antinori): trovata una metafora di fondo (volo di farfalla/raggi del Sole), si attribuiscono alla cultura aulica, fatta di luminosi concetti, tutte le qualità proprie del Sole, materializzando così la figura iniziale e mutando una metafora in una identità effettiva della quale egli ricerca e analizza ogni aspetto: come il Sole, infatti, il concetto è posto in alto, irraggiungibile, dispensatore di lumi; di contro, il debole volo delle farfalle non può che esser paragonato all'acerbo intendere dei collegiali, i quali, novelli Icaro, fanno ben attenzione a non avvicinarsi alla «chiare faci» della cultura alta in maniera tale da poter lietamente vivere senza il rischio di poter cadere inceneriti. E il pubblico, naturalmente, è tanto più meravigliato e ammirato quanto più questa caccia alle somiglianze nascoste è fruttuosa di risultati sorprendenti.

Chiaro dunque che una poetica di questo genere, tutta facilmente trasmodata in un gioco intellettualistico e in una messe di metafore strane, bizzarre, al Goldoni non riuscisse che di cattivo gusto, quel gusto esemplarmente informato al *docere delectando* dei padri gesuiti: il motivo del volo accordato ad uno stile in cui descrivere le meraviglie delle cose create in una prosa elaborata, in cui l'attenzione è rivolta alla meraviglia dell'osservare, del vedere, e alla gioia di dire in modi sempre nuovi e diversi, attraverso una gamma di concetti a rizoma, posti uno nell'altro, all'infinito.

Terminato il Prologo di quella prima esperienza teatrale, il cui estensore, per inciso, scambiò per «vero applauso»[22] ciò che invece dovette riuscire una «sontuosa

[19] LUCINDA SPERA, *Gigli, Girolamo,* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 54, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2000.
[20] GOLDONI, *Memorie*, cit., p. 36.
[21] GOLDONI, *Memorie italiane*, cit., p. 121.
[22] Ivi, p. 122.

corbellatura»,[23] Goldoni ammette ironicamente di non ricordarne che una modesta quota parte: «Peccato ch'io non me ne ricordi di più!».[24] Dalla lettura del secondo tomo delle *Memorie italiane*, poi, apprendiamo come andò a finire la sua esperienza perugina: dinanzi alla manifesta rappresentazione di una vocazione al teatro comico, il giovane Carlo dovette sottoporsi agli studi «metodici, e necessari, senza i quali sarebbe stato un porre, come dir si suole, il Carro innanzi a' Buoi» (ivi, p. 113). Un «metodo» che Goldoni sottopone a dura critica, ancora quando dai Gesuiti di Perugia si sposta, morto l'Antinori, ad apprendere la Filosofia impartita dai Domenicani di Rimini: «da tali scuole e da tale metodo ho approfittato pochissimo» (ivi, p. 218); e, più esplicitamente, con maggiore articolazione di pensiero:

S'io fossi stato in Perugia, dov'era prima, s'io fossi stato tuttavia con mio Padre, che aveva per me tutta la ragionevole condiscendenza, avrei troncato assai presto, non lo studio, ma il metodo di studiare. Per mia sventura mi trovava soggetto a persone, che si facevano una legge di tiranneggiare il mio spirito. (ivi, p. 129)

Eppure, è indubbio che l'esperienza gesuitica abbia contribuito a veicolare un modello di 'pedagogia della parola': attraverso il filtro educativo della retorica, la drammaturgia di collegio funge da laboratorio teatrale, godendo della specificità di essere «teatro di formazione» nel senso inteso da Giovanna Zanlonghi che, a riguardo, rileva quanto il teatro gesuitico occupasse un posto centrale sia nella pedagogia —orientata alla formazione dell'uomo pubblico, signore della parola, e dell'uomo etico e religioso— sia nella gestione della comunicazione cittadina durante le occorrenze cerimoniali e festive, quale potrebbe debitamente configurarsi la messinscena a Palazzo Antinori.

La parola in scena dà cioè voce, alimentandola, una spiritualità dell'impegno nel mondo, un'antropologia dell'unità della persona, un'intuizione della conoscenza come processo di una coscienza incarnata, una cultura umanistica che coniuga classicismo e cristianesimo e, con il piglio di una tecnocrazia *ante litteram*, si apre alle risorse della modernità. [25]

Attraverso una pratica lunga e costante, che Giovanna Zanlonghi ricostruisce nelle sue fasi, matura la consapevolezza di una funzione e di una tecnica espressiva che si gioca fuori dal professionismo, ma con un'alta professionalità e alte ambizioni formative: teatro in senso pieno, dove l'*actio* si salda con la parola e l'immagine, la parola e la scena si implicano vicendevolmente, la retorica si declina in drammaturgia e la drammaturgia si modella sulla retorica. E, tuttavia, proprio per questo, avverte la studiosa, è difficile classificare il teatro di collegio, sia perché lontano dal teatro religioso *stricto sensu*, sia perché profondamente diverso da un semplice fatto mondano a causa della modalità di fruizione elitaria della società del collegio, della sua spiccata qualificazione festiva, della costruzione drammaturgica corale godendo della specificità di essere «teatro di formazione».[26]

---

[23] *Ibidem*.
[24] GOLDONI, *Memorie italiane*, cit., p. 121.
[25] GIOVANNA ZANLONGHI, *Teatri di formazione. Actio, parola e immagine nella scena gesuitica del Sei-Settecento a Milano*, Milano, Vita e Pensiero, 2002, p. XI.
[26] Ivi, p. 225.

In questa prospettiva, la retorica e le rappresentazioni scolastiche non possono che intercettare prassi e temi quali la dignità dell'eloquenza e, quindi, la retorica dell'immagine, del corpo, l'arte della voce e del gesto, il teatro cultura di vita sociale dunque, la polarità tra drammaturgia e mondo, i modelli comportamentali tra gioco liturgico e le sue trasformazioni, ivi comprese le seduzioni dell'antichità commiste alla polisemia del religioso; e, ancora, la gravità e il piacere, l'integrazione della musica e, non ultimo, l'erotismo sublime, talvolta appannaggio di coreografie grandiose e ambientazioni esotiche.[27] Scrive Giovanni Isgrò:

Nella familiarità con la pratica teatrale sostanziata di rigore spirituale e culturale, e sostenuta da un'impressionante riscontro iconografico di grande impatto scenografico e di notevole effetto edificante, crebbe e si affermò l'atmosfera della vita collegiale, si formarono le radici di uno spirito di compagnia, si crearono le abitudini di vita favorevole ad una formazione intellettuale, morale, tecnica, ed ad una complessità umana, sociale e culturale che fece la differenza. Da qui il senso anche di una formale separatezza della scuola rispetto al mondo esterno. Il collegio fu il luogo dove fu possibile venire a contatto con il meglio del sapere e della cultura spirituale del mondo cristiano, sì da consentire ai suoi protagonisti di imporre il patrimonio delle proprie conoscenze maturato nella quotidianità.[28]

Pertanto, la vitalità di un modello teatrale così congegnato, confermando «le caratteristiche dei meccanismi di produzione e dell'azione pedagogica del teatro gesuitico, anche in riferimento all'estensione e all'articolazione del vissuto collegiale»,[29] si presentava [...] in tutta la sua emblematica connotazione di luogo di straordinaria compattezza ideologica, livello estremo nella gerarchia dei valori pedagogici, meccanismo esemplare di come contenuti sacri ed edificanti riuscissero persino a dare senso all'atmosfera aristocratica e mondana che accompagnò le rappresentazioni[30] anche quando non immediatamente legate all'istituzione o da essa patrocinate, com'è nel caso della prima prova d'attore del giovane Goldoni, inserito in dinamiche socializzatrici che potrebbero definirsi latamente in paradigmi inter-artistici se non, *motu proprio*, già sperimentali.

BIBLIOGRAFIA CITATA

DAMANTE, MARIA FRANCESCA, *Teatro educativo dei primi gesuiti: dalla retorica alla drammatizzazione*, «Educazione. Giornale di pedagogia critica», II, 2013, pp. 57-58.

DE GUIBERT, JOSEPH, *La spiritualità della Compagnia di Gesù*, a cura di Giandomenico Mucci, Roma, Città Nuova, 1992.

Dizionario Biografico degli Italiani, 54, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2000.

GOLDONI, CARLO, *Memorie [del Signor Goldoni per servire alla storia della sua vita e a quella del suo teatro]*, a cura di Paolo Bosisio, traduzione di Paola Ranzini, Milano, Arnoldo Mondadori, 1993.

————, *Memorie italiane*, a cura di Epifanio Ajello, Napoli, Liguori, 2012.

ISGRÒ, GIOVANNI, *Fra le invenzioni della scena gesuitica. Pedagogia e debordamento*, Roma, Bulzoni, 2008.

[27] Cfr. JEAN-MARIE VALENTIN, *Les Jésuites et le théâtre (1554-1680): contribution à l'histoire culturelle du monde catholique dans le Saint-Empire romain germanique*, Paris, Desjonquéres, 2001.

[28] GIOVANNI ISGRÒ, *Fra le invenzioni della scena gesuitica. Pedagogia e debordamento*, Roma, Bulzoni, 2008, p. 73.

[29] Ivi, p. 78.

[30] Ivi, p. 79.

PAVONE, SABINA, *I gesuiti dalle origini alla soppressione 1540-1773*, Roma-Bari, Laterza, 2004.

La «Ratio studiorum». Modelli culturali e pratiche educative dei gesuiti in Italia tra Cinque e Seicento, a cura di Gian Paolo Brizzi, Roma, Bulzoni, 1981.

VALENTIN, JEAN-MARIE, *Les Jésuites et le théâtre (1554-1680)*: *contribution à l'histoire culturelle du monde catholique dans le Saint-Empire romain germanique*, Paris, Desjonquéres, 2001.

ZANLONGHI, GIOVANNA, *Teatri di formazione. Actio, parola e immagine nella scena gesuitica del Sei-Settecento a Milano*, Milano, Vita e Pensiero, 2002.

Dalle Canarie a Smirne: l'impresario di teatro fra Metastasio e Goldoni

William Spaggiari
(Università di Milano)

Il contributo illustra i rapporti intercorsi fra Goldoni e Metastasio, e presenta elementi utili a convalidare l'attribuzione a quest'ultimo dell'anonimo intermezzo *L'impresario delle Canarie*, che andò in scena a Napoli nel 1724, insieme alla *Didone abbandonata*, e che divenne poi un modello per il teatro comico in musica del XVIII secolo. Lo utilizzò anche Goldoni per una *pièce* molto simile, *L'impresario delle Smirne* (1760), sviluppandone l'ambientazione esotica e amplificando la satira delle consuetudini del mondo teatrale.

This paper focuses on the relationships between Goldoni and Metastasio and intends to confirm the attribution to Metastasio of the anonymous «intermezzo» L'impresario delle Canarie*, first performed in Naples in 1724, together with* Didone abbandonata*. This work became a model which was imitated in the XVIII century. Goldoni himself employed it in a similar play,* L'impresario delle Smirne *(1760), where he developed the exotic setting and especially satirised the habits and extravagant behaviour of the theatre.*

Metastasio e Goldoni non si incontrarono mai. Ma che fra loro esistessero motivi di consonanza e di affinità è confermato dagli scambi epistolari, dalle testimonianze sparse nei rispettivi carteggi, dalle dediche (come quella del *Terenzio*, la commedia in versi di Goldoni andata in scena a Venezia nell'autunno 1754), dagli omaggi librari che da Venezia e poi da Parigi giungevano al poeta a Vienna (da ultimo, nel 1771, *Le bourru bienfaisant*).[1] Inoltre, Goldoni parla più volte di Metastasio nei *Mémoires* (per l'*Amalasunta* dichiara di avere «spogliato bastantemente la *Didone* e l'*Issipile* di Metastasio»), gli rende omaggio negli argomenti di drammi per musica (il *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno* del 1749, la *Statira* del 1756), nelle commedie (come *L'amore paterno*, II.11, dove lo nomina accanto a Petrarca e Ariosto), nei componimenti in versi (nelle «ottave veneziane» per le nozze di Lorenzo Baglioni e Caterina Minelli, IX.4, è ricordato l'*Adriano in Siria*); infine, sottoscrisse l'edizione *ne varietur* delle opere del poeta, allestita da Giuseppe Pezzana a Parigi fra il 1780 e il 1782.[2]

---

[1] Cfr. GIANFRANCO FOLENA, *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 307-309 e 320. Tre lettere di Metastasio a Goldoni (24 novembre 1753, 11 marzo 1758, 30 dicembre 1771) si leggono in PIETRO METASTASIO, *Tutte le opere*, a cura di Bruno Brunelli, Milano, Mondadori (III, 1952, p. 862; IV, 1954, pp. 43-44; V, 1954, p. 132). La dedica del *Terenzio* è in CARLO GOLDONI, *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, V, Milano, Mondadori, 1941, pp. 685-689 (per gli altri cenni cfr. ivi, XIV, 1956, p. 954, e METASTASIO, *Tutte le opere*, cit., V, p. 847). Per le analogie cfr. GIORGIO MANGINI, *Goldoni metastasiano?*, «Subsidia musica veneta», XIV, 1999-2000, pp. 5-24 (in particolare pp. 21-23), e CARMELO ALBERTI, *Goldoni*, Roma, Salerno editrice, 2004, pp. 39, 283 e 301. Si intitola *Il Goldoni metastasiano* un paragrafo di ATTILIO MOMIGLIANO, *Le opere di Carlo Goldoni [...]*, Nuova presentazione di Ettore Bonora, Torino, Loescher, 1973, pp. 51-54, dove sono accolte quattro ariette goldoniane.

[2] Il catalogo degli associati è in *Opere*, XII, Parigi, Hérissant, 1782, pp. 415-432 (Goldoni a p. 418); sull'edizione, della quale Goldoni parla nei *Mémoires*, III, 23 (*Tutte le opere*, cit., I, 1935, p. 540), cfr. il mio *L'armonico tremore. Cultura settentrionale dall'Arcadia all'età napoleonica*, Milano, Angeli, 1990, pp. 104-124.

In quella raccolta, che Metastasio vigilò da Vienna fornendo indicazioni all'editore, non figura *L'impresario delle Canarie*, ovvero l'intermezzo giovanile che più di ogni altra cosa induce a pensare a Goldoni, autore molti anni più tardi dell'*Impresario delle Smirne*, opera di intonazione non dissimile ma certamente più complessa, e attenta a cogliere i segnali dei mutamenti in atto nelle compagnie e negli istituti teatrali, laddove i quadri offerti da Metastasio, che riprendeva spunti dal di poco precedente *Teatro alla moda* di Benedetto Marcello (del quale è «una sorta di traduzione scenica»),[3] si erano limitati alla «osservazione della realtà del teatro, secondo un modello di interscambio con la commedia recitata, che è tipico della situazione napoletana».[4]

Per il fatto di essere stato rappresentato la prima volta a Napoli nel 1724, negli intervalli della 'prima' della *Didone abbandonata* (si dovrebbe dunque parlare di due intermezzi, o di «intermezzo primo» e «secondo», come è in molte edizioni), *L'impresario delle Canarie*, pubblicato in quell'occasione insieme al libretto del dramma (i due intermezzi sono intrecciati ai tre atti, rispecchiando sequenza e tempi della messa in scena),[5] venne fin da subito attribuito a Metastasio; il quale tuttavia, in un epistolario nel quale abbondano i riferimenti alle varie sue opere per il teatro, non parla mai di quel testo minore, che per di più non figura nelle principali raccolte di opere apparse in vita (Venezia, Bettinelli, 1733-1745, 5 voll.; Parigi, Quillau, 1755, 9 voll.; Torino, Stamperia Reale, 1757-1788, 14 voll.), delle quali il poeta vantava la completezza, e neppure in quella parigina del Pezzana.

Che Metastasio avesse escluso dal canone un testo di impronta comica come *L'impresario*, che rappresenta un *unicum* nella sua produzione drammaturgica, non può sorprendere; dovette prevalere la volontà di fornire di sé, soprattutto dopo il trasferimento a Vienna, un'immagine coerente e austera, in linea con il programma di un teatro per musica di più alto registro. A lungo accantonato, l'intermezzo ricompare nell'ultimo volume della raccolta postuma di Nizza, del 1785, dove i curatori, morto Metastasio da pochi anni, riepilogarono le ragioni a favore dell'attribuzione: il fatto che il testo fosse apparso a stampa nel 1724 unitamente alla *princeps* della *Didone*, l'assenza (nell'arco di sessant'anni) di altre ipotesi attributive, la conformità di stile e di ortografia («in cose rimarchevoli, quali sono *ò*, *à*, *ài*, *ànno* in vece di *ho*, *hai*, ec. uso allora adottato quasi dal solo Abate Metastasio»; il quale, in effetti, aveva fornito raccomandazioni in tal senso al Pezzana, suo ultimo editore), le recenti testimonianze degli estimatori.[6] Fra questi, e più autorevole di tutti, era Saverio Mattei, che sulla questione si era pronunciato in una lettera del 30 maggio 1784 all'abate Giuseppe Orlandi (curatore, ma sotto il controllo dello stes-

[3] CLAUDIO TOSCANI, *«L'impresario delle Canarie»: due intonazioni a confronto*, «Studi musicali», n.s., I, 2010, pp. 369-388: 372.

[4] FRANCO VAZZOLER, *Metastasio 'alla moda': «L'impresario delle Canarie»*, ne *Il canto di Metastasio*. Atti del Convegno di studi, Venezia 14-16 dicembre 1999, I, a cura di Maria Giovanna Miggiani, Sala Bolognese, Forni, 2004, pp. 527-538: 528; e cfr. PAOLOGIOVANNI MAIONE, *'Felice augurio - abbia l'impresa'. «L'impresario delle Smirne» dalle tavole dei commedianti alla scena dei cantanti*, «Rivista di letteratura teatrale», V, 2012, pp. 191-211.

[5] *Didone abandonata. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro di S. Bartolomeo nel Carnevale dell'Anno 1724 [...]*, Napoli, Ricciardo, 1724, pp. 28-34 e 52-57.

[6] *Opere*, XV, Nizza, Società Tipografica, 1785, pp. 139-140 (l'intermezzo a pp. 141-162).

so Mattei, dell'edizione delle opere di Metastasio apparsa a Napoli nel 1780-1785, che escludeva *L'impresario*), in cui rivendicava la bellezza dell'aria di Dorina «Recitar è una miseria» del secondo intermezzo; convinzione ribadita nel coevo *Elogio del Jommelli*, dove Mattei ricordava come, nel primo tomo di un esemplare in suo possesso di un'edizione napoletana di Metastasio, il consigliere Giovanni Pallante avesse annotato i nomi dei cantanti dell'intermezzo e precisato che il poeta, oltre la *Didone*, «compose le scene buffe».[7] Sulla scorta di quelle informazioni, e in particolare della stampa di Nizza assunta come modello, gli editori dell'Ottocento diedero per certo che si trattasse di opera di Metastasio.[8] La tesi contraria venne rilanciata da Michele Scherillo;[9] ma la collocazione dell'intermezzo nell'edizione complessiva delle opere a cura di Bruno Brunelli, nel 1943, ha poi di fatto accreditato l'assegnazione al poeta romano.[10] Si tratta di una scelta oggi ampiamente condivisa, se non altro in ragione del fatto che non esistono prove documentarie per una diversa attribuzione; manca, tuttavia, l'unanimità nelle scelte editoriali.[11]

Sono in ogni caso numerosi gli elementi, non soltanto di natura testuale, che convalidano l'attribuzione. Nell'*Impresario* la protagonista, Dorina, teme che la collera, a seguito di un colloquio agitato, abbia prodotto conseguenze negative sulla sua voce, proprio ora che deve interpretare il ruolo di Cleopatra; si possono addurre i legami fra Cleopatra e la Didone del melodramma maggiore, tali da giustificare una compresenza speculare sulla scena delle due regine d'Africa, entrambe colte nel momento più drammatico della loro esistenza e ugualmente insidiatrici della *virtus* romana (Cleopatra nel cuore del dramma storico, e Didone per così dire in potenza, stante la sua opposizione alla partenza di Enea per il Lazio), entrambe osteggia-

---

[7] SAVERIO MATTEI, *Memorie per servire alla vita del Metastasio*, Colle, Martini, 1785 (rist. anast. Sala Bolognese, Forni, 1987), pp. 46-47 e 67-69 (cui segue l'*Elogio*, dove è la critica delle arie di comparazione, come quella del Nibbio «La farfalla, che allo scuro», pp. 116-117); sull'edizione cfr. PAOLO FABBRI, *Saverio Mattei. Un profilo biografico*, in *Napoli e il teatro musicale in Europa tra Sette e Ottocento. Studi in onore di Friedrich Lippmann*, a cura di Bianca Maria Antolini e Wolfgang Witzenmann, Firenze, Olschki, 1993, pp. 121-144: 121; e ALFREDO TARALLO, *L'impegno editoriale di Saverio Mattei: brevi note all'edizione napoletana dell'opera di Metastasio (1780-1785)*, in *Pietro Metastasio. Il testo e il contesto*, a cura di Marta Columbro e Paologiovanni Maione, Napoli, Altrastampa, 2000, pp. 65-76: 66-67.

[8] Si vedano: *Poesie*, XI, Torino, Stamperia Reale, 1787, pp. 393-412; *Opere*, I, Padova, Nel Seminario, 1811, pp. 3-25 (dopo le *Varianti* della *Didone*); *Opere*, I, Firenze, Dal Gabinetto di Pallade, 1819, pp. 303-323; *Opere*, VII, Napoli, Tramater, 1824, pp. 259-273; *Opere*, I, Firenze, Molini, 1826, pp. 638-649; *Raccolta di melodrammi giocosi scritti nel secolo XVIII*, Milano, Società Tipogr. dei Classici Italiani, 1826, pp. 23-38; *Tutte le opere*, Firenze, Borghi e C., 1832, pp. 1-24; *Opere*, Trieste, Lloyd austriaco, 1857, pp. 50-53.

[9] *L'opera buffa napoletana durante il Settecento. Storia letteraria*, Palermo, Sandron, 1917 (rist. anast. Sala Bolognese, Forni, 1975), pp. 146-150.

[10] METASTASIO, *Tutte le opere*, cit., I, pp. 55-66 (note a pp. 1395-1396).

[11] L'intermezzo si legge ne *La cantante e l'impresario e altri metamelodrammi*, a cura di Francesca Savoia, Genova, Costa & Nolan, 1988, pp. 61-72; è assente in PIETRO METASTASIO, *Drammi per musica*, 3 voll., a cura di Anna Laura Bellina, Venezia, Marsilio, 2002-2004; è accolto in ID., *Melodrammi e canzonette*, a cura di Gianfranca Lavezzi, Milano, Rizzoli, 2005, pp. 659-680. In *Pietro Metastasio*, introduzione di Franca Angelini, scelta di Daniele Del Giudice, apparati di Silvia Tatti, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1999, p. 56, ne era annunciata la pubblicazione (nella medesima Collana di «Cento libri per mille anni») nel volume dedicato ai *Libretti d'opera*, scelta e introduzione di Marzio Pieri, uscito nel 2001; dove però non appare, nonostante vi si dica che l'*Impresario* è incluso, «unico contributo metastasiano, nella presente silloge» (p. 192).

te dai rispettivi fratelli.[12] Altri punti di contatto fra l'intermezzo e la *Didone* confermano una genesi comune: la quartina iniziale dell'arietta che Dorina improvvisa su sollecitazione dell'impresario («Amor prepara / le mie catene / ch'io voglio perdere / la libertà») anticipa (rovesciandone il significato) quella che Araspe canta nella *Didone* (III.6: «Vorrei discogliere / le mie catene / ma il volto amabile / del caro bene / toglie a quest'anima / la libertà»); accennando l'aria di Cleopatra, nel secondo intermezzo, Dorina evoca l'ostilità di Pigmalione con una formula («il germano è l'ingrato») che recupera il «germano infido» del recitativo di Iarba a colloquio con la regina di Cartagine (I.5); per non dire delle molte tessere del vocabolario della *Didone* («empio», «funesto», «barbaro») che, nonostante la diversa fisionomia dei testi, transitano come contrappunto nell'*Impresario*, prima di contrassegnare tutto il teatro di Metastasio (che in questo caso si potrebbe dire faccia il verso a se stesso).[13] Si aggiunga che alla fine l'impresario Nibbio, di fronte alle difficoltà frapposte da Dorina alla firma del contratto che la dovrebbe portare a calcare le scene del teatro nelle Canarie, fa appello, come estrema risorsa, a «un affetto modesto e sincero», anticipando sintagmi tipicamente metastasiani, come il «sincero affetto» dell'*Adriano in Siria* del 1732 (I.6) e il «modesto amore» della più tarda *Nitteti* (II.9); lessico di uso comune, che qui affiora in drammi riconducibili a contesti (il regno di Antiochia, la reggia di Canopo sul Nilo) confortati da fonti storiche, ma non meno esotici delle fantasiose Canarie.

Dunque, il testo dell'*Impresario* ha una ragionevole affinità di composizione con la *Didone* e con la sua vicenda teatrale, a prescindere da una diffusione a stampa che, dopo l'esordio, assumerà forma bipartita. La 'prima' napoletana andò in scena il primo febbraio 1724 al San Bartolomeo, con musica di Domenico Sarro, interpreti la bolognese Santa Marchesini e Gioacchino Corrado, virtuoso della Real Cappella di Napoli. L'intermezzo venne riproposto a Venezia nel 1725, «adespoto e separato dalla *Didone*»,[14] con la stessa Marchesini nelle vesti di Dorina (un ruolo a lei congeniale, se è vero che lo riprese a Milano nel 1729 e al teatro reale del Pardo a Madrid nel 1739); da quel momento, con titolo spesso modificato (*Dorina e Nibbio*, *La cantante e l'impresario*, *L'impresario d'opere nell'isole Canarie*), l'intermezzo conobbe un successo crescente in Italia (ancora Napoli nel 1725 e ancora col Corrado come interprete, Bologna 1725 e 1744, Genova 1726, Firenze 1728, Milano 1729, almeno sei volte a Venezia fra il 1726 e il 1731 e fra il 1741 e il 1749, Reggio 1733, Bergamo 1741, Genova 1741, Gorizia 1742, Pisa 1746, Parma 1749, Ravenna 1752, Udine 1754) e in Europa, da Copenaghen (data incerta) a Madrid (1739), da Mannheim (1759-1760) a Londra (1737), da Vienna (nel 1747) a Potsdam (1748). Fu messo in musica da Pietro Vincenzo Chiocchetti, Tommaso Albinoni, Leonardo

[12] Si vedano le note della curatrice in METASTASIO, *Melodrammi e canzonette*, cit., pp. 673 e 675.
[13] Sul rapporto fra scena tragica della *Didone* e parodia dell'*Impresario* cfr. MICHAEL F. ROBINSON, *L'opera napoletana. Storia e geografia di un'idea musicale settecentesca*, a cura di Giovanni Morelli, Venezia, Marsilio, 1984, pp. 218-219.
[14] Così Anna Laura Bellina in METASTASIO, *Drammi per musica*, cit., I, p. 30.

Leo, Giovan Battista Martini, Giuseppe Maria Orlandini, e finì col diventare una sorta di *vulgata* per quel genere di intrattenimento comico.[15]

Nell'essenziale intreccio, con due personaggi (Dorina, virtuosa di canto; e Nibbio, impresario di un teatro alle Canarie, al quale la protagonista concede udienza), l'autore si prende gioco delle consuetudini del teatro d'opera del tempo, dei personaggi che vi agiscono (compresi i librettisti corrivi), del pubblico indisciplinato, della tipologia di arie e ariette, ricorrendo alla soluzione drammaturgica del finale aperto, che vede Dorina esitare nel sottoscrivere il contratto.[16] Goldoni, non meno attento agli ingredienti esotici e alla satira degli usi del teatro comico, dispiegata con un maggior corredo di conoscenze, ebbe sicura familiarità con *L'impresario* metastasiano, nel contesto della particolare fortuna di cui godettero sulle scene veneziane, già dalla metà degli anni Venti, gli intermezzi giocati sulle astuzie della virtuosa di musica e della donna ingannatrice, come *La Dirindina* di Girolamo Gigli (1725) e *La cantatrice* (1727) di Domenico Lalli.[17] Nella penultima scena del *Teatro comico* (1750), agli attori della compagnia che lamentano le cattive abitudini del pubblico, il poeta Lelio risponde citando tre versi della «canzonetta d'un intermezzo» che chi va alla commedia ama ripetere: «Signor mio, non vi è riparo: / io qui spendo il mio denaro, / voglio far quel che mi par».[18] Si tratta appunto di un'arietta dell'*Impresario* metastasiano, ormai divenuto *res nullius*, adattabile alle circostanze. Ancora, ne *L'impostore*, del 1754, il finto capitano Orazio è arrivato con «denari a sacchi» (I.6), così come nella *pièce* metastasiana il Nibbio vanta di spendere «a sacchi» il suo denaro (I.50) pur di assicurarsi i migliori interpreti. Inoltre, nel dramma giocoso per musica *La bella verità*, del 1762, Goldoni cita per due volte (I.4 e II.7) un verso («il cembalo è scordato») dell'*Impresario* metastasiano, nel primo caso in un'aria che è una parodia delle ariette del poeta cesareo («Fra le tempeste ancora / tenta il noc-

[15] Cfr. CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-94 (III, pp. 417-419, e V, p. 566; *Indici*, I, p. 290); e *The new Grove dictionary of opera*, I, edited by Stanley Sadie, London, Macmillan, 1992, p. 847.

[16] Fra i molti contributi sull'*Impresario*, sul metamelodramma (e la «prova d'opera»), sull'opera buffa napoletana, si segnalano (oltre a quelli qui citati nelle note): ANDREA DELLA CORTE, *«L'impresario delle Canarie» di Metastasio*, in ID., *Satire e grotteschi di musiche e di musicisti d'ogni tempo*, Torino, UTET, 1946, pp. 334-339; DANIELA GOLDIN, *La vera Fenice. Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 73-76; FRANCO VAZZOLER, *«...al libretto si dia mano». L'opera nell'opera in alcuni libretti del Settecento*, «L'immagine riflessa», XI, 1988, pp. 335-348; STEFANIA BUCCINI, *Metastasio e il metadramma del Settecento*, «Critica letteraria», XX, 1992, pp. 39-46; FRANCESCA GATTA, *Lessico del teatro e lessico della musica nel libretti metateatrali settecenteschi*, ne *Le parole della musica.* III. *Studi di lessicologia musicale*, a cura di Fiamma Nicolodi e Paolo Trovato, Firenze, Olschki, 2000, pp. 89-133; CRISTINA CAPPELLETTI, *La «prova d'opera» dalla commedia al libretto*, «Quaderni di lingue e letterature», XXXIII, 2008, pp. 47-61; PAOLOGIOVANNI MAIONE, *La scena napoletana e l'opera buffa (1707-1750)*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, I, a cura di Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione, Napoli, Turchini, 2009, pp. 139-205; ILARIA BONOMI, *«Prima la musica, poi le parole». Osservazioni linguistiche sui metamelodrammi*, in ILARIA BONOMI - EDOARDO BURONI, *Il magnifico parassita. Librettisti, libretti e lingua poetica nella storia dell'opera italiana*, Milano, Angeli, 2010, pp. 47-74.

[17] Cfr. GIULIO FERRONI, *La fedeltà della ragione*, a cura di Beatrice Alfonzetti e Silvia Tatti, Napoli, Liguori, 2014, pp. 12-13.

[18] GOLDONI, *Tutte le opere*, cit., II, 1936, p. 1102; e cfr. VALERIA G. A. TAVAZZI, *Carlo Goldoni dal San Samuele al «Teatro comico»*, Torino, Accademia University Press, 2014, pp. 213-214.

chiero ardito / di ritrovare il lito / di superare il mar»), e segnatamente della *Semiramide* (III.1: «In mezzo alle tempeste, / scoglio battuto in mar / da lungi fa tremar / navi e nocchieri [...]»); si tratta, per Goldoni, di uno dei più notevoli esperimenti di metateatro, con un protagonista (l'autore stesso, dietro pseudonimo) che lavora alla stesura di un libretto tenendo conto delle richieste dei cantanti e dell'impresario («ma questo libretto non verrà mai scritto e il poeta metterà in scena i suoi tentativi mal riusciti di comporlo»).[19]

Qualcosa dell'*Impresario* di Metastasio circola anche nelle «farsette» e negli intermezzi goldoniani per musica che hanno al centro la figura della cantante, come madama Geltruda ne *La cantarina*, del 1756; ma già *La pelarina* del 1734 (al di là dei dubbi su quanto, nel testo pervenuto, sia ascrivibile a Goldoni o a Antonio Gori) evoca, nella seconda parte, un «impressario di Mazorbo», isola pressoché disabitata della laguna di Venezia, per alludere alla esportazione dell'opera in luoghi remoti, come aveva fatto Metastasio per l'impresario proveniente dalle isole atlantiche.[20] Goldoni riprese alla lettera versi di Metastasio anche in altri contesti, come nel melodramma del 1756 *La cascina* (I.6) in cui recupera l'aria «Va' tra le selve ircane» dell'*Artaserse* (II.12). Le Canarie, poi, torneranno in due drammi giocosi per musica, *Le virtuose ridicole* del 1752 (II.5) e *La conversazione* del 1758 (II.9), mentre l'isola di «Maiorica» fa da sfondo a *I portentosi effetti della madre natura*, del 1752; motivi riconducibili, peraltro, alla pratica della scena e al repertorio degli accorgimenti teatrali, compreso il ventaglio delle occorrenze onomastiche (Dorina diventerà nome frequente nel teatro goldoniano).

Ma soprattutto, come lo stesso titolo chiarisce, Goldoni si ricordò dell'intermezzo di Metastasio ne *L'impresario delle Smirne*, in versi martelliani, andato in scena per il Carnevale del 1760 (la 'prima' è del 26 dicembre 1759), poi ridotto in prosa e stampato nel dodicesimo volume dell'edizione Pasquali del 1774;[21] che riprende, fra l'altro, motivi parodistici presenti nel modello, come la provenienza e il nome stesso del «sensale di opere in musica» (il turco Nibbio),[22] e persino qualche elemento delle relazioni private di Metastasio (Carluccio, «musico soprano», è soprannominato Cruscarello, quasi fosse «la crusca di Farinello», II, 3, con evidente allusione a Carlo Broschi, «gemello» del poeta cesareo).[23] Contro i due personaggi di Metastasio, Goldoni avvicenda sulla scena nei cinque atti una folla di protagonisti, comprimari, comparse, a restituire la vivace mobilità di quel mondo. Anche nelle *Smirne*, come in Metastasio, c'è un cembalo «scordatissimo» (I.8), così che l'arietta «Spiegando i suoi lamenti / sen va la tortorella» non può essere eseguita da

[19] GUIDO NICASTRO, *Cantanti, impresari e librettisti nei melodrammi goldoniani*, «La Rassegna della letteratura italiana», a. 111, s. IX, n. 2, luglio-dicembre 2007, pp. 111-118: 116.

[20] I due testi in CARLO GOLDONI, *Intermezzi e farsette per musica*, a cura di Anna Vencato, introduzione di Gian Giacomo Stiffoni, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 109-151: 121 e 553-595, note a pp. 642-652 (a p. 646 il rinvio all'*Impresario delle Canarie*, «a lungo attribuito a Metastasio») e 703-705.

[21] Le due versioni in GOLDONI, *Tutte le opere*, cit., VII, 1946, pp. 481-550 e 1328-1381.

[22] Goldoni ne parla nei *Mémoires*, II, 30 (ivi, I, pp. 375-376).

[23] L'allusione è soltanto nella versione in prosa; in quella in versi il nome era «Diavolino» (in rima con «Carlino» nel distico), ivi, VII, pp. 510 e 1347; e cfr. a p. 1327 la nota del Brunelli, che rinvia appunto al Broschi, «detto *Farinello*, il più famoso 'soprano' del Settecento».

Lucrezia «cantatrice fiorentina» (di tortorelle è pieno il teatro metastasiano, dal *Demetrio* all'*Issipile* all'*Adriano in Siria*); e fra i buoni libri di cui Maccario, «cattivo e povero poeta drammatico», vuole provvedersi prima di partire per le Smirne (Zeno, Pariati, una raccolta di «drammi vecchi», un rimario; V.2) figura appunto un'edizione di opere di Metastasio. Rispetto all'esile trama del modello, e all'antecedente del *Teatro alla moda*, Goldoni riconsidera in termini nuovi il ruolo dell'impresario d'opera, esperto di pratica teatrale, dei meccanismi della produzione, degli strumenti utili a contrastare le pretese dei cantanti.[24] Nel 1724, intrecciando il testo maggiore e l'intermezzo, Metastasio aveva attivato un meccanismo di alternanza e interazione fra eroico e comico nel teatro per musica;[25] a sua volta Goldoni guardò con attenzione ai due aspetti, apprezzando nella *Didone* il valore della cifra patetica dei versi, e nell'*Impresario* la «sigla metateatrale», in cui l'autore aveva preso le distanze dal registro dei sentimenti proponendo una movimentata *tranche* della quotidiana esperienza di vita nel teatro.[26]

Che per Metastasio l'*Impresario delle Canarie* non fosse stato, nel 1724, un episodio di puro intrattenimento è dimostrato dalle modalità di una rappresentazione che, con la musica del Sarro, poteva allineare interpreti eccellenti; degna di nota anche l'eloquente dedica al cardinale Michele Federico d'Althann, vicerè di Napoli, prodigo di attenzioni per il teatro di San Bartolomeo. Ma quella linea del teatro per musica, legata alla condizione delle scene napoletane, fu da lui subito abbandonata, a maggior ragione nella lunga stagione al servizio degli Asburgo; altri, e in altri modi, l'avrebbero continuata, da Goldoni a Casti e Calzabigi. Se è vero che Metastasio si stancò ben presto dei teatri (sono frequenti le sue dichiarazioni in tal senso), è comunque significativo che nel carteggio non vi sia alcun cenno alla messa in scena viennese dell'*Impresario*, nel 1747, «nel Teatro dell'Opera Pantomima de' Piccoli Hollandesi sopra la Piazza de' Cappuccini», con musica di Leonardo Leo, interpreti il fiorentino Filippo Laschi e la moglie, la bolognese Anna Querzoli.[27]

Rimaneva operante, invece, nel teatro di Metastasio, la cifra esotica; si pensi alle azioni teatrali *Le cinesi* e *L'isola disabitata*, e soprattutto al dramma *L'eroe cinese*, del 1752, un catalogo, per usare le sue parole, della «diversità» che in quelle terre lontane producono «non men la natura che l'arte».[28] Il caso volle che nell'ultimo scorcio della sua lunga vita, quasi a ricordargli l'esordio napoletano, egli vedesse ricompari-

[24] Si veda, per questo, PAOLOGIOVANNI MAIONE, *L'«Impresario» nell'immaginario goldoniano tra militanza e tavolino*, «Studi goldoniani», IX, 2012, pp. 87-104.

[25] Lo ha rilevato FRANCO VAZZOLER, *Didone e l'impresario*, ne *Il melodramma di Pietro Metastasio: la poesia, la musica, la messa in scena e l'opera italiana nel Settecento*, a cura di Elena Sala Di Felice e Rossana M. Caira Lumetti, Roma, Aracne, 2001, pp. 305-324: 309-311.

[26] Cfr. ALBERTO BENISCELLI, *Felicità sognate. Il teatro di Metastasio*, Genova, Il Melangolo, 2000, p. 36.

[27] Cfr. ALFRED NOE, *Die italienischen Hofdichter. Das Ende einer Ära*, in *Im Dienste einer Staatsidee. Künste und Künstler am Wiener Hof um 1740*, hrsg. Elisabeth Fritz-Hilscher, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, 2013, pp. 19-45: 40. Metastasio (lettera a Saverio Mattei, 18 dicembre 1773) fa risalire a quel periodo l'inizio dell'avversione per le rappresentazioni teatrali: «ho fatto ed osservato religiosamente, per più già di venticinque anni, il solenne voto di non veder mai più né pur le porte di alcun teatro se non se quello della Corte [...]» (METASTASIO, *Tutte le opere*, cit., V, pp. 273-274).

[28] Didascalia dell'atto II, scena 1 (METASTASIO, *Tutte le opere*, cit., I, 1943, p. 1168).

re quelle isole Canarie dalle quali, intrecciate alla *Didone*, era partita quasi sessant'anni prima la sua avventura sulle scene d'Europa. Nel 1780 un giovane poeta e favolista di contrastato successo, Tomás de Iriarte, originario di Puerto de la Cruz nell'arcipelago delle Canarie, gli aveva inviato in dono un esemplare della *princeps* di un suo poemetto didascalico, *La música*, stampato l'anno prima; cinque canti che mettevano a frutto l'ormai ricca trattatistica sul melodramma, ed erano in sintonia con le riflessioni di Metastasio sul ruolo della musica nel teatro drammatico, quali si ricavano ad esempio dall'*Estratto dell'arte poetica d'Aristotile*, in cui erano ribaditi il giusto «impero» della poesia e la funzione ancillare della musica rispetto al testo, contro le usanze di quel mondo e lo «stravagante capriccio» dei cantanti; «il di dietro del teatro», come lo aveva definito Metastasio in una lettera del 1747, proprio l'anno in cui a Vienna veniva rappresentato il suo *Impresario*.[29] I percorsi di una trattatistica orientata sui postulati di un rigido classicismo, difesi nel dialogo a distanza fra il vecchio poeta di corte e il letterato 'canario', erano tuttavia ormai molto lontani da un teatro per musica che aveva imboccato altre strade, anche sulle scene dei trionfi viennesi di Metastasio.[30]

BIBLIOGRAFIA CITATA

ALBERTI, CARMELO, *Goldoni*, Roma, Salerno editrice, 2004.

BENISCELLI, ALBERTO, *Felicità sognate. Il teatro di Metastasio*, Genova, Il Melangolo, 2000.

BONOMI, ILARIA, *«Prima la musica, poi le parole». Osservazioni linguistiche sui metamelodrammi*, in ILARIA BONOMI - EDOARDO BURONI, *Il magnifico parassita. Librettisti, libretti e lingua poetica nella storia dell'opera italiana*, Milano, Angeli, 2010, pp. 47-74.

BUCCINI, STEFANIA, *Metastasio e il metadramma del Settecento*, «Critica letteraria», XX, 1992, pp. 39-46.

La cantante e l'impresario e altri metamelodrammi, a cura di Francesca Savoia, Genova, Costa & Nolan, 1988.

CAPPELLETTI, CRISTINA, *La «prova d'opera» dalla commedia al libretto*, «Quaderni di lingue e letterature», XXXIII, 2008, pp. 47-61.

DELLA CORTE, ANDREA, *«L'impresario delle Canarie» di Metastasio* e *La gente di teatro vista da Goldoni*, in ID., *Satire e grotteschi di musiche e di musicisti d'ogni tempo*, Torino, UTET, 1946, pp. 334-339 e 375-402.

FABBRI, PAOLO, *Saverio Mattei. Un profilo biografico*, in *Napoli e il teatro musicale in Europa tra Sette e Ottocento. Studi in onore di Friedrich Lippmann*, a cura di Bianca Maria Antolini e Wolfgang Witzenmann, Firenze, Olschki, 1993, pp. 121-144.

FERRONI, GIULIO, *La fedeltà della ragione*, a cura di Beatrice Alfonzetti e Silvia Tatti, Napoli, Liguori, 2014.

FOLENA, GIANFRANCO, *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, 1983.

GATTA, FRANCESCA, *Lessico del teatro e lessico della musica nel libretti metateatrali settecenteschi*, ne *Le parole della musica. III. Studi di lessicologia musicale*, a cura di Fiamma Nicolodi e Paolo Trovato, Firenze, Olschki, 2000, pp. 89-133.

GOLDIN, DANIELA, *La vera Fenice. Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi, 1985.

GOLDONI CARLO, *Tutte le opere*, 14 voll., a cura di Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, 1935-1956.

————, *Intermezzi e farsette per musica*, a cura di Anna Vencato, introduzione di Gian Giacomo Stiffoni, Venezia, Marsilio, 2008.

Libretti d'opera, scelta e introduzione di Marzio Pieri, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 2001.

MAIONE, PAOLOGIOVANNI, *La scena napoletana e l'opera buffa (1707-1750)*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, 2 voll., I, a cura di Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione, Napoli, Turchini, 2009, pp. 139-205.

[29] Alla contessa di Sangro, 15 aprile 1747 (ivi, III, p. 297).

[30] Per i rapporti con Iriarte cfr. il mio *La favolosa età dei patriarchi. Percorsi del classicismo da Metastasio a Carducci*, Roma, Archivio G. Izzi, 1996, pp. 17-37.

MAIONE, PAOLOGIOVANNI, *'Felice augurio - abbia l'impresa'. «L'impresario delle Smirne» dalle tavole dei commedianti alla scena dei cantanti*, «Rivista di letteratura teatrale», V, 2012, pp. 191-211.
————, *L'«Impresario» nell'immaginario goldoniano tra militanza e tavolino*, «Studi goldoniani», IX, 2012, pp. 87-104.
MANGINI, GIORGIO, *Goldoni metastasiano?*, «Subsidia musica veneta», XIV, 1999-2000, pp. 5-24.
MATTEI, SAVERIO, *Memorie per servire alla vita del Metastasio*, Colle, Martini, 1785 (rist. anast. Sala Bolognese, Forni, 1987).
METASTASIO, PIETRO, *Didone abandonata. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro di S. Bartolomeo nel Carnevale dell'Anno 1724 [...]*, Napoli, Ricciardo, 1724.
————, *Opere drammatiche*, 5 voll., Venezia, Bettinelli, 1733-1745.
————, *Poesie*, 9 voll., Parigi, Quillau, 1755.
————, *Poesie*, 14 voll., Torino, Stamperia Reale, 1757-1788.
————, *Opere*, 12 voll., Parigi, Hérissant, 1780-1782.
————, *Opere*, 15 voll., Nizza, Società Tipografica, 1783-1785.
————, *Opere*, 17 voll., Padova, Nel Seminario, 1811-1812.
————, *Opere*, 16 voll., Firenze, Dal Gabinetto di Pallade, 1819.
————, *Opere*, 18 voll., Napoli, Tramater, 1824.
————, *Opere*, 4 voll., Firenze, Molini, 1826.
————, *Tutte le opere*, Firenze, Borghi e C., 1832.
————, *Opere*, Trieste, Lloyd austriaco, 1857.
————, *Tutte le opere*, 5 voll., a cura di Bruno Brunelli, Milano, Mondadori, 1943-1954.
————, *Drammi per musica*, 3 voll., a cura di Anna Laura Bellina, Venezia, Marsilio, 2002-2004.
————, *Melodrammi e canzonette*, a cura di Gianfranca Lavezzi, Milano, Rizzoli, 2005.
MOMIGLIANO, ATTILIO, *Le opere di Carlo Goldoni [...]*. Nuova presentazione di Ettore Bonora, Torino, Loescher, 1973.
The New Grove dictionary of opera, 4 voll., edited by Stanley Sadie, London, Macmillan, 1992.
NICASTRO, GUIDO, *Cantanti, impresari e librettisti nei melodrammi goldoniani*, «La Rassegna della letteratura italiana», a. 111, s. IX, n. 2, luglio-dicembre 2007, pp. 111-118.
NOE, ALFRED, *Die italienischen Hofdichter. Das Ende einer Ära*, in *Im Dienste einer Staatsidee. Künste und Künstler am Wiener Hof um 1740*, hrsg. Elisabeth Fritz-Hilscher, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, 2013, pp. 19-45.
Pietro Metastasio, introduzione di Franca Angelini, scelta di Daniele Del Giudice, apparati di Silvia Tatti, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1999.
Raccolta di melodrammi giocosi scritti nel secolo XVIII, Milano, Società Tipogr. dei Classici Italiani, 1826.
ROBINSON, MICHAEL F., *L'opera napoletana. Storia e geografia di un'idea musicale settecentesca*, a cura di Giovanni Morelli, Venezia, Marsilio, 1984.
SARTORI, CLAUDIO, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, 5 voll. (più due di *Indici*) Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1994.
SCHERILLO, MICHELE, *L'opera buffa napoletana durante il Settecento. Storia letteraria*, Palermo, Sandron, 1917 (rist. anast. Sala Bolognese, Forni, 1975).
SPAGGIARI, WILLIAM, *L'armonico tremore. Cultura settentrionale dall'Arcadia all'età napoleonica*, Milano, Angeli, 1990.
————, *La favolosa età dei patriarchi. Percorsi del classicismo da Metastasio a Carducci*, Roma, Archivio G. Izzi, 1996.
TARALLO, ALFREDO, *L'impegno editoriale di Saverio Mattei: brevi note all'edizione napoletana dell'opera di Metastasio (1780-1785)*, in *Pietro Metastasio. Il testo e il contesto*, a cura di Marta Columbro e Paologiovanni Maione, Napoli, Altrastampa, 2000, pp. 65-76.
TAVAZZI, VALERIA G. A., *Carlo Goldoni dal San Samuele al «Teatro comico»*, Torino, Accademia University Press, 2014.
TOSCANI, CLAUDIO, *«L'impresario delle Canarie»: due intonazioni a confronto*, «Studi musicali», n.s., I, 2010, pp. 369-388.
VAZZOLER, FRANCO, *«...al libretto si dia mano». L'opera nell'opera in alcuni libretti del Settecento*, «L'immagine riflessa», XI, 1988, pp. 335-348.

VAZZOLER, FRANCO, *Didone e l'impresario*, ne *Il melodramma di Pietro Metastasio: la poesia, la musica, la messa in scena e l'opera italiana nel Settecento*, a cura di Elena Sala Di Felice e Rossana M. Caira Lumetti, Roma, Aracne, 2001, pp. 305-324.

————, *Metastasio 'alla moda': «L'impresario delle Canarie»*, ne *Il canto di Metastasio*. Atti del Convegno di studi, Venezia 14-16 dicembre 1999, 2 voll., I, a cura di Maria Giovanna Miggiani, Sala Bolognese, Forni, 2004, pp. 527-538.

Il pubblico teatrale nella drammaturgia di Giacinto Andrea Cicognini e Carlo Goldoni

Tatiana Korneeva
(Freie Universität Berlin)

L'articolo esamina l'influenza di Giacinto Andrea Cicognini —uno degli scrittori teatrali e librettisti più importanti del Seicento italiano— sulle pratiche drammaturgiche di Carlo Goldoni. Prendendo in considerazione le riscritture del tema del leggendario capitano Belisario in entrambi gli autori, il saggio esplora come la concezione del rapporto tra lo spettatore e la scena nel dramma di Cicognini anticipi il modo goldoniano.

This article examines the influence of Giacinto Andrea Cicognini —one of the most significant playwrights and librettists of the Italian Seicento— on the dramaturgical practice of Carlo Goldoni. Taking as a case study the tale of the legendary captain Belisario as treated by both authors, I investigate how Cicognini's construction of the relationship between spectator and performance anticipates that of Goldoni.

«Parmi les Auteurs comiques que je lisois et que je relisois trés-souvent, Cicognini étoit celui que je préférois. [...] Je m'y attachai infiniment: je l'étudiai beaucoup; et à l'âge de huit ans, j'eus la témérité de crayonner une Comédie».[1] Così scriveva Goldoni nei *Mémoires* a conferma dell'influenza di Giacinto Andrea Cicognini sulla sua pratica drammaturgica. Questo riferimento all'autore fiorentino non è affatto isolato: la composizione della prima commedia sull'esempio di Cicognini viene infatti descritta in maniera più dettagliata sia nella *Prefazione dell'Autore* all'edizione Bettinelli[2] che in una delle prefazioni della Pasquali,[3] in cui il racconto funge da commento al frontespizio raffigurante Goldoni ragazzo nella sua libreria di testi teatrali. Uno dei dorsi dei volumi, disegnati sullo sfondo dell'incisione, reca il nome di Cicognini. Considerando che il soggetto delle tavole svolge una funzione narrativa strettamente correlata a quello che viene raccontato nell'*Autore a chi legge*, non è azzardato suggerire che il volume del commediografo fiorentino rappresenti «quella via che [lo] ha condotto al Teatro».[4] Nel mio contributo vorrei pertanto provare a delineare le caratteristiche drammaturgiche che ci permettono di considerare Cicognini precursore di Goldoni. In particolare, la mia indagine si concentra su come il modo cicogniniano di costruire il rapporto tra lo spettatore e la scena anticipi quello goldoniano.

La vasta produzione drammatica di Cicognini si definisce in rapporto all'elaborazione e attualizzazione dei paradigmi cinquecenteschi e alla forte influenza del teatro spagnolo, confluendo, sia sul piano tematico e repertoriale che a livello compositivo, in un nuovo e originale modo di fare teatro. La sua modernità

---

[1] CARLO GOLDONI, *Mémoires*, p. I, chap. I, in ID., *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, 14 voll., I, Milano, Mondadori, 1935-1956, p. 13 (d'ora in poi MN seguita dall'indicazione del numero del volume di riferimento e dal numero di pagina).
[2] MN, I, p. 762.
[3] ID., *Memorie italiane. Prefazioni e polemiche*, III, a cura di Roberta Turchi, Venezia, Marsilio, 2008, p. 96.
[4] Ivi, p. 189.

consiste nell'aver sconvolto le strutture canoniche del teatro basato sulle regole aristoteliche; in questo modo Cicognini ha indicato in quale direzione fosse possibile rinnovare la scena e aprendo la tragedia all'avventuroso spagnoleggiante e al melodramma. Formatosi nel contesto della corte medicea e delle accademie fiorentine, Cicognini ha dimostrato una grande capacità di adattarsi ai primi teatri pubblici di Venezia.[5] La sua straordinaria popolarità, sia presso il pubblico cortigiano che presso quello socialmente traversale dei teatri commerciali della Serenissima, è dovuta proprio alla consapevolezza di dover fare i conti con una nuova realtà comunicativa del teatro, ovvero con l'esistenza di un consumatore sempre più attivo. Quanto invece a Goldoni, è proprio il legame con il pubblico che renderà possibile lo sviluppo del progetto di riforma, basata, da una parte, sull'educazione del gusto degli spettatori, e dall'altra sulla necessità di soddisfare le loro esigenze. Per entrambi i commediografi il rapporto con il destinatario costituisce dunque il nodo centrale della loro drammaturgia.

Cercherò di mettere in evidenza l'impronta lasciata da Cicognini sulle strategie goldoniane di comunicazione con lo spettatore, mettendo a confronto due testi: *Il Belisario* (1734) di Goldoni e *La Caduta del gran capitan Belisario sotto la condanna di Giustiniano Imperatore* (1661), il rifacimento attribuito a Cicognini del dramma di Mira de Amescua.[6] Nei *Mémoires*, l'autore veneziano racconta di aver preso le mosse per la realizzazione del dramma dallo scenario dei comici dell'Arte.[7] Anche se Goldoni non annota particolari osservazioni in merito alle altre sue fonti, non è da escludere che, come nel caso delle altre sue tragicommedie, nell'eseguire la commissione dell'attore Gaetano Casali, «le promoteur et le propriétaire de [son] *Bélisaire*»,[8] il commediografo avesse tenuto presente la tragedia del Cicognini. Infatti, Dietmar Rieger sostiene che il dramma «dev'essere letto in opposizione ad uno scenario che a suo tempo riscuoteva ancora successo».[9] Ho scelto di occuparmi di questo testo goldoniano perché, oltre ad essere il primo grande successo che ha legato il drammaturgo al teatro, in quest'opera giovanile sono già tangibili alcuni indizi della successiva riforma teatrale. Goldoni stesso, raccontando nei *Mémoires* il trionfo del *Belisario*, sottolinea il giudizio positivo dei critici che avevano valutato la sua opera superiore alle produzioni coeve e auspicavano che essa potesse costituire «le chemin à une réforme du Théatre Italien».[10] L'analisi della tragicommedia del

[5] Sull'aggiornato profilo biografico di Cicognini, cfr. FLAVIA CANCEDDA - SILVIA CASTELLI, *Per una bibliografia di Giacinto Andrea Cicognini. Successo teatrale e fortuna editoriale di un drammaturgo del Seicento*, Firenze, Alinea, 2001, pp. 25-74.

[6] La tragedia fu stampata nel 1661 (Bologna, Pisarri) anonima, mentre l'edizione successiva (Roma, Moneta, 1663) riporta esplicitamente il nome di Cicognini sul frontespizio. Mariarosa Scaramuzza Vidoni (*Relazioni letterarie italo-ispaniche: Il «Belisario» di A. Mira de Amescua*, Roma, Bulzoni, 1989) preferisce trattare la tragedia come anonima o di (pseudo)-Cicognini, mentre Flavia Cancedda e Silvia Castelli (*Per una bibliografia*, cit., pp. 8-9 e 137-142) inseriscono il *Belisario* tra le opere autentiche dell'autore fiorentino.

[7] GOLDONI, *Mémoires*, p. I, chap. XXIX, in MN, I, p. 134.

[8] Ivi, p. I, chap. XXXIII, in MN, I, p. 156.

[9] DIETMAR RIEGER, *Tra Mira De Amescua/Rotrou e Marmontel. La tragicommedia 'Il Belisario' di Goldoni*, «Problemi di critica goldoniana», I, 1994, pp. 233-260: 235.

[10] GOLDONI, *Mémoires*, p. I, chap. XXXVI, in MN, I, p. 163.

giovane commediografo ci permette dunque di verificare la misura in cui il progetto goldoniano negli anni precedenti alla riforma avesse già compreso la necessità di doverla fondare sull'importanza della funzione del suo pubblico.

Riprendo in breve la trama dei rifacimenti di Cicognini e Goldoni. Il generale Belisario ritorna vittorioso a Costantinopoli dopo aver allargato i confini dell'impero controllato dall'imperatore Giustiniano. Sua moglie, Teodora, nutre un certo risentimento nei confronti del glorioso capitano perché egli aveva rifiutato il suo amore, prima che ella sposasse Giustiniano, e concepisce un piano di vendetta. Mentre Giustiniano eleva Belisario al rango di suo coimperatore, Teodora persiste nel suo odio servendosi di tutti i mezzi possibili per vendicarsi. Ella manda tre cortigiani con l'ordine di uccidere Belisario, ma tutti e tre, conquistati dalla sublime generosità del generale, falliscono nel loro compito. In seguito, Teodora cerca di distruggere l'amore di Belisario per la sua promessa sposa Antonia: non solo non le permette di salutare il vincitore dopo il suo ritorno dalla conquista di Persia ma le impedisce persino di rivolgergli uno sguardo e di leggere il biglietto che Belisario le aveva lasciato. Infine, Teodora riesce a rendere sospetto Belisario a Giustiniano, che lo condanna ad essere accecato. L'opera scenica di Cicognini è una tragedia con fine funesta, in cui il protagonista muore. Goldoni decide di trasformare l'intrigo in una tragicommedia a scioglimento lieto: il suo protagonista, pur non rimanendo indenne, non muore. Inoltre, già accecato, egli trova il modo di rendersi utile all'imperatore e al suo popolo soffocando la rivolta contro Giustiniano.

Il riassunto del *plot* rende già evidente che la semantica della visione e dello sguardo inerenti al soggetto di Belisario abbia probabilmente giocato un ruolo centrale nello spingere sia Cicognini che Goldoni a riproporre al pubblico le loro riscritture del tema.[11] Sguardi amorosi, oltraggiati o afflitti, gelosi o ambiziosi, attenti o inquisitori costituisco il *leitmotif* di entrambe le opere. Sguardi non solo dei personaggi tragici ma anche, a livello metateatrale, dello spettatore che cerca di venire a capo del complicato inganno. Entrambe le opere possono essere considerate dei veri e propri 'drammi dello sguardo', entrambe riflettono criticamente sulla ricezione del pubblico. Se, come afferma Walter Benjamin, il dramma tragico della prima età moderna è più un'allegoria che una tragedia,[12] quello che vorrei qui dimostrare è che i *Belisari* possono essere letti in chiave allegorica come testi drammatici che riflettono il cambiamento del ruolo dello spettatore.

[11] Il tema letterario di Belisario ha fatto il suo esordio nella letteratura occidentale nel 1548 con il poema epico di Giangiorgio Trissino *L'Italia liberata dai Goti*, passando così dalla storiografia, cioè dalla *Storia arcana* di Procopio di Cesarea all'epica e arrivando per la prima volta al teatro con la *Comedia famosa del Capitan Belisario, y exemplo mayor de la desdicha* (1632) di Mira de Amescua. Il dramma di Cicognini riprende più o meno fedelmente la *comedia* di Mira, sebbene dipenda anche dal *Bilissario* (1645) di Onofrio degli Onofri. Cfr. SCARAMUZZA VIDONI, *Relazioni letterarie italo-ispaniche*, cit., pp. 9-10 e 33-45. La discreta fortuna letteraria del mito del glorioso generale è dovuta alle inerenti possibilità della storia di esplorare i temi di grande attualità: i conflitti politici nella corte reale, le conseguenze della gelosia femminile, l'ingratitudine dei regnanti nei confronti dei servitori e il loro illimitato potere di perseguitare anche i più fedeli dei vassalli per il motivo di puro sospetto.

[12] WALTER BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco* [1928], Torino, Einaudi, 1999.

Veniamo quindi all'analisi della tramatura degli sguardi nel dramma di Cicognini e quindi della comunicazione visiva che l'opera instaura con il suo pubblico. I riferimenti all'atto di guardare sono numerosi, e per dare qualche esempio basta menzionare come sia Antonia che Giustiniano esprimano il loro rispettivo amore e stima per Belisario attraverso lo sguardo. L'imperatore infatti preferirebbe perdere le terre conquistate piuttosto di non poter più vedere il suo amico: «io altro di saper non pretendo, altro il mio cor non desidera, e pur ch'io ti miri perdasi non solo l'Africa, mà tutti i Regni, che tengo, poiche più vale vn'amico leale, che tutto quello, che si possiede» (II.8).[13] Se partiamo dal presupposto che la visione è un atto che richiede allo spettatore una fruizione concentrata, un atto che crea un contatto diretto e quasi tattile tra l'osservatore e l'oggetto osservato, si potrebbe dire che un tale ricorso ossessivo ai verbi di 'guardare', 'mirare', 'osservare' e 'specchiarsi' costituiscono una consapevole strategia di Cicognini volta a creare la specularità tra i personaggi della finzione teatrale e gli spettatori. Come i protagonisti del *Belisario* che sono coinvolti nel gioco degli sguardi con l'intenzione di stabilire la relazione tra gli eventi, di scoprire e di comprendere, così il pubblico è invitato a diventare osservatore attento dello spettacolo che si svolge davanti ai suoi occhi.

Quest'analogia tra i personaggi e lo spettatore viene rafforzata dall'alto numero di scene metateatrali. Attraverso i travestimenti, il gioco dei ruoli assegnati e interpretati volontariamente o meno, i protagonisti creano una *pièce* teatrale in miniatura. I ruoli che vengono interpretati sono infatti numerosi. Lo spettacolo viene messo in moto dall'iniziativa di Teodora, che ordina alla promessa sposa di Belisario di dissimulare il suo amore per l'eroe. Sotto la sua direzione, Antonia è costretta a fingere freddezza nei confronti dell'amato (I.7, 10, 14). Per celebrare il compleanno di Giustiniano, si allestisce una recita che ha come soggetto gli amori contrastati di Piramo e Tisbe: nella loro vicenda si riproduce quella di Belisario e Antonia, i quali interpretano le rispettive parti. Belisario finge di dormire per poter svelare a Giustiniano quello che non oserebbe dirgli da sveglio, cioè che è proprio la sua consorte che cerca di ucciderlo (II.15). Teodora interpreta la parte della seduttrice con Belisario, mentre con Giustiniano quella della finta sedotta (III.2-3): la disgrazia finale del capitano è infatti risultato della sua ben riuscita interpretazione di questi due ruoli. Infine, anche la scena di esecuzione di Belisario è esplicitamente teatrale. L'ordine dell'imperatore di accecare il capitano e mandarlo a mendicare affinché tutti lo *vedano* costituisce un altro momento di teatro nel teatro (III.12). Mentre uno dei personaggi recita la sua parte, gli altri diventano spettatori che cercano di decifrare il suo gioco, facendo così da specchio al pubblico che assiste alla recita.

Il grande successo del dramma, così come il fenomeno delle false attribuzioni editoriali mirate a sfruttare il prestigio del nome di Cicognini,[14] testimoniano in

[13] L'edizione consultata è: *La Caduta del gran Capitan Belisario sotto la condanna di Giustiniano Imperatore. Tragedia Bellissima*, Bologna, Pisarri, 1661. L'esemplare è conservato alla Biblioteca Estense di Modena, raccolta 'Drammatica', LXXXIII. A.31.

[14] DIEGO SÌMINI, *Il corpus teatrale di Giacinto Andrea Cicognini. Opere autentiche, apocrife e di dubbia attribuzione*, Lecce-Brescia, Pensa Multimedia, 2012.

maniera inequivoca che il pubblico seicentesco trovava appagamento nel guardare gli attori interpretare la parte degli spettatori e nel vedere proiettata sul palcoscenico la propria esperienza spettatoriale. È lecito tuttavia chiedersi cosa trovasse accattivante lo spettatore dell'epoca in questo continuo gioco di specchi.

Considerando, da una parte, che la tragedia cicogniniana è un dramma incentrato sulla vita di corte, e, dall'altra, la stretta contiguità della tragedia con l'istituzione della corte e il suo statuto di genere drammatico in cui venivano elaborati e perpetuati dei fondamentali 'scenari di potere', lo studio del sociologo tedesco Norbert Elias sulla società di corte[15] può essere utile per rispondere a questo interrogativo. Secondo la teoria di Elias, la corte costituiva una configurazione specifica del potere: a differenza delle società di stampo borghese-capitalista, basate sul capitale economico, la corte era fondata sul capitale simbolico, cioè dello status e del prestigio. Per la loro acquisizione, tutti i membri della corte si servivano del cerimoniale e dell'etichetta: il re li utilizzava per sottolineare la distanza che lo separava dai suoi sudditi, mentre la nobiltà per mettere visibilmente in evidenza il proprio merito davanti al monarca. La corte era quindi fondata sul principio della visibilità e controllata dagli sguardi dei suoi abitanti. In altre parole, un comportamento ben riuscito di un cortigiano dipendeva dall'equivalente di una buona interpretazione del ruolo al teatro.

La teatralizzazione del proprio comportamento riguardava tuttavia non solo l'élite, bensì anche il monarca. Infatti, lo studio di Louis Marin sulla semiotica dell'assolutismo[16] ha sottolineato quanto fosse centrale la performance per la costruzione della sovranità, mentre le ricerche di Stephen Orgel, Roy Strong, Jean-Marie Apostolidès e Stephen Greenblatt[17] sul rapporto che la politica intratteneva con il teatro hanno ridimensionato l'importanza delle azioni politiche di un sovrano barocco rispetto a quella dei meccanismi teatrali attraverso cui l'immagine del re veniva fabbricata, sostenuta e legittimata. Per usare le parole di Greenblatt, il potere regale dipendeva dalla sua «visibilità privilegiata».[18]

La tragedia di Cicognini riflette dunque come il potere utilizzi i mezzi messi a disposizione dalla drammaturgia per la costruzione della sovranità. Infatti, è indicativo il manifestarsi del potere di Teodora attraverso lo sguardo. Ella racconta alla sua confidente che il motivo per cui ella vuole vendicarsi di Belisario è quello della dimostrazione visibile del suo potere: «se son donna, farò senza pietade; son Regnace, son potente, e saprò castigarlo; [...] e mostrerei di non esser Imperadrice s'io non mi vendicassi» (I.1). Il suo potere di regnare attraverso lo sguardo si concretiz-

---

15 NORBERT ELIAS, *La società di corte*, Bologna, Il Mulino, 2010.

16 LOUIS MARIN, *Le portrait du roi*, Paris, Minuit, 1981.

17 STEPHEN ORGEL, *The Illusion of Power: Political Theatre in the English Renaissance*, Berkeley, University of California Press, 1975; ROY STRONG, *Art and Power: Renaissance Festivals 1450–1650*, Berkeley, University of California Press, 1984; JEAN-MARIE APOSTOLIDÈS, *Le roi-machine: Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Minuit, 1981; STEPHEN J. GREENBLATT, *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*, Chicago, University of Chicago Press, 1980.

18 GREENBLATT, *Invisible Bullets: Renaissance Authority and its Subversion,* Henry IV *and* Henry V, in *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism*, ed. by Jonathan Dollimore and Alan Sinfield, Manchester, Manchester University Press, 1985, pp. 18-47: 44.

za nell'ordine con cui ella impone ad Antonia di non osare alzare lo sguardo verso Belisario (I.15). Al contrario di Teodora, la precarietà del ruolo reale di Giustiniano e il suo passaggio dal monarca buono al tiranno nel corso del dramma si concretizza nella sua metaforica cecità, nell'inabilità di *vedere* i crimini dei veri traditori.

A questo punto diventa chiaro perché gli spettatori potevano apprezzare l'aspetto metateatrale del dramma cicogniniano. Se il potere si realizza attraverso lo sguardo e altro non è che l'effetto della rappresentazione, guardare gli attori, con i quali gli spettatori hanno intanto istaurato una relazione speculare, vuol dire riprodurre lo sguardo onnipotente del sovrano, e quindi acquistare ed usufruire del potere che prima apparteneva solo al monarca.

Ma guardare vuol dire anche comprendere e giudicare e, se il teatro è diventato un luogo di specchi, lo specchio è anche lo strumento che indirizza lo sguardo dell'osservatore verso se stesso portando alla conoscenza di sé. Infatti, significativo è il monologo finale di Belisario, rivolto solo agli spettatori, in quanto mostra come il teatro diventi lo spazio per l'esercizio dello spirito critico:

Vdite mortali, *aprite gli occhi*, *e mirate* estinte quelle luci, che reggere sapeano col suo splendore l'Imperio Romano. *Specchiateui* mortali in questo precipitio, essendo il maggiore, che vn Monarca possi dare ad vn suo fauorito in premio di sua leal seruitù. Non falì giamai vassallo à somità tale di grandezze, garreggiando la mia fortuna con quella di Cesare, ed hora *miri* ogn'vno il fine delle mie glorie [...]; mà quello, che mi tormenta maggiormente; che il valore, e la gloria venghi così malamente premiata. Ditelo voi se giamai con *occhio humano mirasti* simil barbarie. (III.13; corsivi miei)

La cecità di Belisario gli offre dunque la possibilità di cogliere un altro ordine di visibilità, la possibilità di vedere altrimenti: egli diventa uno spettatore disincantato, consapevole e in qualche modo riformato. Sul piano dell'interpretazione politica dell'intreccio, l'esortazione di Belisario si presta ad essere letta come richiamo al popolo ad essere partecipante attivo della scena politica. La tragedia di Cicognini illustra la transizione da quella che Jürgen Habermas ha definito la sfera pubblica rappresentativa (in cui il monarca metteva in scena il suo incontrastato potere davanti ai suoi docili sudditi)[19] alla sfera pubblica borghese, in cui gli individui privati si mettono insieme per confrontare criticamente il potere diventando progressivamente attori. A livello metateatrale dunque, le ultime parole di Belisario sono l'esortazione a diventare critico e giudice dei prodotti teatrali.

Possiamo dunque concludere che il significato politico della vicenda di Belisario e l'esplicita metateatralità vengono a convergere, nella riscrittura di Cicognini, per illustrare la nuova funzione dello spettatore nell'emergente sfera pubblica. Inoltre, il motivo dell'adattabilità delle opere del drammaturgo fiorentino sia al contesto di corte che a quello del teatro commerciale consiste nel fatto che il suo modo di fare teatro rappresenta la testimonianza più eclatante di una nuova drammaturgia, caratterizzata dalla rivendicazione di un'arte che miri ad istituire un *feedback* diretto con il proprio pubblico. Il disegno poetico e politico di Cicognini mirava a far comprendere al pubblico la sua centralità nel campo sociale, teatrale e politico e a renderlo consapevole di essere esso stesso l'ultimo repositorio del potere.

[19] JÜRGEN HABERMAS, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1990.

POLITICA TEATRALE NEL *BELISARIO* DI GOLDONI.

Il *Belisario* goldoniano era andato in scena per la prima volta a Venezia il 24 novembre del 1734 al teatro di San Samuele diretto da Giuseppe Imer. L'opera ha riscosso un successo strepitoso, «paragonabile», come nota Paola Luciani, «soltanto a quello ottenuto anni prima dalla *Merope* di Maffei».[20] Irène Mamczarz spiega le ragioni di un tale trionfo con la capacità di Goldoni di attirare l'interesse del pubblico di gondolieri «presentando il fasto della corte reale» e «provoca[ndo] facili lacrime di compassione per l'eroe perseguitato».[21] Questa interpretazione mi sembra tuttavia riduttiva, in quanto, come osserva Maddalena Agnelli,

> il giudizio dei gondolieri a teatro diviene espressione dell'opinione dell'intera città di Venezia. [...] I gondolieri esprimono il concetto di teatro eterogeneo in cui le differenze sociali vengono azzerate al cospetto di uno spettacolo che si propone ad un pubblico di uguali diritti su di esso.[22]

A mio parere, il successo del *Belisario* presso un pubblico particolarmente ampio non è dovuto esclusivamente alla bravura degli interpreti o agli apparati spettacolari che sono attestati dalla stampa bolognese non autorizzata,[23] bensì all'abilità del drammaturgo di adottare un complesso sistema di comunicazione con un pubblico sempre più esperto nella materia teatrale. A questo punto è rilevante verificare se e in quale misura Goldoni poteva imparare i meccanismi di questa comunicazione proprio da Cicognini, che prima di lui ha saputo soddisfare i gusti sia del pubblico aristocratico che dello spettatore pagante dei teatri pubblici.

Sulla scorta di Cicognini Goldoni individua la premessa di successo nella riduzione di distanza tra lo spazio della scena e la platea, e la sua strategia per raggiungere l'effetto di massimo coinvolgimento del pubblico consiste nell'evidenziare cosa accomuna le *dramatis personae* allo spettatore veneziano. Infatti, il commediografo esplicita nella redazione italiana delle memorie una delle ragioni per cui «la tragedia è andata alle stelle», ponendola in termini di identificazione dello spettatore con il personaggio. Quello che è si reso indispensabile per avvincere la platea era «l'interesse, la verità e la condotta», cioè di far «parlare l'Imperatore ed il Capitano come parlano gli Uomini, e non col linguaggio degli eroi favolosi, al quale siamo avvezzati dalle penne sublimi de' valorosi Poeti».[24] Infatti, i personaggi nobili interessano al commediografo non in tanto quanto re, cortigiani e rappresentanti delle classi agiate ma in quanto uomini comuni. Se dunque i protagonisti goldoniani agiscono ancora in un contesto regale e vivono conflitti estremi, essi posseggono già una psicologia che li rende particolarmente vicini allo spettatore coevo.

---

[20] PAOLA LUCIANI, *Esordi tragici*, in EAD., *Drammaturgie goldoniane*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2012, pp. 11-12.

[21] IRÈNE MAMCZARZ, *Esperienze e innovazioni di Carlo Goldoni prima della riforma del 1748*, «Studi goldoniani», 8, 1988, pp. 7-50: 16-17.

[22] MADDALENA AGNELLI, *Il pubblico veneziano di Goldoni*, «Problemi di critica goldoniana», 2, 1995, pp. 183-230: 189.

[23] La stampa piratata (Bologna, Pisarri, 1738, ristampata nel 1740) è riprodotta in MN, IX, pp. 1284-1310. Cfr. anche LUCIANI, *Esordi tragici*, cit., pp. 13-15.

[24] GOLDONI, *Memorie italiane*, cit., p. 236.

Goldoni inoltre si rende conto che affinché il teatro si faccia espressione del dinamismo sociale, la finzione drammatica deve essere percepita dallo spettatore come confidenza di individui che si trovano nelle stesse condizioni esistenziali del pubblico. Infatti, i personaggi del *Belisario* si rendono continuamente trasparenti al suo sguardo, giustificandosi e razionalizzando le loro azioni. Così, il cambiamento nell'intreccio rispetto all'opera di Cicognini, che consiste nell'assenza del climax nell'ascesa politica di Belisario, il quale diventa il coimperatore di Giustiniano subito nella prima scena, fa sì che la maggior parte del tempo scenico venga dedicato alle analisi approfondite da parte dei personaggi dei propri e degli altrui sentimenti. L'esempio più eloquente del lavoro goldoniano sulla psicologia del personaggio è Giustiniano, figura di grande complessità psicologico-sentimentale. Infatti, è significativo il fatto che Goldoni faccia pronunciare a Giustiniano le parole che erano di Belisario nella tragedia seicentesca. Se l'eroe di Cicognini accusava l'imperatore di essere cieco di fronte alle insidie di corte e lo incitava a ricordarsi che «la vita humana è vn laberinto di falsità, doue si vede vestita con maschera d'inganni l'inuidia, e vi souenga ancora, che alle volte quello, che si vede, gli occhi lo ingannano [...]» (III.9), in Goldoni è Giustiniano il primo ad essere consapevole che «Facile troppo è l'ingannarsi, e l'occhio / Stesso talvolta a traveder conduce» (II.10).[25] La consapevolezza delle dinamiche della vita di corte, oltre a rendere il personaggio dell'imperatore più positivo rispetto alla versione di Cicognini, fa sì che la sua interiorità si manifesti come luogo di oscillazione e conflitto.

Un'altra modifica attuata dal commediografo nella sua riscrittura consiste nel cambiamento del finale dal tragico al tragicomico: Belisario si rivela vero e proprio vincitore. In questa maniera, il commediografo aumenta la propensione dell'opera al melodramma. Infatti, Luciani osserva che, con il cambio delle modalità espressive,

> Goldoni pone [...] la tragedia su un piano di maggiore accettabilità per lo spettatore, poiché smorza le tinte più crude e uniforma il racconto evitando ogni eccesso orroroso. Un Goldoni memore di Zeno e di Metastasio molto più che dei principi graviniani, o dell'esempio contiano, opera un incontro di melodramma e tragedia, che in nome dell'efficacia spettacolare trascura, in definitiva, ogni distinzione di genere.[26]

Senza voler sminuire il merito di Metastasio e Zeno, nondimeno bisogna tener conto che il primo a sciogliere il contrasto tra tragedia e melodramma è stato il drammaturgo fiorentino. Infatti, per la contaminazione di tragico e di comico, di aristocratico e di plebeo nelle sue opere sceniche, Cicognini ha meritato la *damnatio* del letterato dell'Arcadia, Giovanni Maria Crescimbeni, che gli aveva attribuito la responsabilità per il declino del teatro italiano.[27] La tragicommedia era infatti molto praticata da Cicognini, ancora prima che il commediografo, dopo il suo trasferimento a Venezia, realizzasse l'incontro tra tragedia e melodramma nei suoi quattro libretti per musica, incontro che si rivelerà determinante per lo sviluppo dell'opera

[25] Il testo del *Belisario* è citato da MN, IX, pp. 1-73.
[26] LUCIANI, *Esordi tragici*, cit., p. 11.
[27] GIOVANNI MARIA CRESCIMBENI, *La bellezza della volgar poesia*, Roma, Buagni, 1700, pp. 140-142.

nei secoli seguenti.[28] La ragione per cui Cicognini impiegava spesso e volentieri il genere tragicomico è legata al fatto che questa forma, già a partire dalle riflessioni teoriche di Giraldi Cinzio e Giambattista Guarini, era considerata carica di risonanza politica, la cui funzione era quella di fungere da raccordo tra il potere e il suo nuovo interlocutore, «quel ceto medio che assorbiva, metabolizzava ed esprimeva consenso».[29] Cicognini avvertiva dunque nella tragicommedia la possibilità di raggiungere e soddisfare l'uditorio socialmente trasversale. Trasformando il finale del *Belisario* da tragico a lieto, Goldoni fa dunque tesoro dell'esperienza del suo precursore.

Oltre al ricorso alla tragicommedia, un'altra strategia di comunicazione con il destinatario che Goldoni parzialmente prende in presto da Cicognini è quella di mettere in scena il pubblico stesso. Esso non corrisponde più tuttavia alla corte e ai cortigiani, come nella tragedia di Cicognini, bensì alle «Guardie», ai «Soldati» e, come direbbe Carlo Gozzi, al «minuto popolo». Questo «Popolo» costituisce il gruppo dei personaggi a sé stante, cosa ancora impensabile in Cicognini. Non è casuale che la tragicommedia goldoniana si apra con il discorso di Giustiniano rivolto ai «Popoli di Bisanzio» con i quali egli concorda la sua stima per Belisario. Se per avvincere la sua platea Cicognini abilmente assecondava il desiderio del pubblico di vedere gli attori recitare la parte degli spettatori, Goldoni, facendo propria la lezione del suo predecessore, lo supera mettendo sul palcoscenico il pubblico stesso: nella sua riscrittura non solo gli spettatori si specchiano e si immedesimano con le *dramatis personae* ma assumono il ruolo di protagonista della scena teatrale. Similmente al coro nella tragedia antica, il personaggio collettivo del popolo rappresenta sul palcoscenico l'opinione pubblica. Infatti, consapevole della sua alta posizione nell'opinione pubblica, Belisario sottolinea come la maggior pena per lui non sia quella della perdita della vista e dell'onore, come per il suo predecessore di Cicognini, bensì della fama nell'opinione pubblica: «Dura pena di sia l'esser senz'occhi, / ma la fama perduta è un maggior danno» (V.4).

Un'altra modifica goldoniana è quella di fare del Belisario non soltanto il beniamino del sovrano, ma il portavoce del popolo. Infatti, gli basta solo mostrarsi al pubblico per calmare la rivolta sollevata da Teodora (V.9). Giustiniano, consapevole che Belisario rappresenta il tribuno del popolo, gli giura fedeltà e si dichiara suo servitore nel finale: «Popoli, in questo dì non fia chi nieghi / Obbedienza a lui; depongo anch'io / Lo scettro, e come voi, suddito e servo / Mi rendo, e ad obbedir insegno altrui» (V.ULTIMA). L'imperatore nell'opera goldoniana è quindi tutto sommato un personaggio più positivo del sovrano cicogniniano perché riconosce nel popolo l'ultima autorità e lo considera giudice persino di se stesso.

In definitiva si può quindi affermare che tutte le modifiche che Goldoni apporta nella sua riscrittura sono determinate da una parte dal loro effetto sullo spettato-

[28] FEDERICO DOGLIO, *La tragedia barocca*, in ID., *Il teatro tragico italiano. Storia e testi del teatro tragico in Italia*, Parma, Guanda, 1960, pp. LXXIX–CLXIV: CV.

[29] VALERIA POMPEJANO NATOLI, *La seduzione in tragicommedia. La percezione dell'oriente islamico nell'*Amant libéral, in *Dalla Tragedia rinascimentale alla tragicommedia barocca. Esperienze teatrali a confronto in Italia e in Francia.* Atti del convegno internazionale di studio, Verona-Mantova, 9-12 ottobre 1991, a cura di Elio Mosele, Fasano, Schena, 1993, pp. 201-221: 204.

re e, dall'altra, dall'intento goldoniano, simile a quello di Cicognini, di far riconoscere al pubblico il suo ruolo centrale. Già dunque in questa opera giovanile Goldoni insiste sul diritto del pubblico di essere rappresentato sul palcoscenico in quanto spettatore pagante dei teatri pubblici.

Dal confronto dei due *Belisari* di Cicognini e di Goldoni si possono trarre due conclusioni: in primo luogo, l'autore seicentesco può essere considerato un pregoldoniano per la sua abilità nel mettere in atto diverse soluzioni drammaturgiche disegnate specificamente per assegnare la centralità al destinatario. In secondo luogo, le due riscritture del mito di Belisario illustrano le tappe del processo della formazione dello spettatore nuovo e dotato di spirito critico. Questo processo prende le mosse dal riconoscimento, da parte di Cicognini, della sua centralità per l'efficacia drammatica dello spettacolo per arrivare, con Goldoni, alla complicità con il pubblico, e quindi all'inclusione dello spettatore nell'evento non solo teatrale ma anche sociale e politico.

BIBLIOGRAFIA CITATA

AGNELLI, MADDALENA, *Il pubblico veneziano di Goldoni*, «Problemi di critica goldoniana», 2, 1995, pp. 183-230.

CANCEDDA, FLAVIA; CASTELLI, SILVIA, *Per una bibliografia di Giacinto Andrea Cicognini. Successo teatrale e fortuna editoriale di un drammaturgo del Seicento*, Firenze, Alinea, 2001.

CICOGNINI, GIACINTO ANDREA, *La Caduta del gran Capitan Belisario sotto la condanna di Giustiniano Imperatore*, Bologna, Pisarri, 1661.

ELIAS, NORBERT, *La società di corte*, Bologna, Il Mulino, 2010.

GOLDONI, CARLO, *Mémores*, in ID., *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, 14 voll., Milano, Mondadori, 1935-1956.

————, *Memorie italiane. Prefazioni e polemiche*, III, a cura di Roberta Turchi, Venezia, Marsilio, 2008.

GREENBLATT, STEPHEN, *Invisible Bullets: Renaissance Authority and its Subversion,* Henry IV *and* Henry V, in *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism*, ed. by Jonathan Dollimore and Alan Sinfield, Manchester, Manchester University Press, 1985, pp. 18-47.

HABERMAS, JÜRGEN, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1990.

LUCIANI, PAOLA, *Esordi tragici*, in EAD., *Drammaturgie goldoniane*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2012.

MAMCZARZ, IRÈNE, *Esperienze e innovazioni di Carlo Goldoni prima della riforma del 1748*, «Studi goldoniani», 8, 1988, pp. 7-50.

MARIN, LOUIS, *Le portrait du roi*, Paris, Minuit, 1981.

RIEGER, DIETMAR, *Tra Mira De Amescua/Rotrou e Marmontel. La tragicommedia 'Il Belisario' di Goldoni*, «Problemi di critica goldoniana», I, 1994, pp. 233-260.

SCARAMUZZA VIDONI, MARIAROSA, *Relazioni letterarie italo-ispaniche: Il «Belisario» di A. Mira de Amescua*, Roma, Bulzoni, 1989.

SÌMINI, DIEGO, *Il corpus teatrale di Giacinto Andrea Cicognini. Opere autentiche, apocrife e di dubbia attribuzione*, Lecce-Brescia, Pensa Multimedia, 2012.

L'universo femminile nelle commedie di Cicognini e di Goldoni

Inés Rodríguez Gómez
(Universitat de València)

Giacinto Andrea Cicognini e Carlo Goldoni rappresentano due figure molto importanti nella drammaturgia italiana. I due hanno avuto nel loro tempo una fama importante e un grandissimo successo di pubblico, motivo per il quale le sue opere furono pubblicate e ristampate numerose volte. Carlo Goldoni riconobbe l'importanza di G. A. Cicognini nella propria formazione come drammaturgo, come racconta lui stesso all'inizio delle sue memorie dove afferma che era uno degli autori letti e imitati per lui fin dall'infanzia. Nelle opere di entrambi i drammaturghi si trovano personaggi femminili di grande rilievo e con una grande personalità e ricchezza psicologica che provocano un grande e potente effetto drammatico. In questo articolo analizzo la tipologia, le caratteristiche e le situazioni in cui i personaggi femminili operano e si muovono nelle opere di Cicognini e di Goldoni.

Giacinto Andrea and Carlo Goldoni Cicognini represent two very important figures in the Italian dramatrugia. The two got in his time an important fame and a huge public success, so his works were published numerous times. Carlo Goldoni recognized the importance GA Cicognini had in his training as a playwright highlighting the beginning of his memoirs that it was one of the authors read and imitated since childhood. In the works of both playwrights include female characters who have a great personality and a great psychological wealth, and for these reasons they produce a great and powerful dramatic effect. In this article I analyze the type, characteristics and situations in which the female characters in the works of Goldoni and Cicognini plays.

Intrepide, coraggiose, virtuose, capricciose, sacrificate, intelligenti, questi sono gli aggettivi che meritano i personaggi femminili nelle opere teatrali sia di Cicognini che di Goldoni. Personaggi di una grande ricchezza psicologica e gran effetto drammatico e teatrale, che si trasformano nel centro delle opere, diventando le protagoniste assolute e il motore della trama intorno alla quale girano il resto di personaggi.

È stato molte volte citato e ormai è conosciuto da tutti il frammento delle *Memorie* di Goldoni nel quale cita a Cicognini affermando:

> Tra gli autori comici che leggevo e rileggevo spesso, preferivo il Cicognini. Codesto autore fiorentino, pochissimo noto nella repubblica delle lettere, aveva composto parecchie commedie d'intreccio, miste di patetico lagrimoso e di comico triviale; tuttavia ci si trovava parecchio interesse, era assai abile nel dosare la sospensione e nell'inventare gradevoli scioglimenti. Me ne appassionai infinitamente, lo studiai molto; e all'età di otto anni ebbe l'ardire di abbozzare una commedia. (*Mèmoires pour servir a l'histoire de sa vie et a celle de son théatre*, parte I, cap. 1.)

Il fatto che questo testo si trovi all'inizio delle *Memorie* indica l'importanza che per Goldoni drammaturgo aveva Cicognini, infatti questo brano rappresenta una confessione volontaria di aprendistato da parte di Goldoni nei confronti del toscano, dato che Goldoni afferma non solo di aver letto le opere di Cicognini, ma anche di averle molto studiate sin dalla piú tenera età attratto sicuramente per gli elementi tematici e avventurosi presenti nelle opere di Cicognini e che si corrispondono con il gusto barocco, per cui le sue opere sono piene di tutti quegli ele-

menti capaci di creare un'alternanza costante di tensioni, di stimolare il «pathos» e creare climax e anticlimax; ma anche si danno lunghissimi monologhi e dialoghi con interminabili battute di tipo argomentativo, insieme alla presenza di vari elementi drammaturgici compositivi tipo hamartia, anagnorisi e, anche, temi di tipo amoroso, con indedeltà, finti incesti, duelli, assassini, cioè tutta una galleria interminabile di elementi avventurosi che Cicognini intrecciava, in modo ammirabile, nei suoi argomenti. Sembra che tutti questi elementi furono determinanti per il grande successo che ebbe nel suo secolo e che resta dimostrato dal fatto che si stamparono molte opere non sue, ma con il suo nome, per affrontare la richiesta del pubblico e assicurare il successo editoriale.[1] Comunque, è ovvio che Goldoni, che ebbe una formazione tutta arcadica contraria al gusto e all'estetica barocca e anche un pensiero razionalistico e illuministico, avesse letto con piacere gli intrecci romanzeschi delle opere di Cicognini del quale seppe riconoscere i pregi.

Cicognini, autore di tragedie e tragicommedie rappresenta il gusto baroccho, sia nel linguaggio che negli intrecci avventurosi. I suoi personaggi sono di status sociale molto elevato: re, regine, alti aristocrati cortigiani e una serie di servi abbastanza ridotta. Goldoni, invece, rappresenta la realtà sociale, cittadina e borghese nelle sue commedie. In Cicognini i rapporti amorosi costituiscono il tema centrale delle opere e, quindi, il nucleo tematico dei componimenti. I personaggi sono tutti presi dalla passione amorosa e dai suoi derivati come sono la gelosia oppure l'ossessione possessiva. I personaggi (re, regine ignote o figure storiche come Alessandro Magno) non hanno un atteggiamento eroico, ma sentimentale. Gli argomenti si compongono intorno alla situazione amorosa dei suoi protagonisti intrecciando altri elementi di tipo appassionato oppure erotico, vissuti dagli altri personaggi del dramma. Comunque il sentimento amoroso predominante è sempre quello della coppia protagonista, intenso e constante, che diventa drammatico attraverso una situazione di squilibrio prodotto come conseguenza dell'intervento di altri personaggi del dramma. Si presentano altre variazioni rispetto al sentimento amoroso: l'amore tenace, l'invaghimento subitaneo, l'inconstanza di amore e, anche, il desiderio carnale. Delle relazioni fra i diversi personaggi e del loro atteggiamento ne derivano altri temi come l'onore (proveniente dalle commedie «di capa y espada» spagnole) e il matrimonio disuguale e, quindi, i problemi relativi all'adempimento della ragion di stato alla quale i personaggi (re e regine) cercano di sottrarsi dando piú valore al sentimiento che al dovere, ma aitutati dal destino e dalle agnizioni finali che servono a restituire socialmente lo status dei protagonisti e, quindi, equilibrare la situazione rendendola normale in base alle regole teatrali e sociali del momento.

In Goldoni il tema amoroso è uno spunto non sempre determinante, anche se presente nelle commedie. Per Goldoni, che rappresenta situazioni verosimili proprie della società settecentesca, risulta piú importante il tema económico che domina i rapporti tra le diverse classi sociali e segna le differenze tra la borghesia emergente e la aristocrazia barnabota. Nelle sue commedie la passione amorosa

[1] DIEGO SÍMINI, *Il corpus teatrale di Giacinto Andrea Cicognini. Opere autentiche, apocrife e di dubbia attribuzione*, Lecce-Brescia, Pensa Multimedia, 2012, p. 45.

non è rappresentata mai negli stremi piú irrazionali e, nemmeno, piú appassionati, anzi le coppie di innamorati si comportano in modo composto, elegante e molto civile. Quando Goldoni rappresenta qualche innamorato che mostra i suoi sentimenti in modo piú eccessivo, e sempre in preda della gelosia o l'ossessione, lo fa per rappresentare il lato ridicolo e quindi comico (come, per esempio, il Cavaliere della *Locandiera* o anche i protagonisti di *Gli innamorati*).

Le donne nelle commedie e tragedie di questi due autori si muovono in un mondo dominato dagli uomini che impongono le regole e, soprattutto, la loro autorità. Per conoscere l'importanza della rappresentazione femminile in Cicognini e Goldoni è interessante osservare il rapporto stabilito tra i personaggi femminili e quelli maschili ma, soprattutto, analizzare l'atteggiamento che le donne hanno di fronte alle diverse situazioni che vivono o che subiscono e, quindi, il modo nel quale si produce la loro accettazione oppure, anche, il rifiuto. Questi personaggi femminili, per sopravvivere in questo mondo dominato dagli uomini, si vedono costrette a sviluppare atteggiamenti coraggiosi e prendere delle decisioni rischiose per cercare di raggiungere il loro obbiettivo e, di solito, il loro atteggiamento e le loro decisioni favoriscono il ristabilimento dell'equilibrio perso in precedenza. Un fatto che accomuna i personaggi femminili di Cicognini e quelli di Goldoni è il desiderio di libertà. Un desiderio che viene espresso in numerose occassioni e sempre legato all'idea di matrimonio che si sente come una perdita di identità. Ad esempio Orontea di Cicognini, nel dramma musicale omonimo, appare in scena gridando:

> Superbo amore
> al mondo imperi
> ma nel mio core
> regnar non speri,
> un nume infante
> d'alma regnante
> non trionferà,
> miei spirti reali
> miei spirti inmortali
> liberta, libertà. (*Orontea*, I.1)

Giacinta ne *Le smanie per la villeggiatura* di Goldoni commenta con Brigida il desiderio di mantenere la sua libertà anche dopo il matrimonio: «[...] prevedendo ch'ei possa un giorno essere mio marito, vo' avvezzarlo per tempo a non essere geloso, a non esser sofistico, a non privarmi dell'onesta mia libertà» (*Le smanie per la villeggiatura*, I.11).

E Mirandolina della *Locandiera*, che è un personaggio emancipato, dichiara la sua ansia di libertà: «a maritarmi non ci penso nemmeno; non ho bisogno di nessuno; vivo onestamente, e godo la mia libertà» (*La Locandiera*, I.9).

Le opere di Cicognini presentano una gran diversità di argomenti, situazioni e personaggi eppure in tutta questa varietà si avvertono certi schemi costanti che si ripetono nelle diverse opere. Abbiamo già accennato che il tema è sempre di tipo amoroso; l'argomento prende avvio da una situazione di normalità che in seguito viene contrastata, oppure da una situazione iniziale già squilibrata prima dell'inizio

dell'opera; in tutti i due casi la situazione tende a normalizzarsi e ricomporsi alla fine del dramma. Perfino, nelle opere di finale tragico la verità e la costanza amorosa saranno scoperte mettendo in risalto l'innocenza della protagonista e il trionfo dell'amore (questo si vede chiaramente nel dramma *Il maggiore mostro del mondo*).

Il metodo compositivo seguito da Cicogni rispetto ai personaggi femminili risulta schematico, costruito di tipi fissi che si ripetono nelle diverse opere, in un costante radoppiamento di temi e motivi, creando in questo modo dei «personaggi-cliché» che riproducono nelle diverse opere le motivazioni, la psicologia, l'atteggiamento e il linguaggio. Sembrano dei personaggi trapiantati da un dramma all'altro conservando le proprie caratteristiche, anche se variando il nome e la loro storia. Questo succede in modo molto chiaro in due tipologie di personaggi femmininili riprodotti in quasi tutte le opere: le nutrici e le dame travestite da uomo. Per questo i personaggi femminili piú originali sono le protagoniste dei drammi dato che le loro caratteristiche dipendono dalla trama e dagli avvenimenti vissuti e questo permette a Cicognini certa libertà creativa. Comunque tutte le donne cicogniniane, per norma generale, presentano dei tratti comuni: il forte patetismo che manifestano e il senso tragico che le domina, diventano vittime innocenti del destino e, in alcuni casi, vittime del comportamento ossessivo dei loro innamorati che sentono minacciato il proprio onore. La loro volontà di sacrificio e la capacità di accettare il loro destino e, anche in alcuni casi, di desiderare la morte riparatrice dell'onore le fa apparire come personaggi virtuosi e, perfino, eroici.

Hanno anche come caratteristiche fisse una bellezza sublime che fa innamorare tutti, un sentimento amoroso sincero e leale verso l'amato e un forte desiderio di morte e accettazione coraggiosa; tutte vengono accusate ingiustamente, e tutte fanno gala di una modestia e di un'intelligenza straordinaria e coraggiosa. Alla fine del dramma, in ogni caso, la verità sarà scoperta e dimostratata la loro innocenza; perfino nel caso poco abituale dei finali tragici.

Adamira ed Orontea ereditano le caratteristiche di «*la mujer esquiva*», cioè la donna sfuggente della letteratura spagnola ma, in realtà, soltanto lo sono di fama: la regina Orontea, caratterizzata come donna forte e contraria al matrimonio, che ha rifiutato i migliori re che la chiedevano in sposa, agendo contro la «ragion di stato» e opponendosi perfino alla volontà del senato que la vuole maritata, cade innamorata di Alidoro, creduto plebeo e a sua volta innamorato di Silandra, dama di Corindo, in un continuo movimento e scambio di triangoli amorosi. Orontea deve contendere l'amore di Alidoro con una dama della corte e vince soltanto quando Alidoro è convinto che Orontea lo farà diventare re, dopo di ché, attraverso una serie di successi sorprendenti e di una medaglia che porta adosso si conoscerà che Alidoro in realtà è Sidonio, figlio del «re dei Fenici» rapito da bambino. Una volta superata la separazione di ceto sociale il matrimonio tra Orontea e Alidoro-Sidonio sarà possibile. Nel caso di Adamira non è che sia veramente una donna sfuggente, benché rifiuta violentemente l'amore offertole dagli spasimanti, quello che succede in realtà è che lei ama la statua dell'onore situata nel giardino e della quale è follemente innamorata, ma conscia dell'impossibilità di essere ricambiata preferisce la morte.

Un'altra protagonista che chiama la morte in modo disperato, nella cui prima apparizione tenta il suicidio evitato a tempo dalla nutrice Aspasia, è Rossane del dramma *Le glorie e gli amori di Alessandro Magno e di Rossane.* Anche lei, dello stesso modo che succedeva ad Adamira, ha una grande tristezza che commuove tutti, ma che si ostina in tacere chiamando costantemente la morte come unica alleata e liberatrice. Nel caso di Rossane non morire significa perdere l'onore.

La morte e l'onore sono, dunque, gli elementi presenti in tutte queste opere: la morte desiderata e vagheggiata dalle protagoniste rappresenta una loro alleata per sfuggire i tormenti e salvare l'onore, ma diventa crudele e traditrice quando si tratta di una morte imposta in modo ingiusto e tirannico dal padre o dal marito per salvare l'onore. Cosí in *Adamira* e ne *Il maggior mostro del mondo*, dove la veemente e irragionevole gelosia di Erodes Ascalonita nei confronti della sposa innocente, Mariene, porta a un finale tragico di morte. La gelosia è anche il tema e il titolo di *Le gelosie fortunate del prencipe Rodrigo.* In questa tragicommedia la principessa Delmira vive tormentata dalla gelosia e dai sospetti nei suoi riguardi di D. Rodrigo, re di Valenza, suo innamorato. Delmira ha un atteggiamento dignitoso e tranquillo di fronte agli eccessi di gelosia del re. Ci sono due ingredienti che muovono la tragedia, da una parte il personaggio di Cortadiglio, pettegolo e bugiardo, che cerca un beneficio economico e non dubita in inventare delle false accuse su Delmira davanti il re; dall'altra parte, assistiamo a un gioco scenico che mette in confronto le apparenze e la realtà e in questo sdoppiamento si muovono tutti i personagi, eccetto D. Rodrigo che diventa testimone di situazioni molto compromettenti per la principessa, ma che in realtà non lo sono. L'atteggiamento di Delmira nei confronti di D. Rodrigo, che la crede colpevole di disonestà, è dignitoso e fiero. Delmira è una donna che non si sottomette alla volontà dell'uomo. Lei ama, ma lo fa con contegno e decoro ed esige all'amato il rispetto della propria persona, espesso ragiona con eccellente retorica argomentativa per difendere la propria onestà, e non solo non si giustifica mai, anzi, nemmeno tenta di chiarire le confussioni create e che portano D. Rodrigo alla disperazione: «DELMIRA Una dama reale è nemica delle frodi, incapace di mutazioni, immutabile negli affetti e costantissima ed immortale adoratrice del proprio onore» (*Le gelosie fortunate del prencipe Rodrigo*, I.6.).

Un altro tipo interesante di personaggi femminili lo rappresentano quelle dame che si travestono da uomini, prendono una identità e un nome maschile, e partono seguendo il loro innamorato al quale mettono alla prova per scoprire la saldezza dei loro sentimenti e la loro fedeltà. Di solito l'innamorato se ne è dimenticato di loro e aspirano all'amore di una nuova amante. Questo tipo di personaggi femminili sono molto piú ricchi psicologicamente e danno prova di possedere una grande intelligenza che le porta a attirarsi la fiducia del resto di personaggi ai quali offrono il loro aiuto. Sono principesse disperate, fuggite di casa travestite inseguendo il loro innamorato e con l'obbiettivo di far compiere la promessa di matrimonio fatta in privato. Il destino insieme alla loro tenacia fa che si trovino nella stessa reggia l'innamorato fedifrago e queste dame tradite e coraggiose. Sono appunto questi personaggi femminili i piú intelligenti e astuti di tutti i personaggi presenti nelle opere. La loro libertà, insieme al loro ingegno, permette loro di approffittare il

momento opportuno per agire e organizzare una serie di stratagemmi, mascheramenti e incontri che portano, dopo un iniziale caos, alla risoluzione di tutti i conflitti amorosi e psicologici dei personaggi, restituendo a se stesse l'onore e, quindi, l'amore dei loro profughi innamorati che adesso, essendo stati scoperti e avendo verificato la forza dell'amore che domina a queste donne, danno parola di matrimonio pubblicamente.

Nelle opere di Cicognini non esiste la figura materna, però è frequente trovare la presenza di donne anziane o di una certa età con delle caratteristiche particolari, che possono essere le sostitute, dato che hanno certe caratteristiche materne. Sono le nutrici, che a sua volta si differenziano tra nutrici delle principesse e le credute madri, in realtà anche nutrici, dei giovani sconosciuti che aspireranno all'amore delle principesse. Questi personaggi hanno un atteggiamento materno verso i suoi pupilli e, anche, in tutti i casi la loro presenza sarà utile per l'anagnorisi finale che restituirà l'equilibrio e risolverà i conflitti creati. Le nutrici sono dei personaggi perfettamente delineati e costruiti, molto ricchi psicologicamente e depositarie della comicità delle opere attraverso la tecnica del ridicolo. Appartengono alla classe popolare e sono caratterizzate per un linguaggio pieno di frasi fatte, espressioni e proverbi popolari, ma pure per i doppi sensi di tipo osceno nel momento della conquista erotica che trasforma il dialogo in parodia del linguaggio amoroso dei personaggi elevati. Questa tipologia di personaggi hanno in comune un forte desiderio erotico dal quale ne deriva l'innamoramento non ricambiato per qualche giovane. Questa situazione provoca scene divertenti, con doppi sensi provocati per la fogosità delle anziane che tentano uno scambio amoroso fisico che non riescono mai ad ottenere. Spesso l'oggetto del loro amore sono, appunto, quelle dame travestite che cercano l'innamorato, questo fatto provoca una serie di equivoci, doppi sensi e scene di chiara comicità nella quale le nutrici finiscono burlate, dato che le loro pretese sono doppiamente impossibili, e in questo caso cercano la vendetta che, al contrario di quello previsto, aiuta alla soluzione del dramma. Infatti, attraverso gli oggetti, di solito medaglie, che conservano e che offrono come prova di amore, si arriva a scoprire l'identità ignota del personaggio principale, risolvendo il conflitto drammatico.

Da parte sua Carlo Goldoni fu creatore di personaggi femminili realisti con una forte e irresistibile personalità. Nel suo teatro non si trovano schemi, ne cliché, perché lui riuscí a creare un'amplia galleria di personaggi femminili unici, originali, molto diversi fra di loro e con delle caratteristiche diverse che rispondono alle esigenze della nuova cultura e della nuova società. Tra tutte spiccano le femmine appartenenti alla borghesia, ma anche ricevono la simpatia di Goldoni le servette e determinati personaggi femminili popolani. Tutti questi personaggi si muovono anche in un mondo dominante maschile e una cultura che relega le donne al mondo domestico al di fuori della società attiva mercantile nella quale vivono.

Appartenente a questa ideologia che lega il destino delle donne all'ambito domestico e al gusto romanzesco troviamo il personaggio di Bettina protagonista di due commedie, *La Putta onorata* e *La Buona moglie*. Nella prima opera Bettina, una ragazza del popolo povera ma onesta, dimostra in ogni sua azione e in ogni sua

avversità un carattere fermo e dignitoso che non si lascia vincere ne tentare, imponendo al resto di personaggi la propria moralità e la difesa del suo onore. Nella seconda parte, *La Buona moglie*, di ambiente borghese e di tono sentimentale, Bettina riesce a salvare la situazione familiare scomposta attraverso le sue qualità positive: l'onestà e l'amore per il marito. La fermezza della sua onorabilità riesce a farla trionfare malgrado tutte le sventure vissute.

Personaggio appartenente allo stesso ambiente popolare, ma anche lei di elevata qualità morale è Corallina, la serva vedova e giovane ne *La serva amorosa* (1752). Questo personaggio diventa l'asse fondamentale della commedia. Infatti, la sua lealtà e l'amore verso il padroncino Florindo la porta ad aiutarlo nella sua sfortuna, accompagnandolo quando lui viene espulso ingiustamente dalla casa paterna, per colpa della matrigna, e aiutandolo non solo nei momenti piú duri, ma ottendo la restituzione dell'onore del giovane padrone e riequilibrando la situazione. Corrallina, dotata di una grande intelligenza e astuzia, difende il valore del sesso femminile con espressioni del tipo: «...le donne sono preso gli uomini in mal concetto. Ma io farò vedere che anche noi sappiamo essere amorose e disinteressate» (*La serva amorosa*, I.14). Infatti, le sue azioni la rendono degna di sposare Florindo e quando Ottavio, padre di lui, glielo concede Corallina farà una nuova proba di generosità e altruismo sposando Brighella, del suo stesso livello sociale.

Un personaggio femminile di spicco in questo universo femminile goldoniano lo rappresenta Mirandolina, che si trova un gradino piú alto socialmente di quello di Corallina. Infatti, Mirandolina è diventata una piccolo proprietaria borghese, independente, emancipata e libera. Anche questo personaggio lancia una sfida contro il sesso maschile incarnato qui nella figura del Cavaliere di Ripafratta e vince. Molto piú intelligente e astuta, sa fingere meglio del resto dei personaggi della commedia dove tutti rappresentano quello che non sono in un gioco di finzioni scoperte. Soltanto Mirandolina saprà vincere per completo fingendo perfino davanti il pubblico alla fine della commendia dove, per motivi del lieto fine, si congeda con una promessa di cambiamento.

Negli anni coincidenti con la crisi dei valori della borghesia Pantalone sposa l'unica figlia, Doralice, con il contino Giacinto, unico figlio di una aristocratica famiglia rovinata nella commedia *La famiglia dell'antiquario* (1750), che porta come sottotitolo *La suocera e la nuora*. Appunto, questi due personaggi femminili saranno il centro argomentale trasformandosi in una metafora dell'impossibiltà di uguaglianza e di comprensione tra le due classi sociali in crisi: la antica classe aristocratica decaduta e ormai rovinata ma molto fiera del suo linaggio e la nuova classe borghese orgogliosa del loro potere economico e con aspirazioni politiche. Tra questi due mondi quello della servetta Colombina che ne approfitta delle rivalità per trarre vantaggio.

Rosaura ne *La figlia obbediente* (1752), appartenente alla borghesia, si vede costretta a rinunciare al suo amato Florindo per sposarsi con un nobile, lo stravagante conte Ottavio, quando suo padre un nuovo Pantalone desideroso, anche questo, di farla salire nella scala sociale decide nell'ultimo momento disdire la parola di matrimonio per sposarla con un aristocrata. Rosaura rappresenta una tipologia di personaggi femminili virtuosi che ha come caratteristica piú importante, tra tutte le

qualità possedute, l'obbedienza filiale che la porta a sacrificarsi per assecondare la volontà del padre. Per lei è importante non solo l'obbedienza ma l'onoratezza, comunque è un personaggio passivo. La commedia conclude felicemente grazie all'innamorato Florindo che agisce rimediando la situazione e restituendo l'equilibrio.

Un altro personaggio femminile goldoniano che non lascia indifferenti è Giacinta, protagonista delle tre opere che compongono la trilogia della villeggiatura. Queste tre commedie scritte nel momento di crisi della borghesia, che abbandonando il mercantilismo attivo imita le abitudini della aristocrazia, servono a Goldoni per mostrare al pubblico le conseguenze. In questo mondo in crisi emerge Giacinta, personaggio intelligente, abile e emancipato, che debe sposarsi per motivi sociali, ma assicurandosi di conservare la propria indipendeza e libertà e lo fa attraverso il proprio sacrificio rinunciando all'uomo che ama e accettando al suo posto l'uomo che domina.[2] Nella trilogia si vede trionfare l'intelletto di Giacinta su tutti i personaggi, ma anche la si vede lottare contro se stessa in una guerra tra il sentimento e la ragione che conclude con la frase: «Si ha da penare, si ha da morire. Ma si ha da vincere, e da trionfare» (*Il ritorno dalla villeggiatura*, II.11)

Le differenze tra le opere di Cicogni e Goldoni sono in raporto diretto con il secolo e l'estetica dominante nel momento di scrittura di ognuno, ma anche con l'intenzione dei due autori. Per questo motivo Cicognini ha come scopo il divertimento, il gusto per il romanzesco che porta a sviluppare argomenti complicati, con giri argomentali inaspettati e sorprendenti in modo di andare creando un clima ascendente di emozioni, intrighe e drammi che non si risolvono fino all'ultima scena ricorrendo all'uso di una o varie agnizioni che sciolgono all'improvviso, e alla fine del dramma, le tensioni e i risvolti dell'argomento che si erano accumulati, assicurando, in questo modo, l'attenzione del pubblico avido di evasione e di distrazione. Goldoni, al contrario, cerca argomenti tratti dalla realtà quatidiana e li offre cercando il verosimile in modo che il pubblico possa identificarsene con quello che vede rappresentare sulla scena e ne tragga un profitto; c'è anche evasione ma senza allontanarsi dalla realtà nella quale vivono e si muovono.

Comunque in tutti i due autori la rappresentazione del mondo femminile è fondamentale e i personaggi di donne formano una galleria ricca, piena di contrasti, che offrono un panorama completo di tipologie femminili reali, sia dal punto di vista sociale che psicologico.

BIBLIOGRAFIA CITATA

ANDRIOLI, PAOLA - CAMERINO, GIUSEPPE ANTONIO - RIZZO, GINO - VITTI, PAOLO (a cura di), *Teatro, scena, rappresentazione dal Quattrocento al Settecento*, Lecce, Congedo editore, 2000.

ANGLANI, BARTOLO, *Goldoni, il mercato, la scena, l'utopia,* Napoli, Liguori, 1983.

[2] Sono interessanti i dialoghi tra Giacinta e la sua serva e confidente Brigida perché è quando lei commenta i suoi sentimenti e anche perché è con l'unica persona con la quale parla di Guglielmo. In *Le avventure della villeggiatura*, II.1 confessa: «Sí, sono innamorata, quanto può essere donna al mondo», mentre che nel *Ritorno della villeggiatura* I. 5, Giacinta prosegue: «Potea far peggio di quel che ha fatto? Tirarmi giú a tal segno? Innamorarmi sí pazzamente? Che vita miserabile non ho io menata per causa sua? Che spasimi che timori non mi ha egli fatto provare? Non ho goduto un'ora di bene».

CANCEDDA, FLAVIA - CASTELLI, SILVIA, *Per una bibliografia di Giacinto Andrea Cicognini. Successo teatrale e fortuna editoriale di un drammaturgo del Seicento*, Firenze, Alinea, 2001.

CASTELLI, SILVIA, *Drammaturgia spagnola nella Firenze seicentesca*, *«Otro Lope no ha de haber»*. Atti del convegno internazionale su Lope de Vega, III, Firenze, Alinea, 2000, pp. 225-237.

FERRONE, SIRO, *Carlo Goldoni. Vita, opere, critica, messinscena*, Firenze, Sansoni, 2001.

GOLDONI, CARLO, *Mémoires pour servir a l'histoire de sa vie et a celle de son théatre*, Paris, Libraire Duchesne, 1787.

PROFETI, MARIA GRAZIA *et alii*, *Tradurre, riscrivere, mettere in scena,* Firenze, Alinea, 1996.

MICHELASSI, NICOLA - VUELTA GARCÍA, SALOMÉ, *Il teatro spagnolo a Firenze nel Seicento*, Firenze, Alinea, 2013.

SÍMINI, DIEGO, *Il corpus teatrale di Giacinto Andrea Cicognini. Opere autentiche, apocrife e di dubbia attribuzione*, Lecce-Brescia, Pensa Multimedia, 2012.

STEWART, PAMELA D., *Goldoni fra letteratura e teatro*, Firenze, Olschki, 1989.

XIII. Goldoni ‘pregoldoniano’

«Vezzose mascherette» e intermezzi goldoniani

Margherita Pieri
(Università di Bologna)

In che misura possiamo definire Carlo Goldoni pre-goldoniano? I suoi primi intermezzi rappresentano un repertorio a parte rispetto alla successiva produzione di drammi giocosi, ed hanno molto in comune con gli Intermezzi comici secenteschi e con la Commedia dell'Arte. Essi sono un tramite verso una produzione più matura e più attenta all'aspetto metrico del testo teatrale, come poi di fatto ritroveremo nei drammi giocosi per musica, avanguardia a loro volta del repertorio librettistico del secondo Settecento e del primo Ottocento. In questo suo primo genere comico teatrale Goldoni sperimenta travestimenti e maschere che diventeranno icone della sua produzione più matura e che meritano quindi uno sguardo più approfondito.

How can we describe Carlo Goldoni as a pioneer of his own literary production? His first Intermezzi represent a world apart the later repertoire of «Drammi giocosi per musica», and they have many things in common with XVIII century's Intermezzi and with Commedia dell'Arte. They are also a vehicle to his mature works, more accurate and precise about the metric structure of the text, as we will see in Goldoni's «Drammi giocosi per musica», which in turn are an avant-garde if we think about italian libretti of the last XVIII and of the first XIX centuries. In this first comic works Goldoni experiences so many types of disguises and masks, which will become icons of his mature works and which therefore deserve a deeper view.

Nel dramma giocoso per musica del Settecento i travestimenti farciscono con irriverente comicità le trame, talvolta senza una ragione drammaturgica evidente. Nel repertorio goldoniano dei drammi giocosi per musica, la maschera è solamente un vezzo, un'abitudine a cui sembra particolarmente arduo rinunciare, dato che si tratta dell'oggetto-simbolo di un'intera società, quella veneziana. Scrive a tal proposito il musicologo Remo Giazotto, parlando nello specifico delle opere in musica dell'avvocato veneziano:

> Goldoni non finge e non sogna; Goldoni ride e soffre nella realtà; nel reale di un mondo tutto suo, di un ambiente particolarmente suo, che esala sentori di campielli e di fondamenta, che echeggia di suoni d'un vernacolo dolce e sinuoso, che riluce e riverbera con colori di mare e di cielo; sentori, suoni, colori di Venezia. Di quella Venezia settecentesca tutta ciaccole, tutta guizzi, tutta maschere, tutta musica, tutta borghese, e pur tanto umana, viva e fremente.[1]

La contingenza della maschera nei libretti d'opera di Goldoni lo avvicina ad un suo altrettanto famoso collega, dal quale poi è tratto il titolo di questa relazione. L'espressione «vezzose mascherette», viene utilizzata da Lorenzo Da Ponte nel libretto della seconda opera della sua trilogia mozartiana, testimoniando così la costante adesione dell'autore ai più frequenti espedienti drammaturgici settecenteschi. Al termine del secondo atto di uno dei drammi giocosi più famosi e rappresentati ancora oggi, il *Don Giovanni*,[2] si presentano tre figure dal volto coperto, che

[1] REMO GIAZOTTO, *Poesia melodrammatica e pensiero critico nel Settecento*, Milano, Fratelli Bocca, 1952, p. 67.
[2] Il *Don Giovanni* (K527) di W. A. Mozart e L. Da Ponte andò in scena per la prima volta al Teatro degli Stati Generali di Praga il 29 ottobre 1787.

vengono invitate da Leporello a partecipare alla festa del proprio padrone. Nessun indizio ci fa pensare ad una festa in maschera, tuttavia non sembra particolarmente strano al servitore, che i tre avventori abbiano sentito in qualche modo l'urgenza di celare le proprie sembianze. Vezzose mascherette allora perché la maschera, laddove non necessaria drammaturgicamente, diventa un vezzo, un'abitudine.

Tale pratica è tipica di tutto il genere della librettistica; la letteratura per musica se ne nutre costantemente. Goldoni diventa poi uno sperimentatore quasi ossessivo di questo espediente drammaturgico, dato che mette in maschera i suoi personaggi con una frequenza a dir poco vorticosa, specialmente nel repertorio precedente i drammi giocosi, quello degli intermezzi. In questi ultimi[3] vi è una continua esplosione di giochi, travestimenti, inganni improvvisati e soprattutto una costante ilarità, che funge da rete di salvataggio anche alle vicende più semplici e quasi prive di intreccio. Il linguaggio comico di Goldoni si stratifica a seconda dei personaggi e della loro appartenenza a condizioni sociali differenti, ma si plasma anche sulla varietà delle provenienze geografiche, fonti spesso di momenti particolarmente comici ed irriverenti. Quello degli intermezzi risulta poi una forma embrionale di ciò che sarà l'assai fecondo repertorio dei drammi giocosi per musica. Utilizzo il termine «embrionale» soprattutto in riferimento alla metrica dei libretti, che se nel primo caso risulta spesso zoppicante e libera dalla consueta rigidità delle forme musicali chiuse, nel secondo tipo di composizione diventa assai più coerente e precisa.

Cosa accade nei primi intermezzi goldoniani? Le maschere ci sono, tutti vi ricorrono, sovente ne abusano, tanto che riusciamo a vedere un personaggio travestirsi per ben tre volte nell'arco di un'unica rappresentazione. È questo il caso della *Pelarina*,[4] dove Volpiciona veste le sembianze Canacchiona, poi di uno scagnozzo e infine di un ebreo. Un altro esempio particolarmente significativo è rappresentato dai travestimenti incrociati della *Birba*,[5] dove i tre personaggi in scena cambiano all'occorrenza il proprio sembiante rivitalizzando così l'intreccio della vicenda. Lindora si maschera da cantante di strada e in seguito da «stracciarola», Orazio da mendicante bleso e in seconda battuta da storpio e infine Cechina passa dall'improvvisarsi ballerina bolognese, per poi diventare una veneziana cieca.

Scrive Franca Angelini in merito alla definizione di intermezzo:

> [...] rappresentazione a sua volta vuota (di intrigo e di caratteri complessi, di peripezie sorprendenti, di identificazione e di catarsi) e piena di «altro» (gesto musicale e vocale, comico caricaturale e grottesco, *tour de force* dell'attore nella metamorfosi che sfida l'interlocutore al riconoscimento, cioè nell'abilità a travestire la voce, il gesto, la parola).[6]

Per sopperire quindi a trame quasi prive di intreccio o di attesa, Goldoni cerca l'effetto comico il più diretto possibile.

L'escamotage del travestimento sopperisce a due evidenti problemi dell'intermezzo: la scarsità di attori sulla scena e la natura gioco forza breve di que-

[3] Mi riferisco in particolare ai primi intermezzi, scritti tra il 1732 e il 1735.

[4] La *Pelarina* andò in scena nel 1734 al Teatro Grimani di San Samuele.

[5] La *Birba* andò in scena nel 1735 al Teatro Grimani di San Samuele.

[6] FRANCA ANGELINI, *In maschera voi siete / senza maschera al volto?*, Roma, Bulzoni, 2012, p. 21. Si tratta di un saggio che l'autrice aveva già pubblicato nel sesto volume degli «Studi Goldoniani», 1982.

sto tipo di spettacolo. Partendo dal primo dei due, occorre tenere a mente che la presenza sul palco di tre personaggi, il numero che sembrerebbe minimo per creare un intreccio nell'azione, non è assolutamente un prerequisito standard dell'intermezzo. Pensiamo per esempio agli *Sdegni amorosi tra Bettina putta de campielo e Buleghin barcariol venezian*,[7] dove i protagonisti della vicenda sono Bettina e Buleghin, o ancora a *L'ippocondriaco*,[8] dove compaiono solo Ranocchio e Melinda.

Tuttavia sebbene non sia la norma, di fatto la struttura a tre personaggi risulta in assoluto la più utilizzata. Se ritorniamo con la memoria all'intermezzo per antonomasia della tradizione italiana, *La serva padrona*[9] di Pergolesi-Federico, vediamo che esso costruisce tutta la vicenda su due personaggi, Uberto e Serpina, i quali riflettono le proprie azioni e i propri pensieri sul povero Vespone, personaggio muto ma dal grande potere drammaturgico, senza contare che sarà lui stesso ad effettuare un travestimento, origine dello snodarsi effettivo della vicenda. Lo schema dell'intermezzo sembra essere sempre lo stesso: una coppia di personaggi tipologicamente contrapposti, la vecchia e il giovane, la coppia ostacolata in amore, il vecchio rimbambito e la servetta astuta, timbri vocalici improntati sempre sull'opposizione (con il ruolo comico al grave), pura ricerca del comico, a discapito talvolta della coerenza della storia narrata. Se scorriamo la definizione di intermezzo del secondo volume sul lessico del Dizionario Enciclopedico Universale della Musica, troviamo una breve parentesi dedicata a questo ramo della produzione dell'avvocato veneziano:

> Gli intermezzi napoletani godono particolare fervore a Venezia, sostituendo, per così dire, la produzione locale, non feconda per la verità e dominata, tra il 1730 e il 1739, dai testi di Carlo Goldoni. Considerati dal poeta veneziano «commedie abbozzate» i suoi primi intermezzi sono piccoli quadri tra il realistico e il sentimentale, dove vicende, personaggi, versi dialettali, ripresentano caratteristiche analoghe al teatro letterario, e ai libretti comici, ambientati anch'essi nei luoghi tipici della città lagunare: la «piazzetta», il «caffè», le «calli» o le botteghe.[10]

Al di là della causticità con cui i libretti goldoniani vengono trattati, in rapporto alla produzione italiana, questa definizione ci fornisce alcuni elementi fondamentali ad un approccio corretto alle opere goldoniane. Gli intermezzi vengono descritti come «commedie abbozzate», definizione del loro stesso autore, il che ci porta a chiederci quali elementi si siano conservati o meno nel passaggio alle sue opere più conosciute. Di certo tale definizione può riferirsi anche al fatto che si lasciava molta libertà ai cantanti, che talvolta improvvisavano, ben memori della tradizione della Commedia dell'Arte.

Uno degli aspetti che più colpisce, parlando di intermezzi goldoniani, è, come puntualmente sottolineato nella prefazione di Stiffoni all'edizione Marsilio,[11] la presenza sulle scene di attori[12] che poco o niente avevano in comune con la musi-

---

[7] Milano, Reggia di Giuseppe Richino Malatesta, 1732.

[8] *L'ippocondriaco* andò in scena nel 1735 al Teatro Grimani di San Samuele.

[9] *La serva padrona* andò in scena per la prima volta il 28 agosto 1733 al Teatro San Bartolomeo di Napoli.

[10] *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica*, II, *Lessico*, Torino, UTET, 1983.

[11] CARLO GOLDONI, *Intermezzi e farsette per musica*, a cura di Anna Vencato, introduzione di Gian Giacomo Stiffoni, Venezia, Marsilio, 2008.

[12] Tra gli attori oltre ovviamente a Imer compariva anche la madre di Giacomo Casanova, Zanetta.

ca. Si trattava di cantori non professionisti, che per necessità puntavano quindi più sulla loro resa scenica sul palco, piuttosto che sulla valorizzazione delle linee melodiche. A conferma di ciò, l'esiguo numero di arie fa ipotizzare una scarsa complessità della scrittura musicale; i pezzi chiusi sono infatti limitati di solito ad un paio di interventi per ogni personaggio e a qualche duetto e concertato finale.[13] In aggiunta se osserviamo i libretti notiamo subito quanto le arie dei singoli personaggi siano libere da schemi metrici precisi, i quali diventeranno poi invece irrinunciabili nel repertorio dei drammi giocosi per musica. Prendiamo ad esempio l'aria cantata da Triticone nella prima parte dell'intermezzo *La Pupilla*:[14]

Che gran fortuna
se vi toccasse
un vecchiarello
robusto e bello,
come son io!

I gioveni d'oggi
credetemi, o figlia,
non serbano fede,
ben pazza è chi crede
al loro desio.[15]

La particolarità di quest'aria è la scelta di suddividere le sue due strofe in versi prima quinari e poi senari. Era uso comune nell'opera in musica differenziare la metrica di un brano in modo da giustificare una maggiore varietà musicale. Per citare un caso celeberrimo pensiamo all'aria del catalogo[16] cantata da Leporello nel *Don Giovanni* di Da Ponte, suddivisa in una prima parte di decasillabi sul tempo musicale di un allegro in 4/4, e di una successiva di ottonari, su un andante con moto in 3/4. La differenziazione in due tipologie di versi che hanno comunque un accento comune che salta molto all'orecchio, quello sulla terza sillaba, crea una sorta di coerenza ritmica che è poi supportata dal variare della musica che modera l'andamento dei versi più brevi creando così una sensazione di forte continuità tra le due parti dell'aria. Tornando invece all'aria di Triticone, troviamo l'accostamento di due versi, il quinario e il senario, profondamente diversi tra loro, una diversità che anche alla lettura rivelano un'incoerenza ritmica che difficilmente poteva essere supportata dalla musica. Nel successivo repertorio di drammi giocosi per musica non troviamo più questo tipo di soluzioni metriche nei brani chiusi, se non qualche eccezione nei concertati di fine atto. Il massimo livello di varietà ritmica diventerà l'accostamento di versi piani, tronchi e sdruccioli, cosa che negli intermezzi è quasi la regola. Il buon Triticone canta ben tre arie, due nella prima parte e una nella terza. Di questi brani il primo è composto, come già detto, da versi prima quinari e poi senari sempre piani, il secondo da quinari sdruccioli e tronchi e il terzo da sena-

[13] Al termine di ogni parte viene mantenuta infatti la presenza dei concertati finali, i quali coinvolgono tutti i personaggi in scena.
[14] *La Pupilla* andò in scena nel 1735 al Teatro Grimani di San Samuele.
[15] GOLDONI, *La Pupilla*, cit., parte I, in ID., *Intermezzi e farsette per musica*, cit., p. 158.
[16] L. DA PONTE e W. A .MOZART, *Don Giovanni*, I.5.

ri sdruccioli, piani e tronchi dall'alternanza assai caotica e con l'intrusione di un ottonario nella prima parte.

Un ulteriore esempio assai simile al caso di Triticone, ma forse ancora più particolare è il caso dell'aria cantata da Melinda nella prima parte dell'*Ippocondriaco*.[17] Qui addirittura la struttura stessa dell'aria risulta alquanto zoppicante, nel passaggio da una prima quartina di quinari piani a una terzina e di nuovo una quartina entrambe di senari piani e tronchi.

V'amo (v'aborro)
dolce marito.
Vorrei vedervi
(morto) guarito.
Vi bramo sanato
(vi bramo crepato)
con tutto il mio cor.
S'io dar vi potessi,
diletto consorte,
la vita (la morte)
avrei men dolor.[18]

In questo dramma giocoso troviamo la presenza di due soli personaggi, Ranocchio, il vecchio ipocondriaco, e la moglie Melinda. Da questo alternarsi di due sole figure sulla scena viene naturale aspettarsi almeno un travestimento, quanto meno per movimentare l'azione drammaturgica. Ma la maschera in questo intermezzo va al di là del mero camuffare le proprie sembianze. Melinda si traveste da chimico e da sensale di matrimoni, ma la maschera più interessante è quella della moglie amorevole, una maschera che puntualmente la giovane si toglie per mostrare la propria natura al pubblico. L'aria sopra citata è diretta infatti sia a Ranocchio che agli ascoltatori in sala, nelle parti tra parentesi, creando così una sorta di velocizzazione del ritmo. Ancora una volta la scelta di accostare quinari e senari crea un effetto ritmico straniante, che sarebbe di sicuro stato interessante da osservare con il proprio accompagnamento musicale. Ma il caso dell'aria rivolta a due interlocutori, personaggio in scena e pubblico, non è di certo il primo della tradizione degli intermezzi. Nella *Serva Padrona* di Pergolesi-Federico, all'inizio della seconda parte, Serpina canta una splendida aria di ottonari rivolta amorevolmente al proprio padrone:

A Serpina penserete,
qualche volta e qualche dì
e direte: «Ah poverina,
cara un tempo ella mi fu»
(Ei mi par che già pian piano
s'incomincia a intenerir.)
S'io poi fui impertinente,
mi perdoni: malamente
mi guidai: lo vedo, sì.
(Ei mi stringe per la mano,
meglio il fatto non può gir.)[19]

[17] L'*Ippocondriaco* era destinato alle scene del Teatro Grimani di San Samuele nel 1735.
[18] GOLDONI, *L'ippocondriaco*, cit., parte I, in ID., *Intermezzi e farsette per musica*, cit., p. 249.

Al termine di ogni strofa musicale Serpina inserisce un commento rivolto al pubblico che funge da iperbole, evidenziando l'intento ingannatore dell'arguta servetta. Come la protagonista del libretto di Federico, così il personaggio goldoniano di Melinda sfrutta il pubblico come quel terzo personaggio mancante, tanto necessario all'intreccio dell'azione.

Certe insolite soluzioni metriche adottate da Goldoni negli intermezzi diventano quasi degli schemi che si ripetono spesso e volentieri, come vediamo nel caso della terza aria di Triticone nella *Pupilla*, dove un ottonario spezza il susseguirsi di senari sdruccioli piani e tronchi. La stessa struttura si ripropone nell'aria di un altro basso buffo, il già citato Ranocchio dell'*Ippocondriaco*. Proprio pochi versi dopo l'intervento cantato da Melinda, egli reagisce così:

> Le gambe mi tremano,
> le luci s'abbagliano,
> mi manca il respiro,
> non sento, non miro,
> casco, casco; saldo, saldo;
> che freddo, che caldo!
> Vo tutto in sudor.[20]

Il quinto verso stravolge il ritmo della breve aria di Ranocchio, spostando gli accenti forti dalla seconda e quinta sillaba alla terza e settima, sebbene solo per un istante. Anche in questo caso probabilmente sarebbe stato illuminante il poter osservare le soluzioni adottate dai compositori, anche se a fatica si può pensare ad un escamotage musicale in grado di non far percepire un verso evidentemente ipermetro. Verrebbe più da pensare ad una modifica del verso, a difesa della costruzione ritmico-melodica dell'aria, come spesso si nota nel raffronto tra i libretti e le partiture dei drammi giocosi per musica.[21] Più che per necessità musicali si potrebbe forse ipotizzare che queste variazioni del ritmo siano in realtà dovute ad esigenze sceniche degli attori che, non essendo musicisti di professione o di tradizione, verosimilmente rendevano ancor più caricaturali i propri monologhi, liberando momentaneamente la struttura metrica delle arie, un tipo di composizione che fino ad allora era sempre stata caratterizzata da una certa rigidità e coerenza.

Abbandonando l'aspetto più strettamente metrico e tornando ad esaminare i travestimenti degli intermezzi goldoniani si possono evidenziare due macrocategorie che provengono da tutta la precedente tradizione della Commedia dell'Arte, le maschere dei mestieri e quelle del dialetto, entrambe riproposte succes-

---

[19] GENNARO ANTONIO FEDERICO, *La serva padrona*, parte II, ne *La serva padrona: intermezzi*, Sesto San Giovanni, A. Barion, 1933, p. 13.

[20] GOLDONI, *L'ippocondriaco*, cit., parte I, in ID., *Intermezzi e farsette per musica*, cit., p. 250.

[21] Mi riferisco in particolare alla partitura della *Calamita de' cuori* di Baldassarre Galuppi. Si tratta della messa in scena del 26 dicembre del 1752 al Teatro Nuovo di San Samuele. Nella partitura di Galuppi si possono osservare dei profondi cambiamenti al libretto, talvolta alterazioni di intere arie, come nel caso di quelle cantate dalla protagonista Bellarosa. La partitura si trova attualmente presso la Bibliothèque Nationale de France e reca le date 1752 e 1790, il che probabilmente indica un ulteriore rimaneggiamento delle musiche per una rappresentazione successiva a quella del Carnevale 1753.

sivamente nei drammi giocosi per musica dell'avvocato veneziano. Vale la pena citare due esempi di camuffamenti linguistici, tratti rispettivamente dagli intermezzi *La Pelarina* e *La Birba*. Nel primo il personaggio di Volpiciona si traveste da veneziana suscitando la sfiducia di Pelarina che teme che la madre non sia in grado di sostenere la «veneta favella»:

VOLPICIONA Ho preparato
già l'abito per me [...]
PELARINA Ma poi quel personaggio
che fingerete in venezian linguaggio
sosterrete voi bene?
VOLPICIONA Sai pur che quando io voglio
la veneta adoprar favella amata,
su queste pietre cotte io sembro nata.[22]

L'improbabile iperbato utilizzato da Volpiciona rende ancora più comico e a tratti grottesco il travestimento linguistico, che poche pagine dopo avrà la sua piena realizzazione in un'entrata in scena improvvisa e dall'effetto quasi folkloristico. La donna irrompe infatti urlando:

Merli bei da camise
e cordoni de seda a un soldo al brazzo.
E i xe de quel andar,
chi no li vuol li lassa star[23]

per poi proseguire con una captatio benevolentiae, «Ve vedo con un bel zentilomo in compagnia», utilizzata esclusivamente per sottolineare le proprie millantate conoscenze linguistiche del veneziano. Scorrendo velocemente queste maschere dialettali arriviamo all'intermezzo della *Birba*, nel quale tra i vari camuffamenti incrociati troviamo la giovane Cechina, romana come il fratello Orazio, la quale si improvvisa ballerina bolognese, tradendo poi però il veneziano del suo creatore ed autore.

CECHINA No vediu? Urtadora;
e sì son da Bulogna.
LINDORA Steme lontan, no me taché la rogna.
CECHINA Se chi son saver volì
vel dirò, steme a scultar.
Basta ben che non ridì
nel sentirm a rasonar.
La mi mama fu Menghina,
mi papà Bartolomiè,
i vendean la porcelina
alla tor d'i Asiniè.[24]

Probabilmente gli unici due elementi che ricollegano Cechina a Bologna sono i due riferimenti geografici della città e della Torre degli Asinelli. Il veneziano della

[22] GOLDONI, *La Pelarina*, cit., parte II, in ID., *Intermezzi e farsette per musica*, cit., p. 121.
[23] Ivi, p. 128.
[24] GOLDONI, *La Birba*, cit., parte II, in ID., *Intermezzi e farsette per musica*, cit., pp. 223-224.

giovane viene tradito in più momenti del testo talvolta da una degeminazione, o da un'apocope o ancora da un'assibilazione delle affricate.

Venendo alla prima macro-categoria di travestimenti operati dall'avvocato veneziano nei suoi intermezzi, un caso tutto particolare e in qualche modo premonitore è quello operato da Giacinto nell'intermezzo *La Pupilla*. Egli nella seconda parte della vicenda si maschera da medico per far credere a Triticone che la giovane Rosalba stia soffrendo perché innamorata del proprio tutore, del quale però non sopporta gli ormai evidenti segni di vecchiaia. A questo punto, burlandosi del povero vecchio, Giacinto gli suggerisce prima una sorta di intruglio rinvigorente per poi proseguire con la farsa che terminerà solo con l'inserimento del povero vecchio all'interno di una botte. L'inventariazione attraverso l'enumeratio di tutte le qualità rinvigorenti del «gran segreto» pubblicizzato da Giacinto si articola come segue:

> Signor, quando vogliate
> io tengo un gran segretto
> con cui non dico già che l'età torni
> nel suo verde primiero ma ben vale
> per far nera la barba e nero il crine,
> render lisce le guancie e porporine.
> Fortifica li denti,
> rende chiara la vista e l'occhio bello;
> fa l'uom robusto e forte
> e l'abilita a far da buon consorte.[25]

Tale recitativo ci fa venire in mente una delle maschere più celebri dell'opera in musica, quella del medico ciarlatano. Il truffatore celato sotto le spoglie di una professionalità millantata e del tutto fittizia sarà molto amato e riproposto da Goldoni anche nei successivi drammi giocosi per musica. L'evoluzione di questo personaggio si completerà nel ruolo di Rubiccone, uno dei protagonisti del *Mercato di Malmantile*,[26] ma solo per ricominciare poi con alcuni tra i più grandi protagonisti dell'opera dell'Ottocento, basti pensare al celeberrimo Dottor Dulcamara dell'*Elisir d'amore*[27] di Donizetti-Romani. Nell'intermezzo goldoniano però il ruolo del truffatore è una maschera indossata non solo per ingannare qualcuno ma anche per celare il classico innamoramento bruciante ed immediato quanto illecito. In questo caso Giacinto è innamorato di Rosalba, pupilla del vecchio burbero Triticone che oltre ad esserne il tutore ne è anche il disgustoso spasimante. L'innamorato che si cela dietro improbabili camuffamenti pur di avvicinare la donna prescelta sarà un altra soluzione drammaturgica efficace e ripresa con successo nell'opera in musica più tarda, basti pensare al *Barbiere di Siviglia*[28] di Rossini-Sterbini e alla duplice maschera del Conte d'Almaviva.[29] Ma non bisognerà aspettare tanti anni per vedere

[25] GOLDONI, *La Pupilla*, cit., parte I, in ID., *Intermezzi e farsette per musica*, cit., p. 179.
[26] *Il Mercato di Malmantile* fu composto per il Teatro Grimani di San Samuele, in occasione del carnevale del 1758, su musiche di Fischietti. Mi riferisco in particolare all'aria cantata dal personaggio nella scena iniziale del primo atto.
[27] Andato in scena il 12 maggio del 1832 al Teatro della Cannobiana di Milano.
[28] Andato in scena il 20 febbraio del 1816 al Teatro Argentina di Roma.
[29] Prima finto soldato ubriaco, poi ossequioso e cantilenante maestro di musica.

riproposta la tematica del travestimento del giovane innamorato a casa dell'arcigno tutore; già Paisiello e Petrosellini avevano rilanciato tale dinamica nella loro versione del *Barbiere di Siviglia*.[30]

Fanno da contraltare a queste maschere le varie caricature di uomini truffati. L'opposto del ciarlatano è senza dubbio il vecchio burlato, un ruolo assai amato e riproposto da Goldoni, con sfumature sempre diverse. A volte si tratta di uno degli ultimi baluardi di nobiltà ormai decaduta, burlato da una servitù irriverente e spietata; in altri casi vediamo un uomo anziano che crede di poter sedurre ancora e di riuscire a concludere un matrimonio, mentre viene raggirato e schernito proprio dalla donna che crede di avere concupito. Si tratta insomma di una figura per lo più passiva che suscita ilarità proprio per la sua impossibilità di opporsi agli eventi in scena, mentre crede fermamente di riuscirvi. È un ruolo particolarmente amato dai librettisti, che lo sfrutteranno appieno fino a giungere a quel capolavoro drammaturgico che è il Don Bartolo del *Barbiere di Siviglia* di Rossini-Sterbini. I ruoli di Triticone e Ranocchio vengono riproposti da Goldoni anche nei suoi drammi giocosi per musica, partendo in ordine cronologico da Belfiore, il vecchio seduttore della *Scuola moderna*,[31] passando a Fabrizio dell'*Arcadia in Brenta*,[32] personaggio drammaticamente convinto di possedere delle indubbie, ma di fatto inesistenti, capacità seduttive. Per osservare il culmine dell'evoluzione del personaggio del vecchio truffato si dovrà aspettare il 1757, con il dramma giocoso *Il viaggiatore ridicolo*.[33] Qui Don Fabrizio, pur rendendosi conto dell'età che avanza e della sempre più remota possibilità di potersi maritare con una donna giovane, si auto-convince di essere nonostante tutto capace di questa impresa, in virtù probabilmente di quell'appetito di vita che tanto caratterizza i libretti goldoniani e più in generale lo stile settecentesco.

Gli intermezzi per musica composti tra il 1732 e il 1735 si possono considerare tra i primi tentativi riformatori del teatro goldoniano, che pone sulla scena dei piccoli e spesso semplici quadri della società veneziana, con un linguaggio popolare e irriverente talvolta accentuato e rimarcato da una parlata regionale a tratti grossolana e zoppicante. L'efficacia di questi componimenti sta però nella rapidità dell'intreccio e nella riduzione delle figure sulla scena, entrambi aspetti che favoriscono l'immediatezza dell'effetto comico, esaltato ulteriormente dal vorticoso susseguirsi dei travestimenti. L'immancabile seduzione della maschera cattura soprattutto le donne, che da Cechine diventano Birbe e da Bettine si tramutano in gondolieri, per giungere poi al tripudio della mascherata con il triplice camuffamento dei protagonisti della Birba. I travestimenti riguardano le parlate regionali quanto il ruolo sociale o il semplice aspetto dei protagonisti delle vicende, per poi investire anche la stessa metrica del testo, la quale si snoda attraverso recitativi dove i nove-

[30] Questa volta andato in scena il 15 settembre del 1782 al Teatro dell'Ermitage di San Pietroburgo.
[31] Dramma giocoso composto per il Teatro Giustiniano di S. Moisè, da eseguirsi nell'autunno del 1748, su musiche di Ciampi (e anche di altri compositori, com'era d'uso all'epoca).
[32] Da rappresentarsi al Teatro Sant'Angelo di Venezia, durante la Fiera dell'Ascensione dell'anno 1749, con musiche di Galuppi.
[33] Composto per il Teatro Giustinian S. Moisè per il carnevale del 1757, con musiche di Mazzoni.

nari si intrufolano tra i settenari, dodecasillabi tronchi si mascherano da endecasillabi e in generale audaci ipermetrie vengono sperimentate.

BIBLIOGRAFIA CITATA

AJELLO, EPIFANIO, *Carlo Goldoni: l'esattezza e lo sguardo*, Salerno, Edisud, 2000.

ALBERTI, CARMELO E HERRY, GINETTE, *Carlo Goldoni: tra libro e scena,* Venezia, Il Cardo, 1996.

ANGELINI, FRANCA, *In maschera voi siete/senza maschera al volto?*, Roma, Bulzoni, 2012.

ANGLANI, BARTOLO, *Goldoni: il mercato, la scena, l'utopia*, Napoli, Liguori, 1983.

BARATTO, MARIO, *La letteratura teatrale del Settecento in Italia. Studi e letture su Carlo Goldoni,* Vicenza, Neri Pozza, 1985.

BELTRAMI, PIETRO, *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 2011.

BERLANDA, NICA, *Il linguaggio del Goldoni dagli intermezzi al Campiello*, Venezia, Stamperia di Venezia 1961.

CAPACI, BRUNO, *Presi dalle parole*, Bologna, Pardes, 2010.

Carlo Goldoni 1793-1993, Atti del Convegno del Bicentenario, a cura di Gilberto Pizzamiglio, Venezia, Regione del Veneto, 1995.

CROTTI, ILARIA, *Libro, mondo, teatro: saggi goldoniani*, Venezia, Marsilio, 2000.

DA PONTE, LORENZO, *Memorie e libretti mozartiani*, Milano, Garzanti, 2003.

Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal Settecento al Novecento, Atti del convegno di Roma del 3-4 giugno 2003, Roma, Bulzoni, 2005.

Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti, II, Torino, UTET, 1983.

EMERY, TED, *Goldoni as librettist: theatrical reform and the drammi giocosi per musica*, New York, P. Lang, 1991.

FEDERICO, GENNARO ANTONIO, *La serva padrona: intermezzi*, Sesto San Giovanni, A. Barion, 1933.

FERRONE, SIRO, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, Venezia, Marsilio, 2011.

————, *Carlo Goldoni: vita, opere, critica, messinscena*, Firenze, Sansoni, 1990.

FIDO, FRANCO, *L'avvocato di buon gusto*, Ravenna, Longo, 2008.

————, *La serietà del gioco. Svaghi letterari e teatrali nel Settecento*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 1998.

————, *Nuova guida a Goldoni*, Torino, Einaudi, 2000.

FOLENA, GIANFRANCO, *Vocabolario del veneziano di Carlo Goldoni*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1993.

————, *L'italiano in Europa: esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, 1983.

————, *Il linguaggio di Goldoni dall'improvviso al concertato*, Firenze, Sansoni, 1957.

————, *L'esperienza linguistica di Carlo Goldoni*, Firenze, Olschki, 1958

GIAZOTTO, REMO, *Poesia melodrammatica e pensiero critico nel Settecento*, Milano, Fratelli Bocca, 1952.

GOLDIN, DANIELA, *La vera fenice*, Torino, Einaudi, 1985.

GOLDONI, CARLO , *Drammi comici per musica*, I. 1748-1751, a cura di Silvia Urbani, introduzione di Giovanni Polin,Venezia, Marsilio, 2007.

————, *Drammi comici per musica*, II. 1751-1753, a cura di Anna Vencato, introduzione di Marco Bizzarini, Venezia, Marsilio, 2011.

————, *Intermezzi e farsette per musica*, a cura di Anna Vencato, introduzione di Gian Giacomo Stiffoni, Venezia, Marsilio, 2008.

————, *Tutte le Opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, X, XI e XII, Milano, Mondadori, 1964.

HERRY, GINETTE, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata*, I, II e III, Venezia, Marsilio, 2007-2009.

Il teatro di Goldoni, a cura di Marzia Pieri, Bologna, Il Mulino, 1993.

JAKOBSON, ROMAN, *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1978.

L'Accademia degli Agiati nel Settecento europeo, a cura di Giulia Cantarutti e Stefano Ferrari, Milano, Franco Angeli, 2007.

L'interpretazione goldoniana: critica e messinscena, Roma, Officina, 1982.

LAVEZZI, GIANFRANCA, *Manuale di metrica italiana*, Roma, La nuova Italia scientifica, 1996.

LIPPMANN, FRIEDRICH, *Versificazione italiana e ritmo musicale*, Napoli, Liguori, 1986.

MENICHETTI, ALDO, *Metrica italiana*, Padova, Antenore, 1993.

MORTARA GARAVELLI, BICE, *Manuale di retorica*, Milano, Tascabili Bompiani, 2008.

MUSATTI, CESARE, *Carlo Goldoni e il vocabolario veneziano*, Venezia, V. Callegari, 1913.

Musica e poesia: celebrazioni in onore di Carlo Goldoni (1707-1793), Atti dell'Incontro di studio: Narni, 11-12 dicembre 1993, Perugia, Cattedra di Storia della Musica dell'Università degli Studi di Perugia - Centro di Studi musicali in Umbria, 1985.

NICASTRO, GUIDO, *Goldoni riformatore*, Catania, Facoltà di lettere e filosofia, Università di Catania, 1983.

PAGNINI, MARCELLO *Lingua e musica*, Bologna, Il Mulino, 1974.

Parola, musica, scena, lettura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi, a cura di Giulietta Bazoli e Maria Ghelfi, Venezia, Marsilio, 2009.

PAZZAGLIA, MARIO, *Manuale di metrica italiana*, Milano, Sansoni, 2000.

PETROSELLINI, GIUSEPPE, *Il Barbiere di Siviglia ossia la precazione inutile. Dramma giocoso in due atti*, Milano, Ricordi, 1932.

PRALORAN, MARCO, *Metro e ritmo nella poesia italiana,* Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2011.

«Problemi di critica goldoniana», XV, a cura di Manlio Pastore Stocchi e Gilberto Pizzamiglio, 2009.

ROMANI, FELICE, *L'Elisir d'amore. Melodramma in due atti*, Verona, West press, 2006.

STERBINI, CESARE, *Il Barbiere di Siviglia. Melodramma buffo in due atti*, Milano, Ricordi, 1908.

Storia della cultura veneta. Il Settecento, I, Vicenza, Neri Pozza, 1985.

Storia della lingua italiana e storia della musica, Firenze, Franco Cesati, 2005.

VAZZOLER, FRANCO, *Scene di teatro: la professione dell'attore nel teatro goldoniano*, in *Carlo Goldoni. Mestieri e professioni in scena*, a cura di Roberta Turchi, Firenze, Le lettere, 2007, pp. 119-134.

Venezia e il melodramma nel Settecento, I e II, Firenze, Olschki, 1981.

Don Giovanni Tenorio tra moralismo e studio di caratteri

Angela Guidotti
(Università di Pisa)

Don Giovanni Tenorio propone un autore desideroso di riscattare un'esperienza personale, in cui ha peccato di ingenuità, attraverso la sua messinscena grazie a un modello assai noto del repertorio seicentesco e a un grande testo della tradizione drammatica pastorale, modificandone i rispettivi messaggi con fine morale e tacendo ogni altra implicazione. Il successivo, tardo, autocommento al testo che si trova nei *Mémoires* rivela il desiderio goldoniano di etichettare l'opera, questa volta esplicitamente, come esempio precoce della propria Riforma: egli ripercorre con la memoria la giovanile avventura e ne riscrive i passaggi come riprova della trasformazione del Mondo in Teatro ma, di fatto, usando il Teatro per vivacizzare il Mondo.

Don Giovanni Tenorio *offers an author eager to redeem a personal experience, where does sin of naivete, through its staging thanks to a well-known model of the seventeenth-century repertoire and a great text of traditional dramatic pastoral, modifying their messages with moral purpose and concealing each other implication. The next, late, self reflexion found in the* Mémoires *from Goldoni reveals the desire to label the play, this time explicitly, as first example of his Drama's Reform: he relives the memory of the youth and adventure, he describes the steps as proof of transformation of the World in the Theatre but, in fact, using the Theater to brightness describe the World.*

Questa commedia di cinque atti, in versi, viene composta da Carlo Goldoni nel 1735 e sembra proporsi davvero come l'esatto contrario di quello che sarà il teatro goldoniano *après-la-lettre*: è molto vicina ai caratteri di una tragicommedia, risulta apertamente legata ad una storia già messa in scena più volte con molto successo,[1] non propone personaggi borghesi e neppure servi, bensì nobili e pastori.

L'autore, nella premessa[2] al testo segue la prassi fin da subito per lui consueta, quella cioè di inserire la sua opera nell'ambito di un teatro morale e riformato, che vuole nobilitare storie troppo volgari e mostrare legami con una tradizione colta da lui minuziosamente citata, Calderón de la Barca, Corneille, Molière, passando anche per la versione italiana del Cicognini. L'intenzione è quella di eliminare ogni richiamo al meraviglioso barocco, ossia al teatro come illusione e sogno, grazie ad una, a suo parere, rigorosa verosimiglianza. Nel contempo vuole espungere ogni forma di trivialità legata ai lazzi delle maschere, quelle dei servi in particolare.

Indubbiamente una riforma, dunque, è già in atto. Il modo stesso in cui l'autore giustifica le sue varianti lo testimonia:

---

[1] Il primo allestimento teatrale della vicenda è comunemente considerato il *Burlador de Sevilla y Convidado de pietra* (1625) attribuito a Tirso de Molina.

[2] L'opera fu pubblicata più volte tra il 1754 e il 1790; si veda in proposito la *Nota storica* in CARLO GOLDONI, *Don Giovanni Tenorio o sia il Dissoluto* in ID., *Tutte le opere*, IX, a cura di Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, 1935-1956. Esiste anche un'edizione recente a cura di Carlo Alberto Petruzzi, Venezia, Damocle, 2012 da cui traggo le citazioni. L'opera fu rappresentata per la prima volta a Venezia nella stagione carnevalizia del 1736 con la Compagnia Imer, come lo stesso Goldoni ricorda nella lettera dedicatoria a Michele Grimani, patrizio e senatore veneziano proprietario di due teatri, San Giovanni Crisostomo e San Samuele.

Scoperto, il Cavalier Dissoluto parte per Castiglia; una burrasca lo getta in mare, e la fortuna lo fa balzare sul lido, colla parrucca incipriata e senza essergli nemmen bagnate le scarpe.[3]

Lo scopo è coinvolgere il lettore nell'assurdità del fatto, quasi che, al contrario, dovesse essere obbligata una scena sempre del tutto verosimile, ossia mera riproduzione della realtà. È in questa direzione che prosegue il commento ai diversi modelli, su cui l'autore ironizza:

Basta per tutte [*le improprietà*] una statua di marmo eretta in pochi momenti, che parla, che cammina, che va a cena, che a cena invita, che minaccia, che si vendica, che fa prodigi. (Ibid.)

Da qui parte la revisione del modello (o dei modelli, tutti, anche i più nobili, coinvolti a suo parere in questa lettura distorta della realtà) con tanto di suggerimenti su come avrebbe dovuto invece risolversi l'intreccio: inammissibile appare infatti il modo in cui avviene il prodigio finale, tanto che la morte di Don Giovanni diventa una vera e propria «buffoneria» atta a suscitare il comico.

Il tentativo di Goldoni è dunque quello di «moderare empietà e malcostume» del protagonista e far sì che il castigo desti «il terrore e il pentimento in chi di Don Giovanni una copia in se medesimo riconoscesse».

Unità di tempo e luogo si saldano con la catarsi finale per lo spettatore:

O non doveasi porre in scena un vizioso di tal carattere, o si dovea veder punito [.....] onde gli ascoltatori, che in gran parte poteano compiacersi della mala vita di Don Giovanni, partissero poi atterriti dal suo miserabile fine, temendo sempre più la giustizia d'Iddio, che tollera fino ad un certo punto le colpe, ma ha pronti i fulmini per vendicarle. (p. 25)

Questo esplicito intento morale ha in Goldoni un riferimento preciso: la sua educazione scolastica. Durante il periodo trascorso a Perugia, dove tutta la famiglia si era spostata al seguito del padre, il giovane Goldoni aveva ricevuto l'insegnamento dei Gesuiti e a Rimini aveva frequentato la scuola di Filosofia dei Domenicani. Durante poi il successivo periodo presso il Collegio Ghislieri di Pavia egli si concentra, per sua stessa dichiarazione, su un'intensa lettura di testi di teatro, dai classici Plauto e Terenzio all'ammiratissimo Machiavelli, di cui apprezza l'immorale *Mandragola* scrivendo però, quasi a giustificarsi:

Giudicavo buona quella commedia non per il suo stile libero e nemmeno per il suo intreccio scandaloso; al contrario, la sua lubricità mi ripugnava e comprendevo bene che l'abuso del sacramento della confessione fosse un crimine spaventoso tanto di fronte a Dio quanto di fronte agli uomini, ma si trattava della prima commedia di carattere che mi fosse capitata sotto agli occhi e ne ero affascinato.[4]

La formazione gesuitica iniziale rivela comunque una contraddizione tra amore per il teatro come forma retorica di comunicazione e condanna per gli eccessi, senza tuttavia troppa durezza da parte dell'Ordine. Così aveva osservato ad esempio Padre Gian Domenico Ottonelli nel suo trattato *Della Christiana Moderatione del teatro*:

[3] CARLO GOLDONI, *L'autore a chi legge,* in ID., *Don Giovanni Tenorio*, cit., p. 23.

[4] CARLO GOLDONI, *Memorie*, traduzione, introduzione e commento a cura di Paolo Bosisio, Milano, Mondadori, 1993, pp. 67-68.

La comedia è uno spasso che ti serve per istudio, senza che tu perda la vista sopra de' libri; e, forse, che ella non è una lezione di due ore per lo meno, ove senti discorsi, concetti, sentenze, e facezie da consolarti l'animo et i sensi.[5]

È d'altronde questo un periodo in cui si sta consolidando il processo di moralizzazione del teatro dopo l'estrema licenza dei canovacci e delle interpretazioni dei comici dell'Arte, con ampia diffusione di una trattatistica in tal senso.[6] Non si dimentichi che è proprio il Settecento il secolo della *Lettera sugli spettacoli* di Rousseau e di un fittissimo dibattito sul teatro, sulla rappresentazione scenica e sull'attore.[7]

Tuttavia pensare che Goldoni decida di scrivere questo testo come precoce esempio, puro e semplice, di teatro riformato non è esaustivo nei confronti di un drammaturgo che sta cercando di costruire un teatro ispirandosi al mondo. Sembra poco credibile che egli, per attuare un simile programma, decida di rimodellare storie palesemente irreali facendole diventare plausibili, in una sorta di *maquillage* valido, a quel punto, per qualsiasi testo. Basta intervenire per sottrazione e il gioco è fatto. Una sorta di ri-moralizzazione di testi noti, con il rischio di non piacere al pubblico e nel contempo di vedersi etichettato come poco originale.

Ci si può e deve chiedere dunque perché scegliere proprio quel testo. Vediamo intanto la presentazione dell'opera, attraverso la variante del titolo. È il protagonista a figurarvi. In questo caso Goldoni uniforma la sua scelta alla tipologia seguita per le commedie di carattere: si indica una professione (ad esempio *L'avvocato veneziano*) oppure una qualità (*La donna di garbo*) oppure un vizio: il successivo *Il giocatore* finisce per collocarsi in questa categoria, come, più avanti, *L'apatista* ed altri ancora, lungo il solco consolidato a suo tempo da Molière con personaggi di grande statura negativa. Qui egli opta per quest'ultima specie, accostando al personaggio il vizio della dissolutezza. D'altronde era inevitabile l'eliminazione del Convitato di pietra, per chi non ha «l'abilità di fare intervenire ai conviti le statue» come precisa l'autore, sempre nella premessa; ma anche la cancellazione dal titolo di quel giocoso «burlador», ingannatore, sostituito con un nome proprio e il vizio di cui è interprete: *Don Giovanni Tenorio o sia il Dissoluto.* Anche in questo caso si potrebbe pensare ad esempi simili: *Sior Todero brontolon*

[5] GIOVAN DOMENICO OTTONELLI, *Della Christiana Moderatione del teatro*, pubblicata in volumi separati fra il 1648 e il 1650 e poi riedita complessivamente in sei tomi, Firenze, nella Stamperia di G. Antonio Bonardi, 1652. Ampi stralci in FERDINANDO TAVIANI, FERRUCCIO MAROTTI, GIOVANNA ROMEI, *La commedia dell'arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1991, da cui è tratta la citazione, p. 657. Il testo è interessante proprio per la lucidità con cui vi si coglie l'evoluzione del teatro e dello spettacolo, sia esso in prosa, poesia o musicale. Viene infatti analizzato il passaggio dal testo «cortigiano», rappresentato nei palazzi o nelle case private di «cittadini virtuosi o accademici eruditi» a quello «mercenario», allestito grazie ad un impresario nei teatri pubblici, con musici e commedianti, appunto, «mercenari». Tuttavia non c'è condanna decisa ma solo attenzione a mantenersi entro i limiti di un divertimento onesto che, sollevando l'animo degli spettatori, può essere utile anche allo spirito.

[6] Si pensi ad esempio ad un fortunato lavoro sotto forma di dialogo pubblicato a Roma alla metà del secolo, scritto a più mani e con un titolo significativo, *De' vizi e de' difetti del Moderno Teatro e del modo di corregerli ed emendarli*, in Roma, Stamperia di Pallade 1753.

[7] Mi permetto di rimandare in proposito a quanto da me già analizzato in ANGELA GUIDOTTI, *Manzoni teatrale. Le tragedie di Manzoni tra dibattito europeo e fortuna italiana,* Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2012, in partic. pp. 36-42.

appare il più vicino, con il nome proprio e poi il tratto distintivo del carattere. Ma Sior Todero è l'esponente di una precisa classe sociale e soprattutto di una riflessione goldoniana ormai matura su caratteri non più generali, bensì realizzati in individui che rappresentano una realtà ben radicata nel contesto veneziano, con i loro vizi e con le loro virtù.

Il titolo di questa commedia si presenta dunque in tutta la sua ambiguità, fra tradizione e innovazione. Goldoni tenta cioè di inscrivere il testo entro una cornice nuova, in cui l'individuo, Don Giovanni Tenorio, esemplifica il vizio della dissolutezza. Tuttavia l'operazione riesce a metà, perché quel personaggio con tanto di nome e cognome, essendo già tramandato come carattere dai modelli, di fatto risulta essere tutt'uno con il vizio che rappresenta ed è destinato addirittura a dare il via ad una corrente, quella del dongiovannismo: Don Giovanni e il libertino diventano infatti la stessa cosa, da allora in poi ed in particolare nell'Europa settecentesca.

Il processo di verosimiglianza che l'autore conduce dentro il testo tende a coinvolgere anche l'ambiente: i personaggi si muovono infatti tra città e campagna circostante. Proprio questa campagna fa sì che si introducano figure non certo realistiche ma, al contrario, appartenenti alla tradizione letteraria. Eppure, a ben guardare, se il pastore Carino può essere ricollegato ai caratteri tipici della favola pastorale con il suo amore puro e sincero verso la pastorella Elisa, quest'ultima sembra sovrapporre al ruolo tipico delle ninfe quello di una moderna «incantatrice sirena», come definirà lo stesso Goldoni la locandiera Mirandolina, senza ancora averne le doti di intelligenza e scaltrezza, ma solo il *cliché* di donna convinta, talvolta a ragione e talvolta a torto, delle proprie capacità seduttive. È come se l'involucro tradizionale che riveste caratteri e comportamenti tendesse a lacerarsi in più punti lasciando scoperte nuove potenzialità ma in modo ancora frammentario. Proprio il personaggio del pastore ad esempio accoglie in sé alcuni tratti autobiografici per Goldoni, come si vedrà più avanti.

Accanto ad Elisa compaiono altre due donne, vittime entrambe del potere seduttivo di Don Giovanni, una nel passato, l'altra nel presente. Donna Isabella appartiene ad una tipologia molto nota, che coniuga un uso archetipico per il teatro, quello del travestimento, con il tema melodrammatico dell'eroina costretta ad inseguire il proprio amante fuggito o comunque scomparso, tipologia che aveva felicemente attraversato le scene europee fin dai primi decenni del Cinquecento;[8] Goldoni lo adotta qui (come poi nel *Servitore di due padroni*) per movimentare la scena con il duello tra lei (travestita appunto da uomo) e Don Giovanni che finge di non riconoscerla, ma forse con una vivacità del tutto originale, facendola tacciare di pazzia proprio dallo stesso Don Giovanni che questa tesi sostiene più

[8] La fanciulla che si traveste da uomo per ritrovare il proprio fratello e poi, sempre più frequentemente, il proprio innamorato, costituisce una fortunata sintesi fra teatro comico classico e romanzo alessandrino che ho già analizzato in dettaglio nel suo progressivo consolidarsi sulle scene del XVI° secolo (ANGELA GUIDOTTI, *Dalla fanciulla perseguitata alla 'pellegrina': storie di eroine nel teatro senese degli Accademici Intronati,* in EAD., *Romanzesche avventure di donne perseguitate nei drammi fra Quattro e Cinquecento*, a cura di Miriam Chiabò, Roma, Torre d'Orfeo, 2005, pp. 291-318).

volte con incredibile impudenza. Sarebbe addirittura pronto ad ucciderla in duello, prima di ricorrere, per sfuggirle, alla vera e propria fantasia dell'insania:

D. ISABELLA Perfido, voi la fé non mi giuraste,
Non mi giuraste amar?
D. GIOVANNI So che il mio cuore
Mai s'impegnò di serbar fede a donna.
D. ISABELLA Ah t'intendo [...]
[...]
Farò col sangue tua vendetta almeno,
Su via, quel ferro impugna. O vo' la vita
Perdere teco, o risarcir miei danni.
D. GIOVANNI Non soglio, amico, a mentecatti, a insani
Prestar orecchio. L'impugnar la spada
Contro di voi sarìa viltà.
D. ISABELLA Se insana,
Se mentecatta io sia, noi lo vedremo
Al paragon dell'armi. O quel tuo ferro
Impugna tosto, o ti trafiggo inerme.
D. GIOVANNI (Che risolvo, che fo?)
D. ISABELLA [...]
Tu morirai, fellone.
D. GIOVANNI (Eh pera ormai
Questa importuna turbatrice odiosa
Della mia pace). (III.5)

Fermato il duello dall'ingresso in scena del Commendatore, Don Giovanni perfeziona la sua difesa esclamando: «Non sa produrre / Dello sdegno ragion. Privo di senno / lo trasporta il furor» (III.6). E più avanti così si esprime sulla donna con un altro personaggio, Don Alfonso: «La morte / Il minore sarìa de' suoi disastri. / Viver senza saperlo è della morte / Male ancora peggior» (III.10).

L'espediente inventato da Don Giovanni per sfuggire alla donna volge così molto spesso al comico il *cliché* melodrammatico del personaggio femminile.

Donn'Anna, la figlia del Commendatore, si propone come carattere solo apparentemente positivo e solo nel momento in cui resiste alla violenza di Don Giovanni che vuole comunque piegarla alle sue voglie. La difesa del proprio onore tende a riscattare la donna dai modi con i quali aveva espresso le sue ambizioni sociali ad apertura di scena:

D. ANNA Il nodo a cui,
Signor, son destinata, è dunque tale
Che può far mia fortuna?
D. ALFONSO E può innalzarvi
Al grado di sovrana.
D. ANNA (Oh me felice
Se invaghito di me fosse il Re Nostro!)
[...]
(Non ingannarmi,
Lusinga di regnar). (I.1)

La delusione è però inevitabile quando apprende che non solo non si tratta del re, ma che il suo eventuale sposo le risulta anche assai poco gradevole.

Inutile aggiungere che Goldoni non esita a renderla sensibile alle lusinghe di Don Giovanni perfino dopo che costui le ha ucciso il padre, come rivelano alcuni suoi 'a parte' in presenza di Don Giovanni, pronunciati in un vero e proprio crescendo di arrendevolezza:

> (Ahimè! Qual fiero incanto
> Formano sul mio cuor le sue parole!)
> (Ah che in mirarlo
> In atto umil, con sì bel pianto agli occhi,
> Avvilisce il mio sdegno!)
> (Ombra del padre mio che qui ti aggiri,
> La debolezza del cuor mio perdona,
> Son donna alfin...). (V.5)

Solo la scoperta finale dell'inganno perpetrato da Don Giovanni ai danni di Donna Isabella farà arretrare inorridita la donna da accenti come questi.

Il trittico femminile d'altronde è l'unico in grado di competere veramente con la vivacità scenica ed espressiva di Don Giovanni, che oscura gli altri personaggi maschili: unica eccezione è costituita dal pastore, che appare come il vero antagonista morale del Dissoluto.

Ed è proprio costui ad essere evocato da Goldoni quale depositario di una componente autobiografica, in modo un po' inaspettato, visto il ruolo di matrice arcadica, quindi sensibilmente letteraria, che ricopre. Per comprenderne le ragioni si possono leggere alcune pagine dai *Mémoires*.

Nel capitolo trentanovesimo della Prima Parte compare con chiarezza indiscutibile il legame che l'autore vuole istituire tra la composizione del *Don Giovanni Tenorio* e una sua esperienza privata. Si tratta di un'avventura legata alla sua attrazione per un'attrice, descritta dettagliatamente nel capitolo precedente a questo già a partire dalla didascalia iniziale: *I miei amori con la Passalacqua e le sue infedeltà*. La «signora Passalacqua» infatti intenerisce il commediografo da cui desidera un favore: il «sacrificio totale» (quindi il rifiuto di concederle una qualsiasi parte scenica) di una giovane cantante che l'impresario Imer aveva appunto raccomandato al Goldoni stesso. L'esperta attrice lo conquista con una splendida serata veneziana: gita in gondola, convito galante a casa sua. Poco tempo dopo tuttavia Goldoni si accorge del tradimento perpetrato ai suoi danni da parte della bella comica con un attore, Vitalba, noto per il fascino esercitato infallibilmente sulle donne. Goldoni lascerà poi la traditrice, ma non subito, a causa dei modi in cui questa lo spingerà, in un primo momento, a perdonarla. La descrizione di questo episodio in particolare, riportata nell'autobiografia, acquista come al solito sapore di commedia. Egli infatti si propone nell'atto di precipitarsi a casa dell'attrice per manifestarle tutto il suo sdegno per un comportamento inqualificabile:

> Lascio libero sfogo al risentimento, e, senza alcuna misura, la copro di tutti i rimproveri che si merita. L'attrice non pronunciava una sola parola; di tanto in tanto si asciugava gli occhi; io temevo quelle lacrime insidiose e volevo andarmene. Andate signore, mi dice con voce tremante, ho preso la mia decisione, avrete mie notizie fra qualche istante. Non pongo attenzione a tali parole vaghe, mi avvio verso la porta; mi giro per dirle addio, la vedo con un braccio alzato e con in mano uno stiletto rivolto contro il seno. Tale vista mi spaventa, perdo la testa; corro, mi getto ai suoi piedi, le strappo

dalle mani il coltello, le asciugo le lacrime, le perdono tutto, le prometto tutto, io resto; pranziamo insieme, e... eccoci come prima. (p. 223)

Naturalmente, in piena sintonia con il tono da romanzo di formazione per un giovane di talento ma molto ingenuo, il capitolo si chiude, come già in precedenti casi simili, con la disillusione,[9] ma ciò che conta è l'impressionante affinità con alcuni passi della commedia, a cavallo tra la settima e l'ottava scena del secondo Atto allorché Carino rimprovera ad Elisa il suo tradimento con Don Giovanni:

ELISA Se tu sei la mia vita, ah non poss'io
viver senza di te.
CARINO Nulla mi cale
Del viver tuo.
ELISA Saprò morirti ai piedi.
CARINO Mirerò con piacer la morte tua.
ELISA (Provisi l'odio suo). Con questo dardo,
Mira, mi passo il sen.
CARINO (*Senza mirarla*) Su via, ferisci;
Passa l'indegno cuor. Lava la macchia
Che facesti a mia fede, o all'amar mio.
[...]
ELISA Ah disumano!
[...]
CARINO (M'intenerisce). Mirerotti, ingrata;
Che pretendi perciò? (Vista fatale).
Non mi muovi a pietade. (Ah, non resisto!)
ELISA (A cedere comincia). Oh Dei, non posso
reggermi più; l'atroce aspro dolore
Toglie al ferro l'uffizio; io cado, io moro. (*Finge svenire*)
CARINO Elisa, o numi! Che sarà? Sei morta? (II.7)

La scena successiva corona il trionfo della pastorella, cui spetta, dopo la pacificazione con l'innamorato, l'ultima battuta a chiusura d'Atto: «Miser Carino! / Li vorrebber così le scaltre donne».

Il fatto è che proprio Goldoni indica la chiave di lettura, di sovrapposizione cioè tra realtà e finzione scenica:

Non è per abbellire le mie *Memorie*, né per ricevere complimenti per la mia bonarietà, se, nel capitolo precedente, mi sono soffermato sulle infedeltà di un'attrice che mi ha ingannato; ma, avendo inserito tale aneddoto in un'opera che ha avuto lo scopo di vendicarmi, ho creduto necessario premettere il racconto della vicenda, prima di parlare del soggetto principale. Tutti conoscono quella pessima commedia spagnola che gli Italiani chiamano *Il Convitato di Pietra.* (p. 224)

Dopo aver recuperato dalle pagine premesse a suo tempo alla commedia le già citate varianti all'intreccio rispetto ai modelli, eccolo evidenziare il fatto personale:

Il nome della pastorella era Elisa, e la Passalacqua si chiamava Elisabetta. Il nome di Carino dato al pastore era, tolta una lettera, il diminutivo del mio nome di battesimo (Carlino); mentre Vitalba, con il nome di Don Giovanni, rappresentava in modo esatto il suo vero carattere. (p. 225)

[9] «Di lì a qualche giorno seppi, in modo da non poter nutrire dubbio alcuno, che la Passalacqua e il Vitalba avevano pranzato e cenato insieme, e che si erano fatti beffe di me» (p. 223).

Così commenta Franca Angelini in proposito:

> Trattandosi, in realtà dello schema di una commedia, il racconto seguita coi toni del melodramma e della passione; Carlo vuol lasciare l'attrice, lei finge di volersi pugnalare, lui ricade nella pietà. Così questa relazione continua e Goldoni, vedi caso, scrive il suo *Don Giovanni Tenorio o sia il Dissoluto* (siamo nel 1736). [...] Così viene ironicamente rappresentato il melodrammatico triangolo Goldoni-Passalacqua-Vitalba. [...] Ancora mondo e teatro, teatro che si alimenta del mondo e ne assume i caratteri (teatralizzandoli).[10]

Dovremmo così pensare ad un precoce esempio di teatro riformato: la realtà del mondo sulla scena del teatro.

A ben guardare tuttavia questo Goldoni *avant-la-lettre* tenta una sorta di saldatura con se stesso *après-la-lettre* grazie al tempo dell'evento e a quello della scrittura autobiografica che, come ben sappiamo, gioca sulla distanza cronologica fra vita e scrittura della vita. D'altronde la stessa Angelini avverte la necessità di precisare la teatralizzazione del mondo quando riferisce del racconto autobiografico come di uno «schema da commedia», mentre osserva i caratteri delle attrici che Goldoni frequenta «dal vivo».

Per noi oggi è difficile ricostruire nei dettagli la relazione tra Goldoni e la Passalacqua; così ci affidiamo alla ricostruzione che lui stesso ci fornisce a distanza di molto tempo. Nella premessa al *Don Giovanni* in realtà non c'era traccia del raccordo vita-scena, anche se nell'ambiente la vicenda non poteva non essere nota: in quel momento a Goldoni premeva soltanto dare una giustificazione del perché scegliere di riscrivere proprio uno scenario così poco apprezzato da lui, tanto da doversi giustificare con la menzione di illustri modelli. Il fatto è che negli ambienti veneziani di allora, ben oltre lo spazio scenico, certe storie di amore e tradimento di personaggi noti dovevano essere all'ordine del giorno e se tra quei personaggi c'era qualcuno legato al teatro (cosa peraltro molto facile, considerando il numero di teatri che contava allora la città di Venezia), proprio sulla scena ci si poteva attaccare o difendere, certi che il pubblico avrebbe capito perfettamente.[11] Funzione particolare questa, che Goldoni usa dunque per giustificarsi, con ogni probabilità, di una relazione, quella tra lui e la Passalacqua, assai nota, al punto di costringerlo a mettersi in scena per dimostrare fino in fondo che tipo di personaggio era l'attrice in questione. Insieme a lei, viene messo alla berlina proprio il seduttore suo rivale, punito sulla scena, anziché premiato come avvenuto nel mondo reale. A distanza di anni, ecco ricomparire quella storia che finisce così incastonata nella nuova poetica goldoniana, quella del teatro riformato, ma *a posteriori*. Al momento della scelta di quel modello e della sua riscrittura originale il messaggio sotterraneo era una sorta di vendetta *de plume*, quello ufficiale era la necessità di una moralizzazione delle scene e di una versosimiglianza raggiunta anche a prezzo di qualche forzatura, come nella coincidenza tra fulmine e morte del protagonista.

Altro elemento singolare è l'assenza di servi, sostituiti qui con pastori. Ovviamente nel teatro riformato una scelta di tale genere non sarebbe stata

[10] FRANCA ANGELINI, *Vita di Goldoni,* Bari, Laterza 1993, pp. 68-69.

[11] Tra gli esempi più noti, a testimoniare della durata di questa pratica, possiamo ricordare la vicenda legata alle *Droghe d'amore* di Carlo Gozzi che si svolgerà diversi anni più tardi.

plausibile. Anche in questo caso la giustificazione affidata alle pagine della premessa non è molto convincente: l'eliminazione di maschere (e quindi di servi) ed insieme l'uso del verso impedirebbero la presenza di parole troppo sconce, magari recitate in modo estemporaneo, reso più facile dall'uso della prosa.

Il fatto è che il desiderio di mettersi in scena da parte dell'autore finisce per condizionare la scelta dei personaggi: non era proponibile per lui nascondersi dietro la figura di un servo, là dove l'immedesimazione con un pastore arcadico lasciava intatta, con la sua carica di tradizione letteraria alle spalle, tutta la dignità alla controfigura scenica.

Questa specularità fra autore e personaggio emerge dunque unicamente, con dovizia di particolari, molti anni più tardi, nell'autobiografia, proposta come precoce esempio di teatro riformato: il mondo entrato nel teatro anche attraverso la messa in scena di sé e non certo per un immediato bisogno di usare la figura del «dissoluto» da punire come difesa e insieme risarcimento per la delusione amorosa. Non solo: la ricostruzione successiva finisce per teatralizzare il racconto reale, ricostruendo un evento biografico *à la manière de*, ossia descrivendo l'incontro (vero) con la Passalacqua con toni ai limiti della verosimiglianza, attingendo ai modi impiegati nel teatro.

La riprova consiste proprio nella scelta di quel personaggio protagonista della «pessima commedia spagnola». Vi si legge infatti la volontà di esasperare il modello reale (Vitalba) servendosi di un modello teatrale (Don Giovanni) già ben noto al pubblico.

Eppure il giovane Goldoni riesce a proporre fin da allora una propria, originale lettura del mondo dei nobili, come poi ci abitua a verificare in molti testi successivi: emerge un cinismo di fondo nel loro modo di comportarsi che li differenzia dagli stereotipi della tradizione. Si pensi soprattutto all'incertezza con cui tutti si confrontano con Donna Isabella, certamente lasciata sola di fronte alle false accuse di Don Giovanni:

D. ISABELLA [...]
Giustizia chiede l'amor mio tradito.
D. ALFONSO Per giustizia ottener, porger non basta
Mal fondate querele. Ove si tratta
Di giudicar, le prove si richiedono
Chiare.
[...]
D. ISABELLA Stelle! Degg'io
l'oltraggio tolerar senza vendetta?
Duca, gli uffizi vostri...
D. OTTAVIO A tal sventura
Riparar non saprei. (III.9)

Solo dopo la morte di Don Giovanni, nell'ultima scena, Don Alfonso riconoscerà che «la giustizia del cielo ha prevenuto / il tardo colpo di giustizia umana».

Altro elemento interessante è il giudizio negativo espresso dai pastori nei confronti della città e dei suoi abitanti, che ricorre più volte sulle labbra di Carino e di Elisa, tradita, appunto, da un cittadino al quale si concede sperando nel

successivo matrimonio. Rabbia e delusione la spingono ad esprimersi in questo modo:

> E con vezzi, e lusinghe, e con mill'arti
> D'accorto cittadin, quasi m'indusse
> A seco vaneggiar. (II.7)
>
> Alle mie selve
> Tornerò per fuggir la gente trista;
> Che mai sedotta m'averìa un pastore,
> Qual meco fece un cittadin malvagio. (V.ULTIMA)

Tuttavia la matrice letteraria di questo atteggiamento negativo mi pare molto evidente: essa è organica alla tradizione pastorale, e con un modello preciso, l'*Aminta* del Tasso con cui il testo rivela diverse affinità, come appunto su questo tema:

> TIRSI [...]
> Andrai nella gran terra
> ove gli oscuri e scaltri cittadini
> e i cortigian malvagi molte volte
> prendonsi a gabbo, e fanno brutti scherni
> di noi rustici incauti. (I.2)[12]

Altro aspetto ispirato all'*Aminta* si coglie nel gusto goldoniano di nascondersi dietro il pastore Carino, proprio come Tasso dietro Tirsi, entro una più ampia rete di rimandi costituita dalla rappresentazione di altri personaggi della Corte Estense (Pigna, Speroni, Lucrezia Bendidio) ivi compresa la rappresentazione delle loro dispute. Goldoni dunque sembra attratto dal recupero di quell'atmosfera mostrando attenzione al modello tassiano.[13] Elisa ad esempio usa queste similitudini per il dono, concesso alla donna, dell'astuzia:

> Ne' miei vezzi confido. Armi son queste
> Rade volte infelici. Ha la natura
> Di lor difesa provveduti i parti
> Della terra e del mar. Diede alla tigre
> L'ugna rapace, al fier leon la forza,
> Le corna al toro, al corridore i piedi,
> I denti al cane, e squamme e gola ai pesci,
> E penne e rostro ai volatori augelli;
> All'uom diede il consiglio, ed alla donna
> I molli vezzi, i dolci sguardi, il pianto. (III.14)

Il compiacimento con cui la pastorella si esprime riecheggia un passo del monologo del Satiro dell'*Aminta,* che giustifica così il suo desiderio di violenza:

> Ma perché in van mi lagno? Usa ciascuno
> quell'armi che gli ha date la natura

[12] TORQUATO TASSO, *Aminta* in ID., *Teatro,* a cura di Marziano Guglielminetti, Milano, Garzanti, 1983.
[13] Talvolta in modo minimale ma significativo, come il richiamo ad un particolare atteggiamento: *Carino:* «Qui mi ritiro. / Non veduto vedrò» (II.5). Questo è Tirsi: «Io che m'era nascoso, e vedea il tutto / ed udia il tutto» (*Aminta,* III.1).

per sua salute; il cervo adopra il corso,
il leone gli artigli, ed il bavoso
cinghiale il dente; e son potenza ed armi
de la donna bellezza e leggiadria;
io, perché non per mia salute adopro
la violenza, se mi fe' naturalmente
atto a violenza ed a rapire? (II.1)

Goldoni naturalmente mescola le carte ed opera una sorta di mediazione tipologico-espressiva in sede di recupero interstestuale. D'altronde anche Don Giovanni sembra voler giustificare il proprio comportamento perché spinto da una forza naturale indomabile, proprio come il Satiro:

Qual astro fiero,
Schiavo mi vuoi di contumaci affetti?
Donna mirar non so, che non mi accenda;
Fiamma accender non so, che non si spegna. (V.1)

Pare assai credibile tra l'altro che Goldoni in quel periodo avesse tra le mani proprio una copia dell'*Aminta*: esce infatti a Venezia nel 1730 un'edizione commentata dell'opera.[14]

Potremmo definire dunque circolare il percorso goldoniano articolato tra premessa, scrittura del testo e rivisitazione autobiografica successiva. Goldoni infatti adopera in un primo momento il teatro per difendersi dal giudizio del mondo veneziano creando una sintesi tra modelli drammaturgici seicenteschi e tradizione letteraria pastorale, per poi esemplificare la precocità della propria poetica mostrando di aver teatralizzando un episodio della propria vita nel momento in cui ci offre anche il suo contrario, rendendoci la descrizione di quell'episodio come vera e propria scena da commedia.

BIBLIOGRAFIA CITATA

ANGELINI, FRANCA, *Vita di Goldoni*, Bari, Laterza 1993

ANGLANI, BARTOLO, *Che cos'è questa crisi? Divagazioni sul teatro di Goldoni e sui suoi interpreti*, Roma, Aracne, 2015.

CAMERINO, GIUSEPPE A., *Il 'metodo di Goldoni' e altre esegesi tra Lumi e Romanticismo*, Galatina, Congedo Editore, 2012.

FIDO, FRANCO, *Le inquietudini di Goldoni. Saggi e letture*, Genova, Costa & Nolan, 1995.

GOLDONI, CARLO, *Don Giovanni Tenorio o sia il Dissoluto* in ID., *Tutte le opere*, 14 voll., IX, a cura di Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, 1935-1956.

————, *Don Giovanni Tenorio*, a cura di Carlo Alberto Petruzzi, Venezia, Damocle, 2009.

————, *Memorie,* traduzione, introduzione e commento a cura di Paolo Bosisio, Milano, Mondadori, 1993.

TAVIANI, FERDINANDO - MAROTTI, FERRUCCIO - ROMEI, GIOVANNA, *La commedia dell'arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1991.

[14] *L'Aminta di Torquato Tasso, difeso e illustrato da Giusto Fontanini (con alcune osservazioni d'un accademico fiorentino)*, in Venezia, Sebastiano Coleti, 1730.

Carlo Goldoni. Un esempio di teatro riformato: *Don Giovanni Tenorio o sia il Dissoluto*

Guido Nicastro
(Università di Catania)

La commedia *Don Giovanni Tenorio o sia il Dissoluto* di Carlo Goldoni viene scritta sulla scia delle opere sullo stesso argomento di Tirso de Molina, Cicognini e Molière. Ma da esse si distacca, dal momento che l'autore vuole eliminare gli «sproposito» del teatro precedente (la statua del Commendatore e la cena finale) e smussare il carattere di libertino miscredente tratteggiato da Molière.

The comedy Don Giovanni Tenorio o sia il Dissoluto *by Carlo Goldoni follows the footsteps in the plays of Tirso de Molina, Cicognini and Molière. But it gets off the point, because Goldoni wants to eliminate former theatre's the «sproposito» (Commendatore's statue and the last supper) and to soften misbelieving rake's character by Molière hatched.*

1736: al Teatro S. Samuele di Venezia, nel teatro di proprietà del nobile Michele Grimani a cui più tardi dedicherà l'opera, Goldoni mette in scena la «commedia di cinque atti in versi» *Don Giovanni Tenorio o sia il Dissoluto*. Nelle *Prefazioni* all'edizione Pasquali e nei *Mémoires* egli si sofferma a lungo sulla genesi dell'opera, riportandola a un episodio trascorso della sua vita: il tradimento operato nei suoi confronti dall'attrice Elisabetta Passalacqua che dopo averlo sedotto ricorrendo financo a un finto ferimento, lo aveva tradito con l'attore Antonio Vitalba, «damerino di professione, avvezzo a dominare sul cuore principalmente delle sue Compagne di scena».[1] Goldoni scrive dunque la commedia per vendicarsi della donna:

> Scrissi per il Vitalba la parte di *Don Giovanni*, e per la Passalacqua quella di *Elisa*, e feci rappresentare a questi due Personaggi i loro veri caratteri. Mi posi io stesso in Commedia col nome di *Carino* (*Carlo* è il mio nome, e mi diceano graziosamente *Carlino*. *Elisa* era una comoda abbreviazione di *Elisabetta*). *Elisa* nella Commedia tratta *Carino*, come la Passalacqua aveva trattato il Goldoni; gli dice le cose medesime, fa la medesima azione dello stiletto, e *Don Giovanni Tenorio* rappresenta perfettamente in quell'istoriella il Vitalba.[2]

La Passalacqua, che in un primo momento non aveva colto le allusioni della commedia, quando se ne rese conto, avrebbe voluto non recitarla, ma fu costretta a farlo e la «recitò francamente con dello spirito, con della bravura» per cui il pubblico «trovò la Commedia buona, l'aggradì, l'applaudì» e l'autore ottenne il duplice scopo di vedere riuscire la sua commedia e mortificata la Passalacqua.

Non si allontana di molto da questo, se non per minimi particolari, il racconto dei *Mémoires*: la genesi dell'opera viene ricondotta allo stesso episodio accennato nella prefazione al tomo XIV dell'edizione Pasquali, ma ora il discorso di Goldoni non si limita ai cenni autobiografici, ma si allarga alla tradizione teatrale spagnuola

---

[1] *Prefazioni* di CARLO GOLDONI ai diciassette tomi delle commedie edite a Venezia da G. B. Pasquali [1761-1778], in CARLO GOLDONI, *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, I, Milano, Mondadori, 1973, p. 729.

[2] Ivi, p.730.

e francese che pone al centro della scena la figura del cavaliere libertino, della quale il suo *Don Giovanni* rappresenta un momento particolarmente significativo per la volontà di sostituire «au comique trivial» della tradizione «le comique raisonné», abolendo tutte le improprietà presenti nelle opere precedenti . Da ciò un «cet air de noblesse» conferito «à une ancienne bouffonnerie», che pone la commedia all'origine del processo di riforma, anche se aggiunge Goldoni, «cette réforme n'etoit pas celle que j'avois en vue».[3] Questo *Don Giovanni* infatti non appartiene al nuovo genere di teatro che lui si era proposto e avrebbe realizzato in seguito, ma neppure faceva parte del teatro ormai rifiutato. Si colloca piuttosto in un momento di passaggio della sua carriera particolarmente interessante per capirne gli sviluppi futuri.

Ma quali sono le opere della tradizione che hanno a protagonista la figura del cavaliere spagnuolo che Goldoni mostra di conoscere? Ci soccorrono in tal senso le pagine di L'Autore a chi legge premesse alla commedia sin dalla prima edizione dell'opera nel tomo VII (1754) dell'edizione Paperini di Firenze.[4] Qui Goldoni traccia una breve e compendiosa storia della figura di Don Giovanni apparsa sui palcoscenici d'Europa nel Seicento e cita le opere più significative e famose al riguardo:

> Un secolo ora sarà per l'appunto, che uscì dalla Spagna il *Convitato di Pietra*, Commedia fortunatissima di *Don Pedro Calderon della Barca*, la quale piena zeppa d'improprietà, d'inconvenienze com'era, e come vedesi tuttavia da alcuni Comici Italiani rappresentare, fu in Italiano tradotta da *Giacinto Andrea Cicognini Fiorentino*, ed anche da *Onofrio Giliberto Napoletano*, pochisssima differenza essendovi tra queste due traduzioni. Non si è veduto mai sulle Scene una continuazione d'applauso popolare per tanti anni ad una scenica Rappresentazione, come a questa [...].[5]

Attraverso queste poche righe sappiamo cosa lo scrittore veneziano conosce e cosa ignora della tradizione spagnuola. Anzi tutto *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* di Tirso, ma lui cita solo la seconda parte del titolo originario. L'opera viene attribuita a Calderón de la Barca e non a Tirso, secondo una tradizione secentesca che affidava a quell'autore la paternità di un testo abbreviato.[6] Il giudizio è chiaramente negativo: Goldoni riscontra nel testo spagnuolo solo «improprietà» e «inconvenienze», ma non va al di là di questi generici rilievi. Non sembra quindi che abbia letto il testo di Tirso, ma che lo conosca solo attraverso la riduzione che della sua opera avevano fatto Cicognini e Giliberto. Di quest'ultimo non siamo in grado di leggere la commedia; anche Benedetto Croce, nonostante tutte le ricerche in proposito, dà per smarrito il suo *Don Giovanni* del 1652;[7] conosciamo invece l'opera attribuita al Cicognini e Goldoni dice che fra i due *Convitati* correva pochissima differenza.

---

[3] Ivi, p. 178.

[4] La commedia, insieme alla dedica al nobile Michele Grimani e alla prefazione per il lettore, si legge fra le *Tragicommedie* di CARLO GOLDONI, in *Tutte le opere*, cit., IX, 1950.

[5] Ivi, p. 215.

[6] Esiste un testo abbreviato *Tan largo me lo fiáis?* [*Mi date una scadenza così lontana?*] attribuito a Calderón. Cfr. MARIA GRAZIA PROFETI, *Nota introduttiva* a *El burlador*, in LOPE DE VEGA - TIRSO DE MOLINA - CALDERÓN DE LA BARCA, *Teatro del «Siglo de oro»*, a cura di Mario Socrate, Maria Grazia Profeti e Carmelo Samonà, prefaz. di Carmelo Samonà, Milano, Garzanti, 1991, p. 365.

[7] Cfr. BENEDETTO CROCE, *Aneddoti di varia letteratura*, seconda edizione con aggiunte interamente riveduta dall'autore, II, Bari, Laterza, 1953, p. 129.

Il nostro scrittore, dunque, aveva innanzi un'opera il cui autore, si tratti del Cicognini o di chiunque altro, come vuole ancora Benedetto Croce,[8] lavora sopra uno scenario elaborato dai comici dell'arte, e questo spiega la presenza in quel testo dei servi Passarino e Fichetto e delle maschere del Dottore e Pantalone. Se Goldoni conosce Tirso attraverso Cicognini, uno dei suoi autori preferiti per le qualità sceniche che egli aveva letto sin dalla giovane età, (lo testimonia il primo capitolo dei *Mémoires*), si spiega il giudizio negativo sullo scrittore spagnuolo considerato alla stregua di un autore di scenari. Sempre ne *L'autore a chi legge* definisce infatti la «tragicommedia» del Cicognini «un originale spagnuolo tradotto nel nostro idioma», una commedia «scorretta ed irregolare» che piaceva tanto a un pubblico grossolano per via del «costume» e della «moralità».[9]

Ma vediamo come lo scenario del Cicognini fa da tramite tra *El burlador* di Tirso e la serie innumerevole di opere su Don Giovanni che riempiono i palcoscenici d'Europa nel Sei e nel Settecento.

Nel *Burlador* di Tirso sono presenti i temi e le situazioni, financo i nomi dei personaggi, che per due secoli fanno mostra di sé nel teatro europeo. Qui incontriamo Don Giovanni Tenorio, insieme al servo Catalinón, che si produce in una serie di avventure erotiche, seducendo la pescatrice Tisbea e la contadina Aminta, e facendo proprie con la violenza e con l'inganno la duchessa Isabella, già promessa al Duca Ottavio, e Donna Anna di Ulloa, un personaggio centrale della storia, che in Tirso non vediamo mai in scena, ma di cui sentiamo le grida che provengono da dietro le quinte (II.13), quando Don Giovanni per sedurla scambia il suo abito con quello del marchese della Mota. L'opera di Tirso presenta per la prima volta sulla scena la storia del padre di Donna Anna (Don Gonzalo) ucciso da Don Giovanni, il quale alla fine delle sue avventure incontra la statua del morto e lo invita a cena. A questo invito ne segue un altro che la statua rivolge a Don Giovanni. È una cena funerea quella che si svolge nella cappella mortuaria di don Gonzalo il quale incenerisce e quindi trascina con sé nell'oltretomba il peccatore che non ha saputo o non ha voluto pentirsi a tempo.

Ben presto questa storia dall'opera di Tirso si diffonde in Italia e in Francia tramite gli scenari della commedia dell'arte e alcune commedie tra cui spicca *Il convitato di pietra* attribuito al Cicognini e rappresentato nei primi decenni del Seicento.[10]

La commedia di Cicognini[11] presente a Goldoni ripete in forma schematica la trama di Tirso: gli stessi sono i personaggi principali, lo stesso è lo svolgimento dell'opera almeno nei suoi tratti essenziali, anche se manca il personaggio del marchese de la Mota, Isabella ha un ruolo secondario rispetto ad Anna, e al posto di Tisbea e Aminta troviamo Rosalba pescatrice e Brunetta figlia del Dottore e sposa

[8] Benedetto Croce rifacendosi a un catalogo secentesco del marchese M.B. Bartolomei nega che *Il convitato di pietra* possa attribuirsi a Giacinto Andrea Cicognini. Ivi, p.122.

[9] GOLDONI, *Tragicommedie*, cit., p. 216.

[10] Per Benedetto Croce (*Aneddoti di varia letteratura*, cit.), non si conosce la data dell'edizione dell'opera. Secondo Maria Grazia Profeti venne rappresentata prima del 24 marzo 1632. Cfr. la nota introduttiva a *El burlador* in *Il teatro spagnuolo del secolo d'oro*, I, Milano, Bompiani, 2014, p. 1840.

[11] Il testo della commedia è riportato da Giovanni Macchia nel suo *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, Bari, Laterza, 1966.

a Pantalone; grande spazio vi hanno poi i servi Passarino e Fichetto i cui lazzi riempiono lo spazio scenico più di quanto non facesse Catalinón nell'opera di Tirso. Non si può non citare a proposito la scena del catalogo delle conquiste di Don Giovanni che viene srotolato davanti al pubblico, un lazzo reso immortale da una delle arie più famose di Leporello nel *Don Giovanni* di Da Ponte e Mozart.

Del *Burlador* di Tirso rimane l'azione del protagonista che uccide il padre di donna Anna, il Comendatore, dopo essersi introdotto, travestito da Ottavio, nella casa della donna e avere tentato di violentarla. Cicognini, a differenza di Tirso, fa comparire in scena donna Anna la quale chiede giustizia presso il Re. Le ultime scene della sua opera rinviano allo schema dell'originale spagnuolo: Don Giovanni invita a cena la statua del Comendatore che si reca nella sua casa e a sua volta lo invita a un'altra cena. Ancora una volta Don Giovanni deve morire in malo modo perché male è vissuto; non ascolta gli inviti al pentimento e pertanto precipita nell'inferno. L'ultima scena ce lo mostra in preda ai tormenti eterni mentre maledice il giorno in cui è nato.

Se uguale è la storia rappresentata, diverso è il significato che essa assume nelle due opere: la punizione attende il protagonista di Tirso perché ha violato le regole dell'onore e dell'amicizia; l'inferno lo coglie perché non ha saputo o voluto pentirsi a tempo e quando vorrà farlo sarà troppo tardi.

Dello spirito religioso che permea *El burlador de Sevilla* nel *Convitato di pietra* di Cicognini resta ben poco. Ciò che prevale è il desiderio di costruire una storia che possa interessare il grosso pubblico, con effetti scenici mirabolanti, il duello, la statua che si muove e parla, la punizione del colpevole e le fiamme dell'inferno, e ancora con i lazzi osceni dei servi, tutto quello che sarebbe stato giudicato negativamente da Carlo Goldoni e lo avrebbe indotto a esprimere un giudizio non lusinghiero sull'opera del predecessore.

Un discorso, almeno in parte, diverso va fatto per il *Dom Juan ou Le festin de pierre* che Molière presentò a teatro nel 1665 e dovette ben presto ritirare, tanto da essere sostituito da quello in versi di Tommaso Corneille più edulcorato rispetto all'originale.[12] Il giudizio di Goldoni sull'opera di Molière è negativo, ma per ragioni diverse da quelle che lo avevano portato a condannare Tirso e Cicognini:

> Quello [...] che io trovo di condannabile nel di lui *Festin de pierre* si è l'empietà eccedente di Don Giovanni, espressa con parole e con massime che non possono a meno di non scandalizzare anche gli uomini più scorretti, e l'immitazione con cui ha seguito l'originale Spagnuolo, facendo e parlare e camminare la statua del Commendatore.[13]

Goldoni coglie il tratto specifico che caratterizza il testo di Molière che si allontana dall'originale spagnuolo e non per poco: il personaggio di Tirso anche se peccatore non contesta mai la presenza di una giustizia divina, quello di Molière è un laico razionalista che crede solo al due più due fa quattro, che non esita neppure

[12] Per un raffronto tra l'opera di Corneille e l'originale di Molière, cfr. DARIO CECCHETTI, *Tra censura ideologica e bienséance mondana: il Festin de pierre di Thomas Corneille*, ne *Il convitato di pietra. Don Giovanni e il sacro dalle origini al Romanticismo*, a cura di Monica Pavesio, Torino, Edizioni dell'Orso, 2002, pp. 73-100.
[13] GOLDONI, *Tragicommedie*, cit., p. 216.

dinanzi alla bestemmia (e si pensi solo alla scena memorabile dell'incontro con il povero) e al ridicolo con cui cosparge i devoti ipocriti. Di fronte a tanta oltranza il povero Goldoni non poteva non restare intimidito. Rimprovera pertanto al grande scrittore francese la presenza del soprannaturale per il quale attingeva non direttamente a Tirso, ma agli scenari italiani e francesi, tra cui *L'Ateista fulminato* e *Le festin de pierre* di Domenico Biancolelli, come ha dimostrato nel suo memorabile libro sul mito di Don Giovanni Giovanni Macchia.[14] Anche in Molière sono presenti l'uccisione del Commendatore, la cena con la statua e la punizione finale. Ma lo scrittore francese riduce le scene di seduzione, abolisce la figura di Donna Anna, riconduce l'uccisione del Commendatore all'antefatto e dà scarso rilievo all'episodio della cena. Molière avvia cioè quel processo di razionalizzazione e prosciugamento del materiale scenico che in Goldoni trova la sua naturale conclusione. Ma lo scrittore veneziano non accetta gli elementi del meraviglioso popolare ancora presenti nell'opera di quello scrittore che pur lui mostra di apprezzare oltre ogni dire, se è vero che lo imita alla lettera nell'intermezzo *L'amante cabala* la cui composizione cade nel 1736, lo stesso anno del *Don Giovanni*. Qui Filiberto con opportuni infingimenti tenta di sedurre e di scroccare soldi alla vedova Lilla e alla giovane veneziana Catina e la scena settima del primo atto in cui tiene a bada contemporaneamente le due donne ci ricorda la scena quarta del secondo atto del *Dom Juan* di Molière. Più tardi nel 1751 quando vorrà mettere in scena se stesso alle prese con la riforma del teatro comico, Goldoni scriverà la commedia *Il Moliere* dove si nasconde sotto le sembianze del commediografo francese.

Ma ora non può accettare il suo pericoloso e distruttivo scetticismo. Goldoni non è affascinato dalla figura del libertino miscredente, gli manca la passione del grande moralista che costruisce personaggi a tutto tondo, soggetti a sentimenti esclusivi e maniacali. Il suo empirismo borghese è più portato al ritratto d'insieme, alla socialità dei caratteri; gli manca invece il piacere della trasgressione, del personaggio d'eccezione.

In una sola cosa il Veneziano ha imitato Molière:[15] «nel castigo di Don Giovanni» «servendo[si] del prodigio del fulmine per rendere punite le colpe di un dissoluto». Il suo moralismo pretende la punizione del colpevole, ma non ammette che questa avvenga in maniera irrazionale e fantasiosa. Anche il fulmine che colpisce Don Giovanni deve intendersi come manifestazione di una giustizia divina che colpisce uno scellerato. In tal modo gli spettatori che potevano «compiacersi della mala vita di Don Giovanni» sarebbero andati via dal teatro «atterriti dal suo miserabile fine». Del resto, lo scrittore veneziano non avrebbe scelto questo personaggio se altri prima di lui non l'avessero fatto; si trattava infatti di una figura universalmente conosciuta con cui un'autore di teatro che aspirava al riconoscimento popolare non poteva non confrontarsi. Ma questa esigenza di uno scrittore che vuol essere popolare si scontra con la necessità del riformatore di moderare «l'empietà e il mal costume» e di spogliare l'opera di «quelle infinite sciocchezze»

[14] MACCHIA, *Vita, avventure e morte*, cit.
[15] Cfr. GOLDONI, *Tragicommedie*, cit., pp. 216-218.

«che vergogna recavano alle nostre scene». Se prima la morte di Don Giovanni faceva ridere (ed è evidente l'allusione agli scenari dell'arte), «ora è una cosa seria il di lui castigo» tale da destare il terrore e il pentimento in chi si riconosce in lui.

Il Dissoluto è il titolo della commedia e non *Il convitato di pietra* «non avendo io l'abilità di fare intervenire ai conviti le statue» dice Goldoni, confermando in tal modo la sua scelta a favore di un teatro non fantastico come quello barocco, o come in seguito quello di Carlo Gozzi, ma di un teatro riformato, realistico sì, ma con prudenza, tanto che viene preferito il verso alla prosa, perché «i sentimenti poco onesti, e le massime temerarie, le pericolose proposizioni, in prosa feriscono più facilmente l'orecchio degli uditori»; per questa ragione, aggiunge il nostro scrittore «non si può senza nausea leggere alcune scene di Don Giovanni nel *Festin de pierre* di *Moliere* medesimo».

Ma leggiamo ora la tragicommedia goldoniana e vediamo a quale risultato è giunto l'autore.[16] Innanzi tutto egli opera uno sfoltimento della vicenda che si svolge tutta in Castiglia e una riduzione del numero dei personaggi: vengono infatti eliminati i servitori e tutto ciò che poteva ricordare gli scenari della commedia dell'arte, lazzi, maschere, mentre è ridotto a tre il numero delle donne che compaiono in scena, donn'Anna, donna Isabella e la pastorella Elisa. La prima la vediamo in scena al primo atto restia a sposare il Duca Ottavio, nipote del re, che le è stato destinato come sposo, dal momento che lei avrebbe ambito a sposare lo stesso re. Per questo fa di tutto per allontanare da sé questo matrimonio, mentre in seguito sembra in qualche modo accettare la corte di Don Giovanni. Come nella tradizione è lei la causa della morte tragica del padre, il Commendatore, ucciso in duello dal seduttore che dovrà per questo rifugiarsi in un atrio dove può godere di un'immunità che gli permette di non essere arrestato. Di lì Don Giovanni tenterà invano di fuggire confidando nella debolezza delle donne, donna Anna e la pastorella Elisa, che potrebbero aiutarlo. Tutto ciò fino a quando un fulmine da lui stesso invocato non lo colpisce, la terra si apre e lo fa sprofondare.

Come si vede, Goldoni riprende la prima parte dell'azione tratteggiata da Tirso e Cicognini, ma elimina le conseguenze dell'incontro tra la statua e il seduttore con ciò che ne segue, i reciproci inviti a cena di Don Giovanni e della statua. L'episodio fondamentale delle opere precedenti che dà significato a tutta la vicenda viene quindi eliminato. Ma del resto anche Molière, lo abbiamo visto, tende a ridurre l'importanza della componente fantastica e popolare. Goldoni accetta la soluzione proposta dallo scrittore francese, il fulmine che colpisce il protagonista, e che lui stesso evoca sin dal primo incontro con la pastorella Elisa, perché si tratta di uno scioglimento semplice e naturale che non va contro la logica dei fatti. La conclusione è sì moralistica, ma il nostro scrittore non insiste più di tanto sull'esistenza peccaminosa di Don Giovanni, sulla sua rivolta contro le leggi del cielo e della terra, e sul fatto che egli sia un seduttore impenitente.

[16] Un'analisi della commedia propone PAOLA TRIVERO, *Il convitato assente: Don Giovanni Tenorio o sia il Dissoluto di Carlo Goldoni*, ne *Il convitato di pietra*, cit., pp. 101-114.

I momenti di seduzione si riducono infatti ad appena tre episodi, quello in cui tenta di sedurre Donna Anna, quello ricordato da Donna Isabella che abbandonata da Don Giovanni va alla sua ricerca e l'altro che ha al centro Elisa pronta a tradire il pastore Carino, salvo a tornare da lui quando capisce di essere stata ingannata dal protagonista. Donna Isabella è una sorta di donna Elvira che vanta un diritto di prelazione su Don Giovanni, sin dai tempi in cui questi si trovava a Napoli. È una donna fiera che si traveste da uomo per andare alla ricerca dello sposo che le è stato destinato ma da cui è stata abbandonata nonostante le reiterate dichiarazioni d'amore e che alla fine troverà consolazione in quell'Ottavio che donna Anna aveva disdegnato di sposare. Al contrario Elisa è la giovane volubile soggetta a facili pentimenti, una pastorella alla quale piacciono soprattutto gli uomini di città e nondimeno è pronta a sedurre il buon Carino che le fa la corte. Per questo mette in atto tutte le arti femminili di cui è capace, ricorre perfino alle lacrime e a un finto svenimento, come più tardi farà con il misogino Cavaliere l'ingannatrice Mirandolina. Elisa è, come il suo antagonista, una seduttrice abituata alla finzione e all'inganno. Del resto in quest'opera tutti fingono, anche Donna Isabella che si traveste da uomo per andare alla ricerca di Don Giovanni, il quale, da parte sua, finge continuamente con tutti, in ciò aiutato dalla sua facondia, dalla capacità di inventare continuamente bugie (nel *Bugiardo*, Lelio il protagonista parlerà di «spiritose invenzioni prodotte dalla fertilità del [suo] ingegno pronto e brillante»); è con le bugie che, consapevole della propria incostanza, cerca di salvaguardare la propria libertà:

> Ma ancor non s'appresenta agli occhi miei
> rara beltade a incatenarmi il cuore,
> le catene d'amore io prendo a giuoco,
> poiché costanza nell'amar non serbo, [...] (III.5).

E più oltre:

> Donna mirar non so, che non mi accenda;
> fiamma accender non so, che non si spenga. (V.1).

Sta qui la novità del Don Giovanni goldoniano: egli è privo di qualunque senso del peccato e della morte, ma allo stesso tempo è incapace di sfidare il cielo come il suo omonimo di Molière. Solo nel finale si rivolge con tono di sfida al Commendatore:

> Commendator, che fai? Perché non vieni
> a vendicar il sangue tuo? Quel marmo
> perché non scende a precipizio, e seco
> me non porta sotterra? Ah potess'io,
> pria di morire, un'altra volta almeno
> lacerare il tuo sen! Numi spietati,
> deità menzognere, il vostro braccio
> sfido a vendetta. Se fia ver che in cielo
> sovra l'uomo mortal vi sia potere,
> se giustizia è lassù, fulmine scenda,
> mi colpisca, mi uccida e mi profondi
> nell'inferno per sempre. (V.8).

Ma l'intera commedia non ci ha mostrato un carattere eroico come avevano saputo fare con le loro opere Tirso e Molière, e più tardi Da Ponte e Mozart. Il finale tragico è dovuto al fatto che Goldoni è costretto a non discostarsi da una tradizione teatrale che voleva l'empio punito. Ma la tragedia non si addice a Goldoni che chiude l'opera in maniera ilare e sorridente con l'ennesimo litigio tra Carino ed Elisa, mentre Isabella accetta le profferte d'amore che le vengono da Don Ottavio.

Del resto, sappiamo perfettamente che questo *Don Giovanni* non è un capolavoro. Ma non è il giudizio estetico che qui importa. Importa vedere come Goldoni posto di fronte a un argomento notissimo al teatro spagnuolo e francese e agli attori della commedia dell'arte riesca a rielaborarlo in modo originale mostrando sin da ora i princìpi della sua poetica. Una poetica che distinguendo comico onesto e comico buffonesco intende «ricondurre sul teatro italiano il buon costume e il buon gusto della commedia»;[17] ma questo significa togliere al riso la sua carica eversiva, incanalarlo dentro un alveo regolarizzato dalle leggi della verosimiglianza e del moralismo cristiano, secondo un programma che faceva proprie le preoccupazioni della cultura primosettecentesca relative alla funzione del teatro e della commedia in particolare. Si pensi solo a Muratori e alle riserve da lui espresse sul teatro di Molière[18] non diverse da quelle di Goldoni. Da questo punto di vista *Don Giovanni Tenorio o sia il Dissoluto* si conferma come una tappa significativa del processo riformatore che di lì a poco porterà Goldoni a iniziare la sua prolifica carriera di scrittore di teatro comico in prosa e in musica.

BIBLIOGRAFIA CITATA

CECCHETTI, DARIO, *Tra censura ideologica e bienséance mondana: il Festin de pierre di Thomas Corneille*, ne *Il convitato di pietra*, cit., pp. 73-100.

CICOGNINI, GIACINTO ANDREA, *Il convitato di pietra*, in GIOVANNI MACCHIA, *Vita avventure e morte*, cit., pp. 181-226.

CROCE, BENEDETTO, *Aneddoti di varia letteratura*, II, Bari, Laterza, 1953.

GOLDONI, CARLO, *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, 14 voll., Milano, Mondadori, 1935- 1956.

Il convitato di pietra. Don Giovanni e il sacro dalle origini al Romanticismo, a cura di Monica Pavesio, Torino, Edizioni dell'Orso, 2002.

LOPE DE VEGA, TIRSO DE MOLINA, CALDERÓN DE LA BARCA, *Teatro del «Siglo de oro»*, a cura di Mario Socrate, Maria Grazia Profeti e Carmelo Samonà, prefaz. di Carmelo Samonà, Milano, Garzanti, 1991.

MACCHIA, GIOVANNI, *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, Bari, Laterza, 1966.

MOLIÈRE, *Don Giovanni ovvero Il convito di pietra,* introd., traduzione e note di Luigi Lunari, Milano, Rizzoli, 1980.

MURATORI, LUDOVICO ANTONIO, *Della perfetta poesia italiana*, a cura di Ada Ruschioni, 2 voll., Milano, Marzorati, 1972.

ROUSSET, JEAN, *Il mito di Don Giovanni* [1978] Parma, Pratiche, 1980.

TRIVERO, PAOLA, *Il convitato assente: Don Giovanni Tenorio o sia il Dissoluto di Carlo Goldoni*, ne *Il convitato di pietra*, cit., pp. 101-114.

[17] Così si esprime Goldoni nella *Prefazione dell'autore alla prima raccolta delle commedie 1750*, in GOLDONI, *Tutte le opere*, cit., I, p. 769.

[18] Si veda a proposito LUDOVICO ANTONIO MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, I, a cura di Ada Ruschioni, Milano, Marzorati, 1972, p. 597 (libro terzo, cap. sesto).

Il «rio costume» «va serpendo fra le selve ancora»: Elisa e le metamorfosi pastorali nel *Don Giovanni Tenorio o sia il Dissoluto* di Carlo Goldoni

Simona Morando
(Università di Genova)

Il *Don Giovanni Tenorio o sia il Dissoluto*, scritto e messo in scena durante gli anni delle sperimentazioni tragiche, tragicomiche e comiche, e rielaborato in vista dell'edizione Paperini (VII, 1754), è un capitolo senz'altro debole della tradizione legata al mito di Don Giovanni, ma è invece una tappa importante per ripensare, dopo la *Griselda*, l'uso drammaturgico e tragico della scena pastorale nel teatro coevo. Attraverso il personaggio della pastorella Elisa, nuova Corisca soprattutto se letta attraverso le pagine di Gravina, Goldoni ha l'occasione di mettere definitivamente in crisi l'idea edenica e civilmente utopica che riguardava la scena pastorale, così come appariva nelle più recenti opere di Metastasio (*L'Olimpiade* e *Il Re Pastore*), vero obiettivo polemico del suo *Don Giovanni*.

Goldoni's Don Giovanni Tenorio o sia il Dissoluto *was written and performed in years of experimentations with tragedy, tragicomedy and comedy, and it was rewritten for the first edition (Paperini, t. VII, 1754). Though it represents only a small chapter of the long lasting myth of Don Juan, it appears to be an important step for deconstructing the pastoral drama and the pastoral scene, expecially after* Griselda. *Thanks to the new character of Elisa, an evil young shepherdess, as twisted as the famous Corisca, that Gravina scorned, Goldoni can dismiss the pastoral scene as a privileged, a happy fictional utopia: in other words, Goldoni criticizes Metastasio's theatre and his pastoral works such as* L'Olimpiade and Il Re Pastore.

Il *Don Giovanni Tenorio o sia il Dissoluto*[1] di Carlo Goldoni è probabilmente un testo minore, ma la sua valutazione è stata sempre condizionata dal confronto con la maggiore opera di Molière e con le successive formidabili invenzioni in verso, in prosa e per musica legate al mito del *Burlador*. Propongo in queste pagine di rivolgere l'attenzione ad uno degli elementi drammaturgici di maggior fortuna del testo goldoniano, la figura della pastorella Elisa, che poi riverbererà i suoi maliziosi accenti sui simili caratteri —Lesbina, Maturina, Zerlina— presenti nei libretti di Lorenzi, Bertati e Da Ponte. È lei che spicca nel testo goldoniano, audace e colpevole, vero dongiovanni in gonnella, a fronte del pallido e avvilito Tenorio: questo protagonismo non va imputato solo al noto mascheramento autobiografico rivelato nei *Mémoires* XXXIX, secondo cui la commedia venne scritta per vendicarsi dell'infedele attrice Passalacqua, con tutti i personaggi in cifra (Elisa è la Elisabetta-Lisetta Passalacqua, Don Giovanni è Antonio Vitalba e Carino è la vittima onesta Goldoni), ma è dovuto soprattutto al carattere prettamente teatrale di Elisa,

[1] Cito dall'edizione in CARLO GOLDONI, *Tutte le opere*, IX, a cura di Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, 1950, pp. 209-281 (d'ora in poi MN) e non dalla recente riproposta del testo in CARLO GOLDONI, *Don Giovanni Tenorio*, a cura di Carlo Alberto Petruzzi, Venezia, Damocle, 2012. La scelta di quest'ultimo curatore, in sede introduttiva, è quella di confrontare l'opera di Goldoni con la tradizione legata al mito di Don Giovanni, da Tirso de Molina a Da Ponte-Mozart.

che dialoga consapevolmente con la tradizione e con l'attualità spettacolare, riflette i ragionamenti goldoniani maturi intorno all'anno della prima stampa (il volume VII della Paperini, 1754, perduta la probabile stampa bolognese) e tradisce un'idea precisa di pratica scenica. Solo da questa prospettiva l'intera operazione del *Dissoluto* di Goldoni può essere interpretata per sé e non in gara con la tradizione dongiovannea, rispetto alla quale, peraltro, si pone con atteggiamento liquidatorio.

Intanto l'analisi del personaggio. Elisa è figura solo negativa, motore di azioni sceniche nefaste. Essa si inscrive in uno scenario di tipo pastorale —questo è il punto drammaturgico di rilievo— che arriva a Goldoni dalla tradizione legata al Tenorio, ma su cui agisce variando e rifunzionalizzando. Volutamente le fonti citate nella prefazione anteposta alla Paperini sono poche e soprattutto, per ciò che concerne Molière, Calderon (confuso con Tirso de Molina), Thomas Corneille sono solo mediate dalla lettura del Quadrio quasi citato alla lettera (direi: *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, III, 1743, pp. 59-60). È abbastanza facile intendere che l'originale di Tirso non è stato mai visto da Goldoni, che desume l'errore dell'attribuzione a Calderon dallo stesso Quadrio. Probabilmente, Quadrio a parte, vede direttamente *Il Don Giovanni* di Molière (che rigetta nelle sue tesi filosofiche), il *Convitato* di Cicognini (per noi pseudo), il Giliberto (per noi perduto), che considera erroneamente traduzioni di Calderón-Tirso, il Thomas Corneille del *Festin de pierre*. Nei *Mémoires* cita però anche la scena dell'Arlecchino che si salva dal naufragio con due vesciche, segno che Goldoni ha letto o più facilmente visto una messa in scena legata ad un canovaccio del Biancolelli.[2]

In tutti questi testi troviamo un'unica scena pastorale, rispetto alle due del *Burlador* di Tirso de Molina in cui si prevedeva prima la scena marittima con la pescatrice Tisbea, tipica ninfa anti-eros, e poi la scena campestre del matrimonio in cui piomba l'arte rapinosa del Tenorio. In accordo con le mutazioni sceniche della pastorale secentesca, dovute soprattutto agli scenari dell'arte, anche questi testi rappresentano nella scena pastorale-campestre un passaggio chiuso, soprattutto relegato nel primo o nel secondo atto, indicato anche dal cambio d'abito dei protagonisti, e visibilmente deputato all'infrazione dell'ordine e della regola, per cui il seduttore ama e abbandona la vittima o le vittime, che si lamentano in scena delle loro disgrazie. E le pastorelle (siano esse Charlotte e Maturine di Molière o la Rosalba pescatrice e pastorella dello pseudo Cicognini) sono tutte ingenue e sprovvedute fanciulle nemmeno troppo linde (hanno mani nere —lo rivela Sganarello—) che semplicemente vengono irretite da un possibile matrimonio con un bel giovane che per di più promette loro un innalzamento di stato sociale, rendendole signore da pastorelle che sono. Questi temi erano accompagnati da un abbassamen-

[2] GIOVANNI MACCHIA, *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, Milano, Adelphi, 1991, p. 236. La pagina dei *Mémoires* XXXIX: «Nella prima rappresentazione, avvezzo il pubblico del Convitato di Pietra a vedere Arlecchino salvarsi dal naufragio coll'aiuto di due vesciche e don Giovanni uscire all'asciutto dall'acque del mare senz'avere scomposta la pettinatura, non sapeva che cosa significasse quell'aria di nobiltà data dall'autore a questa rancida buffoneria; ma siccome era a notizia di molte persone l'avventura succedutami con la Passalacqua e Vitalba, l'aneddoto ravvivò la rappresentazione, tutti trovarono da divertirsi, e notarono che la commedia ragionata è sempre preferibile alla triviale e insulsa».

to del linguaggio scenico, dal ricorso al dialetto e alla comicità, spesso triviale, in deroga anche rispetto alle scelte elegiache dell'originale di Tirso per la pescatrice Tisbea.

Rispetto a questa comicità bassa e buffonesca Goldoni mostra insofferenza e correzione (non poteva conoscere il tentativo di nobilitazione operata da Giovan Battista Andreini col suo *Nuovo risarcito convitato di pietra)*[3] e prova ad infondere un'«aria di nobiltà» al testo, anche grazie alla versificazione, su esempio di Thomas Corneille. Inoltre sceglie di non relegare la scena pastorale in un solo atto, ma di renderla del tutto invasiva e compresente con quella cittadina dove si muovono insoliti Commendatori, confusi Don Giovanni e Isabelle (personaggi, soprattutto Isabella, che meriterebbero una meditazione a parte, cosa che farò altrove).[4] In questo amplificando verso l'eccesso lo schema dell'originale ripetuto probabilmente nella pratica dei comici, secondo il quale i personaggi cosidetti 'ciclici'[5] marittimi-pastorali invadono anche l'ultimo atto e chiedono vendetta dei comportamenti scorretti e illegali di Don Giovanni. Ed Elisa (variante decisiva) è tutt'altro che una pastorella ingenua, ma è una figura spregiudicata in amore e calcolatrice, vanesia e perfettamente in grado di trattare Don Giovanni come il seduttore tratta le sue vittime. Non è affatto un carattere comico, ma serio, che merita, per logica interna del testo, la punizione in cui incorre alla fine, cioè l'esilio nelle selve e l'impossibilità di commercio cittadino ed umano ulteriore.

In queste sostanziali differenze, Goldoni conserva e cita puntualmente i *topoi* della scena pastorale depositata nei testi dongiovannei, prendendo le mosse da Molière: il contadino che si lamenta del poco amore della contadinella (qui si rovescia in retorica, Elisa rimproverando i tiepidi affetti di Carino, che invece avrà ben spesse occasioni di lamento); il salvataggio di Don Giovanni (qui in fuga dai ladri e non dal tradizionale naufragio); la proposta di matrimonio del Tenorio con la relativa promessa di elevazione sociale; il giuramento di Don Giovanni, che avviene proprio nella cornice pastorale e che poi gli costerà notoriamente la vita (in Molière non c'è, risolto con acutezza: «Volete che faccia dei giuramenti spaventosi? Che

[3] Anche Andreini è mosso da sentimenti simili a quelli di Goldoni verso i testi e gli spettacoli sul Tenorio: «Il risarcimento di Andreini è dunque dovuto ad una reazione verso quella ruvida vulgata italiana del Burlador trasmessa dai comici dell'Arte, il cui peso sulla successiva produzione francese, fino a Molière e oltre, sarà [...] determinante». LUCIANO MARITI, *Il comico dell'Arte e il Convitato di Pietra*, in SILVIA CARANDINI - LUCIANO MARITI, *Don Giovanni o l'estrema avventura del teatro. Il Nuovo risarcito convitato di pietra di Giovan Battista Andreini*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 63-226: 84. Nonostante l'opera andreiniana sia stata relegata negli archivi per molto tempo, tuttavia l'intuito dei due drammaturghi andava nella stessa direzione: anche in Andreni la scena pastorale e quella marittima sono invadenti e amplificate, anche il don Giovanni goldoniano, prima di soccombere, maledice la propria madre («barbara madre / che mi desti alla luce»; V.8), richiamando una scena magistrale coniata da Andreini, quella di Lisadora, genitrice del Tenorio, che dall'inferno maledice il figlio).

[4] Curerò per l'Edizione Nazionale delle Opere di Carlo Goldoni il testo critico e commentato del *Don Giovanni Tenorio o sia il Dissoluto*: anticipo qui una delle linee interpretative, ma l'analisi di personaggi come Isabella riserverà senz'altro altri aspetti parodici messi in pratica da Goldoni in questa sua piccola impresa, che vale come un'aperta tenzone con i cliché drammaturgici del suo tempo.

[5] MARCELLO SPAZIANI, *Don Giovanni dagli scenari dell'arte alla "Foire"*, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 1978, pp. 14-15.

dio...» / «CARLOTTA Dio mio non giurate vi credo», ma c'è in Cicognini, che è proprio la fonte di Goldoni); infine il monologo del pastore, qui Carino, che elogia i costumi delle selve contro i costumi corrotti e falsi della città.

I conti con la tradizione del *Don Giovanni* finiscono qui, nel corpo del testo e sulla scena, già data per letta la dichiarazione contenuta nell'*Avviso* contro gli spropositi teatrali e gli eccessi, che decreta l'espunzione della statua del Commendatore, tra le altre cose, e la morte del seduttore per opera di un fulmine 'naturale'. Dunque il cuore della riscrittura goldoniana non è qui, in lotta coi Convitati di due secoli, ma è da cercare più proficuamente nel dialogo serrato e polemico, anche parodico, che Goldoni nella scena pastorale attua con la tradizione pastorale e tragicomica italiana e col suo utilizzo in sede melodrammatica.

Gli anni della composizione, 1736, ma anche quelli della riscrittura in vista della stampa, 1754, sono propizi, infatti, per situare anche il *Don Giovanni Tenorio o sia il Dissoluto* in un contesto ampio di sperimentazione intorno al tragico e al tragicomico (esattamente come ha indicato Marzia Pieri)[6] e nello stesso tempo di ripensamento parodico o scientemente agonistico nei confronti della pastorale e del suo utilizzo melodrammatico (secondo anche quanto Valeria Tavazzi ha ricostruito nel suo bel libro).[7] Parodia —aggiungo— sostenuta da solidi ragionamenti teatrali, da parte di Goldoni, che lo conducono ad espungere il tratto ridicolo e comico *in toto* dalla sua proposta. Perché il Tenorio, ponendosi proprio come correzione di uno sproposito teatrale, intende comunque offrirsi, ai lettori della Paperini, come una tappa importante del nuovo teatro comico. Infatti, la riscrittura del Don Giovanni è funzionale anche per puntualizzare questioni di genere, come si evince dall'*Autore a chi legge,* quando ribatte a Saint-Évremond (che Goldoni legge sempre citato dal Quadrio) che il Convitato non è un esempio di tragedia italiana degradata, ma «una sì sconcia Tragicommedia» tradotta dallo spagnolo, reputando illustre e da difendere la tragedia italiana, anche sulla scorta dei pratici accorgimenti intorno al tragico in scena (il tragico degli attori)[8] che Goldoni evidentemente conosce.

Le riflessioni di Goldoni, dunque, partendo dal rapporto tra tragico e tragicomico, approdano nel *Don Giovanni Tenorio* a ripensare la radice del tragicomico, cioè la scena pastorale e il suo utilizzo nel teatro contemporaneo. Intanto, oltre ai *topoi* ereditati dalle scene campestri dei vari Convitati, Goldoni ha modo di 'sfruttare' la tradizione pastorale per alcune soluzioni drammaturgiche. Per prima cosa può mettere a segno con Elisa un carattere di donna malvagia, incostante e mai patetica, ambigua, infedele a tutto tondo e che, nella pratica, assume su di sé tutta la pravità da castigare che tradizionalmente, da almeno 100 anni, è assegnata a Don Giovanni, depresso a priori e affidato infatti alle arti comiche del Vitalba, capace, come aveva dimostrato nel *Belisario*, di 'arlecchinare' più degli Arlecchini

[6] MARZIA PIERI, *Ancora su Goldoni tragico e tragicomico*, «Problemi di critica goldoniana», XVI, III, 2009, pp. 193-212: 195 e n. in particolare.

[7] VALERIA G. A. TAVAZZI, *Carlo Goldoni dal San Samuele al Teatro Comico*, Torino, Accademia University press, 2014.

[8] Mi riferisco alle indagini sulle potenzialità del tragico e della scrittura alta avvertite dai comici espresse da STEFANO LOCATELLI, *Scipione Maffei, Luigi Riccoboni, Elena Balletti. Genesi di Merope tra drammaturgia e prassi scenica*, in SCIPIONE MAFFEI, *Merope*, a cura di Stefano Locatelli, Pisa, ETS, 2008, pp. 19-35.

ufficiali. Goldoni la costruisce partendo dal rovesciamento dell'ingenuità delle protagoniste dongiovannee, cambiando di segno al loro patetismo, e condannandola più seriamente di quanto faccia con Don Giovanni (peraltro tragico solo tradizionalmente dall'incontro con la Statua, che qui nemmeno c'è), nuova Eva tentatrice cacciata dal paradiso (pastorale) terreste.

Elisa risulta personaggio malvagio, ma non tragico, proprio per la parentela con la pastorale, e mai comico, tant'è vero che comica è la sua *alter ego* Graziosa nell'intermezzo buffo che accompagnava il Tenorio, *Monsieur Petiton*, scaltra nel confessare sinceramente i trucchi dell'adescamento femminile.[9] Elisa è però malvagia perché evoca, è memoria scenica delle ninfe incostanti della pastorale. Nessuna delle sue antenate, però, regge il confronto fino in fondo. Il doppio amore della Celia della *Filli di Sciro* di Bonarelli è sì nella genetica di Elisa, ma la ninfa è davvero patetica e davvero innamorata. La Dafne dell'*Aminta* di Tasso è la promotrice teorica più prossima di Elisa, con la sua filosofia materialistica del *carpe diem*, dell'amore come involamento, ma non le appartiene il ragionamento sull'opportunismo e sull'ambizione sociale che spinge Elisa a preferire il nobile Don Giovanni al misero pastorello Carino. Piuttosto, dalla favola tassiana, Elisa assume la filosofia del Satiro, che decide di usare i mezzi dati da Natura (nel suo caso la forza, nel caso di Elisa i vezzi femminili) per irretire la preda d'amore, mezzi che il Satiro aveva già previsto per lei e per il gentil sesso tutto (corsivi miei):

Aminta, II.1	*Don Giovanni Tenorio*, IV.14
Ma perché in van mi lagno? Usa ciascuno	[...] Ha la natura
quell'armi che gli ha dato la natura	di lor difesa provveduti i parti
per sua salute. Il cervo adopra il corso,	della terra e del mar. Diede alla tigre
il leone gli artigli, ed il bavoso	l'ugna rapace, al fier leon la forza,
cinghiale il dente; *e son potenza ed armi*	le corna al toro, al corridore i piedi,
della donna bellezza e leggiadria.	i denti al cane, e squamme e gola ai pesci,
Io perché non per mia salute adopro	e penne e rostro ai volatori augelli;
la violenza, se mi fé Natura	all'uomo diede il consiglio, *ed alla donna*
atto a far violenza ed a rapire?	*i molli vezzi, i dolci sguardi, il pianto.*

L'accostamento di Elisa al Satiro decide già delle scelte di Goldoni. Ma restando nel campo femminile è Corisca del *Pastor fido* il modello di donna prava più altisonante della famiglia pastorale. Ma il calco su Elisa (nome che peraltro nell'opera guariniana compare, essendo ninfa del corteo di Corisca, una di quelle che fan il gioco «de la cieca» e forse la stessa Lisetta pecoraia che Corisca smercia ad Amarilli per amante di Mirtillo) non funziona completamente, se confrontati i testi: Corisca è un'ex cortigiana, brucia d'amore e d'odio ugualmente accesi per Mirtillo, è insomma ninfa di estreme passioni. Tuttavia ha da insegnare a Elisa la stessa scienza del cuore infedele («Che fede? Che costanza? Imaginate / favole de' gelosi, e nomi vani / per ingannar le semplici fanciulle») e l'arte di avere molti

[9] CARLO GOLDONI, *Monsieur Petiton*, in *Intermezzi e farsette per musica*, a cura di Anna Vencato, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 315-316: «Con certi giovinotti di buon cuore / noi si prendiamo spasso / e poscia sul più bello / il pretesto troviam per impiantarli. / Scamoffie, languidezze, supposte malatie, sospiri e pianti / sono con i merlotti i nostri incanti», a cui seguiva un discreto inno alla libertà femminile.

amanti. Ma gli esiti grotteschi, violenti e alla fine ridicoli (il colpo di teatro della sua chioma che resta in mano al satiro) che la contraddistinguono non appartengono a Elisa. Né tantomeno le appartiene la possibilità di perdono finale, che gratifica invece la pentita Corisca.

Eppure Corisca come modello funziona se letto attraverso gli occhi non benevolenti di Gianvincenzo Gravina. Sovviene il grido dei *Mémoires* I, cap. XIV: «Ah! se potessi diventare discepolo di Gravina, l'uomo più istruito nelle belle lettere e più dotto nell'arte drammatica! Oh Dio, se prendesse affetto per me come fece per Metastasio! Non ho forse, io pure, disposizioni e ingegno? Sì: a Roma, a Roma.». Nel *Della tragedia libro uno* Gravina appunta le sue riserve sulla pastorale proprio concentrandosi su Corisca, che:

> [...] offende il verosimile, oltraggia l'onestà, e la disciplina civile, con ridurre in dogma sentimenti sì scelerati: li quali Plauto nel suo Truculento imprime nell'operazione medesima della sua meretrice, senza farla, come Corisca, concionare: ed in tal modo mette avanti gli occhi la malvagità in apparenza schifa, perché sia fuggita; senza esporla, e confermarla, come fa il Guarino, con falsa, ma forse, per gli animi deboli, potente ragione [...] è da Plauto superato il Guarino, il quale ha voluto in bocca di Corisca ridurre in pedanteria anche il bordello».[10]

Con questo giudizio (teatrale e non moralistico), Corisca forgia maggiormente il carattere di Elisa, anche lei sproposito pastorale inverosimile e tessera consapevole, probabilmente, della parodia dell'ancora longevo best-seller *Pastor fido*, in corso a Venezia.[11]

Se l'inverosimiglianza va dunque corretta, ecco che l'ultima sfumatura di Elisa donatale dal suo creatore è quella del realismo. Ella s'imparenta prima alle donne degli intermezzi degli anni Trenta (la Melinda dell'*Ipocondriaco,* 1735, che addirittura si fa assassina[12] del marito travestendosi da medico) e poi alle donne astute delle commedie più mature, a cominciare da quelle che le fanno compagnia negli stessi volumi Paperini e Pasquali[13] che pubblicano il *Tenorio*: la *Donna vendicativa*, la *Donna volubile*, la *Donna di testa debole*. Figure non positive, diverse, ma tutte votate all'incostanza, ivi compresa Mirandolina, che come Elisa sa svenire per finta e sa essere seduttrice su più fronti. Ma su questo le questioni mi paiono acclarate.[14]

La donna vendicativa, soprattutto, è da osservare con più cura: esibisce una Corallina davvero diabolica, che nell'atto III, scena 13, si inventa anche una citazione dongiovannea aggirandosi col lume in camera di Rosaura e poi al momento buo-

---

[10] GIANVINCENZO GRAVINA, *Della tragedia libro uno*, Napoli, Nella nuova stamparia, vicino la parrocchial Chiesa di Santa Maria d'Ogni Bene, per lo stampatore Nicolò Naso, 1715, pp. 28-29. Locatelli in *In scena. Note sulla fortuna scenica tra Sette e Ottocento*, a corredo dell'edizione della *Merope* (cit., p. 323) ricorda anche il *Ragionamento* di p. Sebastiano Paoli che accompagnava la tragedia nelle stampe settecentesche: «La Corisca del Guarini potrà servire di lordo esempio a chi vuol conoscere quante malizie e frapponerie vesta oggi una passione su' Teatri».

[11] Si veda in questi atti il saggio di Andrea Fabiano e Valeria G. A. Tavazzi, cit., p. 129.

[12] BARTOLO ANGLANI, *Le donne ciarlatane*, «Problemi di critica goldoniana», XVI, III, 2009, pp. 11-24: 12.

[13] Nel volume VII dell'edizione Paperini, dove si pubblica anche il *Don Giovanni Tenorio*, compaiono anche *La dama prudente*, *La donna vendicativa*, *Il padre di famiglia*, *L'impostore*. Nel volume XIV della Pasquali: *L'uomo prudente, La donna di testa debole, Don Giovanni Tenorio, Sior Todero brontolon*.

[14] Cito solamente FRANCA ANGELINI, *Goldoni dal due al doppio*, «Atti e sipari», 10 aprile 2012, pp. 23-26: 25.

no, come Tenorio, lo spegne per propiziare il suo grande inganno (incastrare Florindo in camera con sé e pretendere nozze riparatrici). E alla fine come Elisa viene mandata via (e perdonata però come Corisca) dalla casa del signor Ottavio. «Anderò in villa, dove son nata; finirò i miei giorni come merito; e mi ricorderò a mio rossore che ho perduta la mia fortuna per esser stata una Donna Vendicativa».[15] A confronto di Elisa che esclama: «Alle mie selve / tornerò per fuggir la gente trista: / ché mai sedotta m'averia un pastore, / qual fece un cittadin malvagio. / Io de' nostri pastor conosco il cuore, / e li volgo a mia voglia, e son nell'arte /d'imprigionare il loro cuor maestra».[16] Senza alcun pentimento e con accenti polemici sia per le città che per le campagne.

Elisa, dunque, è carattere che porta in scena una riflessione drammaturgica ampia,[17] ponendo sensibili distanze dall'utilizzo della pastorale compiuta dal nuovo dramma spagnolo, allontanando gli spropositi e sfidando Corallina e Mirandolina sul piano di un realismo cinico, libertina senza filosofia. Ma soprattutto Elisa fa *tabula rasa* dei costumi pastorali della tradizione italiana, dimostrando non solo che l'Arcadia felice non esiste, ma che anche la scena pastorale è posticcia scenografia inverosimile che va esiliata per sempre. Se campagna dovrà essere, soprattutto dopo la Paperini, sarà quella arata («arrativa»), operosa, artistica, con rovine, dell'*Amor contadino* o delle infruttuose e folli villeggiature. Già nella riscrittura della *Griselda*, negli immediati dintorni della composizione del *Tenorio*, la scena silvestre aveva attorniato una Griselda esiliata (si ricordi II.3, il monologo «Care selve adorate, a voi ritorno») in piena citazione, oltre la lettera di Zeno, del *Pastor fido*, II.5. L'elogio della vita pastorale compiuto dal padre di Griselda, invenzione totale di Goldoni, era teso a consolare la figlia sventurata sfruttando tutti i *topoi* che la tradizione pastorale poteva consegnare a quel punto. Griselda non si consola: e di fatto qui Goldoni sembra consapevolmente citare un repertorio non più attivo, desueto, un'anticaglia, per quanto conosciuto in tutte le sue pieghe.

Dopo Gravina e prima di Giuseppe Baretti, Goldoni congeda il repertorio aulico della pastorale italiana, ma lo fa soprattutto alla luce dell'uso irenico che Metastasio compie contemporaneamente dello stesso repertorio. Non può sfuggire che nella dedica al Grimani del *Tenorio* nell'edizione Paperini Metastasio —ed è lo stesso anno della dedica a lui rivolta del *Terenzio*[18]— è proprio ricordato come un autore che «ha cessato di scriver». «Soavissimo», poeta di «dolci versi», «gentili pensieri», di un «brillante modo di sceneggiare»,[19] ma —si legge nemmeno troppo

[15] CARLO GOLDONI, *La Donna vendicativa*, in MN, IV, p. 1079.
[16] ID., *Don Giovanni Tenorio o sia il Dissoluto*, in MN, IX, p. 280.
[17] Da correggere a mio avviso l'interpretazione debole datene da ELEONORA VISCIGLIO, *Don Giovanni Tenorio ossia il dissoluto: 'autocensura o pentimento'?*, «Problemi di critica goldoniana», XV, 2008, pp. 221-232.
[18] FRANCO VAZZOLER, *A proposito di Goldoni autore di libretti seri per musica*, in *Forme del melodrammatico. Parole e musica (1700-1800). Contributi per la storia di un genere*, a cura di Bruno Gallo, Milano, Guerini e Associati, 1988, pp. 115-143 e soprattutto p. 119 e ss.
[19] CARLO GOLDONI, *A Sua Eccellenza il Signor Michele Grimani Patrizio Veneto Senatore Amplissimo*, in MN, IX, p. 213.

tra le righe— desueto, come desueto è il teatro musicale a fronte di quello comico, che incontra maggiormente il pubblico e ha costi minori.[20]

«Commedia» è definito il *Don Giovanni Tenorio* nella dedica al Grimani, «scorretta ed irregolare commedia» è il suo originale spagnolo, così indicato nell'*Autore a chi legge*: da non confondersi mai, anche per la scelta dell'endecasillabo sciolto, atto alla commedia, con la tragedia classicamente intesa (Goldoni difende il tragico cinquecentesco), essendo il tragico contemporaneo e in versi da ripensare, come si vedrà nell'operazione delle *Nove Muse* in cui nuovamente Metastasio sarà un interlocutore e termine di riferimento imprescindibile.[21]

La tragedia è genere di turbinose passioni e di materia storica e zeniana, per Goldoni, e non di tenere ed effusive sensibilità in musica su scenari inverosimili. Il modello metastasiano, dunque, è tenuto a distanza. E così, dopo le parodie del tragico attuate con l'*Aristide* del 1735, in cui Tavazzi ha individuato un passaggio volutamente parodico o citatorio in senso ridicolo ai danni della *Didone abbandonata*,[22] con il *Don Giovanni Tenorio* Goldoni riflette seriamente sulla impossibilità del tragico pastorale utilizzato da Metastasio in almeno due opere fondamentali.

La prima è senz'altro *L'Olimpiade*, messa in scena appena tre anni prima del *Tenorio* e subito, nello stesso 1733, pubblicata da Bettinelli a Venezia con dedica ad una Elisa, che era Elisabetta Cristina di Brunswick Imperatrice moglie di Carlo VI. L'opera, com'è noto, rifonde i luoghi amintei e del poema tassiano[23] legati alla vicenda di Ermina con particolare sapienza. La selva, secondo moduli teatrali depositati nella tragedia e nella prassi dei comici professionisti da almeno un secolo e mezzo, accoglie Argene che scappa dalla storia (come Erminia), ospita, in luogo

[20] Su Goldoni e Metastasio si veda nei presenti atti la relazione di Alberto Beniscelli e la bibliografia di riferimento tra cui, ricordo, MARIASILVIA TATTI, *Goldoni e Metastasio*, «Problemi di critica goldoniana», XV, II, 2008, pp. 113-131. Oltre a ricordare il celebre passo dei *Mémoires* XLI a proposito del Gustavo Vasa con musiche di Galuppi, passato al vaglio di Apostolo Zeno, la cui idea di tragedia in musica convinceva Goldoni maggiormente delle scelte metastasiane, ricordo appena anche la dedica del 1756 del dramma musicale *Statira* (già 1741) alle Dame di Venezia: «È cosa troppo difficile a' giorni nostri far un dramma che incontri. Dopo i tanti sì belli e sì elegantemente scritti dal celeberrimo Metastasio, chi può mai lusingarsi di tal fortuna? Questo sì degno autore, secondo me, è inimitabile; e chi più si affatica per imitarlo va a pericolo di far peggio. Ciascheduno che scrive si dee formare uno stile. Il mio facile e schietto può sperare compatimento nella comica prosa o nei comici versi e, sollevandomi alla gravità dell'eroico, veggomi sotto i piè la caduta».

[21] MARZIA PIERI, *La tragedia possibile secondo Goldoni e l'esperimento fallito delle 'Nove Muse'*, «Studi goldoniani», n. s., X, 2, 2013, pp. 99-129, con interessanti valutazioni sul rapporto tra la tragedia goldoniana e quella metastasiana e voltairiana (in particolare sulla Semiramis, variante moderna del mito dongiovanneo). Si veda anche PAOLA LUCIANI, *Considerazioni sul Goldoni tragico*, in *Goldoni in Toscana*, Atti del Convegno di studi, Montecatini Terme, 9-10 ottobre 1992, «Studi Italiani», V, 1-2, 1993, pp. 183-195. Sull'onomastica dei generi per Goldoni: ANNA SCANNAPIECO, *Scrittoio, scena, torchio: per una mappa della produzione goldoniana*, «Problemi di critica goldoniana», VII, 2000, pp. 29-43.

[22] TAVAZZI, *Carlo Goldoni*, cit., p. 145. Segnalo anche p. 88 per una riflessione sulle «azioni di retroguardia» compiute dai comici di fronte all'avanzata del melodramma, «portando in scena tragicommedie, testi di Metastasio senza musica e intermezzi». A questo filone farebbe riferimento anche il prologo della *Fondazion di Venezia* di Goldoni del 1736.

[23] Per gli intensi raccordi tra il testo metastasiano e la tradizione pastorale, rappresentata da *Aminta* e *Pastor fido*, rimando a ALBERTO BENISCELLI, *Felicità sognate. Il teatro di Metastasio*, Genova, Il Melangolo, 2000, pp. 70 e ss.

separato rispetto alla città dove si lotta in gara e dove si combinano matrimoni non grati, i lamenti d'amore e i dissidi dei protagonisti (Aristea, Megacle e infine Licida), assorbe anche i loro svenimenti (Aristea) e i loro tentati suicidi (Megacle, come Aminta quasi suicida due volte). Ma anche i furori di vendetta di Argene-Licori e quelli di Licida contro se stesso. Un teatro completo e naturale delle passioni che Goldoni vede e utilizza sotto il segno del rovesciamento: la selva, nel suo *Don Giovanni*, è sì un luogo separato, avverso alla città, soprattutto nelle parole di Carino nel monologo dell'atto II.5, ma anche luogo dei mali affetti dove Elisa alla fine verrà ricacciata, come in un esilio perenne dalla civiltà. La selva, dunque, non è meglio della città, non ripara, né migliora gli animi. Elisa, che da lì proviene, è l'anti-Argene e l'anti-Aristea: non nutre una fiamma costante nel cuore, è pronta a cambiare a suo profitto l'amante, minaccia di trapassarsi il cuore con un pastorale «dardo» (II.7) e quando sviene, nella stessa scena, lo fa per finta, esattamente come la contemporanea (se pensiamo alla Paperini) Mirandolina dell'atto secondo. Non patetismi pastorali dal sapore altamente tragico, per cui lo svenimento di Aristea nell'*Olimpiade* poteva ben stare accanto a quello di Amarilli nel *Pastor fido* IV.5, ma solo scaltri donneschi trucchi per ammaliare e conquistare.

Senz'altro perduto è l'idillio e stona totalmente il canto del coro dell'*Olimpiade* I. 4: «Oh care selve, oh cara / felice libertà!», a cui rispondeva Argene: «Qui se un piacer si gode, / parte non v'ha la frode / ma lo condisce a gara / amore e fedeltà».[24] La selva, in Goldoni, è normalmente luogo di esilio, per nulla affine alla libertà: ci torna Elisa, ci finiva scacciata anche Griselda (I.7), alla villa torna pure la già citata Corallina vendicativa. In quanto alla fedeltà, la dichiarazione di guerra di Elisa pronunciata nel finale ai danni dei cuori semplici dei pastori permette di trarre ovvie conseguenze.

La selva come scenario ideale per una drammaturgia degli affetti precisi, tormentati e alla fine riordinati non è più teatralmente sostenibile per Goldoni. Il quale sembra anche porre a debita distanza l'altro capolavoro metastasiano, il *Re Pastore*. Coevo alla riscrittura del *Tenorio* che senz'altro Goldoni compie in vista della Paperini del 1754, il dramma metastasiano era stato stampato a Vienna nel 1751 «a spese di Giambattista Albrizzi, libraio in Venezia». Anche in questa fortunata opera, che Goldoni sembra citare in parodia per l'utilizzo della lingua melodrammatica di Elisa e Carino («per te vivo e respiro»), le selve racchiudono sentimenti composti. C'è un re che non sa di esserlo, Aminta, innamorato della più regale pastorella Elisa (nome che si ripete tra encomio e parodia), c'è fremente un'idea di felicità legata al mondo pastorale: la trama vuole che la ragion di stato chieda ad Aminta di mutare il suo cuore, ma il pastorello, pur di restare fedele, sceglie di rinunciare al trono, finché la magnanimità di Alessandro, prodiga immagine di potere illuminato, cambia i piani, rende felici tutte le coppie e Aminta re, ma Re Pastore, perché porterà sul trono anche la sua naturale semplicità. Appare evidente che anche la visione utopica e civile di Metastasio, legata all'età dorata d'Arcadia, non può trovare d'accordo Goldoni, pronto a rubricarla tra gli attrezzi

[24] Cito per comodità da PIETRO METASTASIO, *Melodrammi e canzonette*, a cura di Gianfranca Lavezzi, Milano, BUR, 2005, p. 243.

poetici desueti di un certo teatro. Carino, che nel *Don Giovanni Tenorio* è il difensore di una certa ortodossia affettiva pastorale, nel monologo contro i Cittadini che ho già citato (II.5) non ha l'ardire di porre la vita delle selve al pari della *felix* Arcadia, ma piuttosto tratteggia a pennellate vive una prospettiva economica e di costume che non marca sensibili distanze tra una realtà e l'altra della civiltà:

> Cittadini? Alla larga! Hanno cotanta
> Orgogliosa superbia, che lor sembra
> Il misero villan selvaggia fera.
> Noi lor prestiam col sudor nostro il pane
> Delle nostre fatiche han quanto forma
> Le lor ricchezze, e poi ci trattan peggio
> De' cavalli e dei cani. Han per proverbio,
> Che il villan è indiscreto. Oh sì, che dessi
> Discretissimi sono! Il villan ruba,
> Soglion dire; e il cittadin non ruba
> Molto peggio di noi?[25]

Rispetto a questa posizione Goldoni non derogherà. Nel 1742, nella sua breve stagione genovese, Goldoni pubblicherà *Amor fa l'uomo cieco* dove una Livietta «nata contadina» si traveste da cittadina per accalappiare miglior partito matrimoniale. E quando il suo Cardone villano ritornerà in piena fortuna, gli sponsali si faranno con piena allegria e cinica consapevolezza del *refrain*: «T'adoro costante! / (Ma finché il contante / durar ti saprà)».[26] La posizione di Goldoni resta cioè quella antiveduta dall'aminteo Satiro, notoriamente un portatore di verità e di ideologia sulla scena della favola tassiana: «ahi, ché le ville / seguon l'essempio de le grandi cittadi; / e veramente il secol d'oro è questo, / poiché sol vince l'oro e regna l'oro».

BIBLIOGRAFIA CITATA

ANGELINI, FRANCA, *Goldoni dal due al doppio*, «Atti e sipari», 10 aprile 2012, pp. 23-26.
ANGLANI, BARTOLO, *Le donne ciarlatane*, «Problemi di critica goldoniana», XVI, III, 2009, pp. 11-24.
BENISCELLI, ALBERTO, *Felicità sognate. Il teatro di Metastasio*, Genova, Il Melangolo, 2000.
CARANDINI, SILVIA - MARITI, LUCIANO, *Don Giovanni o l'estrema avventura del teatro. Il Nuovo risarcito convitato di pietra di Giovan Battista Andreini*, Roma, Bulzoni, 2003.
GOLDONI, CARLO, *Tutte le opere*, IX, a cura di Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, 1950.
————, *Don Giovanni Tenorio*, a cura di Carlo Alberto Petruzzi, Venezia, Damocle, 2012.
————, *Monsieur Petiton*, in *Intermezzi e farsette per musica*, a cura di Anna Vencato, Venezia, Marsilio, 2008.
GRAVINA, GIANVINCENZO, *Della tragedia libro uno*, Napoli, Nella nuova stamparia, vicino la parrocchial Chiesa di Santa Maria d'Ogni Bene, per lo stampatore Nicolò Naso, 1715.
MACCHIA, GIOVANNI, *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, Milano, Adelphi, 1991.
MAFFEI, SCIPIONE, *Merope*, a cura di Stefano Locatelli, Pisa, ETS, 2008.
METASTASIO, PIETRO, *Melodrammi e canzonette*, a cura di Gianfranca Lavezzi, Milano, BUR, 2005.
PIERI, MARZIA, *Ancora su Goldoni tragico e tragicomico*, «Problemi di critica goldoniana», XVI, 2009, pp. 193-212.
————, *La tragedia possibile secondo Goldoni e l'esperimento fallito delle «Nove Muse»*, «Studi goldoniani», n. s., X, 2, 2013, pp. 99- 129.

[25] GOLDONI, *Don Giovanni Tenorio o sia il Dissoluto*, in MN, IX, p. 235.
[26] CARLO GOLDONI, *Amor fa l'uomo cieco*, in ID., *Intermezzi e farsette per musica*, cit., p. 446.

QUADRIO, FRANCESCO SAVERIO, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, III, Milano, nelle stampe di Francesco Agnelli, 1743.

SPAZIANI, MARCELLO, *Don Giovanni dagli scenari dell'arte alla «Foire»*, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 1978.

TATTI, MARIASILVIA, *Goldoni e Metastasio*, «Problemi di critica goldoniana», XV, II, 2008, pp. 113-131.

TAVAZZI, VALERIA G. A., *Carlo Goldoni dal San Samuele al Teatro Comico*, Torino, Accademia University press, 2014.

VAZZOLER, FRANCO, *A proposito di Goldoni autore di libretti seri per musica*, in *Forme del melodrammatico. Parole e musica (1700-1800). Contributi per la storia di un genere*, a cura di Bruno Gallo, Milano, Guerini e Associati, 1988, pp. 115-143

XIV. I sentieri verso la maturità

Dalla storiografia alla librettistica: Nicolò Beregan e la preistoria del *Giustino* goldoniano

Eszter Szegedi
(Loránd Eötvös Tudományegyetem - Budapest)

Il tema della relazione è la preistoria del *Giustino*, tragedia giovanile di Goldoni. Il *Giustino* goldoniano è l'adattamento di un antico libretto d'opera che prima fu pubblicato a Venezia presso Francesco Nicolini per accompagnare la rappresentazione dell'opera di Giovanni Legrenzi, avvenuta nel Teatro di San Salvatore nella stagione di carnevale 1682/1683. Il contributo cerca di posizionare la prima versione del libretto nell'œuvre dell'autore, Nicolò Beregan e discute di sfuggita ulteriori versioni del libretto originale.

The subject of this paper is the prehistory of Goldoni's early tragedy Giustino. *Goldoni's* Giustino *is an adaptation of an old opera libretto that was first published in Venice by Francesco Nicolini as a brochure accompanying the opera of Giovanni Legrenzi that was performed at the San Salvatore theatre in the 1682/83 carnival season. The paper tries to locate this first libretto in the œuvre of its author, Nicolò Beregan, and provides a short discussion of the libretto's later editions.*

Sulla genesi del *Giustino* goldoniano, nonostante sia l'unica opera di Goldoni il cui autografo ci è pervenuto, non si sa molto.

La datazione approssimativa si deve alla testimonianza di Antonio Vitalba che tra più ruoli di opere goldoniane da lui interpretati per la prima volta, elenca anche quello di Giustino. A causa di questa lettera di Vitalba e grazie alla prefazione di Goldoni, scritta al primo tomo delle *Commedie* pubblicato da Bettinelli nel 1750, possiamo collegare il Giustino al periodo trascorso presso la compagnia di San Samuele.[1]

Ginette Herry nel primo volume della sua *Biografia ragionata* assegna il primo allestimento del *Giustino* —similmente all'*Enrico re di Sicilia*— al carnevale 1738,[2] però due pagine più avanti mette in dubbio la possibilità di una datazione precisa. «Quanto a *Giustino* [...] sappiamo che Vitalba vi recitò, ma non sappiamo in quale stagione fu rappresentato prima che l'attore uscisse dalla compagnia Imer (quaresima 1738)».[3]

Per quanto concerne la fonte del dramma, è sicuro che Goldoni elabora un libretto di un melodramma basato sul libretto intitolato *Giustino* di Nicolò Beregan senior (1627/1628-1713), scritto per il compositore veneziano Giovanni Legrenzi, ma non sappiamo quale versione. È opinione condivisa dagli studiosi del tema che, Goldoni si mette in contatto con il libretto attraverso i comici, «ma non si sa se [i comici] ne [dell'*istoria*] avessero ricavato qualche opera scenica *mista* o qualche canovaccio».[4]

---

* L'articolo è stato scritto con l'appoggio del progetto PD 112515 del Fondo Nazionale di Ricerca ungherese (OTKA).

[1] Si veda la *Nota Storica* di Ortolani al *Giustino*, in CARLO GOLDONI, *Tragicommedie*, 24/II, a cura di Giuseppe Ortolani, Venezia, Municipio di Venezia, 1927, p. 109.

[2] GINETTE HERRY, *Carlo Goldoni. Bibliografia ragionata*, I, Venezia, Marsilio, 2007, p. 270.

[3] Ivi, p. 273.

[4] Ivi, p. 271.

Nel mio contributo, pur non rispondendo alle questioni fondamentali abbozzate sopra, cerco di posizionare il libretto di Beregan nell'opera dell'autore e seguire la sua fortuna fino a Goldoni.

Nicolò Beregan è un personaggio noto ma poco studiato del Seicento veneto. Negli ultimi 50 anni ci sono tre riassunti più o meno dettagliati della vita e dell'opera del poeta-drammaturgo-avvocato-storiografo. Il primo è la voce del *Dizionario Biografico degli Italiani* di Giorgio E. Ferrari,[5] il secondo è il capitolo della monografia di Gianlorenzo Ferrarotto scritta sulla famiglia Beregan,[6] il terzo (quello più informativo) è l'introduzione all'edizione moderna della partitura e del libretto del *Tito*, pubblicata da Giada Viviani nel 2012.[7]

Ferrarotto nel suo libro, come lo indica nel titolo, si concentra sui rapporti familiari e sulla storia della famiglia Beregan, le pagine scritte direttamente sul membro più conosciuto, contengono relativamente poche novità rispetto all'articolo di Ferrari del 1966. Il merito di riesaminare e correggere di punto in punto le affermazioni e i dati del lemma del *Dizionario Biografico degli Italiani* è di Giada Viviani.

La musicologa, prima di tutto, propone di interpretare la data di nascita di Nicolò Beregan *more veneto*, quindi lui, secondo il calendario gregoriano, sarebbe nato nel 1628. Conseguentemente vengono modificate due date ulteriori che riguardano la sua gioventù: l'anno della nomina a cavaliere di San Michele sarebbe 1647, quello del matrimonio con Orsetta Garzadori nobile vicentina invece 1648. La data 1649 dell'aggregazione della famiglia al patriziato veneziano è documentata da Ferrarotto e confermata anche dalla Viviani. Per quanto concerne però il famigerato e romanzesco capitolo dell'assassinio del mercante di Amburgo, Giovanni Antonio Vamer, la studiosa ricorda che le due fonti che menzionano quest'episodio della vita di Beregan, Cicogna (implicitamente) e Giovanni da Schio (esplicitamente), non sono affatto affidabili. Corregge anche la data del bando: l'inizio, documentato nell'intestazione del *Bando e sentenza* emessi dal Consiglio dei Dieci, si legge evidentemente *more veneto*, vale a dire 5 febbraio 1657 secondo il calendario gregoriano, mentre il termine sarebbe stato il 20 dicembre dello stesso anno, anziché l'aprile del 1660 che è solamente la data della supplica di Nicolò Beregan con cui chiede di essere riaccolto nobile veneziano. Giada Viviani, parlando del *Tito* (e della nomina a cavaliere) di Beregan sottolinea le sue relazioni con la corte francese, ma non fa nessun accenno ai rapporti con la corte di Hannover, chiaramente visibili da tre dediche di tre libretti di Beregan e attestati anche da 27 lettere indirizzate al duca di Brunswick-Lüneburg, Giovanni Federico, indagate da Vassilis Vavoulis.[8]

---

[5] GIORGIO E. FERRARI, *Beregan, Nicolò (Berengani, Bergani)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, VIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1966, pp. 804-805.

[6] GIANLORENZO FERRAROTTO, *Ascesa e declino di una nobile famiglia vicentina. I Beregan*, Thiene, Industrie grafiche scledensi, 2008, pp. 35-38.

[7] GIADA VIVIANI, *«La Clemenza di Tito» e la fortuna di Beregan. Sorti di un'opera e di un librettista*, in NICOLÒ BEREGAN - ANTONIO CESTI, *Il Tito. Partitura in facsimile, Edizione del libretto, Saggio introduttivo*, a cura di Giada Viviani, Milano, Ricordi, 2012, pp. IX-XXXII.

[8] VASSILIS VAVOULIS, *A Venetian World in Letters. The Massi Correspondence at the Hauptstaatsarchiv in Hannover*, «Notes», LIX, 3, marzo 2003, pp. 556-609. In questo articolo Vavoulis riassume il contenuto delle lettere indirizzate da Francesco Maria Massi, Pietro Dolfin, Nicolò Beregan e Antonio Sarto-

Infatti, nel 1661, il primo volume stampato di Beregan, il melodramma[9] *L'Annibale in Capua* è dedicato a «Sofia, duchessa di Bransvich, e Luneburg, nata principessa elettorale palatina» che ha per «isposo un Augusto».[10] Si tratta di Sofia del Palatinato (Sophie von der Pfalz) che, dopo aver sposato nel 1658 Ernesto Augusto, il fratello di Giovanni Federico, prende il nome Sofia di Hannover.[11] In questa dedica lo stampatore Giacomo Batti definisce «il presente melodrama» «parto di nobilissima penna, la quale ancorche per modestia brami d'esser incognita, non perciò i suoi voli si rendono del tutto ignoti, e particolarmente nella Corte d'Hannovre, ove più fiate furono da quelle Serenissime Altezze aggraditi gl'ossequii dell'Autore.»[12] La frase con l'ultima proposizione subordinata forse allude non soltanto ad un rapporto precedente di Beregan con la corte di Hannover (sappiamo che i duchi di Hannover visitavano frequentemente i teatri veneziani),[13] ma probabilmente direttamente alle sue visite nella città tedesca il che risulta un nuovo elemento nella biografia del nostro autore.

Otto anni più tardi, nel 1669, il terzo melodramma intitolato *Il Genserico* viene «consacrato all'altezza serenissima di Madama Benedetta nata principessa elettorale palatina, duchessa di Bransvich, e Luneburgo, etc.»,[14] la recente moglie (dal 1668) di Giovanni Federico (a cui fa un accenno il testo della dedica), la cognata di Ernesto Augusto. La dedica del *Genserico*, oltre ad alludere con «l'Aquila Estense di Bransvich» all'origine guelfa della casata di Brunswick (è un'allusione che collega tutti e tre i melodrammi dedicati ai membri del ducato di Brunswick-Lüneburg), comprende un altro riferimento alla Casa d'Este, nascosto nel nome di Ruggiero, celebrato da Ariosto come capostipite della casata: «Fecondi intanto il Cielo il regal Seno di V.A.S. d'augusta Prole, acciò rinascano a secoli venturi i Ruggieri, et i Rinaldi, che col lampo della loro spada portino di nuovo frà Mori il candor della vera Fede, e sù l'orme del gl'Antenati facciano provare sopra del Bosforo alla Luna dell'Oriente l'Occaso». L'attualità della lotta per la «vera Fede», nel 1669 non può

---

rio a Johann Friedrich tra 1669-1679, riferendosi al suo dottorato scritto presso l'Università di Oxford nel 2001 con il titolo *Antonio Sartorio and Giacomo Francesco Bussani: Two Makers of Seventeenth-Century Venetian Opera*. Giada Viviani in una nota del suo saggio (XXXVIII, n. 3) fa un lieve accenno ad un libro più recente di Vavoulis (*«Nel theatro di tutta l'Europa». Venetian-Hanoverian Patronage in 17th-Century Europe*, Lucca, LIM, 2010), senza però entrare nei dettagli. Dal punto di vista del *Tito* i rapporti francesi sono più importanti.

[9] Beregan è consistente nel chiamare le sue opere teatrali «melodrama», alcune volte «drama».

[10] NICOLÒ BEREGAN, *L'Annibale in Capua melodrama rappresentato in Venetia nel famoso Teatro Grimano*, Venezia, Giacomo Batti, 1661, frontespizio e dedica.

[11] La principessa Sofia oltre ad essere la figlia di Federico (Friedrich) V e la moglie di Ernst August, dal ramo materno è nipote di Giacomo (Stuart) I d'Inghilterra. Nella storia europea sarà famosa appunto per diventare l'erede presuntiva del trono di Gran Bretagna, dopo un cambiamento di legge di ereditierietà emanata dal parlamento inglese nel 1701 (il cosiddetto *Act of Settlement*).

[12] BEREGAN, *L'Annibale in Capua,* cit., dedica. Beregan rimane in incognito anche nella prefazione al melodramma successivo: «ITTO hò fatto da Timante col velarti il mio Nome» (*Il Tito. Melodrama Da recitarsi nel famoso Teatro Grimano l'Anno 1666*, Venezia, Steffano Curti, 1666, L'Autore a chi legge).

[13] Almeno per quanto riguarda gli anni '70. Cfr. VASSILIS VAVOULIS, *A Venetian World in Letters. The Massi Correspondence at the Hauptstaatsarchiv in Hannover*, cit., p. 559.

[14] NICOLÒ BEREGAN, *Il Genserico. Melodrama Da Rappresentarsi nel Famoso Theatro Grimano à SS. Gio: e Paolo, L'Anno 1669*, Venezia, Francesco Nicolini, 1669, frontespizio.

essere che la Guerra di Candia, ma probabilmente il tono personale è dovuto anche alla «Cattolica Religione» di Benedetta Enrichetta del Palatinato «nelgli Stati d'Hannover», in un ambiente prevalentemente protestante e forse anche alla sua origine italiana da parte del nonno materno. È l'ironia della sorte che Benedetta partorirà quattro figlie femmine, nonostante tutti gli auguri e consigli di Massi, Beregan, sua moglie e di altri,[15] però la seconda figlia, Carlotta Felicita, nata nel 1671, sposerà un Rinaldo d'Este, duca di Modena e Reggio.

Per quanto riguarda *L'Heraclio*,[16] il quarto melodramma che è il terzo dedicato ad un membro della corte di Brunswick-Lüneburg, le nostre informazioni ricavabili dalla dedica possono essere completate dalla testimonianza del carteggio pubblicato da Vassilis Vavoulis. Francesco Maria Massi preannuncia la nuova opera per la prima volta in una lettera datata 20 agosto 1670 e, il 26 dicembre scrive a Giovanni Federico che l'opera di Beregan sarà la seconda della stagione nel teatro SS. Giovanni e Paolo. Il 16 gennaio 1671 Beregan invia sei copie del libretto a Giovanni Federico, e ci sono due ulteriori lettere di Massi (il 28 gennaio e il 6 febbraio) in cui dà notizia del successo dell'opera.[17] Il destinatario della dedica del libretto invece, non è Giovanni Federico, ma suo fratello Ernesto Augusto. Lo stampatore firmatario della dedica accenna all'*Annibale* e al *Genserico* precedenti, «dedicati alle Serenissime Duchesse Sofia, e Benedetta, l'una ben degna Consorte di V.A., l'altra Sposa del Serenissimo Duca Gio: Fedrico, le di cui rare virtù stancano le trombe della stessa Fama nel Mondo» e ripete il gioco col nome di Augusto, conosciuto dalla dedica del primo melodramma.

Gli altri tre melodrammi, invece, non sono destinati a Hannover. Il secondo, *Il Tito*, è «Consacrato alla Grandezza del gl'Eccell. Prencipi Madama Maria Mancini Colonna, Lorenzo Onofrio Gran Contestabile del Regno di Napoli, etc. et Filippo Giuliano Mancini Mazarini Duca di Nivers, etc.»;[18] la prima edizione conosciuta del libretto del penultimo melodramma, *Ottaviano Cesare Augusto,*[19] non comprende dedica; l'ultimo, il *Giustino* viene «Consecrato All'Alt. Ser. del Sig. Principe Alessandro Farnese Cavalliere dell'Ordine del Tosone, e Generale dell'Infanteria della Serenissima Republica di Venetia, etc.». L'*Ottaviano* però, pur non avendo una dedica e, benché sia l'unica opera sul libretto di Beregan la cui prima rappresentazione fosse fuori Venezia (per quanto lo sappiamo), è in parte documentato dalle lettere di Beregan indirizzate alla corte di Hannover. La prima notizia risale a dieci anni prima del primo allestimento dell'opera, ad una lettera datata 20 luglio 1672. In questa lettera, Beregan chiede in prestito alcuni cantanti della corte a Giovanni Federico, volendo far presentare l'opera nel teatro di SS. Giovanni e Paolo (come tutti i melodrammi precedenti). Dopo tre anni, in due lettere dell'autunno 1675 si

[15] VAVOULIS, *A Venetian World in Letters*, cit., pp. 567, 568, 571, 575, 590 e 593.
[16] NICOLÒ BEREGAN, *L'Heraclio melodrama da rappresentarsi nel Theatro Grimano di SS. Gio:, e Paolo l'Anno 1671*, Venezia, Francesco Nicolini, 1671.
[17] VAVOULIS, *A Venetian World in Letters*, cit., pp. 569, 571 e 572.
[18] NICOLÒ BEREGAN, *Il Tito. Melodrama Da recitarsi nel famoso Teatro Grimano l'Anno 1666*, Venezia, Steffano Curti, 1666, frontespizio.
[19] NICOLÒ BEREGAN, *Ottaviano Ces: Augusto. Melodrama da rappresentarsi nel Teatro Ducale dell'Altezza serenissima di Mantova L'Anno M.DC.LXXXII*, Venezia, Francesco Nicolini, 1682.

legge di un altro progetto per la prima dell'*Ottaviano*, ma probabilmente non succede niente neanche dopo questa lettera. Infine il 6 dicembre 1677 Beregan pospone un allestimento dell'*Ottaviano* per due motivi: in questa stagione Giovanni Federico non viene a Venezia e Beregan, inoltre, decide di aspettare l'apertura del nuovo teatro S. Giovanni Crisostomo.[20] Dopo la morte del fratello avvenuto nel 1679 Ernesto Augusto aveva ancora stretti rapporti con Venezia,[21] ma di quelli con Beregan non ne sappiamo di più.[22]

I contatti di Beregan con la corte di Hannover (cominciati prima della dedica dell'*Annibale*, vale a dire prima del 1661 e durati almeno fino alla fine degli anni '70 secondo la testimonianza del carteggio) sono documentati anche da alcune poesie di Beregan. Tra i «sonetti heroici» delle *Compositioni poetiche* troviamo uno dedicato «All'Altezza Reale del Prencipe Giorgio Infante di Danimarca celebrandosi 'l Valore, e Bellezza si S. A. R.»,[23] cioè al figlio di Sofia Amalia, sorella di Ernesto Augusto e Giovanni Federico di Brunswick-Lüneburg, più volte riferito nel carteggio di Hannover. Un altro sonetto fu scritto in occasione dell'«Assistenza del Sereniss. Duca Antonio Ulderico di Brunsvich colla Veste di Nob. Veneto nell'Accademia Dodonea in Venetia» che sembra essere il cugino di secondo grado di Johann Friedrich ed Ernst August, noto poeta, romanziere e librettista.

Nelle *Compositioni poetiche* possiamo vedere anche altri riferimenti ai rapporti germanici di Beregan. Un sonetto celebra la «Comparsa del Sereniss. Elettore Massimiliano Emanuelle Duca di Baviera nell'Arsenale di Venetia», un altro le nozze di Odoardo Farnese con «Madama Serenissima Dorotea di Neoburgo nata Principessa Elettorale Palatina».[24] È notevole anche la sua influenza sulla musica e sulla vita musicale tedesca: Rudolf Bossard ricorda l'allestimento dell'*Annibale* nella città bavarese di Ansbach, l'opera *Die listige Rache oder der tapfere Heraclius* di Johann Christian Hallmann, lo *Justinus* di Johann Christian Schieferdecker rappresentato nel 1700 a Lipsia e, probabilmente, anche il *Gensericus* di Christian Heinrich Postels si basa sul *Genserico* di Beregan.[25]

Le *Compositioni poetiche* sembra essere una fonte ideale (finora trascurata) della biografia e della rete dei rapporti del nostro autore, funziona come una sorta di diario, essendo pieno di poesie occasionali, molte volte con temi politici trattati anche nelle lettere. D'altra parte, la raccolta poetica riflette bene il principale campo

---

[20] VAVOULIS, *A Venetian World in Letters*, cit., pp, 577-578, 592, 593 e 598.

[21] LORENZO BIANCONI, THOMAS WALKER, *Production, Consumption and Political Function of Seventeenth-Century Opera,* «Early Music History», IV, 1984, pp. 209-296: 269-270.

[22] Forse la serenata compresa nelle *Compositioni poetiche* di Beregan (Venezia, Alvise Pavino, 1702), intitolata *La Fedeltà consolata dalla Speranza* fu rappresentata il primo agosto 1685 in onore del duca. Cfr. ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*, Stanford, Stanford University Press, 2007, p. 603.

[23] BEREGAN, *Compositioni poetiche*, cit., p. 75.

[24] Ivi, pp. 88 e 89.

[25] RUDOLF BOSSARD, *Giovanni Legrenzi: Il Giustino. Eine monographische Studie*, Baden-Baden, Verlag Valentin Koerner, 1988, p. 56 («Sammlung Musikwissenschaftlicher Abhandlungen», 79). Agostino Pertusi cita anche un allestimento bavarese dell'*Heraclio*, cfr. AGOSTINO PERTUSI, *Storiografia umanistica e mondo bizantino,* in *Bisanzio e i Turchi nella cultura del Rinascimento e del Barocco*, a cura di Carlo Maria Mazzucchi, Milano, Vita e Pensiero, 2004, pp. 3-111: 5 («Bibliotheca erudita», 25).

d'interesse di Beregan: gli avvenimenti storici-politici della sua epoca, soprattutto la lotta contro il turco.

Infatti, secondo la dedica (siamo nel 1702) l'«intento questo virtuoso Cavaliere à più gravi studi, e particolarmente à terminare la grand'Opera della sua Historia delle Guerre d'Europa dall'anno 1683 sino alla Pace di Rasvvik, e di Carlovitz». Dunque secondo l'autodefinizione di Beregan il suo *magnum opus* è l'opera storica incompiuta,[26] anche se «le esortationi de' suoi con Accademici Delfici e Dodonei»[27] lo persuadono di lasciar pubblicare le poesie e anche se lo stampatore promette «che ben tosto si daranno alla luce li di lui Melodrami raccolti in un sol volume» (una promessa mai mantenuta, quanto pare).

Comunque l'intera produzione di Beregan risulta molto coerente nonostante la diversità dei generi in cui compone. Il soggetto principale di cui si occupa in quasi tutte le sue opere è l'impero (o una cultura) minacciato (-a) dai barbari. In molte poesie[28] e nel suo lavoro storiografico elabora il lato contemporaneo della questione, l'invasione dei turchi, mentre i melodrammi riflettono sullo stesso problema in un contesto antico o tardo antico. Il suo forte interesse per la Roma antica, particolarmente per l'età imperiale si mostra sia nei melodrammi che nel volgarizzamento di Claudiano con cui ottiene il riconoscimento di Mazzuchelli.[29] I confini dei vari generi in cui scrive, sembrano sfumare anche quando compone un sonetto «morale» intitolato *Paralello frà li Teatri ne' quali si rappresentano li Drami Musicali, e la vita Humana*,[30] oppure quando nella prefazione ai primi due volumi della sua *Historia* parla del «gran teatro dell'Universo».[31]

Due dei melodrammi trattano temi bizantini, tra cui il primo, *L'Heraclio* sembra essere il primo «melodramma musicale di soggetto storico-bizantino; e pare che abbia incontrato subito un grande successo, perché venne più volte rappresentato

[26] NICOLÒ BEREGAN, *Historia delle guerre d'Europa dalla comparsa dell'armi ottomane nell'Hungheria l'anno 1683*, I-II, Venezia, Bonifacio Ciera, 1698. Anche i due volumi stampati godono di scarsa fortuna, una minima eccezione è la valutazione della studiosa ungherese MAGDA JÁSZAY, *A kereszténység védőbástyája - olasz szemmel*. *Olasz kortárs írók a XV-XVIII. századi Magyarországról*, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1996, pp. 230-232.

[27] Sull'Accademia dei Dodonei si veda VIVIANI, *«La Clemenza di Tito» e la fortuna di Beregan*, cit., p. XIX.

[28] Due temi preferiti sono la guerra di Candia (al pari delle lettere di Hannover) e l'esortazione o l'elogio di sovrani e capitani per combattere contro il turco. Cfr. BEREGAN, *Compositioni poetiche*, cit., pp. 63-67, 70, 72, 73, 74, 76, 83, 84, 85, 117-120 e 132-136.

[29] «Le sue Poesie, sebbene risentano del gusto corrotto del suo secolo, sono tuttavia distese con istile assai facile e naturale; ed è sopra tutte stimata la sua traduzione di Claudiano.» E più avanti: «Sì questo Volgarizzamento, che le Annotazioni postevi a piè di pagina sono lavoro del nostro Beregani, a cui con felice esito è riuscito di sostenere il carattere, e il genio di Claudiano, e di rassomigliarsi assai; il che gli è stato facile per la qualità del suo stile e della sua poetica vena». (GIAMMARIA MAZZUCHELLI, *Scrittori d'Italia. Cioè notizie storiche, e critiche intorno alle vite e agli scritti dei letterati italiani*, II/2, Brescia, Giambatista Bossini, 1760, pp. 916 e 917.)

[30] BEREGAN, *Compositioni poetiche*, cit., p. 55.

[31] «Gradisci fra tanto questo primo saggio de' miei deboli studi, promettendo offerirti ben tosto il terzo, e quarto volume, lavoro molto più difficile, e faticoso; nel quale comparendo la cieca Ambitione in questo gran teatro dell'Universo, scorgerai framischiate alle guerre de' Turchi, le rivolutioni di tutto il mondo sconvolto, e vivi felice.» (BEREGAN, *Historia*, cit., L'Autore a chi legge.)

(Venezia 1671, Milano 1678, Monaco 1690, Bologna 1692)».[32] Agostino Pertusi distingue tre componenti che nel primo trentennio del '500 hanno destato l'interesse per la storia bizantina: quella «politico-psicologica (pericolo turco)», «una componente umanistico-letteraria (scoperta del mondo greco e bizantino)», «un'altra storiografico-umanistica (tentativi di storia universale), e infine una componente religiosa (Riforma e Controriforma di fronte alla dottrina della Chiesa greco-ortodossa)».[33] Alla fine del '600 sembra la prima a dominare.

L'altro melodramma di Beregan di argomento bizantino, il *Giustino,* era ancora più popolare dell'*Heraclio*. Al contrario di quest'ultimo, il *Giustino* ha un libretto originale, senza precedenti, segue soltanto fonti storiografiche.[34] La sua fonte principale è la *Storia segreta* di Procopio di Cesarea, ma il libretto viene elaborato secondo un gusto seicentesco, con personaggi fittizi, con filo d'amore, con macchine e altri mezzi convenzionali del teatro barocco. Giustino non è più un contadino vero e proprio, bensì il nipote dell'ex-imperatore, è probabile però che il concetto dei tre fratelli (Giustino-Vitaliano-Andronico) risalga ai tre contadini di Procopio con cui inizia il sesto capitolo. L'ambiente contadinesco, naturalmente serve per adottare scene pastorali. Il successo dell'opera era tale che fu replicata molte volte. Il secondo allestimento avvenne a Napoli nel 1685, questa volta le musiche di Legrenzi vennero in parte riscritte da Alessandro Scarlatti, poi segue una lacuna di quattro anni dopo la quale fu rappresentata a Milano (1689), Genova (1689), Brescia (1691), Bologna (1691, 1692), Lucca (1694), Roma (1695), Verona (1696), Modena (1697), Vicenza (1697), Udine (1699) e infine, nel 1703, di nuovo a Napoli, questa volta messa in musica da Domenico Scarlatti diciottenne, sul testo di Beregan rifatto da Giulio Convò. La maggior parte di questi libretti editi per le rappresentazioni ci è pervenuta e, a parte dei due napoletani, seguono la tradizione veneziana.[35] Un ulteriore libretto rimane da una successiva rappresentazione bolognese del 1711, rimaneggiato da Pietro Pariati, sfortunatamente senza lo spartito del compositore Tommaso Albinoni. Reinhard Strohm rammenta che il *Giustino* di Beregan-Legrenzi è accennato perfino nel 1720 nel *Teatro alla moda* di Marcello come musica nota ai cantanti giovani.[36]

Dopo l'opera albinoniana ci sono ancora due compositori celebri che elaborano altre versioni del libretto, Vivaldi nel 1724 e Händel nel 1736. Il *Giustino* di Vivaldi è l'ultima opera del suo periodo romano, composto sul libretto di Beregan-Pariati adattato probabilmente da Antonio Maria Lucchini, librettista della sua opera del

[32] PERTUSI, *Storiografia umanistica*, cit., p. 97.
[33] Ivi, p. 5.
[34] La proposta di Eleanor Selfridge-Field (cit., p. 159, n. 146) che riguarda la tragedia di Ortensio Scamacca dagli anni 1630 è stata convincentemente rifiutata da Rudolf Bossard (*«...prendendo quasi ogni sera il divertimento delle opere in Musica...» Streiflichter auf die Opernstagione des Winters 1682/83 in Venedig*, «Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft», 2007, XXVII, pp. 165-238: 174*n*).
[35] Per approfondire si veda BOSSARD, *Giovanni Legrenzi: Il Giustino*, cit., pp. 56-60.
[36] REINHARD STROHM, *Vivaldi's and Handel's setting of Giustino,* in *Music and Theatre. Essays in Honour of Winton Dean*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, pp. 131-158: 133.

1717 intitolata *Tieteberga*.[37] Händel, secondo l'ipotesi di Reinhard Strohm, conosceva sicuramente l'adattamento vivaldiano, probabilmente lo incontrò a Roma nel 1729. Il suo librettista fu Giacomo Rossi o Angelo Cori.[38]

Il compito di trovare il contesto e la forma in cui Carlo Goldoni incontra il libretto di Beregan nella varietà abbozzata sopra, si lascia agli studiosi goldoniani.

BIBLIOGRAFIA CITATA

BEREGAN, NICOLÒ, *L'Annibale in Capua. Melodrama rappresentato in Venetia nel famoso Teatro Grimano L'Anno M.DC.LXI*, Venezia, Giacomo Batti, 1661

————, *Compositioni poetiche*, Venezia, Alvise Pavino, 1702

————, *Il Genserico. Melodrama Da Rappresentarsi nel Famoso Theatro Grimano à SS. Gio: e Paolo, L'Anno 1669*, Venezia, Francesco Nicolini, 1669

————, *Giustino. Melodrama da rappresentarsi nel celebre Teatro Vendramino di San Salvatore L'Anno M.DC.LXXXIII*, Venezia, Francesco Nicolini, 1683

————, *L'Heraclio melodrama da rappresentarsi nel Theatro Grimano di SS. Gio:, e Paolo l'Anno 1671*, Venezia, Francesco Nicolini, 1671

————, *Historia delle guerre d'Europa dalla comparsa dell'armi ottomane nell'Hungheria l'anno 1683*, I-II, Venezia, Bonifacio Ciera, 1698

————, *Ottaviano Ces: Augusto. Melodrama da rappresentarsi nel Teatro Ducale dell'Altezza serenissima di Mantova L'Anno M.DC.LXXXII*, Venezia, Francesco Nicolini, 1682

————, *Il Tito. Melodrama Da recitarsi nel famoso Teatro Grimano l'Anno 1666*, Venezia, Steffano Curti, 1666

BIANCONI, LORENZO - WALKER, THOMAS, *Production, Consumption and Political Function of Seventeenth-Century Opera,* «Early Music History», IV, 1984, pp. 209-296, http://www.jstor.org/stable/853849

BOSSARD, RUDOLF, *Giovanni Legrenzi: Il Giustino. Eine monographische Studie*, Baden-Baden, Verlag Valentin Koerner, 1988 («Sammlung Musikwissenschaftlicher Abhandlungen», 79)

————, *«...prendendo quasi ogni sera il divertimento delle opere in Musica...» Streiflichter auf die Opernstagione des Winters 1682/83 in Venedig*, «Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft», XXVII, 2007, pp. 165-238.

FERRARI, GIORGIO E., *Beregan, Nicolò (Berengani, Bergani)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, VIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1966, pp. 804-805.

FERRAROTTO, GIANLORENZO, *Ascesa e declino di una nobile famiglia vicentina. I Beregan*, Thiene, Industrie grafiche scledensi, 2008.

GOLDONI, CARLO, *Tragicommedie*, 24/II, a cura di Giuseppe Ortolani, Venezia, Municipio di Venezia, 1927.

HERRY, GINETTE, *Carlo Goldoni. Bibliografia ragionata*, I, Venezia, Marsilio, 2007.

JÁSZAY, MAGDA, *A kereszténység védőbástyája - olasz szemmel. Olasz kortárs írók a XV-XVIII. századi Magyarországról*, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1996.

LUCIANI, PAOLA, *Su Goldoni tragico*, in EAD., *Le passioni e gli affetti. Studi sul teatro tragico del Settecento*, Pisa, Pacini, 1999, pp. 125-140.

MAZZUCHELLI, GIAMMARIA, *Scrittori d'Italia. Cioè notizie storiche, e critiche intorno alle vite e agli scritti dei letterati italiani,* II/2, Brescia, Giambatista Bossini, 1760.

PERTUSI, AGOSTINO, *Storiografia umanistica e mondo bizantino*, in *Bisanzio e i Turchi nella cultura del Rinascimento e del Barocco*, a cura di Carlo Maria Mazzucchi, Milano, Vita e Pensiero, 2004, pp. 3-111 («Bibliotheca erudita», 25).

PIERI, MARZIA, *Ancora su Goldoni tragico e tragicomico*, «Problemi di critica goldoniana», XVI, 2009, pp. 193-212.

[37] Il *Giustino* riprende molte arie dalla *Tieteberga* e, inoltre, Lucchini era il librettista di un'opera di Leonardo Vinci rappresentata a Roma nel 1724, cfr. REINHARD STROHM, *The Operas of Antonio Vivaldi*, I, Firenze, Olschki, 2008, p. 343 («Studi di musica veneta. Quaderni vivaldiani», 13).

[38] REINHARD STROHM, *Vivaldi's and Handel's setting of Giustino,* in *Music and Theatre*, cit., pp. 134-135.

PIERI, MARZIA, *La tragedia possibile secondo Goldoni e l'esperimento fallito delle 'nove muse'*, «Studi goldoniani», X, 2, 2013, pp. 99-129.

SELFRIDGE-FIELD, ELEANOR, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*, Stanford, Stanford University Press, 2007.

STROHM, REINHARD, *The Operas of Antonio Vivaldi*, I, Firenze, Olschki, 2008 («Studi di musica veneta. Quaderni vivaldiani», 13).

————, *Vivaldi's and Handel's setting of Giustino*, in *Music and Theatre. Essays in Honour of Winton Dean*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, pp. 131-158.

VASILIEV, ALEKSANDR ALEKSANDROVICH, *Justin the First. An Introduction to the Epoch of Justinian the Great*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1950.

VAVOULIS, VASSILIS, *A Venetian World in Letters. The Massi Correspondence at the Hauptstaatsarchiv in Hannover*, «Notes», LIX, 3, marzo 2003, pp. 556-609, http://www.jstor.org/stable/901042

VIVIANI, GIADA, *«La Clemenza di Tito» e la fortuna di Beregan. Sorti di un'opera e di un librettista,* in NICOLÒ BEREGAN - ANTONIO CESTI, *Il Tito. Partitura in facsimile, Edizione del libretto, Saggio introduttivo*, a cura di Giada Viviani, Milano, Ricordi, 2012, pp. IX-XXXII.

JSTOR: http://www.jstor.org/stable/

Dal *Momolo cortesan* (1738) alla *Putta onorata* (1748): un decennio di sperimentazioni letterarie

Pierangela Izzi
(Università di Foggia)

Questo contributo si propone, sulla base di un'analisi comparativa degli elementi caratterizzanti la commedia dell'arte (canovacci, maschere, costumi, volgarità, doppi sensi) e delle modalità di scrittura del commediografo veneziano, di indagare le innovazioni letterarie introdotte da Carlo Goldoni, fra il 1738 e il 1748, nell'ambito del suo progetto riformistico. Lo «scrittore» compie un viaggio attraverso il 'mondo' fino ad allora conosciuto, popolato da profili burattineschi, per approdare a una terra nuova, abitata da personaggi «veri», dai tratti psicologici ben diversificati e dai caratteri individuali e mutabili. Ed è proprio alla poetica del «carattere» che viene dedicato ampio spazio in questa ricerca, allo scopo di dimostrare come essa sia il risultato di una prudente evoluzione delle figure stereotipate impiegate nella 'commedia d'intreccio'.

Through a comparative analysis of the elements characterizing the comedy of art (plot, masks, costumes, vulgarity, double meanings) and the Venetian comedy writing style, this work sets out to explore Carlo Goldoni's literary innovations between 1738 and 1748, in the area of his reformist project. The 'writer' makes a journey into the well known world populated by puppets to arrive at a new land whose inhabitants are real characters with their very varied psychological traits and multiple personalities. This analysis focuses its attention on the «character poetic» to explain the characters prudent development in the 'comedy of plot'.

Dell'intenzione di «scriver le commedie in servigio del teatro, [...], di smascherare i ridicoli, bandire gli Zanni e di correggere le caricature dei vecchi» e, nel contempo, della necessità di operare con cautela, persuadendo sia i comici sia il pubblico dell'opportunità di rinnovare la consolidata tecnica dell'improvvisazione, diede testimonianza il Goldoni[1] stesso nella *Prefazione al Cavaliere e la Dama* (1749) e nella *Dedica al Molière* (1751).[2]

Con questa dichiarazione il commediografo veneziano sembra sancire, in direzione della riforma, la fine della commedia dell'arte, sia pure attraverso l'impiego di un intervento graduale e sperimentale[3] che contempla ancora un iniziale ricono-

[1] Su Carlo Goldoni cfr. SIRO FERRONE, *Carlo Goldoni. Vita, opere, critica, messinscena*, Firenze, Sansoni, 2001.

[2] Le citazioni dalle commedie goldoniane, di cui si fornirà l'indicazione di atto e scena, sono tratte dall'edizione novecentesca di *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, voll. 14, Milano, Mondadori, 1935-1956 (d'ora in poi MN). Sulla storia editoriale dei testi cfr. *Il teatro italiano. Carlo Goldoni*, 3 voll., a cura di Marzia Pieri, Torino, Einaudi, 1991.

[3] Sull'itinerario della commedia goldoniana cfr. BARTOLO ANGLANI, *Ideologia della riforma, messa in scena, spazio teatrale*, ne *L'interpretazione goldoniana. Critica e messinscena*, a cura di Nino Borsellino, Roma, Officina Edizioni, 1982, pp. 79-98; MARIO BARATTO, *La letteratura teatrale del Settecento in Italia*. (*Studi e letture su Carlo Goldoni*), Vicenza, Neri Pozza, 1985, pp. 33-45; FRANCO FIDO, *Nuova guida a Goldoni. Teatro e società nel Settecento*, Torino, Einaudi, 2000; JAVIER GUTIÉRREZ CAROU, *Carlo Goldoni fra riforma e controriforma: «Il genio buono e il genio cattivo»*, «Rivista di Letteratura Italiana», 25, 1, 2007 (*Carlo Goldoni in Europa*, a cura di Ilaria Crotti), pp. 57-74.

scimento dei ruoli fissi e che opera dall'interno «non *contro gli attori*, ma *con gli attori*».[4] «Poeta di compagnia»[5] e intellettuale al servizio dei grandi interpreti, più volte accusato di aver assecondato i gusti e le richieste di impresari e di comici, Goldoni non esitò a modellare la psicologia dei personaggi sulle particolari inclinazioni dei commedianti e a comporre libretti e canovacci senza apporre la propria firma, quasi a voler suggellare il suo operato 'servile' e il suo considerarsi non «scrittore di belle lettere», ma «uomo di teatro».[6]

L'allestimento di prodotti teatrali «misti», nati dall'unione di parti interamente scritte e di parti delineate per sommi capi, al fine esclusivo di rammentare agli artisti l'intreccio della vicenda e la successione delle sequenze, risultò essere la risposta più idonea a quel lento e ponderato tentativo di ridefinizione della comicità da cui prenderà vita, nel 1750, la riforma goldoniana. Sfortunatamente nessun documento che offra testimonianza di questo momento iniziale, valutabile nei termini di un vero e proprio passaggio dall'apprendistato veneziano al professionismo (1706-1743),[7] è giunto a noi; tutte le commedie risalenti al periodo giovanile (*Momolo cortesan*, *Momolo sulla Brenta*, *Il mercante fallito*), fatta eccezione per *La donna di garbo* (1743),[8] sono state completamente riscritte, spogliate di tutto quello che in passato era tollerato e stampate con titoli diversi (*L'uomo di mondo*, *Il prodigo*, *La bancarotta*).[9] Non resterebbe che un'idea vaga e indefinita del Goldoni prima della riforma se non fosse per un preziosissimo 'cimelio' riportato alla luce grazie all'impegno e alla tenacia di Anna Scannapieco. Si tratta della «tragicommedia» di ambientazione esotica, *Osmano re di Tunisi*,[10] rappresentata al Teatro S. Samuele nell'autunno del 1740; siamo, più precisamente, di fronte ad un libretto al cui interno sono custodite quattro pagine stampate riservate al frontespizio, all'argomento della «favola tragicomica», all'elenco dei personaggi con i relativi interpreti e alle avvertenze dei comici ai lettori. Nulla preclude, naturalmente, la possibilità di indagare, sulla base di un'analisi comparativa degli elementi caratterizzanti la commedia dell'arte e delle modalità di scrittura del Veneziano, le innovazioni letterarie introdotte da Goldoni nell'ambito del progetto riformistico.

Ispiratosi —come dichiara nella *Prefazione alla prima raccolta delle commedie*—[11] ai «due libri» sui quali ha maggiormente meditato: il «Mondo» e il «Teatro»,[12] lo «scrittore» compie un viaggio attraverso il 'mondo' allora noto, abitato da «profili burat-

[4] ROBERTO ALONGE, *Goldoni il libertino. Eros, violenza, morte*, Bari, Laterza, 2010, p. 6.
[5] ROBERTO ALONGE, *Goldoni. Dalla commedia dell'arte al dramma borghese*, Milano, Garzanti, 2004, p. 13.
[6] Cfr. CARLO GOLDONI, *Il servitore di due padroni*, a cura di Valentina Gallo, introduzione di Siro Ferrone, Venezia, Marsilio, 2011, p. 11.
[7] Cfr. ID., *Carlo Goldoni*, Firenze, La Nuova Italia, 1975, pp. 32-43.
[8] Ivi, pp. 42-43.
[9] Sulla trilogia dell'«esordio» cfr. BARTOLO ANGLANI, *Dal* Momolo cortesan *all'*Uomo di mondo, «Il castello di Elsinore», a. VIII, 23, 1995, pp. 5-15.
[10] ANNA SCANNAPIECO, *Alla ricerca di un Goldoni perduto*: Osmano re di Tunisi, «Quaderni veneti», 20, 1994, pp. 9-56.
[11] CARLO GOLDONI, *Prefazione dell'autore alla prima raccolta delle commedie (1750)*, in MN, I, pp. 761-774.
[12] MARIO BARATTO, «*Mondo*» *e* «*Teatro*» *nella poetica di Carlo Goldoni*, Venezia, Stamperia di Venezia, 1957, poi in *Tre studi sul teatro. Ruzante. Aretino. Goldoni*, Venezia, Neri-Pozza, 1964, pp. 159-227.

tineschi e lignei», per approdare poi a una terra nuova, popolata da personaggi «veri», provvisti di tratti psicologici ben differenziati e di caratteri dinamici e mutevoli.

Sulla base di queste considerazioni, si può facilmente dedurre quale sia stata la conquista più rilevante nella sua opera di riabilitazione della commedia dell'arte: l'aver conferito alla «maschera» la dinamicità del «carattere». Ed è proprio alla poetica del «carattere» che viene dedicato ampio spazio in questa ricerca, allo scopo di dimostrare come essa sia il risultato di una prudente evoluzione delle figure scialbe e stereotipate largamente impiegate nella 'commedia d'intreccio'. Ad avvalorare tale ipotesi concorre la ridefinizione dei tratti distintivi delle maschere (i vecchi, il Capitano, gli Zanni), che assumeranno comportamenti ed atteggiamenti tipici della classe borghese. Dall'*excursus* sugli stilemi morfo-sintattici e stilistico-retorici delle parti comiche emerge infatti, da un lato l'impiego di una fitta serie di rimandi alla commedia dell'arte, dall'altro la prassi di rifondazione dei canoni del teatro convenzionale attraverso un gioco di rifrazioni e ribaltamenti da cui prenderà corpo e vigore la nuova stagione drammatica. Non si dovrebbe parlare più, dunque, di una netta contrapposizione tra la piatta riproduzione della realtà e il «verosimile», ma piuttosto di un passaggio naturale dagli scenari di cartapesta al mondo reale, di un tentativo di far rivivere «concretamente, come uomini veri, le vecchie maschere».[13]

Punto di partenza nel processo di assimilazione delle cadenze, dei ritmi scenici e, più in generale, dei modelli del teatro dell'improvvisazione, è l'assunzione, da parte del «personaggio», di una particolare patina linguistica che, insieme ad altre componenti dovrebbe contribuire a rivelare il suo «carattere». Ebbene, non si può che privilegiare, nella fase iniziale della nostra ricognizione sulle peculiarità espressive delle maschere, la figura di Momolo cortesan. Protagonista dell'omonima commedia, rappresentata nel 1738 e riscritta nel 1757 con un nuovo titolo, *L'uomo di mondo*,[14] Momolo, erede di Pantalone de' Bisognosi o, come si suol dire, il «Magnifico», incarna la venezianità e con essa il ceto mercantile che non stima «aver dei bezzi», ma «saverli spender». Ed è con questa asserzione risoluta e decisa che «il primo carattere storico e coerente» entra in scena: Momolo si presenta al pubblico come «cortesan, amigo dei amigi», «omo del mondo», dotato di un repertorio linguistico ricco di umori spiritosi e di locuzioni iperboliche, che sembra richiamare alla memoria il formulario, ora triviale e popolaresco, ora ricercato e pedantesco, del «Magnifico».

Per dar voce all'indagine appena delineata nei suoi termini essenziali occorre, innanzitutto, isolare alcune componenti caratterizzanti il personaggio di Momolo che, per molti aspetti, si direbbe aver ereditato dal suo antenato un patrimonio riconducibile a vari ambiti espressivi: dal mercantesco al collerico, dal colloquiale al sentenzioso. Il tutto viene restituito mediante l'impiego di artifici retorici, appellativi ingiuriosi, espressioni esortative e proverbi di vario contenuto. A titolo esempli-

[13] FERRONE, *Carlo Goldoni*, cit., p. 42.

[14] Sul confronto filologico tra la prima commedia goldoniana e il suo rifacimento si consultino ANGLANI, *Dal* Momolo cortesan *all'*Uomo di mondo, cit.; e ALONGE, *Goldoni libertino*, cit., pp. 3-25. Sulla figura di Momolo cfr. FERRONE, *Carlo Goldoni*, cit., pp. 40-41.

ficativo si fornisce una griglia riepilogativa della congerie di rimandi goldoniani al repertorio della commedia dell'arte:

- motti («tutto el mondo è paese; dei boni e dei cattivi per tutto se ghe ne trova»);[15]
- sentenze dal contenuto didascalico («una donna prudente no ghe deve dar occasion»; ivi, I.10);
- metafore di carattere marinaresco («Amigo, secondo el vento se navega»; ivi, II.7);
- ricette scherzose dominate dal *nonsense* («Femoli magnar alla cortesana, che fursi ghe piaserà: cento risi colla meola de manzo, e la so luganega a torno via. Un pezzo de carne de manzo, e comprèla su la Riva dei Schiaoni, che la pagherè diese soldi alla lira»; ivi, II.17);
- bisticci giocosi e burleschi, costruiti sulla base di una semplice variazione del timbro vocalico di due parole con la medesima accentazione e disposizione consonantica («Vu v'avè da levar tardi la mattina»; ivi, II.8);
- epiteti triviali, pronunciati da Momolo contro la donna che lo ha schernito («Donna finta, donna ingrata; credeu che no veda e che no cognossa che ste carezze che adesso me fe, le tende a far l'amor co ste zoggie?»; ivi, III.10);
- imprecazioni minacciose, rivolte quasi sempre allo Zanni che ha beffato il suo padrone («Andè via de qua, che adessadesso me scaldo, e se la me monta, ve ne arecorderè per un pezzo»; ivi, III.3).

La comicità grossolana e la licenziosità del parlare cedono il posto ad una serie di:

- interiezioni («Vardè che baronade! Poverazza!»; ivi, I.8);
- manifestazioni di cortesia («La me daga la man»; ivi, I.10);
- circonlocuzioni o perifrasi dalla coloritura sentimentale e affettiva (Cara Leonora, ve son tanto obbligà, che se no basta la man e el cuor, son pronto a darve el mio sangue e la mia vita istessa»; ivi, III.13);
- composizioni a carattere monologico («Varda ben che la libertà no ghe xe oro che la possa pagar. Siora Eleonora la xe una putta de merito. La parla ben, la pensa ben, la dise che la me vol ben, ma per tenderghe a ela, no voggio perdeme mi»; ivi, II.4).

L'adesione al teatro dell'arte non si esaurisce certo nello spazio della messa in scena del *Momolo cortesan*. Essa si perpetuerà sino alle soglie del 1748, quando si vedrà rappresentata per la prima volta, a Mantova, la commedia dal titolo *L'uomo prudente*. Più di altre appare rigorosa nell'articolazione dell'intreccio, per la presenza di battute a soggetto, e nell'organizzazione delle parti, per la scansione di alcuni duetti in schemi fissi e prestabiliti. È pur vero che, operando all'interno dello spettacolo dei comici professionisti, Goldoni non avrebbe mai potuto ignorare, almeno nella fase di transizione dal canovaccio al copione (1744-1748), le espressioni proprie delle recitazioni a soggetto. Non meno rigorose sono le scelte operate in ambito formale.

[15] *L'uomo di mondo*, I.10.

«Il rigido ritmo binario —sostiene Piermario Vescovo— lo scambio metaforico, a ripresa, tipico dei canoni dell'arte, i giochi delle metafore continuate, la parodia dei piani linguistici e comportamentali, i «versetti» finali a rima baciata, o meglio le *pointes* conclusive di scena, sono tutti elementi di una pesante codificazione — sotto la scorza di grande novità— nei limiti del repertorio più strutturato»[16]. Ben presto, però, al principio della successione graduale non tardò a subentrare l'idea della sperimentazione di un teatro nuovo ispirato sì ai principi della moralità, della verosimiglianza e del relativismo del 'naturale' , ma pur sempre concentrato sui caratteri più accentuati, sulle dissolutezze più eclatanti, secondo un criterio di scelta che privilegiava alcuni fra gli espedienti teatrali allora in vigore.[17]

Si consideri la ridefinizione del ruolo di Pantalone, inaugurato da Cesare D'Arbes nell'*Uomo prudente*: la maschera si sottrae agli intrecci consueti e agli amori senili per indossare le vesti dell'abile oratore ed esperto di legge.[18] Nonostante la metamorfosi, il suo profilo oscilla fra tradizione e innovazione, tant'è che egli — segno evidente della sua duplice natura *burlesca* e *cortesanesca*—[19] continua a chiamarsi *Bisognosi* e ad indossare la *cinquedéa* alla cintura.

Ma, al di là di ogni paradosso, non si può non annoverare tra le innovazioni letterarie più significative della riforma goldoniana la conversione del vecchio mercante. Se nelle due commedie poste a completamento della «trilogia dell'esordio» si è mostrato ora scialacquatore,[20] ora non più abile negli affari,[21] nei *Due gemelli veneziani* Pantalone «stima più la reputazion di tutti i bezzi del mondo»,[22] nell'*Uomo prudente* e nelle opere coeve (*L'avvocato veneziano*, *Il cavaliere e la dama*, *Il padre di famiglia*)[23] costruisce la propria fortuna sul buon senso e sulla prudenza. Accanto all'antica maschera, amante dell'oro, del denaro e delle donne, viene, così, a delinearsi un personaggio nuovo: prima l'uomo civile, e poi il mercante giudizioso che con la «flemma» spera di correggere i malcostumi della moglie, del figlio e della servitù e di provare al mondo che la prudenza riesce a contrastare la fortuna avversa.

Acquisita la consapevolezza delle proprie qualità e della forza della «mercatura», il borghese non teme il confronto con i nobili, verso i quali manifesta profonda avversione ed ostilità. Atteggiamento che, nella *Putta onorata*,[24] Pantalone ostenta nei riguardi di Ottavio, Marchese di Riparverde: «Ser marchese, la vaga a comandar in tel so marchesato».[25]

Sebbene di conflitto si tratti, nulla vieta all'ottimismo goldoniano di auspicare una pacifica convivenza tra le parti da un lato la plebe prudente e rispettosa

---

[16] Cfr. CARLO GOLDONI, *L'uomo prudente*, a cura di Piermario Vescovo, Venezia, Marsilio, 1995, p. 32.
[17] Cfr. FERRONE, *Carlo Goldoni. Vita, opere, critica, messinscena*, cit., pp. 28-29.
[18] *L'uomo prudente*, II.14.
[19] VESCOVO, *Introduzione* a GOLDONI, *L'uomo prudente*, cit., p. 12.
[20] *Il prodigo*, III.18.
[21] *La bancarotta o sia il mercante fallito*, I.10.
[22] *I due gemelli veneziani*, III.9.
[23] Cfr. CARLO GOLDONI, *Il padre di famiglia*, a cura di Anna Scannapieco, Venezia, Marsilio, 1996.
[24] Cfr. FERRONE, *Carlo Goldoni*, cit., pp. 49-50. Sul dittico di commedie *La putta onorata* e *La buona moglie* si consulti ALONGE, *Goldoni libertino*, cit., pp. 26-47.
[25] *La putta onorata*, II.5.

dall'altro l'aristocrazia oziosa e ridotta in rovina, ma pur sempre riconosciuta nella sua nobiltà di sangue. Non meno incisiva la polemica sollevata contro i nuovi ricchi, che credono di potersi procurare con soli dieci ducati il titolo nobiliare. Emblematico è il caso del Sior Tonino Bellagrazia, protagonista del *Frappatore*. Il povero veneziano, pur avendo trascorso gli anni della fanciullezza e della tenera gioventù in campagna, conosce talmente bene le «massime da gran signor» da non esitare ad adottare un comportamento ardito: ruba sei sacchi di grano al suo «barba» e si reca a Torcello, dove prova immenso compiacimento nel sentirsi chiamare «lustrissimo».

Avendo conseguito dignità e onorabilità rispetto al vecchio *mercadante* dell'Improvvisa, Pantalone si mostra ostile alla prepotenza dei nobili e lontano dalla bonaria fierezza del popolo.

Di gran lunga meno radicale appare la metamorfosi che viene ad interessare l'altro esponente della categoria dei «vecchi»: il Dottor Graziano. In Goldoni la maschera contraddistinta dall'amore maniacale per la cultura assume semplicemente il nome di Dottore ed i tratti tipici della persona dotta, che ostenta il proprio sapere, inserisce nei suoi discorsi citazioni o si esprime in lingua latina. Nel *Servitore di due padroni* il pedante della commedia erudita pronuncia frasi di questo tipo: «*Acciditi in puncto, quod non contigit in anno*»;[26] «La legge parla chiaro. *Prior in tempore, potior in iure*».[27] A che non si pensi che il linguaggio del Dottore sia esclusivamente ricercato, si propone, a titolo esemplificativo, il caso della *Donna di garbo*, in cui, al di là delle espressioni colte con evidenti sfumature pedantesche, quali «*Si vis nubere, nube pari*»;[28] «*tamquam domina, et hoc iure merito*, *quia mulier sapiens est maximo honore*»,[29] si registrano diminutivi e vezzeggiativi ridicoli («L'innocentina»; «semplicetta»), nonché elementi dialettali riconoscibili nella caduta delle vocali atone finali («distruzion»; «tardar») e riconducibili all'area bolognese. Il repertorio da lui impiegato sembra scaturire, quindi, dalla fusione della lingua madre con il latino maccheronico. Una fusione che si era, già da tempo, consolidata in Graziano, con il quale il personaggio goldoniano condivide non soltanto la particolare coloritura linguistica, ma anche l'atteggiamento superbo e altero, tipico di quanti presumono di detenere il primato della cultura.

Se il Dottore bolognese, dal canto suo, fa sfoggio delle proprie conoscenze giuridiche, Lelio (come Silvio nel *Servitore di due padroni*), coinvolto nella seconda vicenda sentimentale della commedia, può vantare un «enciclopedismo eclettico» ed una «ampollosa verbosità». Intriso di riferimenti a figure storiche e mitologiche («La vostra esemplare modestia vi caratterizza sempre più par una Penelope del nostro secolo»;[30] «Comandate sapientissima Arianna, le di cui mani hanno il filo per qualunque intricatissimo laberinto»),[31] di ridondanti circonlocuzioni («Il cuor di Lelio, [...], trovi in voi l'epilogo della bellezza e della virtù; trovò in voi, il magneti-

[26] *Il servitore di due padroni*, I.3.
[27] *Ibidem*.
[28] *La donna di garbo*, I.5.
[29] *Ibidem*.
[30] *La donna di garbo*, I.8.
[31] Ivi, III.7.

co incanto, che s'impossessò del mio arbitrio»),[32] nonché di metafore («Deh, madama, ponete al cimento l'affetto mio, ponete l'ira della mia servitù nella coppella de' vostri cenni, e vedrete la purezza del mio metallo»; ivi, II.1) ed espressioni barocche («Rosa nel purpureo della gote, giglio poi nella candidezza del seno, e tale la credo nella purità dell'animo»; ivi, I.8), il linguaggio contribuisce non poco alla connotazione del «fanfarone», che per la sua spavalderia pare rivestire i panni del Capitan Spaventa della commedia dell'arte, quantunque non più nel ruolo del soldato millantatore, ma in quello dell'innamorato.

Ad accomunare le due figure concorre anche il rapporto che essi instaurano con la servitù. Se da un lato il domestico assume raramente, nei confronti del Capitano, un comportamento denigratorio ed offensivo, dall'altro Rosaura, cameriera della signora Beatrice, nel «servire» il cavaliere Lelio, si compiace di poter condividere con l'«illustrissimo» ragionamenti dal contenuto ora filosofico, incentrati sulla morte («Scemando dalla conocchia la messe per accrescere al fuso lo stame, io contemplai sovente il sottil filo di nostra vita»; ivi, I.8) e sulla natura umana («L'uomo si serve dell'autorità che si è usurpata sopra di noi, e noi della finzione ch'è la dote più bella del nostro sesso»; ivi, I.2), ora moraleggiante, riguardanti l'amore («Se si vuol bene ad un uomo, non bisogna dirglielo»; ivi, II.6). Dissertazioni che richiamano, sensibilmente, alla memoria il conversare civile dei personaggi seri della commedia dell'arte, sia per la presenza di citazioni classiche, che contribuiscono a rendere il linguaggio di gran lunga più aulico rispetto al modo di esprimersi delle maschere ridicole («Veramente dice Platone: *Nihil servorum generi credendum: quot enim servi, tot hostes*»; ivi, III.4), sia per la tematica amorosa, considerata in tutte le sue sfaccettature psicologiche.

Al sentimento dell'amore viene ad affiancarsi la passione per il gioco degli *scacchi*, dei *dadi*, della *dama*, con esplicita allusione ai vizi che ne possono scaturire: dalla frode alla cupidigia, dalla litigiosità alla perdita d'onore. Nel caso specifico della *Donna di garbo*, lo straordinario potere esercitato dalla cabala emerge, in modo palese, nella filastrocca declamata dal servo Ottavio:

> Unisci l'otto quattro volte, e poi
> Dividi per metà tutto il prodotto.
> Il quattro, il cinque, il sei ponigli sotto,
> Ed un terno averai, se tu lo vuoi. (ivi, I.11)

Ciò non significa che nelle commedie goldoniane il *gioco* generi unicamente malcostumi e comportamenti abietti: esso è, soprattutto, fonte inesauribile di raffinato divertimento e di esilaranti scene comiche. Famoso per la componente grottesca, per la bizzarria dell'intreccio e per la rapidità dell'azione mimica e scenica, è il *gioco* messo in campo da Truffaldino che si impegna a servire due padroni nello stesso tempo. Consapevole del proprio ingegno e della propria astuzia, qualità da lui molto decantate,[33] il Servitore non tarderà a fornire di sé un ritratto a dir poco innovativo rispetto ad Arlecchino, che tanto nei *generici* delle parti comiche quanto nello

[32] *La donna di garbo*, II.1.
[33] *Il servitore dei due padroni*, I.14.

scenario francese *Arlequin valet de deux maîtres* allestito da Jean Pierre des Ours de Mandajors e recitato da Luigi Riccoboni alla *Comédie-Italienne*, si rivela «una maschera puramente comica, oggetto di riso, eroe bastonato, immagine di *perdente*»,[34] una maschera che viene spinta dalla innata stupidità a compiere una serie di bestialità. Nessuna di queste componenti contribuisce alla caratterizzazione del personaggio goldoniano, che, grazie al sorprendente artificio del *doppio*, si mostra vincente nell'interpretare nel contempo il duplice ruolo di servitore sciocco ed astuto. Nei confronti del Facchino, goffo ed impacciato, Truffaldino esibisce una prestanza fisica ed una temerarietà che appartengono al villano di recente inurbamento, proveniente dalla «vallade de Bergamo».[35] Di origine bergamasca è anche Brighella, la maschera della commedia dell'arte dalla quale il personaggio goldoniano potrebbe aver ereditato, rispetto all'atteggiamento sempliciotto di Arlecchino,[36] la scaltrezza e la perspicacia del pensiero.[37]

Alla luce di queste considerazioni, non possiamo che condividere quanto sostenuto da Siro Ferrone: «Truffaldino non era Arlecchino. Il secondo personaggio infatti —[...]— da tutto era connotato tranne che dalla caratteristica bergamasca. [...]. Non una maschera bergamasca, ma una maschera puramente teatrale e, in quanto fortemente svincolata da una connotazione locale univoca, una maschera meticcia, metà italiana e metà francese».[38] Goldoni preferì, dal canto suo, sostituire il carattere internazionale di Arlecchino con quello bergamasco, il cui localismo venne più volte sottolineato non tanto dalla patina linguistica quanto dall'autodichiarazione ostentata nel corso della rappresentazione scenica.[39]

Ed è proprio dal confronto tra il testo goldoniano e il canovaccio francese[40] che emergono le interessanti strategie messe in atto dal commediografo veneziano al fine di differenziare la sua opera da quanto fino ad allora era stato proposto sugli scenari teatrali esteri.

La rimozione degli antagonismi più cruenti fra servo e padrone, fatta eccezione per il rito della bastonatura; la soppressione degli atti buffoneschi rappresentati da soggetti diversi dal protagonista; l'eliminazione della scena dello svenimento melodrammatico di Beatrice; l'aggiunta di una travolgente azione-improvvisazione (II.10-15) in cui l'attore principale agisce ed improvvisa nel doppio servizio a tavola; la concentrazione, nelle prime tre scene dell'atto terzo, del lazzo arlecchinesco sullo scambio dei bauli; la presenza rilevante di Truffaldino che, a dispetto del canovaccio della commedia dell'arte e di Mandajors-Riccoboni, riesce a redimersi dall'inganno che lo ha visto sdoppiarsi; lo smarrimento degli eventi in dialoghi privi di senso; l'inserimento, infine, di scene di maniera per decantare le abilità dei singo-

[34] ALONGE, *Goldoni. Dalla commedia dell'arte al dramma borghese*, cit., p. 19.
[35] Sul confronto fra servo sciocco e servo astuto cfr. ALONGE, *Dalla commedia dell'arte al dramma borghese*, cit., pp. 24-26.
[36] *La donna di garbo*, I.6.
[37] *La bancarotta o sia il mercante fallito*, I.2.
[38] SIRO FERRONE, *Introduzione* a GOLDONI, *Il servitore di due padroni*, cit., p. 12.
[39] Ivi, p. 14.
[40] Sul confronto tra il canovaccio francese e l'opera goldoniana si veda ALONGE, *Goldoni. Dalla commedia dell'arte al dramma borghese*, cit., pp. 14-34.

li interpreti sono tutti abili accorgimenti, introdotti da Goldoni, al fine di promuovere la riforma del teatro.

Per comprendere le scelte da lui operate, non ci resta che ricostruire il panorama culturale del tempo, che appare variegato e composito per la compresenza di componenti alquanto diversificate tra loro. Accanto alla linea interpretativa di Arlequin, Scaramouche e Trivellin, attivi all'estero, sopravvive la tradizione italocentrica di Frittellino, Burattino, Trappolino e Truffaldino: tutti zanni, servitori di commedia che, interpretando il ruolo del personaggio scaltro o demenziale, adottano spesso, ma non esclusivamente, l'idioma e i costumi bergamaschi.

Non solo. A dir poco preponderante, nel passaggio dall'acrobatico e buffonesco Arlecchino al nuovo Truffaldino messo in opera dal 'riformatore', risulta la primitiva formazione scenica dell'attore Antonio Sacco,[41] il quale esibì, durante il suo soggiorno presso la corte di San Pietroburgo (1733-1734), doti di esperto ballerino, di rapido trasformista e di geniale improvvisatore. Ne danno, tra l'altro, testimonianza sia il celebre documento, redatto da Giacomo Casanova nel 1769, in cui l'autore descrive l'arte dell'improvvisazione di questo commediante, sia alcuni canovacci rappresentati alla corte zarista che, trascritti e tradotti in russo, sono confluiti, nel 1917, nella raccolta allestita da Peretc. Spetta ancora una volta a Ferrone il merito di aver operato un'attenta lettura dei documenti testuali russi, da cui emergono i pregi scenici di Sacco nel ruolo di Arlecchino: le qualità ritmiche e la rapidità di esecuzione del trasformista. Le occorrenze del martellante ed ossessivo trasformismo riscontrate nei canovacci *I quattro Arlecchini*, *Salti dallo steccato*, nonché l'indugio sulla fame atavica di Arlecchino rivivono nel secondo atto della commedia goldoniana, in cui Truffaldino, al solo pensiero di poter ricevere una doppia razione nel prestare servizio a due padroni senza concedersi un attimo di riposo,[42] esprime la propria felicità.[43] La sua frenetica esibizione si concluderà con la prassi della doppia bastonatura ad opera di Beatrice[44] e di Florindo.[45] Una prassi che, ereditata dalla commedia dell'arte, si replica nei canovacci russi, tra i quali *Il Basilisco di Berganasso* e la *Gazzetta ovvero le notizie*, in cui l'ingenuo domestico si lascia bastonare da Smeraldina[46] e da Pantalone. Se le «botte e le risse si sprecano nelle testimonianze di San Pietroburgo, dove Arlecchino arriva addirittura a gioire, con una

---

[41] Su questo interprete straordinario e sulla sua compagnia cfr. SCANNAPIECO, *Alla ricerca di un Goldoni perduto*, cit., pp. 20-33; EAD., *Le convenienze di una "volontaria amichevole assistenza": Carlo Gozzi e i comici*, «Problemi di critica goldoniana», 13, 2006, pp. 11-27; MARZIA PIERI, *Da Adriana Sacchi a Teodora Ricci: percorsi di drammaturgia*, «Problemi di critica goldoniana», 13, 2006, pp. 29-50; PIERMARIO VESCOVO, *Il repertorio e la «morte dei sorzi». La compagnia di Antonio Sacchi alla prova*, «Problemi di critica goldoniana», 13, 2006, pp. 141-153; JAVIER GUTIÉRREZ CAROU, *Teodora Ricci (1749-1825): tappe vitali, tappe teatrali di un'attrice italiana del Settecento*, in *Máscaras femeninas. Ficción, simulación y espectáculo*, Sevilla, ArCiBel, 2010, pp. 603-628.

[42] *Il servitore di due padroni*, II.15.

[43] Ivi, I.10.

[44] Ivi, II.19.

[45] Ivi, II.20. ALONGE, *Goldoni. Dalla commedia dell'arte al dramma borghese*, cit., p. 19: «È un finale d'atto più avvincente, perché costruito sulla sapienza dell'artificio del *doppio*, che manca invece all'originale francese».

[46] Su Smeraldina, servetta in casa di Pantalone, figura assente nel canovaccio francese, cfr. ATTILIO MOMIGLIANO, *Truffaldino e Smeraldina nel* Servitore di due padroni, in ID., *Primi studi goldoniani*, Firenze, Perrella, 1922, pp. 29-53: 50-53.

punta di demenziale masochismo, delle percosse che gli vengono inflitte da Diana in una sorta di astrazione schizofrenica (e metateatrale) nella quale classe sociale, sesso e corpo non hanno alcun peso»,[47] nella versione di Mandajors-Riccoboni, alla fine del primo atto, si assiste ad un vero e proprio rovesciamento dei ruoli: è il servo a mancare di rispetto al proprio padrone, Pantalone, che non esita a bastonare avendolo scambiato per un barbiere;[48] al termine del secondo atto poi diventa egli stesso oggetto di percosse da parte di Federigo.

Altri elementi di disaccordo tra il testo goldoniano e il canovaccio francese si registrano nella seconda metà del terzo atto, che non si conclude con il ricostituirsi delle coppie (così come avviene nella commedia dell'arte e nello scenario di Mandajors), e nell'altra metà dell'ultimo atto, in cui si assiste alla ricomposizione del protagonista, non più sdoppiato nelle persone di Pasquale e Truffaldino.

La ridefinizione dei tratti distintivi del nuovo Truffaldino, nonché dei tempi dell'azione e dei dialoghi, sottoposti alle tecniche dell'*amplificatio* o della *deminutio*, sono da attribuire all'arte acrobatica, all'abilità mimica e alla formazione culturale di Antonio Sacco: non solamente comico, interprete della tradizione dell'Arte, ma uomo d'ingegno, illuminato ed erudito.

Le qualità espressive di Truffaldino Sacco si manifestano anche nei soliloqui, i cosiddetti *spropositi*, veri e propri labirinti di idiomi e di parole con una frase conclusiva priva di senso («me voi metter a far [...] cossa mo? Per grazia del Cielo, mi no so far gnente»);[49] nell'ampliamento del tessuto linguistico mediante l'impiego di paragoni («Me farissi bestemiar come un zogador»; ivi, I.2), vocaboli alterati («occhietti»; «soldetto»), raddoppiamenti intensivi (quali la *geminatio* di avverbi: «Presto presto» e di aggettivi: «zitto, zitto», in cui la forma superlativa viene sostituita dalla tecnica dell'iterazione), e nei procedimenti sintattici ascrivibili alla sfera del parlato dall'anafora («Farò cussì... Farò cussì»; ivi, II.15) al chiasmo («chi son mi, mi son Truffaldino»; ivi, I.2), dalle enumerazioni («coi forestieri, coi omeni della me sorte, coi bergamaschi onorati»; ivi, I.2) all'ellissi («El servitor»; ivi, I.8). Fenomeni di segmentazione frasale, accorgimenti enfatici e particolari strutture retorico-testuali non possono non richiamare alla memoria gli stereotipi linguistici della commedia dell'arte ed i noti repertori di conversazioni e monologhi che, impiegati dagli Innamorati, sono sottoposti ad una riconversione parodistica da parte di Arlecchino.

«Se nell'operazione di riscrittura —asserisce Marzia Pieri— sono intervenuti inevitabili aggiustamenti in direzione di un'uniformità stilistica e compositiva ormai acquisita dalla progredente riforma, la commedia resta «diversa moltissimo» da tutte le altre composte fino a quel momento, con una struttura interna saldamente ancorata al vecchio canovaccio, dodici personaggi [...] ed un intreccio romanzesco e barocco folto di travestimenti e false morti, tutto giocato sul filo degli equivoci e dei colpi di testa di Truffaldino».[50]

---

[47] FERRONE, *Introduzione* a GOLDONI, *Il servitore di due padroni*, cit., pp. 25-26.
[48] Cfr. ivi, p. 26.
[49] *Il servitore di due padroni*, I.6.
[50] PIERI, *Il teatro italiano*, cit., p. 5.

L'affettuosa adesione alla teatralità del mondo dell'Arte può contribuire a spiegare il graduale e ponderato tentativo di ridefinizione della comicità che Goldoni mette in scena dal 1738 al 1748.

Partendo dal processo di assimilazione di cadenze, ritmi scenici e modelli della recitazione a soggetto ed oltrepassando i limiti del teatro convenzionale e con esso «l'arlecchinesco concerto di lingue» mediante una rappresentazione scenica la più prossima alla vita contemporanea e al vissuto del pubblico, il commediografo veneziano conferisce alla «maschera» la dinamicità del «carattere». Goldoni, dunque, servitore di due padroni? Si potrebbe rispondere a questo interrogativo riportando la battuta finale con cui Truffaldino giustifica il proprio operato, essendo stato, nel medesimo tempo, al servizio de sior Florindo e de siora Beatrice: «Ho fatto una gran fadiga, ho fatto anca dei mancamenti, ma spero che, per rason della stravaganza, tutti sti siori me perdonerà».[51]

BIBLIOGRAFIA CITATA

ALONGE, ROBERTO, *Goldoni il libertino. Eros, violenza, morte*, Bari, Laterza, 2010.
————, *Goldoni. Dalla commedia dell'arte al dramma borghese*, Milano, Garzanti, 2004.
ANGLANI, BARTOLO, *Dal* Momolo cortesan *all'*Uomo di mondo, «Il castello di Elsinore», a. VIII, 23, 1995, pp. 5-15.
————, *Ideologia della riforma, messa in scena, spazio teatrale*, ne *L'interpretazione goldoniana. Critica e messinscena*, a cura di Nino Borsellino, Roma, Officina Edizioni, 1982, pp. 79-98.
BARATTO, MARIO, *La letteratura teatrale del Settecento in Italia.* (*Studi e letture su Carlo Goldoni*), Vicenza, Neri Pozza, 1985.
————, «*Mondo*» *e* «*Teatro*» *nella poetica di Carlo Goldoni*, Venezia, Stamperia di Venezia, 1957, poi in *Tre studi sul teatro. Ruzante. Aretino. Goldoni*, Venezia, Neri-Pozza, 1964.
FERRONE, SIRO, *Carlo Goldoni*, Firenze, La Nuova Italia, 1975.
————, *Carlo Goldoni. Vita, opere, critica, messinscena*, Firenze, Sansoni, 2001.
FIDO, FRANCO, *Nuova guida a Goldoni. Teatro e società nel Settecento*, Torino, Einaudi, 2000.
GOLDONI, CARLO, *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, 14 voll., Milano, Mondadori, 1935-1956.
———— , *L'uomo prudente*, a cura di Piermario Vescovo, Venezia, Marsilio, 1995.
————, *Il padre di famiglia*, a cura di Anna Scannapieco, Venezia, Marsilio, 1996.
————, *Il servitore di due padroni*, a cura di Valentina Gallo, introduzione di Siro Ferrone, Venezia, Marsilio, 2011.
GUTIÉRREZ CAROU, JAVIER, *Carlo Goldoni fra riforma e controriforma: «Il genio buono e il genio cattivo»*, «Rivista di Letteratura Italiana», 25, 1, 2007 (*Carlo Goldoni in Europa*, a cura di Ilaria Crotti), pp. 57-74.
————, *Teodora Ricci (1749-1825): tappe vitali, tappe teatrali di un'attrice italiana del Settecento*, in *Máscaras femeninas. Ficción, simulación y espectáculo*, Sevilla, ArCiBel, 2010, pp. 603-628.
MOMIGLIANO, ATTILIO, *Truffaldino e Smeraldina nel* Servitore di due padroni, in ID., *Primi studi goldoniani*, Firenze, Perrella, 1922, pp. 29-53.
PIERI, MARZIA (a cura di), *Il teatro italiano. Carlo Goldoni*, 3 voll., Torino, Einaudi, 1991.
————, *Da Adriana Sacchi a Teodora Ricci: percorsi di drammaturgia*, «Problemi di critica goldoniana», 13, 2006, pp. 29-50.
SCANNAPIECO, ANNA, *Alla ricerca di un Goldoni perduto*: Osmano re di Tunisi, «Quaderni veneti», 20, 1994, pp. 9-56.
————, *Le convenienze di una «volontaria amichevole assistenza»: Carlo Gozzi e i comici*, «Problemi di critica goldoniana», 13, 2006, pp. 11-27.

[51] *Il servitore di due padroni*, III.ULTIMA.

Pierangela Izzi

VESCOVO, PIERMARIO, *Il repertorio e la «morte dei sorzi». La compagnia di Antonio Sacchi alla prova*, «Problemi di critica goldoniana», 13, 2006, pp. 141-153.

Mirandolina fra tradizione comica e strategia politica

Stella Larosa
(Università della Calabria)

La relazione tenta un'analisi dell'azione scenica, dei meccanismi riflessi e del linguaggio di Mirandolina alla luce di alcune analogie con l'argomentazione politico-militare del Machiavelli (avvalorate da una serie di riscontri fra il testo della *Locandiera* e la *Mandragola*) che sembrerebbero conferire al personaggio una caratterizzazione maschile, innestata sulla tradizione comica della donna lusinghiera.

The relation attempts an analysis of the stage action, of the thoughtful process and of Mirandolina's language in the light of a few similarities with Machiavelli's political-military argumentation (born out by a series of correspondences between the texts of La Locandiera and Mandragola) *which would seen to give a male characterization, grafted on the comic tradition of the tempting woman, to the character.*

Mirandolina corrisponde a uno dei personaggi più complessi del teatro goldoniano e forse maggiormente apprezzati dal pubblico; dato questo supportato dallo straordinario successo editoriale conquistato dalla *Locandiera* nel corso degli anni. Nella *Prefazione* alla prima edizione delle commedie di Carlo Goldoni avviata nel 1750 con l'editore veneziano Bettinelli,[1] l'autore, dopo aver constatato lo stato di corruzione delle scene italiane su cui si rappresentavano solo «sconcie arlecchinate [...] favole mal inventate [...] le quali anziché correggere il vizio, [...] lo fomentavano»,[2] scrive: «agevolmente si avrebbe potuto render la commedia migliore, [...] introducendovi vari caratteri, e tutti lavorandoli sul torno della natura, e sul gusto del paese, nel quale dovean recitarsi le mie commedie» (p. 767).

Istanze di razionalizzazione queste a cui si aggiunge l'attenzione verso il reale, «abbondante provigion di materia atta a lavorarsi per il teatro» (p. 762), come scrive Goldoni, matrice prima per fissare la natura dei personaggi la cui azione scenica sarà forgiata secondo i dettami della tradizione letteraria teatrale.[3] Tali pulsioni costituiscono nel complesso le premesse da cui trae origine il personaggio di Mirandolina della *Locandiera*[4] che nella sua struttura essenziale sviluppa una tipica situazione comica, rispondente a schemi comportamentali sperimentati dalla produzione precedente: una bella donna contesa da pretendenti più o meno sciocchi, destinati ad essere sfruttati e derisi, impotenti di fronte alla forza seduttiva e ammaliatrice dell'universo femminile. Anche la specificità dei ruoli presenta una sua tipicità: il nobile borioso ricco di titoli e scarso di moneta in contrasto con il rivale inferiore per rango, ma superiore per disponibilità di mezzi finanziari, il misogino talmente rigido nel suo ottuso disprezzo da rimanere gabbato e la donna dipinta

---

[1] SIRO FERRONE, *Carlo Goldoni. Vita, opere, critica, messinscena*, Firenze, Sansoni, 1990.

[2] CARLO GOLDONI, *Memorie*, a cura di Paolo Bosisio, Milano, Mondadori, 1993, pp. 763-764.

[3] Manlio Dazzi ha evidenziato i molti aspetti del realismo goldoniano (*Carlo Goldoni e la sua poetica sociale*, Torino, Einaudi, 1957). Cfr. inoltre MARIO BARATTO, *La letteratura teatrale del Settecento (Studi e letture su Carlo Goldoni)*, Vicenza, Neri Pozza, 1985.

[4] GOLDONI, *Memorie*, cit., pp. 383-385.

come opportunista e menzognera.[5] Lo sviluppo però di questo schema rivela ad una lettura più attenta una serie di innovazioni che rendono straordinario il personaggio della «bella locandiera» (*Memoires*, II, XVI);[6] il primo dato da evidenziare è l'evoluzione di Mirandolina nel corso della commedia, che da attenta custode del proprio interesse economico (tenere, appunto, in credito la locanda come emerge in I.10), veste i panni prima della vendicatrice dell'onore femminile di fronte alla «ruvidezza» del Cavaliere di Ripafratta e poi della crudele sbeffeggiatrice della sua vittima, per ritornare infine sui suoi passi, quando intuisce che la beffa è sul punto di trasformarsi in tragedia. Tale dinamismo non solo produce uno stacco radicale rispetto alla staticità dei ruoli cui il teatro italiano era ormai avvezzo, ma conferisce alla protagonista della commedia uno spessore e un rilievo del tutto particolari.

Goldoni stesso si sofferma su tale cambiamento, giudicandolo reprensibile e disdicevole in termini morali: «[...] sogliono coteste lusinghiere donne, quando vedono ne' loro lacci gli amanti, aspramente trattarli, ho voluto dar un esempio [...] di questo ingiurioso disprezzo [...], per mettere in orrore la schiavitù che si procurano gli sciagurati, e rendere odioso il carattere delle incantatrici Sirene» (*L'autore a chi legge*).[7] Una posizione, questa, non esente da una certa dose di malizia, se pensiamo che le parole dell'autore nell'immaginare la reazione delle donne riportano alla memoria del lettore una riflessione analoga di Ludovico Ariosto nell'*Orlando Furioso* (XXVII, 137-138, XXVIII, 1). Continua Goldoni: «Le donne che oneste sono, giubileranno anch'esse che si smentiscano codeste simulatrici, che disonorano il loro sesso, ed esse femmine lusinghiere arrossirano in guardarmi, e non m'importa che mi dicano nell'incontrarmi: che tu sia maledetto!». Nel poema ariostesco è l'oste incontrato dal saraceno Rodomonte a prendere la parola per narrare una storia (raccontatagli per altro da un veneziano) che testimonia, a suo dire, la natura menzognera e ingannatrice delle donne; Ariosto, come Goldoni, intuisce lo sdegno che le donne proveranno nel leggere la novella dell'oste, scusandosi però di ciò.[8]

Inoltre l'evoluzione dell'agire di Mirandolina che, deridendo il Cavaliere, si trasforma nel corso del terzo atto della commedia in incantatrice Sirena, generando il biasimo di Goldoni, viene presentata come una diramazione decisa *in itinere* e quasi non prevista nel piano originale dell'opera («[...] come nella Commedia si vede, mi

[5] La semplicità della situazione iniziale delle commedie di Goldoni è stata evidenziata da Francesco De Sanctis, anche se nell'ambito di un giudizio negativo sulla sua arte (*Storia della letteratura italiana*, a cura di Benedetto Croce, Bari, Laterza, 1958, pp. 354 sgg.).

[6] GOLDONI, *Memorie*, cit., p. 384. Bella viene definita Mirandolina anche dai corteggiatori, irretiti dalle sue simulazioni: «CONTE È bella, parla bene, veste con pulizia» (I.4), «CAVALIERE [...] Oh, come tu sei bella!» (II.17); cfr. CARLO GOLDONI, *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, IV, a cura di Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, 1940, pp. 787, 833). Cfr. anche II.6. Mirandolina agli occhi del Cavaliere si dipinge in modo diverso: «Vede? Io non sono una ragazza. Ho qualche annetto; non son bella, ma ho avuto delle buone occasioni» (I.15: ivi, p. 798); quest'autosvalutazione appare però un atteggiamento retorico ben calcolato il cui obiettivo è 'rassicurare' il misogino, convincendolo di essere lei una donna avversa a ogni forma di moine. Al di fuori della commedia recitata, ribadisce invece il suo essere vanitosa, nella piena consapevolezza del potere che ha sugli uomini (cfr. I.9).

[7] GOLDONI, *Tutte le opere*, cit., p. 780.

[8] Sulla cultura di Goldoni si veda PAMELA D. STEWART, *Goldoni fra letteratura e teatro*, Firenze, Olschki, 1989; MARIA ORTIZ, *La cultura del Goldoni*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XLVIII, 1906, pp. 70-112.

è riuscito di darlo [il Cavaliere] vinto al fine dell'Atto secondo. Io non sapeva quasi cosa mi fare nel terzo»: *L'autore a chi legge*).[9] Goldoni quindi, dipinge un personaggio articolato, estremamente complesso che solo apparentemente sembra contraddire l'intento educativo dell'opera, «la più morale, la più utile, la più istruttiva», perché «chi rifletterà al carattere e agli avvenimenti del Cavaliere, troverà un esempio vivissimo della presunzione avvilita, ed una scuola che insegna a fuggire i pericoli, per non soccombere alle cadute» (p. 779).

All'interno di una struttura, dicevamo, piuttosto semplice, Mirandolina incarna caratteri che in altre commedie competono personaggi diversi; come ha evidenziato la critica, la Locandiera si pone in linea di continuità rispetto ad altre figure femminili forti come Rosaura della *Donna di garbo* e ancora Rosaura della *Vedova scaltra*, o Bettina della *Buona moglie*, o ancora Pamela dell'omonima commedia,[10] costituendo però la massima espressione di quelle abilità di regista nel sorreggere e manovrare le fila dell'azione, facendo leva sulle armi seduttive e di persuasione, sull'arte della parola. Lei indirizza e condiziona l'agire di chi le sta intorno, funge da motore stesso del movimento scenico, ma, a differenza degli esperimenti goldoniani precedenti o di altre protagoniste delle commedie successive (pensiamo alla *Trilogia della villeggiatura*), non si limita a perseguire uno scontato interesse circoscritto alla sfera personale; Mirandolina opera, esibendo una sicurezza economica che la libera da qualunque urgenza di accasamento e di protezione maritale. Alle offerte del Conte d'Albafiorita di un sostegno in denaro condizionato all'allontanamento dalla locanda degli altri avventori-corteggiatori, Mirandolina risponde (I.6): «Grazie, signori miei, grazie. Ho tanto spirito che basta, per dire ad un forestiere ch'io non lo voglio, e circa all'utile, la mia locanda non ha mai camere in ozio» (pp. 789-790). L'incantatrice Locandiera incarna quindi in pieno la figura del mercante, assumendo, come ha evidenziato una parte della critica, una personalità maschile che trova rispondenza nel suo *status* del tutto privilegiato di essere una donna sola (orfana), ma nello stesso tempo autosufficiente nelle proprie necessità materiali, imprenditrice di se stessa, abile amministratrice dei propri averi.[11] Ecco come si autodipinge,

---

[9] GOLDONI, *Tutte le opere*, cit., pp. 779-780. Le parole di Goldoni su Mirandolina hanno prodotto diverse interpretazioni da parte della critica. Ortolani considera il personaggio privo di ogni «deformità morale» e parla di un Goldoni che gode nel vedere il misogino offrire «"il petto ignudo ai colpi" della bella "inimica"» (ivi, p. 1255). Lunari ritiene invece che «non vi è motivo di dubitare che il Goldoni dia un severo giudizio di Mirandolina» (CARLO GOLDONI, *La locandiera*, a cura di Carlo Pedretti, introduzione di Luigi Lunari, Milano, Rizzoli, 2001, pp. 20 e sgg.). Baratto insiste sull'«azione pedagogica di Mirandolina» (MARIO BARATTO, *Nota sulla «Locandiera»*, in ID., *La letteratura teatrale del Settecento*, cit., pp. 125-135).

[10] GOLDONI, *Tutte le opere*, cit., p. 1254; cfr. anche ILARIA CROTTI, *Le seduzioni della virtù*, in EAD., *Libro, Mondo, Teatro. Saggi goldoniani*, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 143-168. Sui personaggi femminili del teatro di Goldoni e sul loro rilievo prima e dopo la riforma cfr. FILOMENA ADAMO, *La donna del Settecento e la donna del Goldoni*, Girgenti, Montes, 1921; MIRELLA SAULINI, *Indagine sulla donna in Goldoni e Gozzi*, Roma, Bulzoni, 1995. Per una lettura del personaggio in chiave anche storiografica cfr. CARLO GOLDONI, *La locandiera*, a cura di Sara Mamone e Teresa Megale, Venezia, Marsilio, 2007.

[11] Cfr. GOLDONI, *La locandiera*, cit., pp. 13-46; ROBERTO ALONGE, *Approcci goldoniani. Il sistema di Mirandolina*, «Il Castello di Elsinore», XII, 1991, pp. 11-39; GIUSEPPINA SCOGNAMIGLIO, *Ritratti di donna nel teatro di Carlo Goldoni*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2002.

evidenziando la sua condizione di donna libera, scevra da vincoli e limitazioni di sorta:

MIRANDOLINA Quanti arrivano a questa locanda, tutti di me s'innamorano, tutti mi fanno i cascamorti; e tanti e tanti mi esibiscono di sposarmi a dirittura. [...] Quei che mi corrono dietro, presto presto mi annoiano. La nobiltà non fa per me. La ricchezza la stimo e non la stimo. Tutto il mio piacere consiste in vedermi servita, vagheggiata, adorata. Questa è la mia debolezza, e questa è la debolezza di quasi tutte le donne. A maritarmi non ci penso nemmeno; non ho bisogno di nessuno; vivo onestamente, e godo la mia libertà (pp. 791-792, I.9).

Un presupposto, quello di non dipendere da un uomo, ulteriormente ribadito poco più avanti nei confronti del suo più umile spasimante, il cameriere Fabrizio (I.10), il quale si lamenta con lei della sua eccessiva gentilezza nei confronti dei forestieri che arrivano alla locanda. Lo *status* di Mirandolina è quindi del tutto particolare rispetto ad altri personaggi femminili che popolano le commedie di Goldoni, quale ad esempio Orsolina de *La guerra*, abile «mercantessa», ma assoggettata comunque alle risorse finanziarie di Polidoro; è quest'ultimo che affida compiti, che dispensa denaro, che si riserva la possibilità di prenderla in moglie:

POLIDORO [...] Volete dell'altra roba? Vi provederò. Guadagnate; fatevi ricca. Mi piacete; vi voglio bene; amo le persone di spirito; stimo chi sa far il molto col poco. Ho fatto così ancor io, e terminata la guerra, se mi risolvo di prender moglie...

[...]

ORSOLINA Farò che mi frutti bene il danaro che mi lasciate. Alzerò nella mia bottega due o tre banche di faraone; m'interesserò nelle banche, e guadagnerò nelle carte e nel gioco. [...] Presterò qualche danaro senza pericolo, e colla speranza di profittarne. (I.6)[12]

Mirandolina costituisce, in definitiva, una trasposizione al femminile del personaggio di Pantalone de' Bisognosi, saggio e ricco mercante a cui Goldoni affida spesso il compito di paciere, di mediatore in situazioni difficili (ricordiamo ad esempio *La famiglia dell'antiquario*, *Le femmine puntigliose*, *La putta onorata*). Proprio il ruolo di conciliatore che si adopera per ristabilire l'ordine e porre rimedio alle follie e agli eccessi altrui è generalmente riservato a un personaggio maschile (il caso più esplicativo è il caffettiere Ridolfo della *Bottega del caffè*), mentre nella *Locandiera* è ricoperto dalla stessa Mirandolina, che funge da ideatrice di una beffa da cui scaturisce un certo scompiglio e al contempo da risolutrice razionale della baraonda. Infatti, nel momento in cui il Cavaliere, oramai consapevole di essere stato burlato, minaccia di vendicare la sua rabbia (immaginando in III.18 un pugnale in seno), la Locandiera dipana la situazione a proprio beneficio:

MIRANDOLINA Oh meschina me! [...] Se il Cavalier mi arriva, sto fresca. Si è indiavolato malamente. [...] Ora principio quasi a pentirmi di quel che ho fatto. È vero che mi sono assai divertita nel farmi correr dietro a tal segno un superbo [...]; ma ora che il satiro è sulle furie, vedo in pericolo la mia riputazione e la mia vita medesima. Qui mi convien risolvere qualche cosa di grande. [...] Non ci sarebbe altri che quel buon uomo di Fabrizio. (p. 848, III.13)

[12] CARLO GOLDONI, *L'amante militare. L'impostore. La guerra*, a cura di Gastone Geron, Milano, Mursia, 1990, pp. 227-228.

Ad un esame più attento la personalità di Mirandolina oltre a evidenziare una mistione tra connotazioni tipicamente femminili e tratti caratterizzanti ruoli comici generalmente maschili, inerenti alle capacità imprenditoriali, all'autonomia decisionale e di pensiero, all'autosufficienza, sembra rivelare anche una certa propensione alla teorizzazione che indirizza l'azione, all'astrazione che dimostra una complessità di pensiero nel delineare possibilità diverse e spesso contrapposte, come ad esempio nell'affrontare la materia amorosa e la diversa condizione di chi si lascia affascinare dalle lusinghe e chi invece con diffidenza ne rimane a distanza:

MIRANDOLINA Chi è quello che possa resistere ad una donna, quando le dà tempo di poter far uso dell'arte sua? Chi fugge non può temer d'esser vinto, ma chi si ferma, chi ascolta, e se ne compiace, deve o presto o tardi a suo dispetto cadere. (p. 810, I.23)

MIRANDOLINA Conosce l'arte. Sa la furberia delle donne: alle parole non crede; delle lagrime non si fida. Degli svenimenti poi se ne ride. (pp. 854-855, III.18)

oppure nel delineare la duplice valenza e prospettiva di analisi della capitolazione del Cavaliere:

MIRANDOLINA Restami solo, per compiacere la mia vittoria, che si renda pubblico il mio trionfo, a scorno degli uomini presuntuosi, e ad onore del nostro sesso. (p. 834, II.19)

o infine nel fissare il percorso di vita di Mirandolina in segmenti antitetici sospesi fra presente e futuro, affermazioni e negazioni:

MIRANDOLINA Per far all'amore? Uno mi basta: e questo non mi manca; e so chi merita, e so quello che mi conviene. E quando vorrò maritarmi... mi ricorderò di mio padre. E chi mi averà servito bene, non potrà lagnarsi di me. Son grata. Conosco il merito... Ma io non son conosciuta. (p. 793, I.10)

MIRANDOLINA Signori miei, ora che mi marito, non voglio protettori, non voglio spasimanti, non voglio regali. Sinora mi sono divertita, e ho fatto male, e mi sono arrischiata troppo, e non lo voglio fare mai più. (p. 857, III.ULTIMA)

Un certo impulso teorizzante sembra sorreggere l'azione scenica e rimandare implicitamente a schemi e modelli più ampi, riguardanti sia la seduttrice che il primo dei suoi corteggiatori, il misogino appunto. Mirandolina opera non in maniera estemporanea o per effetto di una qualsivoglia impulsività, ma seguendo un piano strategico ben definito in nome di una vendetta che coinvolge tutto il sesso femminile («MIRANDOLINA Ma siccome quel che ho fatto con lui, non l'ho fatto per interesse, voglio ch'ei confessi la forza delle donne, senza poter dire che sono interessate e venali»; p. 836, III.3) a fronte della posizione del Cavaliere che giudica le donne «finte, bugiarde, lusinghiere» (p. 812, II.2); parimenti le azioni di quest'ultimo vengono inserite entro categorie comportamentali fissate e previste con una certa sicurezza. È proprio lui a confermare la teoria di Mirandolina che l'unica difesa all'assalto di una donna è la fuga, in uno sfogo basato sulla forza di alcune ripetizioni accusatorie:

CAVALIERE Fuggo dagli occhi tuoi: maledico le tue lusinghe, le tue lagrime, le tue finzioni; tu mi hai fatto conoscere qual infausto potere abbia sopra di noi il tuo sesso, e mi hai fatto a costo mio imparare, che per vincerlo non basta, no, disprezzarlo, ma ci conviene fuggirlo. (p. 856, III.18)

L'eloquio della Locandiera sviluppa in vari passaggi una precisa consequenzialità di idee («Il signor Marchese conosce, distingue, sa, vede, intende», p. 806, I.21),[13] una successione di incastri che si traducono talvolta in vera e propria *climax* e che riscattano ampiamente le motivazioni del suo agire dalla banale frivolezza, dalla superficialità di alcuni luoghi comuni, quali l'avidità delle donne. Dice Mirandolina:

L'impresa è fatta. Il di lui cuore è in fuoco, in fiamme, in cenere (p. 834, II.19);

Non gli abbado, non può essere, non gli credo. (Crepa, schiatta, impara a disprezzar le donne (p. 841, III.6)[14]

[...] e lor signori [...] quando mai si trovassero in occasioni di dubitare, di dover cedere, di dover cadere, pensino alle malizie imparate, e si ricordino della Locandiera (p. 858, III.ULTIMA).

Dal punto di vista sintattico, in tutti i luoghi citati si può osservare una concatenazione concettuale, un incalzante accumulo verbale che sembra conferire al piano di Mirandolina presupposti tattici analoghi a quelli previsti dalla razionalizzazione politico-militare, dall'argomentazione sull'arte del governare.[15] Ma procediamo con ordine.

È noto a tutta la critica il passo dei *Memoires* in cui l'autore dichiara di aver letto ben dieci volte la *Mandragola* di Machiavelli; nel capitolo I, X, raccontando delle vacanze estive del 1723 trascorse a Chioggia, nel periodo degli studi di diritto, Goldoni scrive:

Il canonico Gennari [...] mi portò una vecchia commedia rilegata in pergamena, me la affidò [...] l'aveva presa, senza dir nulla, nello studio di uno dei suoi confratelli. Era la *Mandragola* di Machiavelli. [...] La divorai alla prima lettura e la rilessi dieci volte [...] ma mio padre mi sorprese un giorno in camera mia intento a scrivere note e osservazioni sulla *Mandragola* [...] Giudicavo buona quella commedia non per il suo stile libero e nemmeno per il suo intreccio scandaloso; al contrario, la sua lubricità mi ripugnava [...] ma si trattava della prima commedia di carattere che mi fosse capitata sotto agli occhi e ne ero affascinato.[16]

Con entusiasmo analogo, il commediografo parla di questo episodio nella *Prefazione* dell'edizione Pasquali (tomo VIII), definendo la commedia 'meravigliosa'; alcuni dati interessanti emergono dalle parole dell'autore, come ad esempio la cornice comica in cui è inserito l'aneddoto: un canonico in tutta segretezza consegna al giovane Goldoni un testo giudicato scandaloso (trafugandolo a un suo confratello) che costituisce una manifesta derisione e condanna della vita clericale, almeno nelle sue espressioni più corrotte. Sembrerebbe quasi che il commediografo risponda per le rime alla commedia. Ma ciò che interessa evidenziare è

[13] Folena definisce l'italiano di Mirandolina «scintillante di civetteria e di intellettuale misura» (GIANFRANCO FOLENA, *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, 1983, p. 105). Egli evidenzia i complessi rapporti tra lingua scritta e lingua parlata nell'opera di Goldoni, parlando di realismo e relativismo linguistico. Vedi inoltre PIETRO SPEZZANI, *Dalla commedia dell'arte a Goldoni. Studi linguistici*, Padova, Esedra, 1997.

[14] Per questa *climax* cfr. GOLDONI, *La locandiera*, cit., n. d. c. Il curatore segnala inoltre (III.3 e 6): «MIRANDOLINA Uh, è cotto, stracotto e biscottato»; «CAVALIERE Amore, compassione, pietà» (GOLDONI, *Tutte le opere*, cit., pp. 836, 841).

[15] La componente politica della commedia su cui la critica si è soffermata riguarda il tema del conflitto fra le classi sociali. Sull'evoluzione del pensiero goldoniano in merito alla dimensione sociale del borghese cfr. FRANCO FIDO, *Nuova guida a Goldoni. Teatro e società nel Settecento*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 5-120; GOLDONI, *La locandiera*, cit., pp. 13-46.

[16] GOLDONI, *Memorie*, cit., pp. 67-68.

l'apprezzamento espresso da Goldoni sulla *Mandragola*, giudicata commedia di carattere le cui ripetute letture maturano una serie di riflessioni annotate sul testo medesimo; non si tratta quindi di un piacere/godimento che scaturisce dalla fruizione della materia comica, ma di un piacere/interesse che si traduce in attivo movimento di idee. Una prima rispondenza fra i due testi, escludendo l'analoga ambientazione fiorentina, riguarda l'aspetto licenzioso, scandaloso che l'autore riconosce all'argomento della *Mandragola*, ma che nello stesso tempo costituisce la materia prima con cui forgia il carattere della sua lusinghiera e ingannatrice Mirandolina.

Vanno però segnalate analogie più interessanti fra le due commedie. Il Cavaliere più volte viene identificato come «nemico delle donne» e nell'ambito della materia amorosa si fa riferimento alla saggezza e alla follia:

CAVALIERE [...] Un uomo savio, come siete voi, correr dietro a una donna!
MARCHESE Cavaliere mio, costei mi ha stregato.
CAVALIERE Oh! pazzie! debolezze! Che stregamenti! (p. 794, I.12)
[...]
MIRANDOLINA Oh via, signor Cavaliere, se è un uomo savio, operi da suo pari. Non dia nelle debolezze degli altri. (p. 817, II.4)

Analogamente nel Prologo della *Mandragola* si legge: «E, se questa materia non è degna, / Per esser pur leggieri, / D'un uom, che voglia parer saggio e grave».[17] Inoltre Goldoni, nel presentare la scena del brindisi tra Mirandolina e il Cavaliere, il quale appare ormai sul punto di capitolare, ricorre al verbo 'toccare':

MIRANDOLINA Di questo brindisi alle donne non ne tocca.
CAVALIERE No? Perché?
MIRANDOLINA Perché so che le donne non le può vedere.
[...]
MIRANDOLINA Obbligatissima. Ma ella non beve?
CAVALIERE Sì, beverò. [...]
MIRANDOLINA Signor Cavaliere.
CAVALIERE Che c'è?
MIRANDOLINA Tocchi. Che vivano i buoni amici.
CAVALIERE Che vivano.
MIRANDOLINA Viva ... chi si vuol bene... senza malizia tocchi. (pp. 816-817, II.4)

Le precisazione che il brindisi non 'tocca' le donne e che il 'toccare' con il bicchiere deve avvenire senza malizia autorizzano il lettore a immaginare un uso ammiccante del termine, rispondente alle sfumature semantiche allusive previste dalla tradizione comica e connesse al tema della sodomia e dell'omosessualità.[18] Del verbo, ad esempio, non c'è traccia nella scena successiva incentrata ancora sul vino e sul brindare, ma che vede coinvolto anche il Marchese. La *Mandragola* offre al lettore, e quindi all'estimatore Goldoni, qualche esempio di adozione del verbo con accezione allusiva nella scena sordida, ma dalla dirompente potenza comica, di messer Nicia impegnato ad accertar di persona le 'doti' e le nascoste virtù del gar-

[17] NICCOLÒ MACHIAVELLI, *Teatro. Andria. Mandragola. Clizia*, a cura di Guido Davico Bonino, Torino, Einaudi, 1990, p. 68.
[18] Cfr. JEAN TOSCAN, *Le carnaval du langage. Le lexique erotique des poetes de l'equivoque de Burchiello a Marino*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1981, pp. 303-305, 1759.

zone scelto per adempiere all'"ingrato' compito di unirsi carnalmente a Lucrezia, traendo egli stesso però qualche beneficio:

NICIA Tu vuoi el giambo! Poi che io avevo messo mano in pasta, io ne volli toccare el fondo. Poi volli vedere s'egli era sano: s'elli avessi aùto le bolle.

[...]

NICIA Come io ebbi veduto che egli era sano, io me lo tirai drieto, ed al buio lo menai in camera, messilo al letto; ed innanzi che io partissi, volli toccare con mano come la cosa andava,

[...]

NICIA Tocco e sentito che io ebbi ogni cosa, mi usci' di camera, e serrai l'uscio. (V.2)[19]

La presenza della tradizione letteraria comica nella scena del brindisi è confermata dai versi recitati da Mirandolina:

Viva Bacco, e viva Amore:
L'uno e l'altro ci consola;
Uno passa per la gola,
L'altro va dagli occhi al cuore.
Bevo il vin, cogli occhi poi...
Faccio quel che fate voi. (pp. 822-823, II.8)[20]

L'*incipit* ricalca i versi dell'ultima stanza della *Canzona di Bacco* (*Canzone carnascialesche*, X, 53-54) di Lorenzo de' Medici («Donne e giovinetti amanti, / Viva Bacco e viva Amore!»),[21] intrecciati alla più alta tradizione lirica riguardante la teoria stilnovistica sull'origine dell'amore, qui irrisa e banalizzata.[22]

Ancora più interessante però è l'occorrenza nella lingua della *Locandiera* dell'aggettivo 'straordinario', utilizzato dal Cavaliere in riferimento alle qualità di Mirandolina: «CAVALIERE Quella verità, quella scioltezza di dire, è cosa poco comune. Ha un non so che di estraordinario; ma non per questo mi lascerei innamorare» (p. 800, I.16). L'aggettivo non solo trova riscontro nell'espressività comica machiavelliana, con accezione ancora una volta oscena (nella *Clizia* III.7: «SOFRONIA Io dubito che la non abbia l'ordinario delle donne. NICOMACO Adoperi lo strasordinario delli uomini!»),[23] ma ci proietta anche nel linguaggio politico del Segretario che sintetizza nella contrapposizione 'ordinario'/ 'straordinario' due diverse possibilità operative di un uomo di stato:

[...] perché quando questi modi ordinarii non vi siano, si ricorre agli istrasordinarii, e sanza dubbio questi fanno molto peggiori effetti che non fanno quegli. (*Discorsi* I, 7, 8)[24]

[...] in modo che, se tale principe è di ordinaria industria, sempre si manterrà nel suo stato, se non è una estraordinaria e eccessiva forza che ne lo privi. (*Principe*, II, 3)[25]

---

[19] MACHIAVELLI, *Teatro*, cit., p. 130.

[20] Per i giudizi critici sul brindisi cfr. ivi, n. d. c.

[21] LORENZO DE' MEDICI, *Opere*, a cura di Tiziano Zanato, Torino, Einaudi, 1992, p. 393.

[22] Cfr. GUIDO CAVALCANTI, *Voi che per li occhi mi passaste 'l core* (*Rime*, XIII); FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, III, 10: «Et aperta la via per li occhi al core» (*Canzoniere*, a cura di Roberto Antonelli, Gianfranco Contini e Daniele Ponchiroli, Torino Einaudi, 1992, p. 5).

[23] MACHIAVELLI, *Teatro*, cit., p. 176.

[24] NICCOLÒ MACHIAVELLI, *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, a cura di Francesco Bausi, Roma, Salerno editrice, 2001, p. 51. Cfr. anche I, 18, 26; III, 22, 16.

[25] NICCOLÒ MACHIAVELLI, *Il Principe*, a cura di Mario Martelli, Roma, Salerno editrice, 2006, p. 67.

La straordinarietà riconosciuta a Mirandolina scaturisce proprio dalle capacità argomentative, di parola, dal ruolo insomma di abile stratega da lei ricoperto, che sa agire e prevenire, che esula dalle attribuzioni tipicamente femminili delle commedie e che le conferisce invece una componente caratteriale maschile. Anche all'interno della farsa recitata da Mirandolina agli occhi del Cavaliere l'elemento di forza che permetterà alla donna di fare breccia nella 'corazza' di pregiudizi del misogino è proprio l'atteggiamento di dichiarata avversione, per quanto simulata, verso i modi di fare e di pensare femminili; ciò la rende eccezionale, straordinaria rispetto appunto al resto delle donne:

MIRANDOLINA Ha moglie V.S. illustrissima?
CAVALIERE Il cielo me ne liberi. Non voglio donne.
MIRANDOLINA Bravissimo. Si conservi sempre così. Le donne, signore... Basta, a me non tocca dirne male.
CAVALIERE Voi siete per altro la prima donna, ch'io senta parlar così. (p. 798, I.15)

Il termine 'straordinario' potrebbe quindi costituire un elemento di connessione fra materia comica e argomentazione più specificatamente politica. Parlando però di linguaggio politico, di tattica un altro brano della *Locandiera* acquista rilievo; Mirandolina, dopo aver conosciuto il Cavaliere e dopo aver ascoltato i suoi rimbrotti, conclude un lungo monologo con una vera e propria dichiarazione programmatica:

MIRANDOLINA Voglio burlarmi di tante caricature di amanti spasimanti; e voglio usar tutta l'arte per vincere, abbattere e conquassare quei cuori barbari e duri che son nemici di noi, che siamo la miglior cosa che abbia prodotto al mondo la bella madre natura. (p. 792, I.9)

I verbi «vincere, abbattere, conquassare» adottati dalla donna non sono certo casuali e se per un verso richiamano la più antica tradizione letteraria che associa la figura dell'amante, della sua sofferenza e tenacia a quella del soldato,[26] per l'altro si pongono in termini di perfetta sintonia e continuità con le osservazioni fin qui proposte sul registro linguistico di Mirandolina che testimonia un ruolo diverso da quello di una semplice seduttrice che opera per capriccio e vanità. La Locandiera si presenta come la signora/padrona che nel pieno dei suoi poteri all'interno del suo piccolo regno, la locanda,[27] delinea un piano preciso, che realizzerà, facendo leva sulle proprie virtù e capacità e anticipando le mosse dell'avversario, al fine di ottenere la vittoria sul nemico. Niente di diverso rispetto alle mosse di un uomo di stato. Più avanti, constatando l'avvenuto innamoramento del Cavaliere, la donna si esprimerà in termini non molto diversi: «L'impresa è fatta. [...] Restami solo, per compiere la mia vittoria, che si renda pubblico il mio trionfo» (p. 834; II.19). Ancora una volta viene evocato un contesto di tipo politico-militare (ricordiamo che al tema delle armi, non proprio al centro degli interessi di Goldoni, sono in qualche misura legate commedie come *L'amante militare*, *La guerra*),[28] ulteriormente rafforza-

[26] Cfr. OVIDIO, *Amores*, I, 9, 9-12, 15-16; ma anche MACHIAVELLI, *Clizia*, I.2.
[27] Baratto parla di valore simbolico della locanda-teatro (*Nota sulla «Locandiera»*, cit., pp. 125-135).
[28] Cfr. ARNALDO MOMO, *Goldoni e i militari. Los novios de la muerte & le comique raisonné*, Padova, Marsilio, 1973; FRANCO FIDO, *La guerra e i militari sulla scena*, in ID., *Le inquietudini di Goldoni. Saggi e letture*, Genova, Costa & Nolan, 1995, pp. 45-69.

to dal riferimento alla dimensione pubblica verso cui la bella Mirandolina proietta l'esito delle sue azioni. Il verbo abbattere/battere, ma anche il sostantivo «trionfo» trovano un ampio utilizzo nell'esplicarsi del pensiero del Segretario fiorentino (solo a titolo di esempio ricordiamo *Discorsi* III, 25, 15: «col trionfo suo arricchì Roma»;[29] *Istorie*, III, 4: «con lo ammunire battere i minori popolani e rimanere soli nel governo»; IV, 21: «rapì, spogliò, saccheggiò, battè, ammazzò»;[30] *Arte della guerra*, I, 68: «contenti del trionfo»).[31]

La *Mandragola* forniva a Goldoni un esempio autorevole di mistione fra struttura comica e materia politica. Il servo Ligurio, riflettendo sulla coppia male assortita di Messer Nicia, marito sciocco, sprovveduto e credulone, e la bella e insoddisfatta Lucrezia, moglie «savia, costumata», dipinge quest'ultima come una donna «atta a governare un regno» (I.3).[32] Egli, nel riassumere a Messer Nicia il suo piano, che apparentemente favoriva il desiderio di quest'ultimo di diventare padre, ma concretamente lo avrebbe reso becco, utilizza una metafora interessante:

LIGURIO Non perdiàn più tempo qui. Io voglio essere el capitano, ed ordinare l'essercito per la giornata. Al destro corno sia preposto Callimaco, al sinistro io, intra le dua corna starà qui el dottore; Siro fia retroguardo, per dar sussidio a quella banda che inclinassi. El nome sia san Cuccù (p. 124, IV.9).

In alcuni passaggi, il lessico adottato da Ligurio, che assume il ruolo di 'capitano', ideatore e regista delle azioni degli altri personaggi, evoca una realtà di tipo bellico che nella riflessione sull'arte del governare del Machiavelli diventa un tutt'uno con quella politica. Una parte della critica machiavelliana si è, infatti, più volte espressa sulla presenza di una componente politica nella trama della *Mandragola*.[33] Se in merito alla *Locandiera* di Goldoni non si può parlare di intento politico, sembra emergere però con una certa evidenza che Mirandolina, nel gestire una situazione di tipo farsesco, che ha come vittima designata un personaggio della commedia, adotta strumenti tipici della riflessione politica. A questo proposito è opportuno citare le parole di Mirandolina in merito al matrimonio con Fabrizio: «Finalmente con un tal matrimonio posso sperar di mettere al coperto il mio interesse e la mia riputazione, senza pregiudicare alla mia libertà» (p. 848, III.13). La preoccupazione della Locandiera di salvaguardare il suo credito, la sua fama presso gli avventori presenti e futuri se richiama la preoccupazione principale dei personaggi femminili delle commedie goldoniane, mantenere una buona 'riputazione' allo scopo di trovare marito, sembra caricarsi anche di ulteriori valenze, considerato che il matrimonio non costituisce certo l'obiettivo dell'azione scenica di Mirandolina. Attraverso l'adozione di questo sostantivo, il personaggio tocca, infatti, uno

[29] MACHIAVELLI, *Discorsi*, cit., p. 692.
[30] NICCOLÒ MACHIAVELLI, *Tutte le opere*, a cura di Mario Martelli, Firenze, Sansoni, 1971, pp. 692b e 728a.
[31] NICCOLÒ MACHIAVELLI, *L'arte della guerra. Scritti politici minori*, a cura di Jean Jacques Marchand, Denis Fachard e Giorgio Masi, Roma, Salerno editrice, 2001, p. 45.
[32] Per le citazioni cfr. MACHIAVELLI, *Teatro*, cit., pp. 78.
[33] Cfr. ALESSANDRO PARRONCHI, *La prima rappresentazione della 'Mandragola'. Il modello per l'apparato, l'allegoria*, «La Bibliofilia», LXIV, 1962, pp. 37-89; GENNARO SASSO, *Considerazioni sulla 'Mandragola'*, in ID., *Machiavelli e gli antichi e altri saggi*, III, Milano-Napoli, Ricciardi, 1988, pp. 47-122; FRANCESCO BAUSI, *Machiavelli*, Roma, Salerno editrice, 2005, pp. 274-290.

dei concetti cardine del pensiero politico del Segretario: l'arte dell'apparire ai fini del mantenimento del potere; l'importanza dell'immagine di sé che l'uomo politico riesce a veicolare agli occhi dei sudditi/cittadini e della sua capacità di mostrarsi nei termini che risultano più utili e opportuni in un determinato momento. Gli esempi in tal senso nell'opera machiavelliana sono molteplici e solo per fornire un saggio ricordiamo *Discorsi*, II, 18, 16 («per mantenersi più in riputazione»)[34] e *Principe*, XXVI, 25 («danno reputazione e grandezza a uno principe nuovo»);[35] ma anche in questo caso la *Mandragola* funge da tramite importante e più congeniale agli interessi di Goldoni (V.1: «FRATE: [...] non le abbiamo saputa mantenere la reputazione»).[36]

Un'altra riflessione della protagonista appare interessante, però, ai fini di analizzare l'influenza o la suggestione che alcuni aspetti peculiari della materia politica potrebbero aver prodotto nella strutturazione dei meccanismi riflessivi della Locandiera:

MIRANDOLINA Mi faccio merito con Fabrizio d'aver ricusata la boccetta d'oro del Cavaliere. Questo vuol dir saper vivere, saper fare, saper profittar di tutto, con buona grazia, con pulizia, con un poco di disinvoltura. In materia d'accortezza, non voglio che si dica ch'io faccio torto al sesso. (p. 837, III.3)

Si manifesta anche qui con chiarezza la sua filosofia di vita, cioè 'trarre profitto' dalle diverse situazioni, che, se per un verso richiama la logica utilitaristica del bravo mercante, per l'altro contraddistingue anche l'operato dell'uomo di governo virtuoso e prudente, come dimostrano vari luoghi dell'opera machiavelliana: *Discorsi* II, 33, 2 («fare profitto»: p. 520); ecc.; *Istorie*, I, 26 («non faccendo alcun profitto»; ecc.),[37] *Principe*, XX, 14 («fanno solo profitto»: p. 274); VII, 43 («beneficare con grazia»: p. 147). La Locandiera nell'attribuirsi la capacità di volgere a proprio vantaggio il rifiuto del regalo del Cavaliere, garantendosi così la fedeltà del cameriere e futuro sposo Fabrizio, traccia anche un decalogo che sembra ricordare quello del perfetto politico: sfruttare le diverse situazioni, adattando il proprio comportamento di volta in volta nella maniera più appropriata («disinvoltura»); conservare un decoro esteriore («grazia» e «pulizia») che consenta di mantenere nel tempo una situazione favorevole; infine saper prevenire i pericoli e le mosse altrui («accortezza»). Tutto questo sembra presentare più di un aspetto concettuale affine alle cogitazioni di carattere politico-militari del Segretario fiorentino.

BIBLIOGRAFIA CITATA

ADAMO, FILOMENA, *La donna del Settecento e la donna del Goldoni*, Girgenti, Tip. Montes, 1921.

ALONGE, ROBERTO, *Approcci goldoniani. Il sistema di Mirandolina*, «Il Castello di Elsinore», XII, 1991, pp. 11-39.

BARATTO, MARIO, *La letteratura teatrale del Settecento (Studi e letture su Carlo Goldoni)*, Vicenza, Neri Pozza, 1985.

————, *«Nota sulla Locandiera»*, ID., *La letteratura teatrale del Settecento*, cit., pp. 125-135.

[34] MACHIAVELLI, *Discorsi*, cit. pp. 424.
[35] MACHIAVELLI, *Principe*, cit., p. 320.
[36] MACHIAVELLI, *Teatro*, cit., p. 127.
[37] MACHIAVELLI, *Tutte le opere*, cit., p. 650b.

BAUSI, FRANCESCO, *Machiavelli*, Roma, Salerno editrice, 2005
CROTTI, ILARIA, *Le seduzioni della virtù*, in EAD., *Libro, Mondo, Teatro. Saggi goldoniani*, Venezia, Marsilio Editori, 2000, pp. 143-168.
DAZZI, MANLIO, *Carlo Goldoni e la sua poetica sociale*, Torino, Einaudi, 1957.
DE SANCTIS, FRANCESCO, *Storia della letteratura italiana*, a cura di Benedetto Croce, Bari, Laterza, 1958.
FERRONE, SIRO, *Carlo Goldoni. Vita, opere, critica, messinscena*, Firenze, Sansoni Editore, 1990.
FIDO, FRANCO, *Nuova guida a Goldoni. Teatro e società nel Settecento*, Torino, Einaudi, 2000.
————, *La guerra e i militari sulla scena*, in ID., *Le inquietudini di Goldoni. Saggi e letture*, Genova, Costa & Nolan, 1995, pp. 45-69.
FOLENA, GIANFRANCO, *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, 1983.
GOLDONI, CARLO, *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, IV, a cura di Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, 1940.
————, *Memorie*, a cura di Paolo Bosisio, Milano, Mondadori, 1993.
————, *L'amante militare. L'impostore. La guerra*, a cura di Gastone Geron, Milano, Mursia, 1990.
————, *La locandiera*, a cura di Carlo Pedretti, introduzione di Luigi Lunari, Milano, Rizzoli, 2001.
————, *La locandiera*, a cura di Sara Mamone e Teresa Megale, Venezia, Marsilio, 2007.
MACHIAVELLI, NICCOLÒ, *Tutte le opere*, a cura di Mario Martelli, Firenze, Sansoni, 1971.
————, *Teatro. Andria. Mandragola. Clizia*, a cura di Guido Davico Bonino, Torino, Einaudi, 1990.
————, *L'arte della guerra. Scritti politici minori*, a cura di Jean Jacques Marchand, Denis Fachard e Giorgio Masi, Roma, Salerno editrice, 2001.
————, *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, a cura di Francesco Bausi, Roma, Salerno editrice, 2001.
————, *Il Principe*, a cura di Mario Martelli, Roma, Salerno editrice, 2006.
MEDICI, LORENZO DE', *Opere*, a cura di Tiziano Zanato, Torino, Einaudi, 1992.
MOMO, ARNALDO, *Goldoni e i militari. Los novios de la muerte & le comique raisonné*, Padova, Marsilio, 1973.
ORTIZ, MARIA, *La cultura del Goldoni*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XLVIII, 1906, pp. 70-112.
PARRONCHI, ALESSANDRO, *La prima rappresentazione della 'Mandragola'. Il modello per l'apparato, l'allegoria*, «La Bibliofilia», LXIV, 1962, pp. 37-89.
PETRARCA, FRANCESCO, *Canzoniere*, a cura di Roberto Antonelli, Gianfranco Contini e Daniele Ponchiroli, Torino Einaudi, 1992.
SASSO, GENNARO, *Considerazioni sulla 'Mandragola'*, in ID., *Machiavelli e gli antichi e altri saggi*, III, Milano-Napoli, Ricciardi, 1988, pp. 47-122.
SAULINI, MIRELLA, *Indagine sulla donna in Goldoni e Gozzi*, Roma, Bulzoni, 1995.
SCOGNAMIGLIO, GIUSEPPINA, *Ritratti di donna nel teatro di Carlo Goldoni*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiana, 2002.
SPEZZANI, PIETRO, *Dalla commedia dell'arte a Goldoni. Studi linguistici*, Padova, Esedra, 1997.
STEWART, PAMELA D., *Goldoni fra letteratura e teatro*, Firenze, Olschki, 1989.
TOSCAN, JEAN, *Le carnaval du langage. Le lexique erotique des poetes de l'equivoque de Burchiello a Marino*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1981.

«... Il coraggio di nominarle tragedie»: gli esordi di Goldoni al San Samuele

Marzia Pieri
(Università di Siena)

Le composizioni tragiche di Goldoni per il San Samuele sono state tradizionalmente giudicate come un' oscura preistoria della Riforma di là da venire, ma possiamo ora rileggerle con occhi nuovi, riconoscendo in questo *corpus* sgangherato e remoto una tappa importante nella formazione tecnica e professionale di un drammaturgo già consapevole delle proprie strategie e dei propri obiettivi.

The tragic compositions that Goldoni has realized for the San Samuele have been considered traditionally as a 'dark prehistory of the future Reformation, *but now we can look at them with a different prospective, recognizing in this ramshackle and remote* corpus *an important milestone about the technical and vocational training of a playwright already aware of his strategies and his objectives.*

Il 28 dicembre 1748 Goldoni dichiara con affettato candore ad un anonimo amico che non ha appunto il coraggio di definire tragedia il *Nerone,* annunciato in cartellone per il carnevale del Sant'Angelo, anche se potrebbe passare per tale agli occhi di «chi non sa tutti i precetti che si richiedono per un sì difficile componimento»:[1] si accontenta di chiamarla «opera scenica», consapevole di una disformità rispetto al canone aristotelico, che tuttavia non lo disturba affatto, augurandosi anzi che possa piacere al pubblico e rendere un adeguato guadagno. L'ironia polemica[2] di questa lettera-manifesto è pienamente giustificata dalla storia abbastanza lunga e fortunata di successi tragici altrettanto 'imperfetti' che si sta lasciando per il momento alle spalle, ma senza né rinnegarli, né dimenticarli. L'oggetto del mio intervento è il *corpus* di otto di essi andati in scena al San Samuele negli anni trenta (nel '34 *Belisario*; nel '35 *Rosmonda* per carnevale e *Griselda* in autunno; nel '36 *Don Giovanni* per carnevale e *Rinaldo* in autunno; nel '38 *Enrico* per carnevale e probabilmente *Giustino*;[3] nel '40 *Osmano* in apertura della stagione autunnale)[4] e solo in parte approdati tardivamente alle stampe. Un blocco omogeneo di recite spesso fortunate (nel caso del *Belisario,* che superò il trionfo di *Merope,* fortunatissime), che si interfogliano con la fitta serie di coevi intermezzi, drammi seri e eroicomici e cano-

---

[1] CARLO GOLDONI, *Lettera dell'autore dell'opera intitolata* Nerone *scritta ad un suo amico che serve di prefazione all'opera stessa*, in ID., *Tutte le opere*, 14 voll., XIV, a cura di Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, 1950-1956, p. 425 (d'ora in avanti MN).

[2] Se ne veda la puntuale analisi di ANNA SCANNAPIECO, *«Io non soglio scrivere per le stampe...»: genesi e prima configurazione della prassi editoriale goldoniana*, «Quaderni veneti», 20, dicembre 1994, pp. 119-196: 121.

[3] Come argomenta persuasivamente ANNA SCANNAPIECO, *Alla ricerca di un Goldoni perduto: «Osmano re di Tunisi»*, «Quaderni veneti», 20, 1994, pp. 9-56: 34.

[4] Tutte ricordate (tranne la *Griselda*) nella prefazione Bettinelli come meritevoli di «compatimento» a dispetto della loro imperfezione, «tuttoché non ardisca dar loro il titolo di Tragedie» (*L'Autore a chi legge (prefazione del 1750)* in CARLO GOLDONI, *Polemiche editoriali. Prefazioni e polemiche I*, a cura di Roberta Turchi, Marsilio, Venezia, 2009, p. 94).

vacci, in cui si riassume una 'preistoria' professionale tutt'altro che inerte, che è tempo ormai di annettere alla Riforma come un suo tassello fondativo e coerente: un esordio, insomma, che contiene già alcuni elementi-chiave di tutto il futuro lavoro goldoniano.

Nelle memorie italiane e francesi Goldoni rievoca i propri esordi drammatici (più tragici che comici) con Buonafede Vitali e con Imer in una prospettiva ancora più del solito attenta al gusto dei lettori d'oltralpe, particolarmente sensibili e polemici in materia di tragedia, e nondimeno —anche in quelle sedi e a distanza di tanti anni— se ne dichiara nell'insieme tutt'altro che insoddisfatto, per cui lo scanzonato manifesto del *Nerone* è del tutto plausibile, e può essere lecitamente accostato, con le precauzioni del caso, alla storia dei precedenti della riforma tracciata due anni dopo nella prefazione Bettinelli con altrettanta, sostanziale, indulgenza nei loro confronti. Credo, insomma, che non sia più il caso di liquidare questa zona biografica e artistica come una forzata subordinazione al mercato, o una giovanile esplorazione alla cieca, verso un'intuìta ma ancora frustrata progressione sulla via di Damasco del semplice e del naturale. Come sempre, lo spartiacque del 1750 va contestualizzato a dovere, leggendo unitariamente Goldoni con Goldoni. Sul filo di una tale riflessione si può anche ricordare che la denunciata corruzione del teatro italiano si riferisce, in quella famosa prefazione, allo scomparto della commedia —degradata, immorale e ripetitiva— a cui non hanno per il momento fatto argine e posto rimedio le traduzioni riadattate di autori stranieri moderni, le maldestre riprese di classici obsoleti, le farciture musicali o la recita dei libretti senza musica tentati dalle compagnie. Da parte sua, peraltro, egli rivendica l'onorevole apprendistato che lo ha reso competente di «Trattati di Poetica, Tragedie, Drammi, Commedie d'ogni sorta»,[5] e si riconosce erede di Lope per un comune antipedantismo modernizzante che mira a soddisfare le aspettative di divertimento e di emozione degli spettatori popolari.

Per restituire a se stesse queste anomale tragedie bisogna allora tentare una sorta di restauro integrativo d'insieme, ripulendole, nel limite del possibile, dalle troppe mani di vernice che le hanno sfigurate ad opera di lettori sbrigativi o variamente disgustati dalla loro mediocrità. Non alludo naturalmente ai testi —che possiamo soltanto leggere, in verità senza troppe emozioni, contaminati e rielaborati nelle stampe attraverso molti passaggi, e ancora più del solito geneticamente aperti e poliautoriali— ma, nel limite del possibile, ai loro contesti di riferimento. Ci soccorrono come utensili preziosi alcuni contributi critici che hanno ridisegnato il territorio, aprendo nuovi tracciati per riconsiderare questa preistoria goldoniana. Mi riferisco all'affresco del quadro produttivo veneziano restituito da Gerardo Guccini nel 1987, con al centro uno specifico interesse per il tragico (qualsiasi tragico) da re-inventare da parte di letterati in cerca di attori e di attori che si fanno autori in compagnie guidate all'epoca dal primo amoroso;[6] alle indagini di Piermario Vescovo, dello stesso anno, sui riusi goldoniani della commedia cittadina vene-

[5] *L'Autore a chi legge (prefazione del 1750)* in GOLDONI, *Polemiche editoriali*, cit., p. 101.

[6] GERARDO GUCCINI, *Strutture del teatro recitato a Venezia nel XVIII secolo*, «Teatro e Storia», a. II, n. 2, 1987, pp. 251-293.

ziana, e sulla sotterranea e dissimulata centralità del repertorio (che il nostro non perde mai d'occhio, pur atteggiandosi sempre e comunque a innovatore e rifondatore, per esempio nei confronti del Gori a proposito degli intermezzi);[7] alla rimessa a fuoco di Anna Scannapieco, nel 1994, della precoce e solitaria strategia autoriale per via di stampa proprio a cominciare dai libretti e dalle tragedie, che ci rivela un Goldoni tempestivo e lungimirante nel destreggiarsi fra mecenatismo e mercato.[8] Con questi riferimenti si caricano di nuovo senso anche le opere più o meno tragiche recitate al San Samuele negli anni '30, di cui Paola Luciani ha ricostruito per prima i legami con la tradizione letteraria circostante[9] e Ginette Herry ha indagato le sotterranee implicazioni autobiografiche e metateatrali.[10]

Nel suo apprendistato in giro per l'Italia (Perugia, Rimini, Milano, Pavia), il giovane Carlo —gran lettore di testi drammatici sotto l'egida e il marchio retrospettivi di Cicognini e di Gravina— alterna alla medicina e alla giurisprudenza un vivo «trasporto per la Drammatica Poesia, or con Dialoghi, or con Commedie, or con rappresentar nelle nobili Accademie un qualche Teatral Personaggio»:[11] si muove, cioè, in un' area canonicamente letteraria e amatoriale come attore (un'esperienza non secondaria, replicata anche in anni più tardi fra Zola e Bagnoli). È solo a Milano —e non a Venezia— che cambia passo, iniziando a «compor di proposito per servigio degli Italiani Teatri».[12] In mezzo c'è lo scacco dell'*Amalasunta* (di cui il conte Prata gli dice che «se fosse scritta diversamente potrebbe essere una buona tragedia»)[13] e l'incontro con l'Anonimo Buonafede Vitali, per la cui compagnia volante comincia a scrivere «in pochissimo tempo» fogli su fogli di soliloqui, rimproveri, disperazioni, dialoghi, dichiarazioni e concetti amorosi in qualità di aspirante «poeta alla [...] foggia» degli attori.[14] Fra di loro, insieme al Pantalone Francesco Rubini, c'è Gaetano Casali, appassionato di «parti eroiche, sostenute, imperiose»,[15] a cui si lega più da vicino, e che gli suggerisce (o gli commissiona?), nel 1733, una revisione del *Belisario*, titolo tragico ancora popolare ma assai malconcio e contraffatto sulle scene. Carlo ci si dedica a pezzi e bocconi nei concitati mesi successivi, che lo portano lontano da Milano, e riesce a vederlo rappresentato l'anno dopo a Venezia (quando ormai non ci sperava più) dopo aver fortunosamente ritrovato a Verona l'amico attore, che gli procura la scrittura con l'Imer. Comincia con questo trionfo del *Belisario* —che gli guadagna tra l'altro la prestigiosa prote-

[7] PIERMARIO VESCOVO, *Per la storia della commedia cittadina veneziana pregoldoniana*, «Quaderni veneti», 5, 1987, pp. 37-80.
[8] SCANNAPIECO, *Alla ricerca di un Goldoni perduto*, cit.
[9] PAOLA LUCIANI, *Esordi tragici*, in EAD., *Drammaturgie goldoniane*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, pp. 3-19.
[10] GINETTE HERRY, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata,* I 1707-1744, Venezia, Marsilio, 2007. Ma si ricordi anche il saggio di IRENE MAMCZARZ, *Esperienze e innovazioni di Carlo Goldoni prima della Riforma del 1748*, «Studi goldoniani», 8, 1988, pp. 7-50.
[11] *L'Autore a chi legge*, cit, p. 89.
[12] Ivi, p. 90.
[13] *L'Autore a chi legge (Tomo XI)*, in CARLO GOLDONI, *Memorie italiane. Prefazioni e polemiche III*, a cura di Roberta Turchi, Venezia, Marsilio, 2008, p. 195.
[14] Ivi, p. 203.
[15] Ivi, p. 204.

zione del patrizio Niccolò Balbi—[16] l'avventura del San Samuele. Alla richiesta del Casali di restaurarlo (come la storia si merita) Goldoni avrebbe obiettato: «—Ma questa [...] non è Commedia—. —Non importa, rispose, vi sarà più facile cominciare da una tragedia...».[17] Ma è la solita professione retrospettiva di fede comica, perché in realtà le commedie per lui sono per il momento un impegno secondario e questo esordio tragico non è affatto occasionale. Negli anni '30 egli sta cercando la propria consacrazione letteraria per la via tradizionalissima della poesia d'occasione, fra compendi in rima di prediche quaresimali, sonetti sacri, e lunari di qualche successo mondano,[18] e, per quanto riguarda il teatro che gli sta così a cuore, non sa ancora bene da che parte accederci, salvando quella sintesi indispensabile fra onore e utile su cui ha fin d'ora idee molto chiare. È il lucroso mercato musicale ad attirarlo,[19] perché la commedia non rende abbastanza e la tragedia —promettente, referenziata e socialmente accettabile per un avvocato che deve anche badare alla propria rispettabilità— è altrettanto poco redditizia:

Une tragédie, fut-elle aussi excellente que celles de Corneille et de Racine, m'auroit rapporté en Italie beaucoup d'honneur, et très-peu de profit, et j'avois besoin de l'un et de l'autre.[20]

Faisant réflexion que le genre comique ne convenoit pas infiniment à la gravité de la robe, je crus plus analogue à mon état la majesté tragique [...] Mon cabinet ne me rapportoit rien: j'avais besoin de tirer parti de mon tems. Les profits de la comédie sont très-mèdiocres, en Italie, pour l'auteur; il n'y avait que l'*Opéra* qui pût me faire avoir cent sequins d'un seul coup.[21]

L'*impasse* fra le ragioni della borsa e quelle del prestigio poetico si risolve nei fatti grazie all'incontro con Giuseppe Imer, che di tragedie se ne intende: in qualità di capocomico sotto la direzione artistica dei Grimani, egli sta infatti consacrando sul mercato veneziano le fortune del San Samuele —'terzo teatro' che si deve misurare con le istituzioni forti del San Giovanni Grisostomo e del San Luca— proprio puntando su questo ambito, nella continuità di una tradizione che ha visto avvicendarsi autorialità via via sempre meno marginali in cartelloni dominati da mescidazioni drammatico-musicali fortemente sperimentali e polimorfiche.[22] Il tecnicismo delle parti comiche è incardinato nel traliccio delle parti serie, che strutturano gli intrecci prevalentemente tragici e tragicomici proposti al pubblico, ma fanno anche «giocar le maschere: cioè sostenere le scene giocose colle quattro Ma-

[16] Cfr. SCANNAPIECO, *Alla ricerca di un Goldoni perduto*, cit., p. 17.
[17] *Ibidem*.
[18] Cfr. SCANNAPIECO, *«Io non soglio scrivere per le stampe...»*, cit., p. 137; sulla fama di ottimo astrologo che lo precede a Bergamo, e di cui resta «sospeso e mortificato, non sapendo a che attribuire un titolo, con cui mi pareva di esser posto in ridicolo», si veda la prefazione al tomo XI dell'edizione Pasquali (MN, I, p. 686).
[19] Su un tale orientamento strategico in questa fase del suo lavoro si rimanda a SCANNAPIECO, *«Io non soglio scrivere per le stampe...»*, cit., pp. 136-146.
[20] Una riflessione che fa a Brescia nel 1733, dopo lo scacco dell'*Amalasunta,* come racconta in *Mémoires*, I, XXVII (MN, I, p. 123).
[21] Ivi, p. 112.
[22] Il repertorio e l'organico del teatro sono stati ora ricostruiti egregiamente da Lorenzo Galletti nella sua tesi di dottorato *Lo spettacolo senza riforma. La compagnia del San Samuele a Venezia (1726-1749)*, diretta dal professor Siro Ferrone e discussa a Firenze nel 2015.

schere della commedia italiana, e farle risaltare e brillare»[23] nelle sequenze irrinunciabili all'improvviso. Grazie al fiuto di Imer il San Samuele acquisisce in questi anni autonomia e prestigio crescenti: l'*ensemble* da lui guidato può vantare un organico numeroso,[24] in grado di coprire un repertorio altrettanto ampio e diversificato, che contempla persino dei «contratti a vicenda», alternando sui medesimi ruoli attori diversi. I loro *fans* si appassionano a goderne le varianti recitative sui medesimi testi, moltiplicando gli introiti. Di questa versatilità a trecentosessanta gradi gli attori sono garanti e responsabili, e sono in grado, per cultura e competenza, di intervenire nella programmazione drammaturgica. Antonio Vitalba e Gaetano Casali, in particolare, sono le due *star* tragiche, referenti diretti del lavoro di Goldoni.

La musica è ancora egemone, ma è anche in corso un incontro scenico fra il teatro commerciale e quello libresco, che riguarda gli istrioni prima ancora che i poeti (ad essi fatalmente legati). Proprio la tragedia è da tempo al centro di un'attenzione congiunta da parte degli uomini di scena, spesso primi amorosi che ne scrivono e ne riadattano in proprio,[25] e uomini di libro, che degli attori hanno bisogno per dare corpo ai loro personaggi di carta (da Martello a Maffei, da Baruffaldi, a Conti a Gasparo Gozzi). È una specie di smania collettiva, che viene da lontano e coincide con la prima circolazione italiana del teatro di Voltaire, tradotto e recitato in tutta Italia da attori di mestiere, gesuiti di collegio e nobili dilettanti, di cui proprio al San Samuele va in scena, nel 1738, come un' assoluta primizia, l'*Alzira*.[26] Il dibattito teorico è affollato e vivacissimo: una specie di maratona collettiva che per la prima volta affronta i fantasmi delle moderne passioni e si misura con i ricatti del gradimento del pubblico in una prospettiva estetica in cui i numeri cominciano a contare e la variabile del successo persino a prevalere sull'elitarismo che da secoli si impone in materia tragica.[27]

La *querelle* intorno ad Aristotele sta diventando poco più che una foglia di fico rispetto alla gigantesca svolta di gusto che è in atto: classicismo e anticlassicismo sono spesso soltanto etichette vecchie apposte su contenitori nuovi di zecca.

---

[23] *Prefazione al tomo XIII dell'edizione Pasquali*, MN, I, p. 712.

[24] Sulla composizione e il funzionamento della compagnia si rimanda anche ad SCANNAPIECO, *Alla ricerca di un Goldoni perduto*, cit.

[25] Un clima e una moda confermati dai ricorrenti apprezzamenti del Bartoli verso le attitudini tragiche, patetiche e declamatorie degli attori di questi anni, che spesso riadattano o compongono in proprio per l'appunto testi tragici e drammi, come fanno ad esempio Pietro Cotta, Luigi Riccoboni, Pompilio Miti, o Antonio Vitalba. Il loro sperimentalismo tragico, naturalmente, era anche e soprattutto scenico: nel 1734, ad esempio, il Casali ebbe l'idea di rifare in prosa al San Samuele l'*Artaserse* di Metastasio, caduto al San Giovanni Grisostomo, recitandolo con una sapienza gestuale e un «recitativo parlante» che entusiasmarono il pubblico per molte repliche (cfr. SCANNAPIECO, *Alla ricerca di un Goldoni perduto*, cit., p. 29).

[26] I comici utilizzarono la traduzione in prosa del marchese modenese Alfonso Fontanelli, pubblicata l'anno prima, di cui il Vitalba curò la stampa e firmò la dedica nell'edizione Venezia, Valvasore, 1738, accreditandosi come autore, secondo una prassi attoriale molto consueta.

[27] Per una sua ricostruzione d'insieme rimandiamo ai contributi di MARCO ARIANI, *L'ossessione delle «regole» e il disordine degli «affetti»: lineamenti di una teoria illuministica del teatro tragico*, «Quaderni di teatro», a. III, n. 11, 1981, pp. 233-258 e di GIOVANNA ZANLONGHI, *La riforma della tragedia nel Settecento. L'identità italiana a teatro*, ne *L'identità italiana ed europea tra Sette e Ottocento*, a cura di Anna Ascenzi e Laura Melosi, Firenze, Olschki, 2008, pp. 61-81.

L'anticlassicismo dei letterati modernisti mira, con diverse sfumature, a costruire *fabulae* più mosse e impressive; il 'classicismo' degli attori riformatori bada ad un indispensabile riordino scenico degli intricati intrecci barocchi. Nel primo ventennio del secolo i due fronti vanno spesso a braccetto: il sodalizio fra Maffei e i coniugi Riccoboni sembra indicare una strada sicura da percorrere, e l'antologia tragica pubblicata dal conte veronese nel 1723 conta molto sul contributo dell'attore Pompilio Miti per intercettare un pubblico ideale in grado di accostarsi alla tragedia in modo spontaneo e senza prevenzioni colte. Ben presto però cominceranno le polemiche in materia di 'precedenza' e autorialità (è del 1737 lo scontro fra Maffei e Lelio tramite il Becelli) perché i comici non hanno alcuna intenzione di essere messi in secondo piano come passivi esecutori, ma si ritengono ben attrezzati per cavarsela da soli grazie al vasto retroterra seicentesco patetico e tragicomico che hanno alle spalle, e alla competenza linguistica di cui sono in possesso gli amorosi/capocomici.

I temi chiave sull'arengo riguardano la medietà di eroi ed eroine più umani e accessibili; un'idea di catarsi anti-senecana che miri a moderare (più che ad estirpare) *tutte* le passioni, e non più soltanto la pietà e il terrore; il progetto di coniugare ragione (cioè bellezza e regolarità) e natura (nel senso antropologico di umanità e socialità); l'attenzione forte al momento ricettivo, con la scommessa di far piacere ai gondolieri la tragedia come accade con l'opera, la farsa o il dramma per musica. Quanto al pubblico è pronto ad applaudire contenuti nuovi, a commuoversi e schierarsi dalla parte di eroi appassionati e infelici senza troppo curarsi della regolarità dei contenitori. Il moderno patetico in voga —per quanto sia enfatico e *kitch*— è democraticamente destinato a chi è capace soggettivamente di recepirlo; lo spettatore e il lettore borghese di quest'epoca, estraneo ai privilegi aristocratici del *bon goût*, è del resto senza rete e si può fidare solo di se stesso. La lettura deludente di questi testi va dunque integrata pensando all'appassionato orizzonte d'attesa a cui vanno incontro e alla ricchezza tridimensionale e polimorfica degli allestimenti, farciti di spettacolarità e di musica, con alti tassi di metateatralità a chiave che ne spiegano il duraturo successo (ad esempio l'*affaire* Passalacqua adombrato nella *Griselda*, o l'elogio di Venezia inserito nel *Rinaldo* V, 3).

Non è possibile qui entrare nel merito dei singoli componimenti, ma solo ricordare che tre di essi (*Belisario*, *Don Giovanni* e *Rinaldo*) rielaborano altrettanti longevi archetipi del teatro dell'Arte, due (*Giustino* e *Griselda*) derivano da libretti per musica assai spesso riscritti, e altri due (*Enrico* e *Rosmonda*) sono di materia più o meno storica. In genere i testi sono costruiti su dei telai di base molto convenzionali (i buoni e i cattivi, le abnegazioni sublimi, gli amori contrastati, l'odio e la gelosia che accecano, i sovrani magnanimi...); ci sono molti monologhi e controscene; si abusa di ritratti e di lettere ritrovate per chiudere sensatamente intrecci poco verosimili, e (nonostante la vantata rinuncia al ripiego della statua parlante nel *Don Giovanni*) non mancano fulmini, crolli di edifici e trovate scenotecniche di vario genere per vivacizzare l'insieme (compresa una tigre sfuggita a un serraglio che si aggira sulla scena del *Giustino*). I conflitti sono tutti interiori, ai limiti della dissociazione maniacale, non mancano cammei arcadici *d'antan,* inserti gnomici a chiosa e montaggi di *routine*

(come i monologhi che concludono a effetto i singoli atti alla maniera del teatro per musica). I pezzi da baule si mescolano con disinvoltura alle citazioni colte.[28]

E tuttavia è l'insieme quello che conta e che, nel caso di Goldoni, fa la differenza, restituendo un effetto-verità a componimenti in cui sono evidenti (e ricorrenti) le suture e gli addobbi posticci, ma il congegno quasi sempre tiene con *suspence* adeguate. Certamente le parole recitate (che alla lettura rivelano tutta la loro fragilità convenzionale) sono un ingrediente secondario rispetto alle scene d'insieme, agli apparati, alle musiche e al ritmo scenico, insieme compatto e serrato, che avvince gli spettatori, pur consapevoli di come andrà a finire la storia. Un tragico interiorizzato e sentimentale, psicologicamente plausibile e ancora fortemente chiaroscurato fra buoni e cattivi, si dispiega in intrecci unitari, carichi di dettagli addirittura realistici, dove gli 'a parte' e i monologhi frequenti rimediano alla sgangheratezza e prevedibilità delle vecchie trame, portando in primo piano i personaggi.

Goldoni aiuta insomma gli attori a rendere comunicativi ed efficaci i nuovi temi che appassionano il pubblico, e che essi non sanno ancora bene come maneggiare. Sta avvenendo in questi anni qualcosa di simile a quello che era capitato nell'invenzione cinquecentesca della tragicommedia aristotelica, legittimata a posteriori nei polemici *Verati,* contro il povero Giason Denores, dallo sfrontato Guarini, che disprezza le stravaganze sceniche dei comici mercenari, ma attinge a piene mani al vasto bacino delle loro irregolarissime recite di materia pastorale e mitologica.[29] Al solito non è chiaro se si stia imborghesendo la tragedia o innalzando stilisticamente la commedia, ma è questione alla fine secondaria.

L'impegno di Goldoni al San Samuele va collocato entro questo quadro di riferimento e questa logica di compagnia: la componente comica è un irrinunciabile ingrediente stilistico e performativo, che si mescola al tragico senza soluzione di continuità e invade la musica come ingrediente base degli intermezzi. Ricordiamo che la *Pupilla* fa da intermezzo al *Belisario*, e la *Birba* alla *Rosmonda* , e che la trilogia di Momolo (non ancora pensabile in forma testuale) risale al 1738-1741. L'antico tragico monocorde sul furore dei re resta appannaggio esclusivo dei drammi seri per musica destinati alla fiera dell'Ascensione, come *La generosità politica* (1736), *Germondo* (1739) e *Gustavo I re di Svezia* (1740). Le improprie tragedie (definite a volte «commedie in versi») che Goldoni riadatta dunque in questi anni, e all'interno stagioni teatrali affollate di tragedie blasonatissime (di Conti, Rucellai, Lazzarini, Corneille o Racine), hanno ugualmente a che fare con l'arcipelago della letteratura alta e con la grande tradizione spagnolesca e barocca dell'opera regia, incline a trascolorare in *comédie larmoyante*, di cui il Casali, il Vitalba, la Passalacqua, la Bastona o la Rutti hanno assoluta padronanza. Goldoni scrive per loro, come sempre,

[28] A questi attrezzi scenici di lunga durata Goldoni fa ricorso del resto, anche a distanza di anni, come a risorse garantite: ricordiamo le inserzioni arcadiche quasi identiche in *Griselda* II.10 e in *Giustino* III.1; il motivo del pastore che in un giorno diventa re, comune a *Giustino* e ad *Artemisia* (1759); o il tema del doppio amore risolto da un' agnizione fraterna, che risale alla *Filli di Sciro* e viene utilizzato in *Enrico*, in *Gustavo I re di Svezia* (1740), e più tardi nella *Peruviana* (1754).

[29] Rimando, in proposito, al mio saggio *Il «Pastor Fido» e i comici dell'Arte: un problema spinoso*, «Biblioteca teatrale», n. 17, 1990, pp. 1-15.

anzi, riscrive su loro commissione testi ben collaudati che hanno bisogno di essere rimessi a nuovo. È veramente oziosa, in questi casi, la ricerca erudita sulla filiera intertestuale delle pretese fonti. Siamo sempre alle prese con i medesimi libretti, romanzi, canovacci di antica e larga circolazione (*evergreen* che spesso ritroviamo, ad esempio, nel repertorio parigino di Riccoboni) e il gioco delle varianti lascia il tempo che trova.

Goldoni si trova in una posizione strategica per vivere in prima persona quella transizione dall'amoroso all'autore che è in corso, attingendo a man bassa dal baule e dalle biblioteche con un occhio già esercitato al libro del Mondo. Comincia come drammaturgo tuttofare sulla falsariga di Imer, Antonio Gori e Domenico Lalli, ma si ritaglia rapidamente uno spazio istituzionale di autore vero e proprio, fatto di prestigio, duttilità e intuito scenico. Egli è un protagonista precoce ed esemplare del trapasso in atto fra «arte di mestiere» e «arte d'artista», che riguarda tanti intellettuali settecenteschi, di cui si dichiarerà sempre orgoglioso, proclamandosi «né cavaliere né letterato»»,[30] bensì esponente di un' onesta mercatura teatrale di cui non dissimula né sottovaluta i rischi, le fatiche e le sfide, e vanta il possesso dei segreti e delle tecniche. Sono questi gli anni in cui se ne impadronisce a fondo, rassegnato a subire, all'occorrenza, i ricatti dei comici committenti: scrive la *Rosmonda* per la Romana (e *contro* la Passalacqua che gli ha dato qualche dispiacere amoroso),[31] il *Belisario* per il Casali, il *Giustino* per il Vitalba (come più tardi la trilogia di Momolo per Golinetti); deve rassegnarsi ai loro colpi di testa vanitosi, come il «colpo di bastone a una guardia per far ridere l'uditorio» nel bel mezzo della scena «tenera e dolente» in cui il Vitalba, accecato, non resiste a prodursi in un lazzo del tutto improprio, o la furlana scatenata che la Bastona danza, a furor di popolo, a metà della *Rosmonda*;[32] obbedisce all'invito di comporre *Osmano* in modo da far recitare tutti in apertura della stagione di autunno (ma sarà risoluto nel non darla alle stampe) e, nonostante i compromessi inevitabili, le esitazioni e i passi falsi, si muove con crescente sicurezza e determinazione da vero e proprio drammaturgo/regista *in pectore*.

La qualità di questo suo impegno è testimoniata con passione e gratitudine, qualche anno più tardi nel 1757, da una lettera dello stesso Vitalba, che esibisce a Francesco Vendramin la propria partecipazione a tutti quegli spettacoli come una referenza sicura: in quella sede l'attore ricorda lo scrupoloso direttore di scena, capace di istruire e valorizzare i recitanti, grazie al «dono particolare oltre li tanti altri di vestire il personaggio conforme il suo naturale onde abbiamo vedutto, e tuttavia vediamo comici che non sanno dire quattro parole all'improvviso, con le comedie del sig. Goldoni e la sua buona diretione fare una buona figura all'ochio del mondo, grande obligatione hanno certi comici ad un'huomo così celebre».[33]

---

[30] Lettera al Marchese Francesco Albergati del 10 dicembre 1763, in MN, XIV, p. 303.

[31] Si rimanda in proposito all'edizione critica della tragedia a cura di Paolo Quazzolo, nell'edizione nazionale Venezia, Marsilio, 2009.

[32] Queste vicende sono rievocate nelle prefazioni ai tomi XIII e XIV dell'edizione Pasquali.

[33] Cfr. ANNA SCANNAPIECO, *Carlo Goldoni direttore e 'salariato' dei suoi comici*, «Studi goldoniani», n. s., IX, 1, 2012, pp. 27-37: 29.

Alcune postille conclusive, rimandando a futuri approfondimenti. Anna Scannapieco ha ricostruito, come si è visto, la marcia forzata verso il testo firmato, che, ben prima del 1750, Goldoni intraprende a partire da un settore anomalo come quello dei libretti per musica, e la spregiudicata determinazione con cui promuove il proprio *Enrico* presso il principe di Sassonia in visita a Venezia grazie alla mediazione di Antonio Conti.[34] In quella circostanza il «Dottor Carlo Goldoni Veneto» (non ancora arcade né poeta cesareo) è l'unico autore di una recita in prosa, nel fitto programma prevalentemente musicale offerto al sovrano, ed è l'unico menzionato dai cronisti per nome e cognome. I suoi remoti esordi tragici (e musicali) non sono dunque estranei alla costruzione laboriosa di un'autorialità a tutto tondo, che investe i libri e le committenze esterne, oltreché (come abbiamo visto) gli attori che ne sono i primi referenti. Sulle stampe di questi componimenti, spesso piratati in varie circostanze con più o meno rammarico da parte dell'autore; talvolta editi da lui, e in altri casi rimossi, o addirittura fermamente rinnegati per eccesso di trivialità, il discorso sarebbe lungo e non affrontabile in questa sede, ma è certo che Goldoni li riconosce come propri, e, quando ne manderà allo Zatta i migliori, cinquant'anni dopo la loro nascita, non lo farà soltanto per ragioni pecuniarie.[35]

Molti di essi, scenicamente longevi anche a fianco della drammaturgia più matura e riformata, saranno puntualmente riciclati, nel 1759, nell'esperimento ambizioso e significativo (seppure fallito) delle Nove Muse, in forme dissimulate ma riconoscibili, confermando, a distanza di tanto tempo, che l'autore li giudicava teatralmente efficaci e riutilizzabili. Un caso per tutti: la fortunata *Artemisia* mixa la *Semiramide* di Voltaire e la *Merope* di Maffei e ripesca vari materiali e situazioni (il repastore, il fantasma del re morto...) dal *Giustino*.[36] Negli anni trenta essi vengono

[34] È l'abate Conti, infatti, che lo introduce al principe di Sassonia, in visita a Venezia (solo inizialmente in incognito) dal 19 dicembre 1739 al 11 giugno 1740; suo padre Federico Augusto III sta dedicando molte cure al teatro e recluta attori ben pagati tramite il suo agente Andrea Bertoldi, già inviato nella Serenissima nel 1732. In onore del giovane sovrano si allestiscono molti spettacoli per musica, fra cui il *Gustavo I* di Goldoni, mentre si menziona nei resoconti ufficiali un solo spettacolo in prosa, che è per l'appunto l'*Enrico*, dato in stampa dall'autore nel 1740 presso il Bettinelli (un editore 'promettente', a cui fa capo il recente lancio editoriale di Metastasio) senza una dedica esplicita, che tuttavia incornicia con enfasi, poco più tardi, l'opuscolo goldoniano, stampato dallo stesso Bettinelli, *Il Coro delle Muse. Serenata da cantarsi a sua Altezza Reale, ed elettorale Federico Cristiano Figlio del Regnante Augusto di Polonia, ed Elettor di Sassonia.* Un'auto-promozione oculata, dunque, e tutt'altro che disinteressata all'ipotesi di cercarsi, in questa fase, qualche mecenate generoso, ricostruita analiticamente da SCANNAPIECO, *«Io non soglio scrivere per le stampe...»*, cit.

[35] Il *corpus* di nove «unità testuali» a cui ci stiamo riferendo in queste pagine è dunque costituito da un programma di sala, da un foglio di avviso, e da sette stampe accolte nei volumi Zatta XXII e XXIII (1792 e 1793); la fortuna del *Belisario,* della *Griselda* e del *Rinaldo,* ne determina anche varie edizioni apocrife precedenti; solo l'*Enrico* e *Don Giovanni Tenorio* sono pubblicati dall'autore, per ragioni diverse, rispettivamente nella stampa Bettinelli del 1740, già ricordata, e nel settimo volume Paperini del 1754; sui dettagli di queste vicende si rimanda ai saggi di ANNA SCANNAPIECO, *Scrittoio, scena, torchio: Per una mappa della produzione goldoniana*, «Problemi di critica goldoniana», VII, 2000, pp. 25-242; ed EAD., *«Questa nostra ristampa speriamo nella sua gentilezza ch'egli non sia per disgradire....». Il contributo bolognese alla tradizione del testo goldoniano*, in *Goldoni a Bologna*, a cura di Paola Daniela Giovannelli, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 55-74.

[36] Su questa materia mi permetto di rinviare ai miei contributi: *Ancora su Goldoni tragico e tragicomico*,

incontro ad una diffusa aspettativa di ammodernare la «nudità» della tragedia tradizionale secondo il gusto del pubblico moderno, e arrivano a lambire da vicino il dibattito accademico più ufficiale. Molto interessante, a questo proposito, è il discorso *Dell'indole del teatro tragico* pronunciato a Venezia nel 1744 da Gian Rinaldo Carli, un gentiluomo istriano che farà poi l'ingegnere e l'imprenditore e si legherà a Goldoni di una sincera amicizia. La materia e il tono delle sue argomentazioni richiamano in modo davvero sorprendente queste prove goldoniane da palcoscenico, così remote da ogni canone letterario, che Carli —più tardi amico di Verri e anti-chiarista convinto— liquida con fermezza, difendendo il teatro recitato contro il teatro da tavolino, perché

[...] i fenomeni del palco sono incredibili. Una scena che impegni e che si meriti l'attenzione dell'uditore per mezzo d'un accidente vivo ed interessante fa più colpo che cento tragedie fatte secondo i precetti universali dell'arte. Tutt'altro il popolo neglige; e quando giugne il tempo della commozione si ferma, s'ammutisce, s'interessa ed applaude. Quindi è che una cattiva tragedia con uno di quest'incontri merita tutti gli applausi e fa stordire gli uomini di sapere.[37]

Queste cattive tragedie di Goldoni, insomma, stavano lasciando forti tracce in terreni limitrofi e inaspettati, ed avrebbero germogliato gloriosamente nel suo teatro a venire. È proprio al Carli, che, nel 1755, egli detta, con sorniona deferenza, una ricetta della perfetta tragedia moderna, lodando la sua *Ifigenia in Tauris* che aveva riscosso un successo di varie repliche nel carnevale del 1744:

[...] fu, quantunque grave e severa, atta a fissar l'udienza per più e più sere, facendo prevalere il dolce pianto alle smodate risa. Può ciascheduno , in leggendola, rilevarne il perché, trovando in essa le buone regole per piacere, consistenti: in verità di caratteri, maneggio forte delle passioni, arte nella condotta, dolcezza nello stile, e ottima scelta dell'argomento. Se il genio mio portato mi avesse a cotal genere di Teatrale Poesia, non mi sarei dipartito dalla di lei scuola, ma, siccome dell'umile Commedia seguir mi piacque gl'inviti, mi lavorai da me medesimo a poco a poco il sistema. [38]

Difficile, però, distinguere con certezza chi abbia imparato cosa, e da chi.

BIBLIOGRAFIA CITATA

ARIANI, MARCO, *L'ossessione delle «regole» e il disordine degli «affetti»: lineamenti di una teoria illuministica del teatro tragico*, «Quaderni di teatro», a. III, n. 11, 1981, pp. 233-258.

CARLI, GIAN RINALDO, *Ifigenia in Tauris*, Venezia, G. B. Recurti, 1744.

————, *Ifigenia in Tauris*, in ID., *Opere*, XVII, Milano, s. s., 1787.

Dell'indole del teatro tragico, discorso accademico recitato in una conversazione letteraria in Venezia, addì XXVIII ottobre 1744, in *Raccolta di opuscoli scientifici e filologici*, XXXV, Venezia, 1746, pp. 147-220.

«Problemi di critica goldoniana», XVI, 2009, pp. 193-212; e *La tragedia possibile secondo Goldoni e l'esperimento fallito delle «Nove Muse»*, «Studi Goldoniani», X, 2, 2013, pp. 99-129.

[37] *Dell'indole del teatro tragico, discorso accademico recitato in una conversazione letteraria in Venezia, addì XXVIII ottobre 1744,* in *Raccolta di opuscoli scientifici e filologici*, XXXV, Venezia, 1746, pp. 147-220: 186.

[38] *All'Illustrissimo Sig. Conte Don Gian Rinaldo Carli-Rubbi Cavaliere e Commendatore della Sacra Religione ed Ordine Militare de' SS. Maurizio e Lazzaro*, ne *Il Poeta fanatico*, a cura di Marco Amato, Venezia, Marsilio, 1996, pp. 117-118. La dedicatoria comparve nell'ottavo tomo Paperini, di cui il Carli era stato uno dei sottoscrittori; l'*Ifigenia in Tauris* era andata in scena al San Samuele e stampata nello stesso anno a Venezia da G. B. Recurti (e più tardi nel volume XVII, Milano, 1787, delle *Opere* del Carli).

GALLETTI, LORENZO, *Lo spettacolo senza riforma. La compagnia del San Samuele a Venezia (1726-1749)*, tesi di dottorato diretta da Siro Ferrone (discussione: Firenze, 2015).

GOLDONI, CARLO, *Tutte le opere*, 14 voll., a cura di Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, 1950-1956.

————, *Il Poeta fanatico*, a cura di Marco Amato, Venezia, Marsilio, 1996.

————, *Polemiche editoriali. Prefazioni e polemiche I*, a cura di Roberta Turchi, Marsilio, Venezia, 2009.

————, *Memorie italiane. Prefazioni e polemiche III*, a cura di Roberta Turchi, Venezia, Marsilio, 2008.

GUCCINI, GERARDO, *Strutture del teatro recitato a Venezia nel XVIII secolo*, «Teatro e Storia», a. II, n. 2, 1987, pp. 251-293.

HERRY, GINETTE, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata,* I 1707-1744*,* Marsilio, Venezia, 2007.

LUCIANI, PAOLA, *Esordi tragici*, in ID, *Drammaturgie goldoniane*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, pp. 3-19.

MAMCZARZ, IRENE, *Esperienze e innovazioni di Carlo Goldoni prima della Riforma del 1748*, «Studi goldoniani», 8, 1988, pp. 7-50.

PIERI, MARZIA, *Il «Pastor Fido» e i comici dell'Arte: un problema spinoso*, «Biblioteca teatrale», n. 17, 1990, pp. 1-15.

————, *Ancora su Goldoni tragico e tragicomico*, «Problemi di critica goldoniana», XVI, 2009, pp. 193-212.

————, *La tragedia possibile secondo Goldoni e l'esperimento fallito delle 'Nove Muse',* «Studi Goldoniani», n. s., X, 2, 2013, pp. 99-129.

SCANNAPIECO, ANNA, *Alla ricerca di un Goldoni perduto: «Osmano re di Tunisi»*, «Quaderni veneti», 20, 1994, pp. 9-56.

————, *«Io non soglio scrivere per le stampe...»: genesi e prima configurazione della prassi editoriale goldoniana*, «Quaderni veneti», 20, dicembre 1994, pp. 119-186.

————, *Scrittoio, scena, torchio: Per una mappa della produzione goldoniana*, «Problemi di critica goldoniana», VII, 2000, pp. 25-242.

————, *«Questa nostra ristampa speriamo nella sua gentilezza ch'egli non sia per disgradire....». Il contributo bolognese alla tradizione del testo goldoniano*, in *Goldoni a Bologna*, a cura di Paola Daniela Giovannelli, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 55-74.

————, *Carlo Goldoni direttore e 'salariato' dei suoi comici*, «Studi goldoniani», n. s., IX, 1, 2012, pp. 27-37.

VESCOVO, PIERMARIO, *Per la storia della commedia cittadina veneziana pregoldoniana*, «Quaderni veneti», 5, 1987, pp. 37-80.

ZANLONGHI, GIOVANNA, *La riforma della tragedia nel Settecento. L'identità italiana a teatro*, in *L'identità italiana ed europea tra Sette e Ottocento*, a cura di Anna Ascenzi e Laura Melosi, Firenze, Olschki, 2008, pp. 61-81.

XV. Aspetti ‘pregoldoniani’ nella drammaturgia contemporanea a Goldoni

Il vero cavaliere di Giuseppe Gorini Corio: una satira virtuosa

Monica Bisi
(Università Cattolica di Milano)

Frutto maturo della produzione drammaturgica dell'autore, *Il vero cavaliere* traduce per la scena gran parte delle riflessioni che Gorini Corio approfondisce nel corso della sua produzione teorica, e lo fa non soltanto a livello di contenuti, ma attraverso una retorica che *in actu exercito* mostra che si possono coniugare verità e carità, ragione e religione. La commedia si inserisce nel programma educativo dell'autore, nel tentativo di proporre un teatro più vicino al vero e capace di istruire il popolo, giusta le aspirazioni illuministe del Settecento lombardo, ma senza dimenticare la lezione del teatro e della trattatistica del secolo precedente.

Ripe fruit of the dramatic production of the author, Il vero cavaliere *translates to the scene most of the reflections that Gorini Corio deepened during his theoretical work, and make it not only in the content, but through a rhetoric that shows* in actu exercito *that it is possible combine truth and charity, reason and religion. The comedy is part of the educational program of the author, in an effort to propose a theater closer to the truth and able to educate the people, according the aspirations of the Lombard Enlightenment of the Eighteenth century, but without forgetting the lessons of the theater and the treatises of the previous century.*

CIVILI CONVERSAZIONI.

La vera satira punge il vizio, ma risparmia il vizioso. Una satira di tal sorta, tessuta con molto spirito, e sale, ed acutezza, ha un pregio incomparabile e non mette a sbaraglio l'altrui onore, né il vostro nome, e vi fa amare senza darvi il nome di maldicente.[1]

Questa l'idea della perfetta satira —per usare un linguaggio secentesco— proposta da Gorini Corio nel suo trattato teorico *Politica, diritto e religione. Per ben pensare in queste materie*, edito a Milano da Francesco Agnelli nel 1742. Una lezione ben diffusa nel Settecento, di cui si percepisce in parte la consonanza anche nelle parole che Goldoni rivolge al lettore de *Le baruffe chiozzotte*, vent'anni dopo:

Diranno forse taluni, che gli Autori Comici devono bensí imitar la natura; ma la bella natura, e non la bassa e la difettosa. Io dico all'incontro, che tutto è suscettibile di commedia, fuorché i difetti che rattristano, ed i vizi che offendono. Un uomo che parla presto, e mangia le parole parlando, ha un difetto ridicolo, che diviene comico, quando è adoperato con parsimonia, come il *balbuziente* e il *tartaglia*. Lo stesso non sarebbe d'un zoppo, d'un cieco, d'un paralitico: questi sono difetti ch'esigono compassione, e non si deggiono esporre sulla scena, se non se il carattere particolare della persona difettosa valesse a render giocoso il suo difetto medesimo.[2]

Si tratta in entrambi i casi di considerazioni sul modo di educare attraverso il teatro, ma le parole di Gorini Corio vanno più esplicitamente al di là di mere indicazioni di metodo ed entrano nell'ambito in cui la retorica e l'etica coincidono e diviene evidente che il parlare è sempre un atto morale. E *il vero cavaliere*, satira vir-

[1] GIUSEPPE GORINI CORIO, *Politica, diritto e religione. Per ben pensare in queste materie*, Milano, Francesco Agnelli, 1742, parte II, cap. VI, p. 49.

[2] CARLO GOLDONI, *L'autore a chi legge* [de *Le baruffe chiozzotte*], in ID., *Tutte le opere*, VIII, a cura di Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, 1948, pp. 127-130: 128-129.

tuosa *in actu exercito* che appartiene agli anni della maturità dell'autore, nella sua forse inattesa profondità non si limita a percorrere la strada della satira settecentesca, ma la riconduce significativamente ai rapporti fra moralità e scrittura ben presenti alla trattatistica del Seicento, con affondi inaspettati nelle risorse della retorica del secolo di Tesauro, dimostrando di saper ancorare la leggerezza della commedia ad una tradizione pedagogica fondata su una solida speculazione filosofica.

Nelle poche righe di Gorini Corio esemplificative della sua teoria e della sua pratica poetica si concentra, infatti, in scorcio, una complessità di motivi che guarda retrospettivamente al secolo XVII. «Spirito», «sale», «acutezza» sono termini appartenenti all'universo concettuale barocco, qui accolto e interpretato alla luce del messaggio cristiano, forse nel solco dei fondamentali insegnamenti che già un secolo prima Emanuele Tesauro aveva riportato all'attenzione degli amanti della civile conversazione. La salvaguardia dell'onore altrui, la conseguente conservazione del buon nome di chi parla o scrive e la benevolenza del pubblico nei suoi confronti fanno infatti parte della lezione della *Filosofia morale* del massimo teorico italiano del barocco, e trovano la loro origine, naturalmente, nella tradizione cristiana, con la sua attenzione alla persona e la sua vigile distinzione tra il soggetto e i suoi atti. Nella prospettiva di Gorini Corio la satira che punge il vizio e risparmia il vizioso allontana il rischio di maldicenza e guadagna benevolenza perché strutturata sulla base della verità detta con carità. In una prospettiva analoga si muove Tesauro nella *Filosofia morale*, quando tratta del rapporto ideale fra interlocutori nelle pagine dedicate alla «civil conversazione», le cui regole potrebbero valere come modello anche per il teatro. In esse l'autore spiega che una conversazione, per essere «civile», deve essere anche portatrice di verità, sia nel rapporto fra ciò che diciamo e ciò di cui diciamo (cioè fra giudizi e stati di cose), sia nel rapporto fra ciò che diciamo e il come lo diciamo: non basta, cioè, riportare nel discorso 'le cose come stanno', ma è necessario farlo con una certa carità, che spesso assume il volto piacevole dell'ironia, del gioco che finge di dire il contrario di ciò che vuole, ma offre anche la chiave di decifrazione di sé secondo l'ideale aristotelico dell'*eutrapelia*, capacità di trasformare il divertimento in atto virtuoso. Parlando della «civil conversazione» Tesauro insiste sul tema della «veracità», definita «una conformità de' nostri detti ai nostri atti, le quali volontariamente communichiamo a' collocutori» e, più precisamente, «un habito virtuoso dell'Anima, il qual consiste nella mediocrità circa la Verità di quella cosa, che noi communichiamo ad altri nelle Civili Conversationi, e principalmente delle nostre lodi».[3] In queste definizioni, elaborate, non a caso, in un'opera della maturità che mette a fuoco le acquisizioni di tutta la produzione precedente, l'autore si concentra sul rapporto tra ciò che pensiamo, ciò che diciamo e come lo manifestiamo all'interlocutore, e poco più sotto fa riferimento anche al rapporto tra ciò che diciamo e le caratteristiche di ciò di cui parliamo, quindi tra *verba* e *res*: «Peroche, nell'esprimere queste cose, sicome è Vitio il dir più che non è: et Vitio parimente il dir manco che non è, quando si ricerca il vero: così il dir quel

[3] EMANUELE TESAURO, *La Filosofia Morale derivata dall'alto fonte del grande Aristotele stagirita*, Torino, Bartolomeo Zapata, 1670, p. 227. D'ora in avanti i numeri di pagina saranno indicati a testo.

che è, et quando convien dirlo; è una Mediocrità virtuosa» (p. 227). Il 'dire il vero' appare come l'applicazione del giusto mezzo, e quindi, aristotelicamente, un abito virtuoso. Esso ha a che fare, perciò, non solo con l'essere che va espresso attraverso un discorso vero, ma anche con i mezzi che concorrono a formulare un discorso 'buono', come si addice ad un uomo virtuoso. Proseguendo nella sua trattazione Tesauro esplicita l'esigenza che la verità sia l'anima delle nostre conversazioni:

> Non basta dunque la Piacevolezza nel raccontare ad altri le cose nostre; se la Veracità non accompagna la Piacevolezza; perche, sicome i Racconti sono la Materia principale delle Conversazioni, così la Verità è l'Anima de' Racconti. (p. 229)

Senza la verità non è nemmeno possibile comunicazione fra gli uomini, come viene sottolineato in un passaggio che riguarda la modestia: «Ma bugiarda è la Modestia che copre la Verità; perché se la modestia toglie a se stessa la lode; la Menzogna toglie dal Mondo il Commertio humano» (p. 236).

La verità resta quindi, comunque, esigenza perentoria nell'ambito delle relazioni umane, nonostante non si possa mai dare, né dire tutta intera per motivi legati alla politica e soprattutto per i limiti contingenti del linguaggio umano. Ci dice infatti l'autore che «ogni huomo ha un'insatiabile ingordigia di saper tutto [...], ma non è compiuto il suo piacere, se di queste cose non conosce la Verità: perché il saper cose false, non è sapere; et il *Vero* è il vero oggetto dell'Intelletto» (pp. 228-229).

Un'analoga esigenza di verità detta con ironia e dunque con carità mi pare guidi anche la scrittura di Gorini Corio, impegnato, fra gli altri, a riportare il teatro alla verisimiglianza e strapparlo a quell'inclinazione al romanzesco tipica del teatro francese. E veritiero e attento al *come* una cosa si deve dire non è solo Gorini, ma anche il protagonista della sua commedia, Cleante, vero cavaliere perché uomo virtuoso e la cui condotta deve fare da modello per l'educazione dello spettatore. Non a caso il progetto educativo dell'autore, i cui cardini si riconoscono già a partire dagli scritti teorici degli anni Venti, è apprezzato dai Gesuiti —ordine al quale era appartenuto Tesauro— che rappresentano nel loro Collegio dei Nobili milanese *Il vero cavaliere* ma anche le tragedie *Il Narsete, L'Astianatte*, e *Le Troadi*, segno di un sempre rinnovato impegno pedagogico da parte della Compagnia, che, a fronte dei forti influssi dell'Illuminismo sul clima culturale milanese, si impegna nell'elaborazione di un «pensiero illuminato *e* cattolico».[4]

Questa lunga premessa che ha ricondotto Gorini Corio addirittura a Tesauro dimostra forse che l'autore, spesso relegato ai margini nel panorama degli scrittori del suo tempo, può a buon diritto essere riletto alla luce del suo legame con l'illustre tradizione del teatro secentesco, legame che non significa pedissequa eco di una certa impostazione moraleggiante, ma custodia della prospettiva cristiana destinata a farsi spazio nelle scene con la leggerezza che caratterizza le partiture settecentesche. Forte di questi riferimenti, la produzione di Gorini Corio si inserisce nella temperie illuminista della Milano del primo Settecento con l'intento di

[4] Per un ampio quadro del contesto del teatro di collegio si veda GIOVANNA ZANLONGHI, *Teatro e formazione presso il* Collegio dei Nobili *a Milano*, ne *Il teatro a Milano nel Settecento*, I: *I contesti*, a cura di Annamaria Cascetta e Giovanna Zanlonghi, Milano, Vita e Pensiero, 2008, pp. 279-336.

rialzare le sorti del teatro in Italia. E anche se, nonostante le dichiarazioni del *Trattato sulla perfetta tragedia*,[5] è evidente una certa sua imitazione dello stile di Corneille e Racine, e, per le commedie, di Molière, non si deve dimenticare che tale forse inevitabile imitazione è pur sempre funzionale all'ambizioso progetto di «offrire all'Italia una commedia letterariamente e intellettualmente arguta e lontana dalle trivialità della commedia dell'arte», per «castigare ridendo i costumi» e istruire il popolo.[6]

A solido fondamento delle scene e dei caratteri delle sue scritture per il teatro troviamo la ricca produzione teorica dell'autore, che ne *Il vero cavaliere* si rivela esplicitamente attiva fin dal titolo: per la coincidenza degli argomenti è infatti doveroso porre la commedia in dialogo con il trattato giovanile *Le leggi di Dio e quelle del mondo unite nel vero cavaliere*[7] suddiviso in otto discorsi morali sul perfetto stile di vita dell'uomo e, nello specifico, del cavaliere, secondo la religione cattolica e in vista di una società più giusta dove trionfi il «publico bene». Di esso si rintracciano numerosi rinvii nella struttura testuale della commedia, a testimonianza di una continuità di interessi e di una coerenza di intenzioni da parte di Gorini Corio lungo tutto il corso della sua riflessione.

Il vero cavaliere.[8]

Ambientata a Bologna sullo sfondo lontano della campagna di Fiandra durante la guerra di successione spagnola (1701-1714), la commedia è esempio di come la riflessione morale passi attraverso le scene per farsi educazione del popolo e si inserisce così a pieno titolo nel piano di riforma dei costumi intorno al quale Gorini Corio ha strutturato l'intera sua produzione. Già il giovanile trattato del 1724 riconosceva che non basta mostrare i danni del vizio e i guadagni della virtù, tanto che «in fine [l'autore] pensò, chiunque fosse il primo [...] a voler mostrare la bellezza dell'una, e la bruttezza dell'altro sotto gli occhi del Popolo coll'imitazione», cosa che istruisce e diletta insieme.[9] Coerentemente a tali dichiarazioni, *Il vero cavaliere*

[5] Pubblicato per la prima volta come premessa a GIUSEPPE GORINI CORIO, *Rosimonda vendicata. Tragedia del Marchese Gioseffo Gorini Corio*, Milano, Giuseppe Pandolfo Malatesta, 1729, poi in ID., *Il teatro tragico e comico del Marchese Giuseppe Gorini Corio*, Venezia, Albrizzi, 1732.

[6] STEFANO MESCHINI, *Giuseppe Gorini Corio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LVIII, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 2002, pp. 62-66: 63.

[7] GIUSEPPE GORINI CORIO, *Le leggi di Dio, e quelle del mondo unite nel vero cavaliere. Discorsi morali del Marchese Gioseffo Gorini Corio*, Milano, Giuseppe Pandolfo Malatesta, 1724.

[8] Benché dal punto di vista cronologico *Il vero cavaliere* sia in posizione un poco eccentrica rispetto all'arco di tempo delimitato all'interno del progetto ARPREGO per identificare le opere che a buon diritto si possono definire pregoldoniane (1650-1750), è parso comunque opportuno accoglierla nel novero dei testi che hanno costituito la tradizione teatrale cui Goldoni non può fare a meno di guardare e rispetto a cui prende le distanze. Due, principalmente, i motivi della scelta: dal punto di vista formale, lo stile del testo, legato visibilmente ai canoni del teatro sei-settecentesco (si considerino la tipologia della versificazione e dei personaggi e l'introduzione della categoria del meraviglioso); dal punto di vista del contenuto, la continuità ideale del testo rispetto agli esordi della produzione saggistica dell'autore. Si veda GIUSEPPE GORINI CORIO, *Il vero cavaliere*, a cura di Monica Bisi, Venezia - Santiago de Compostela, lineadacqua, 2014 (http://www.usc.es/goldoni), da cui sempre cito.

[9] GORINI CORIO, *Le leggi di Dio e quelle del mondo*, cit., *Discorso terzo. Del fine delle Scienze, ed Arti*, p. 35.

induce lo spettatore, incline per abitudine a focalizzare i difetti più facilmente negli altri che non in sé stesso, a prendere coscienza che sulla scena sono rappresentate proprio le sue passioni.[10] Ridendo delle bassezze dei personaggi, dunque, lo spettatore è indotto a mettere a fuoco anche le proprie e a considerarle degne di essere derise, e questo senza che né autore né spettatore contrastino la virtù della carità propria alla morale cristiana che Corio vuole promuovere: il riso provocato dalle sue commedie non deriva, infatti, da difetti di natura fisica, impossibili da correggere e degni invece di compassione, ma piuttosto da vizi morali. Ne *Il vero cavaliere* lo si vede chiaramente sia in alcuni personaggi secondari del terzo atto sia in personaggi cui è dato maggior spazio lungo il corso della commedia. Su di essi non vengono espressi giudizi morali: sono le loro azioni a parlare e ad essere prese come oggetto di discussione fra Cleante e altri personaggi.

Quanto si è detto a proposito dei difetti, vale anche, da un altro punto di vista, per le virtù: l'educazione della società passa, infatti, anche attraverso la proposta costruttiva di modelli da imitare, fra i quali quello del cavaliere è prediletto, in un contesto illuminista in cui le virtù civili sono assunte fra gli oggetti privilegiati della scena, virtù prima di tutto umane che costituiscano un modello più vicino allo spettatore, più 'abbordabile', per così dire, rispetto a quello ascetico e martirologico proposto dal secolo precedente.

VIZI E VIRTÙ DEL LINGUAGGIO.

La commedia si apre all'insegna del meraviglioso, con il Genio, spirito «assistente» la casa di Pandolfo, intenzionato a mettere alla prova Cleante, cavaliere promesso sposo alla figlia di Pandolfo, Climene. La scena si popola subito di personaggi umili ma ambiziosi: i servi Gradelino e Bacocco, dai cui dialoghi si apprende che Cleante ha partecipato con onore alla campagna di Fiandra[11] e ora torna per sposare Climene. L'ambasciata di Gradelino alla casa di Pandolfo per annunciare il ritorno di Cleante dà il via ai piani del Genio che, in figura di Cleante stesso, profetizza al protagonista ardue prove per ottenere la sposa, prove che questi si dichiara pronto a sostenere. Una serie di guai distribuita lungo tutta la giornata si interpone fra Cleante e Climene: dalle visite importune di debitori insolventi inseguiti dei creditori, alla visita di Milord che gli promette una ricompensa in cambio di un tradimento; dalla sfida di Chicanò che millanta di essere il promesso sposo di Climene, alla notizia della pazzia di Pandolfo, alla visita di questi che a sua volta crede matto Cleante; dall'incontro con la statua viva del Cavalier Morgante, già ucciso da Cleante in battaglia, all'improvviso materializzarsi della città calabra dei paradossi, nella quale arrivano i turchi e rapiscono sia Climene, sia il padre di Cleante. In tale frangente il protagonista sceglie di salvare prima il padre, poiché Climene non è ancora sua sposa. Interviene allora il Genio che lo ferma e gli rivela che così facendo ha

[10] Vedi GIUSEPPE GORINI CORIO, *Trattato della perfetta tragedia*, in ID., *Il teatro tragico e comico*, cit., pp. 57-58; ma anche ID., *Le leggi di Dio e quelle del mondo*, cit., p. 36.

[11] Nel corso delle campagne militari legate alla guerra di successione spagnola Parma, Mantova e lo Stato Pontificio, a cui Bologna apparteneva, erano, più o meno apertamente, schierate con la Francia.

ottenuto la propria amata. La scena ritorna a Bologna, dove, chiarite le incomprensioni e svelati gli inganni di Arnaldo, Leandro e Chicanò, Pandolfo concede Climene in sposa a Cleante e la serva Bertuccia a Gradelino, mentre Bacocco diventa servo di Cleante, il quale, con gli ultimi endecasillabi della commedia, ascrive i guai della giornata «a portenti del ciel».

Ognuno degli incontri è occasione per mettere in evidenza la luminosa virtù del protagonista di fronte alla meschinità e alle bassezze degli altri personaggi, attraverso situazioni e dialoghi in cui si vitupera il vizio, in modo particolare quello del gioco, e in cui si lodano il senso del dovere e l'onestà a fronte dell'ostentazione vuota di titoli e della pratica ormai abituale e scontata della calunnia.

Nelle parole dei personaggi di bassa levatura morale, infatti, non si trova nessuna carità nei confronti di coloro di cui si parla, anzi, si ha l'impressione di un certo compiacimento nel calunniare. Vince su di loro non solo l'esempio del protagonista, ma anche la appena conquistata virtù dell'ambizioso e sempliciotto don Nugno, che, dopo il dialogo con Bacocco, non perde tempo per elargire lezioni di onestà, dimostrando di aver già imparato qualcosa e di saperlo applicare anche in circostanze nuove. Esemplificativa a questo riguardo è la scena in cui, giungendo al caffè, egli incontra Chicanò e Arnaldo che stanno parlando male anche di lui:

ARNALDO In questo punto parlavam di voi
con quella lode che voi meritate
caro signor don Nugno.
CHICANÒ *Adieu* signor don Nugno.
D. NUGNO Sto bene in vostre mani.
ARNALDO Vi ha pagato quel matto di Leandro?
Egli è qui sopra in una sessione
con un certo contin ch'ha un po' del baro.
E non era così.
CHICANÒ È quel che noi diciam dans *une chanson*
«on commence par estre dupe
on finît par estre frippon».
D. NUGNO E pure egli mi pare un onest'uomo.
CHICANÒ *Rien ne ressamble plus*
l'honneste homme que le coquin.
D. NUGNO Leandro mi ha pagato.
Quanto al contin, bench'egli vinca assai
pria di dire ch'è un baro
bisogneria vi fosse
forte, e convincentissima ragione,
diversamente è un fare
un grand'aggravio a un uomo.
CHICANO *Dans un caffé on ne fait pas*
le procé dans les formes.
D. NUGNO Eh vedo ben che parlasi *extra formam.*
ARNALDO Noi parliamo secondo le apparenze.
Gli elogi, i panegirici
forman conversazione malinconica.
Un po' di satiretta
sempre piace, ed alletta.
ma noi non diciam male di nissuno:
e quando ci fuggisse

una qualche espressione
a danni d'altri o degli affar suoi
ella è restituzione
di ciò che fassi tante volte a noi.

D. NUGNO Chi perde è un matto, chi guadagna è un baro;
chi molto spende è un prodigo,
chi poco spende è avaro.
Chi può l'ugne, ed il dente
fuggire della gente?
Non es mecor parlar de' fatti nostri
che non de' fatti altrui?

ARNALDO Credetemi don Nugno
tutti parlan degli altri,
quando dicon che parlan di nessuno.

D. NUGNO E pure in Spagna non si fa così.
Parliam de' fatti nostri
e lasciam stare i vostri.

ARNALDO Ma bisogna esser fatto
a quelle cannonate:
uno la sbarra e l'altro la sostiene,
perché ne ha preparata
una simile anch'esso, e già ne viene.
Un vanta un re d'Asturias
per suo progenitor,
l'altro ha già preparato
di venir da don Branda d'Almansor.
Un vanta un contestabil di Castiglia,
e l'altro un presidente di Siviglia.
Sia creduto, o non sia
gli basta d'aver dato
fuoco all'artiglieria.
Noi ridiamo di voi
Voi ridete di noi.
Io dico gatto il gatto;
io parlo male ed indovino bene.
Questo è parlar laconico
e pura verità:
voi dite ben, poi v'aggiungete un 'ma',
tutto è vera bugia
con veste di divota ipocrisia.

CHICANO *Fort bien, très bien, cela est admirable.*

D. NUGNO *Addios.* (II.4.1-74)

La scena interessa rispetto al valore e all'utilizzo del linguaggio in rapporto alla verità e alla carità. Se Arnaldo si conferma abile simulatore con malvagia ironia e Chicanò, nei suoi sprezzanti giudizi, aggrava la definizione del vizio altrui senza accorgersi che sta dichiarando *in actu exercito* il proprio, don Nugno rivela invece di avere una certa nobiltà d'animo, enunciando e praticando il principio naturale e soprannaturale per il quale è bene evitare la maldicenza, grave danno per il prossimo. Si trovano qui a confronto due ben diversi modi di impiegare il linguaggio: il primo, proprio di Arnaldo e Chicanò, ha per strumento e oggetto la menzogna, il secondo la verità; il primo mette in luce il vizio per mettere in ridicolo colui che lo

esercita, il secondo, pur dicendo il vizio, lo fa senza giudicare il vizioso; il primo inventa fatti da raccontare e comportamenti da giudicare, il secondo si attiene a quanto è noto. Con incosciente leggerezza che si prende gioco del prossimo, Arnaldo riassume la filosofia di vita propria di un certo tipo di nobiltà: parlare male diverte di più che non elogiare e parlare secondo le apparenze offre maggiori spunti che non cercare le sostanze. La sua proposta per una 'civil' conversazione appare come il rovesciamento della condotta prescritta al vero cavaliere e ad essa, per contrasto, rimanda: tra le caratteristiche che «formano un perfetto Cavaliere» Gorini Corio annovera infatti espressamente «il non parlare mai male d'alcuno, né il motteggiare anche per ischerzo in ciò che possa dolere»[12] e ammette «formole, che sembran bugie» solo «quando non abbiano per iscopo che il diletto della compagnia, come nella narrazione di un qualche fatto lepido, nel quale è facile il conoscere esservi qualche cosa di aggiunto».[13]

A fronte delle parole di don Nugno contro i giudizi superficiali, affrettati e privi di carità che inchiodano l'uomo al proprio —supposto— vizio Arnaldo sembra farsi sostenitore di una sorta di necessità naturale della calunnia, utile a parlare e a far parlare di sé. Il personaggio snatura qui la funzione propria al linguaggio, fatto per dire la verità e non per coprirla, come anche la naturale pretesa di essere creduto propria ad ogni parlante. Nella sua prospettiva capovolta Arnaldo ritiene che i giudizi privi di carità («io parlo male») siano più degli altri vicini alla verità («ma indovino bene»): del resto, non è possibile non calunniare, perché anche chi si spaccia per onesto, quando parla bene di qualcuno aggiunge sempre un'avversativa. L'elogio del 'parlar male' si conclude con una punta di sapore filosofico: la corrispondenza fra *verba* e *res* nella formulazione di quello che nel linguaggio aristotelico si chiama giudizio («Io dico gatto il gatto») sembra verificarsi solo se in esso si definisce esplicitamente il difetto di qualcuno senza una certa retorica (che potrebbe invece felicemente servire la carità). Di qui la necessità del «parlar laconico». Nel pericoloso sovrapporsi —e contraddirsi— delle affermazioni del maldicente è possibile avvertire ancora una volta l'eco di alcune tematiche care alla retorica del Seicento attraverso quella che mi pare una vera e propria citazione da Tesauro, che rinvia ad una precisa costellazione di concetti. Al v. 70, l'aggiunta del «ma» che Arnaldo rimprovera a don Nugno ricalca verosimilmente la teoria sul contenzioso presente nella *Filosofia morale*: il «contentioso», che contraddice per puro spirito di contraddizione, «Loda egli talvolta, ma vi aggiunge un *Ma*, che guasta la lode, a guisa dell'Ape, che porta il miel nella bocca, e il velen nella coda».[14] Inoltre, al v. 71, nel «tutto è vera bugia» sembra di riascoltare le parole di Simulazione nell'*Alcesti*,[15] quando, parlando di sé, il personaggio afferma «tutto è vera menzogna» (v. 29), mentre nel «parlar laconico» di Arnaldo si ritrovano quelle «due righe, alla spartana» (v. 680) del biglietto equivoco che mette in moto tutta al vicenda inscenata da

[12] GORINI CORIO, *Le leggi di Dio e quelle del mondo*, cit., *Discorso ottavo. Dei debiti dell'Uomo*, p. 94.
[13] ID., *Via e verità concernenti la morale cristiana*, Milano, Pietro Malatesta, 1740, p. 250.
[14] TESAURO, *La Filosofia Morale*, cit., libro XII, cap. 9, p. 219. Per la veracità nella civil conversazione si legga l'intero libro XII.
[15] EMANUELE TESAURO, *Alcesti, o sia l'amor sincero*, a cura di Maria Luisa Doglio, Bari, Palomar, 2000.

Tesauro. Il tema della necessità del paziente lavoro con le parole e dell'insufficienza dei laconismi affinché la verità venga alla luce, tema cardine in tutte le tragedie tesauriane, sembra percorrere nascostamente anche questa scena, nella quale vengono condannate sia l'abitudine a dire male apertamente e con giudizi laconici, per divertimento e *a priori* (triplice mancanza di carità), sia, in fondo, anche quella di parlare bene, magari di sé, ma solo per accendere il fuoco della discussione e, ancora prima, dell'invidia, allontanandosi dalla verità.

Un ulteriore elemento da considerare nella visione del mondo espressa da Arnaldo è la pacifica accettazione della legge del taglione, alla luce della quale si legge anche la maldicenza: «e quando ci fuggisse / una qualche espressione / a danni d'altri o degli affar suoi / ella è restituzione / di ciò che fassi tante volte a noi». L'affermazione è tanto più pericolosa quanto più sembra condivisa senza essere problematizzata. Almeno tre sono dunque i vizi che Gorini Corio sta evidenziando nella densità di queste scene: il primo, naturalmente, è la maldicenza; il secondo la frode (che interessa due abitudini apparentemente innocue: la simulazione e il cambiare nome alle cose); il terzo, l'atteggiamento vendicativo, per cui alla calunnia è giusto reagire con la calunnia.

Il rapporto fra verità e carità nell'impiego del linguaggio è messo a tema anche nel dialogo fra il servo Bacocco e il suo padrone Leandro. In esso il servo attua un'opportuna strategia retorica per dire la verità senza opporsi direttamente al proprio interlocutore, mettendo in pratica parte del dettato aristotelico la cui assimilazione, almeno a livello dei contenuti, era stata dichiarata già dalle prime scene:

LEANDRO Orsù prendi Aristotile, e mi leggi
il secondo capitolo,
che tratta dello sprezzo
che l'uomo deve far delle ricchezze.
BACOCCO Questo è il libro, che mentre voi giocate
mi conviene di leggere sovente,
per far passare il sonno,
e alcune volte far passar la fame.
Qual capitolo?
LEANDRO Questo: *(Bacocco legge)*
»Diogene comprese
»essere le ricchezze
»dell'uom la maggior tentazione;
»onde gettò nel mare
»e mobili, e denari, e diede ad altri
»ogni possessione;
»tal che disse a Alessandro,
»che gl'impediva il Sol col stargli innanzi
»ritira i passi tuoi,
»che un ben mi togli, che tu dar non puoi.
Quando fece Aristotile
un capitol sì bello,
avea, come padrone,
perduto borsa ed orologio, e anello.
LEANDRO Petulante, in tal modo
insulti il tuo padrone?
Io voglio...

BACOCCO Deh aspettate,
e leggiamo il capitolo dell'ira;
e vediam se Aristotile
contro il servo digiuno
in guisa tal si adira.
LEANDRO Hai ragione. (I.7.18-48)

Nell'immediato seguito del dialogo il servo dimostra un'abilità retorica pari se non maggiore rispetto a quella del padrone. Se Leandro, infatti, riprende dalla lettura di Aristotele l'immagine della luce del sole per dedurne una sorta di allegoria dell'uguaglianza, Bacocco va oltre, irridendo il rapporto di proporzionalità implicitamente istituito da Leandro e trasferendo l'immagine della luce dal sole alle stelle, in significativa e parodizzante rima con «budelle» e per due volte in rapporto con il cibo:

BACOCCO E il salario?
LEANDRO E non vedi che il sole
rischiara e te, e me,
e i creditori miei tutti ugualmente;
né abbiamo in basse cose a por la mente?
BACOCCO »Ma il sole non rischiara le budella:
»queste sono all'oscuro:
»contro la fame il calcitrare è duro.
»Tutte queste son fole:
Diogene affamato
non sarà stato a contemplare il sole:
e se mai qualche volta
la fame lo avrà colto,
avrà i suoi occhi tolto
dalle stelle, e rivolti alla pignatta.
Ma io all'incontro per necessità,
quando mi parlan forte le budelle
dalla pignatta vuota
rivolgo gli occhi a contemplar le stelle. (I.7.48-66)

Nella scena successiva Bacocco dà prova di aver davvero assimilato un modo di argomentare analitico e rigoroso e di saper procedere nella giustificazione delle proprie tesi. È interessante rilevare come la chiarezza espositiva di Bacocco, che ricalca lo schema dei sillogismi aristotelici, dia una delle sue migliori prove proprio intorno all'argomento del gioco, che nel Settecento diviene uno degli argomenti più dibattuti nelle commedie:

D. NUGNO Io saprò farmi pagare.
BACOCCO No certo.
D. NUGNO *Como no?*
Pensi ch'io non saprò farmi pagare?
BACOCCO No: *sanguinem de muro*
non potes cavare.
D. NUGNO Inseguirò costui: lo troverò:
e su la pelle sua mi pagherò.
BACOCCO Caro signor don Nugno,
sentite un mio parere;
i giuocator di Spagna
quando han persi i denari,

perdono mani e piedi?
D. NUGNO E che vuoi dir con questo?
BACOCCO Ma voi, alzando un piede,
credete voi, ch'esso [non] ne abbia un altro?
Che voi stendendo un pugno,
esso un altro non ne abbia per don Nugno?
Son lettere di cambio,
che si pagano a vista.
[...]
D. NUGNO Questo dunque è rubare in buona fede.
BACOCCO No signore, già voi siete in malafede
allorché con un figlio di famiglia
a giuocare prendete.
Di già voi lo sapete,
che i perditor son molti,
e i pagator son pochi
quando voi vi mettete a questi giuochi,
che son l'estirpazione
di tutte le persone:
che fan di un uomo onesto un animale,
e il guidan poco a poco ad esser tale.
E voi stesso, o don Nugno,
che avete in voi tutto l'onor di Spagna,
se aveste vera passion pel giuoco
diverreste animale a poco a poco.
E vi pare che sia
cosa da vostro pari
il far guadagno dell'altrui pazzia?
D. NUGNO Or comprendo perché
ti chiamano il dottore.
E chi mai t'ha insegnato
un parlar sì sensato?
BACOCCO Mentre giuoca
e perde il mio padrone
leggo spesso Aristotile, e Platone,
per far passare l'ore.
[...]
D. NUGNO Ma il giuoco, egli è commerzio
lecito, ed onorato
il qual conviene anche ad un uom di stato.
BACOCCO Il lecito commerzio, ed onorato,
credo sia sempre quello
che vuole l'altrui bene al par del mio:
la maestra di scuola
così insegna ai ragazzi;
ma quando si fan dotti,
allora si fan pazzi.
»Questi della natura
»semplici sentimenti
»imparati che sono
»si scancellan a furia di argomenti.
Io che vendo calzette, e vendo braghe,
io porgo a te quello che giova a te,
e tu mi dai quello che giova a me.

[...]

Se giuoco un giuoco geniale e grato,
io cerco il tuo piacere e cerco il mio:
un po' di dolce, un po' di brusco poi,
fa giusta differenza fra di noi.
Ma un giuoco, dove io so
che il compagno in rovina porterò;
e faccio quel che posso
per giungere fino all'osso,
giusto commerzio il dite, ed onorato,
il qual convenga anche ad un uom di stato?
Io 'l credo in fede mia
giuoco degno né pur di un'osteria.
In quel libro ch'è là, capitol sesto
ho letto tutto questo.

D. NUGNO Tu m'hai data una buona lezion;
ma conservane un'altra al tuo padron. (I.8.36-128)

Dal piano meramente retorico si scivola impercettibilmente su quello morale: Bacocco dice apertamente la verità quando afferma che, in generale, il gioco riporta gli uomini al livello istintivo degli animali, ma, con la carità di un'ipotetica che par quasi dell'irrealtà, quando arriva al caso particolare di don Nugno si limita a supporre che egli abbia vera passione per il gioco. Questo dire quasi per via di negazione colpisce don Nugno nel punto nevralgico (alla fine egli ammetterà —non si sa con quanta ironia— di aver ricevuto una buona lezione), ma senza offenderlo, tanto che egli non interrompe il dialogo con il servo. Bacocco si fa dunque promotore di una civil conversazione secondo le norme dettate dalla *Filosofia morale* tesauriana.

In questi versi, soprattutto se letti insieme alle riflessioni teoriche che cronologicamente sempre li precedono, l'ironia si dispiega nella sua densità morale e il linguaggio apparentemente semplice e a tratti scontato si scopre nascondere profondità forse inattese di fronte a un drammaturgo considerato minore.

Lo spessore filosofico della sua scrittura, riecheggiante la tradizione barocca più illustre ma anche i temi chiave dell'Illuminismo, e il suo tentativo, a livello di riflessione teorica, di dare fondamento teoretico alla funzione performativa che deve avere il teatro possono essere elementi utili a legittimare la proposta di avvicinare Gorini Corio ad altri suoi contemporanei ben più famosi. *Il vero cavaliere*, al culmine della produzione drammaturgica dell'autore, offre un saggio di come l'esercizio dell'ironia comprenda una serie di implicazioni morali, legate anche alla visione del mondo cristiana, ben presenti alla tradizione secentesca alla quale Gorini Corio guarda intensamente e che traduce nei moduli del gusto settecentesco.

BIBLIOGRAFIA CITATA

GOLDONI, CARLO, *Tutte le opere*, 14 voll., a cura di Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, 1948.

GORINI CORIO, GIUSEPPE, *Le leggi di Dio, e quelle del mondo unite nel vero cavaliere. Discorsi morali del Marchese Gioseffo Gorini Corio*, Milano, Giuseppe Pandolfo Malatesta, 1724.

————, *Politica, diritto e religione. Per ben pensare in queste materie*, Milano, Francesco Agnelli, 1742.

————, *Il teatro tragico e comico del Marchese Giuseppe Gorini Corio*, Venezia, Albrizzi, 1732.

————, *Via e verità concernenti la morale cristiana*, Milano, Pietro Malatesta, 1740.

GORINI CORIO, GIUSEPPE, *Il vero cavaliere*, a cura di Monica Bisi, Venezia - Santiago de Compostela, lineadacqua, 2014 (http://www.usc.es/goldoni).

MESCHINI, STEFANO, *Giuseppe Gorini Corio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LVIII, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 2002, pp. 62-66.

TESAURO, EMANUELE, *Alcesti, o sia l'amor sincero*, a cura di Maria Luisa Doglio, Bari, Palomar, 2000.

————, *La Filosofia Morale derivata dall'alto fonte del grande Aristotele stagirita*, Torino, Bartolomeo Zapata, 1670.

ZANLONGHI, GIOVANNA, *Teatro e formazione presso il* Collegio dei Nobili *a Milano*, ne *Il teatro a Milano nel Settecento*, I: *I contesti*, a cura di Annamaria Cascetta e Giovanna Zanlonghi, Milano, Vita e Pensiero, 2008, pp. 279-336.

ARCHIVIO DEL TEATRO PREGOLDONIANO: www.usc.es/goldoni

L'edizione de *L'adulatore* di Giovanni Camillo Canzachi: l'ardua 'riesumazione' di una commedia dimenticata

Milena Contini
(Università di Torino)

Nell'articolo viene presentata l'edizione de *L'adulatore* (1740) dell'attore bolognese Giovanni Camillo Canzachi, commedia obliata e meritevole di ricevere nuova vita. Notevoli sono i punti di interesse dell'opera, che divise i contemporanei: nella commedia si fondono richiami allo stile dei classici, gusto cinquecentesco e una comicità irriverente e al contempo colta. Apprezzabili sono, altresì, la spontaneità e l'agilità del dialetto bolognese usato da Annippio (protagonista della commedia interpretato dal Canzachi stesso). L'immediatezza e l'originalità del dialetto rendono, talvolta, problematica l'interpretazione delle battute e, soprattutto, la resa delle stesse in italiano moderno.

This article presents the edition of L'adulatore *(1740) by the Bolognese actor Giovanni Camillo Canzachi, a forgotten comedy which deserves new attention. Many are the points of interest in this work, which was criticized by some and praised by others: the classical style, the sixteenth-century taste and the irreverent, yet fine, comicality. Considerable is, moreover, the spontaneity of the Bolognese dialect used by Annippio (main character of the comedy played by Canzachi). The immediacy and the originality of the dialect makes sometimes problematic the interpretation of the language and, above all, the translation into modern Italian.*

Ho deciso di intraprendere l'edizione della commedia in prosa *L'adulatore* di Giovanni Camillo Canzachi (1740),[1] perché ritengo sia meritevole di ricevere nuova vita. L'opera è stata quasi dimenticata, come del resto il suo autore, attore brillante e intellettuale di notevole cultura (aveva, tra le altre cose, un'ottima padronanza del francese e del tedesco), che, a dispetto delle menomazioni fisiche (le cronache lo descrivono come basso, obeso e zoppo), riuscì a interpretare sulle scene ruoli diversi e condusse un'esistenza tutt'altro che sedentaria. Nato a Bologna alla fine del XVII secolo, recitò prima a Vienna alla corte dell'imperatore Carlo VI, tornato poi in Italia, lavorò a Venezia (presso la compagnia del teatro di San Luca) e in seguito giunse a Dresda, essendo stato scelto da Andrea Bertoldi come elemento della compagnia di comici italiani della corte di Federico Augusto I, elettore di Sassonia e re di Polonia.[2] Si esibì nei teatri di corte sia di Varsavia sia di Dresda, interpretando molteplici ruoli[3] e riscuotendo grande successo nelle parti di marchese e di Ta-

[1] GIOVANNI CAMILLO CANZACHI, *L'adulatore*, Venezia, Betinelli, 1740. Per la mia edizione mi sono rifatta a quest'unica edizione della commedia, della quale non si è conservato nessun manoscritto. Non essendo stata riscontrata alcuna variante di stampa, ho cassato la sezione dedicata all'apparato.

[2] Fu re di Polonia col nome di Augusto II. Sotto il suo regno la vita teatrale in Polonia ebbe una crescita considerevole. A questo proposito si veda MIECZYSLAW KLIMOWICZ - WANDA ROSZKOWSKA, *La commedia dell'arte alla corte di Augusto III di Sassonia 1748-1756*, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 1988, p. 93.

[3] Il 3 agosto 1748 si esibì nello spettacolo per l'inaugurazione del teatro di corte di Varsavia e per l'onomastico di Augusto II. In seguito, dal 3 agosto 1748 al 24 gennaio 1749, la compagnia italiana mise in scena ventotto commedie differenti.

barino (nella 'versione' bolognese)[4] e lavorò inoltre come autore di commedie.[5] Dopo la pace di Hubertsburg del 1763, non fu rispedito in Italia come altri suoi connazionali, ma gli fu concessa una pensione a Dresda, dove morì qualche anno più tardi.

L'adulatore fu composta a Vienna, dove incontrò il plauso della corte; lodi e apprezzamenti giunsero anche da diversi critici (primo fra tutti Apostolo Zeno),[6] mentre il pubblico veneziano nel 1740 (anno della pubblicazione) la bocciò in modo clamoroso, come ricorda il Bellingeri:

> Tornato in Italia e passato alla compagnia del teatro di S. Luca, a Venezia, vi replicò la sua commedia, ma il pubblico si rifiutò di ascoltarla e il Canzachi dovette sospendere la recita dopo il primo atto. Il Canzachi, che nella commedia sosteneva la parte bolognese d'Annippio, uscì allora sul proscenio per calmare l'uditorio e per cercare di accattivarsi la benevolenza del pubblico, cui volle ricordare con quale grande piacere la sua opera fosse stata ascoltata dall'imperatore a Vienna. Ma non riuscì a raggiungere il suo scopo di proseguirne la rappresentazione e fu costretto, per placare il generale dissenso, a portare a termine la serata con la recita di una commedia all'improvviso.[7]

La commedia è preceduta da un *Avvertimento ai lettori* nel quale il Canzachi presenta una rapida storia del teatro comico per giungere a parlare della propria proposta teatrale. Accenna così all'impossibilità di reperire informazioni affidabili sui primi esempi di teatro presso «gli Assiri, Caldei, e Persiani», fa un fugace riferimento ai greci, ovviamente ricorda Terenzio e Plauto, lamenta come nel Medioevo si «smarrì il buon garbo la comica», ammette che nel Cinquecento «si ravvivò il buon gusto della comica», ma sostiene che in quel periodo non ci furono «né attori, né scrittori che veramente sia degni d'essere imitati» e non nasconde i meriti dei francesi nel Seicento:

---

[4] Il Canzachi, ad esempio, interpretò Tibarino nella commedia *Amor non hariguardi*, durante i festeggiamenti del carnevale del 1749. A proposito del Canzachi interprete di Tibarino si veda OSKAR SCHINDLER, *«Il famoso Tabarino»: una maschera italiana tra Vienna, Parigi e Napoli*, in *Commedia dell'Arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento*, a cura di Alessandro Lattanzi e Paologiovanni Maione, Napoli, Editoriale Scientifica, 2003, pp. 161-162.

[5] Giovanna Sparacello ricorda tra le sue commedie «*L'avarizia di Pantalone corretta dalla generosità del francese*, *La casa invasata da' spiriti*, *Il disertore francese*, *Il francese studente in Venezia*, *Monsieur l'Appetit nobile per opinione ma povero per ignoranza*, *I matrimoni conclusi nella reggia di Nettuno*, *L'ubriaco*, tutte nel ruolo di Mr L'Appetit. Scrisse inoltre *Il diavolo maritato*, *L'impostura vendicata*, *Pantalone mancatore innocente di sua parola*, e il balletto eroico *Centrum virtutum in templo Gloriae*. Fu probabilmente l'autore de *Il francese rapitore deluso di Momola putta venziana* e *Il francese sposo del proprio amico*; Jaeger (*Lo schedario degli autori, dei cantanti, dei comici, ecc., menzionati negli atti o altri scritt) nell'Archivio di Stato di Dresda*, Staats Archiv.) gli attribuisce *Li due gemelli* (Varsavia, 5 settembre 1748)» (*Notizie istoriche de' comici italiani* precedute dal *Foglio che serve di prospetto all'opera Notizie Istoriche de' comici più rinomati italiani*, a cura di Giovanna Sparacello, introduzione di Franco Vazzoler, trascrizione di Maurizio Melai, «Les savoirs des acteurs italiens», Collection numérique dirigée par Andrea Fabiano, 2010, p. 159).

[6] Come testimonia il Bartoli: «Il Signor Apostolo Zeno, Celebre Scrittore ne parlò assai vantaggiosamente e l'ebbe in qualche stima» (FRANCESCO BARTOLI, *Notizie istoriche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno 1550 fino a' giorni presenti. Opera ricercata, raccolta, ed estesa da Francesco Bartoli bolognese accademico d'onore clementino*, I, Padova, Conzatti a S. Lorenzo, 1782, p. 153. Si noti che il testo è stato ripubblicato a cura di Giovanna Sparacello: *Notizie istoriche*, cit. pp. 158-159; scaricabile on-line all'indirizzo http://www.irpmf.cnrs.fr/IMG/pdf/Bartoli_ notizie.pdf).

[7] ALFREDO BELLINGERI, voce *Giovanni Camillo Canzachi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XVIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1975, p. 355.

Diasi [...] la giusta loda alle penne francesi che ricopiando aggiustatamente gli esemplari, resero suo proprio il merito con dare al mondo una nobile idea. Risorse quindi un nuovo metodo che levando tutto il superfluo, ed il grossolano, si tirò addietro l'applauso di Europa, e d'Italia. Di ciò gli scritti francesi recano a noi un chiaro testimonio di tal verità, poiché e la commedia, e la tragicommedia passa tutto dì per le mani de' dotti, e de' studenti.[8]

Il Canzachi conosceva molto bene la lingua e la letteratura francese e, come ricorda il Bartoli, fu «introduttore dello spiritoso carattere di Francese Italianato che fu poi da altri Comici, imitato e seguito», ovvero Monsieur l'Appetit, protagonista di numerose sue commedie. Questo personaggio è citato dal Goldoni nel *Prologo apologetico alla commedia intitolata 'La vedova scaltra'* (risposta alle critiche mosse da Chiari ne *La scuola delle vedove*), dove viene lodato l'eccezionale talento di «quel comico italiano» nell'amalgamare francese e italiano;[9] il Goldoni, infatti, nel *Prologo* dichiara di aver scelto di far parlare in italiano gli stranieri della *Vedova scaltra* «perché sarebbe necessario trovar tre Personaggi, che sapessero così ben affettar la lingua oltramontana, mista coll'italiana, come sapeva egregiamente fare quel Comico italiano che chiamar si faceva *Mons. Della petite*».[10]

Il Canzachi conclude il proprio discorso introduttivo, dichiarando che nella commedia «comparirà aundipresso un misto di antica invenzione vestita da capo a piè di moderno ritrovamento». Il debito nei confronti delle opere classiche, in particolar modo di Plauto, è indubbio: nella commedia ritroviamo l'agnizione, la beffa, la caricatura e le tresche dei servi. Si tratta, quindi, di una tipica commedia composita: Annippio Sbadacchia, protagonista e unico personaggio a parlare in dialetto (il cui nome la dice lunga sia sull'età sia sulla dabbenaggine del soggetto), è un ricco mercante di Bologna che, rimasto vedovo, sposa in seconde nozze la giovane Camilla, nobile «scarsa di beni di fortuna». Amanzio, parassita e adulatore, trama per mettere zizzania tra i coniugi, instillando in Annippio il germe della gelosia e facendo apparire la moglie come donna dissoluta e dissipatrice di finanze. Camilla ama ricevere in casa vari artisti e tra questi il suo preferito è Giulivo, risibile e vanaglorioso poeta dall'eloquio ampolloso e dai modi untuosi, oggetto delle beffe di tutta la casa. Amanzio lo fa apparire agli occhi di Annippio come un pericoloso rivale. Il fine delle macchinazioni di Amanzio è il danaro: vuole, infatti, convincere il vecchio a corrispondergli una rendita in modo che possa sposare Eugenia, sorella di Camilla, con la scusa che, una volta diventati parenti, avrebbe preso le redini della casa costringendo Camilla a ubbidire ciecamente al marito. Annippio ci casca, va con lui dal notaio, ma la scrittura non risulta valida, perché tempo addietro l'attempato marito aveva fatto «una segreta donazione de' suoi averi» alla moglie, che quindi poteva gestire l'intero patrimonio. Amanzio allora ripiega su Camilla che sembra cedere alle sue lusinghe, dando la propria approvazione al matrimonio e decidendo di estromettere il marito dagli affari domestici, concedendogli un dignitoso vitalizio. Eugenia, però, si rifiuta di sposare Amanzio, perché è innamorata

[8] CANZACHI, *L'adulatore*, cit., p. 5.
[9] Su questo tema si vedano sempre il commento di Giovanna Sparacello in *Notizie istoriche*, cit., pp. 158-159.
[10] CARLO GOLDONI, *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, II, Milano, Mondadori, 1950-1956, p. 410.

di un misterioso giovane che vede dalla finestra. Annippio è disperato, ma al culmine delle sue inquietudini arriva il servo Tonfo a comunicargli la più felice delle notizie: suo figlio Lucindo, che credeva di aver perso in mare per mano dei corsari, è vivo e lo aspetta nell'atrio di casa. Il vecchio è stordito dalla gioia e il figlio gli promette che sistemerà le questioni con la sua matrigna. Qui si scopre il vero gioco di Camilla che, da donna onesta e coscienziosa, si era fatta donare gli averi dal marito per controllare la sua smodata prodigalità e aveva capito fin dall'inizio la malafede di Amanzio. Si scopre poi che il giovane amato da Eugenia è proprio Lucindo. I due si sposano, Annippio ritrova la serenità famigliare e Amanzio, rimasto solo sulla scena, conclude la commedia dichiarando il proprio pentimento e ripromettendosi di non agire più in modo disonesto. In parallelo si svolgono le scaramucce dei servi: Giglietta, serva di Camilla, ama riamata Gioiello, servo di Giulivo, ma il loro rapporto è minacciato da Frullo, bilioso e violento servo di Annippio. La felice compresenza di più temi nella commedia testimonia come il Canzachi fosse maestro nel mescere suggestioni differenti.

Nonostante l'autore dichiari che i comici del XVI secolo siano immeritevoli d'imitazione, leggendo la commedia si avverte un deciso gusto cinquecentesco tanto nella tessitura della trama quanto, soprattutto, nei numerosi brani di «psicologia non *vissuta* [...], ma *detta* dagli attori»,[11] in cui i personaggi descrivono il proprio stato d'animo. Si veda, ad esempio, come Eugenia racconta le proprie emozioni, quando scopre che il giovane da lei amato è il figlio del cognato e la vuole sposare: «Sono tanto confusa tra l'allegrezza, e lo stupore che non posso articolare accento».[12] Oppure si legga il seguente monologo di Frullo, nel quale il servo dichiara di sentirsi rianimato, dopo aver apparecchiato la tavola della propria vendetta contro l'antagonista Gioiello: «Mi sento un poco a respirare, vedendo incamminata bene la mia machinata vendetta».[13]

Il personaggio più riuscito della commedia è certamente Giulivo, che con le sue buffe farneticazioni riesce a oscurare l'eloquio di Amanzio. Le inverosimili e iperboliche vanterie di Giulivo in alcuni passaggi ricordano quelle di Pirgopolinice; proprio nel *Miles gloriosus* Plauto si ispirò all'*Adulatore* di Menandro.[14] Del *Kolax* (*Adulatore*) del commediografo greco sono rimasti purtroppo solo una manciata di frammenti. Il tema dell'adulazione ha, però, avuto ampia fortuna, basti ricordare, solo per fare un esempio tra i molti, il trattato *Quomodo adulator ab amico internoscatur* di Plutarco, tradotto da Erasmo.

Dopo il Canzachi, uscirono varie commedie sul tema: *L'adulatore* di Vincenzo Berni degli Antoni,[15] *L'adulatore maligno* di Giulio Genoino[16] e, prima tra tutte, *L'adulatore* di Goldoni.[17] Com'è noto la commedia, rappresentata per la prima volta

[11] GIGI LIVIO - ARMANDO PETRINI, *Storia del teatro e dello spettacolo*, in *Dal testo alla storia dalla storia al testo*, II/1, Torino, Paravia, 1993, pp. 588-622: 606.
[12] CANZACHI, *L'adulatore*, cit., p. 69.
[13] Ivi, p. 44.
[14] Oltre che al *Fantasma* dello stesso autore.
[15] VINCENZO BERNI DEGLI ANTONI, *L'adulatore*, Bologna, Annesio Nobili, 1822.
[16] GIULIO GENOINO, *L'adulatore*, Napoli, Stamperia della Società Filomatica, 1824.
[17] GOLDONI, *Tutte le opere*, cit., III, pp. 165-241.

a Mantova nel 1750, non ebbe successo a causa della scarsa spontaneità della figura dell'adulatore, il segretario Sigismondo, un lestofante più che un piaggiatore che alla fine della commedia non si pente come quello del Canzachi ma viene condotto «in ferri in potere della giustizia», come sottolinea l'autore nella prefazione, in cui si inveisce con veemenza contro la figura meschina dell'adulatore. Lo stesso Ortolani liquidò la commedia con poche battute: «Non occorre un lungo discorso per una cattiva commedia, scomparsa per sempre dalle scene», aggiungendo «fu recitato colà [a Mantova] con debole applauso. A Milano non piacque. Si rialzò alquanto a Venezia, ma durò poche sere. Più lieta fu la sua fortuna nei paesi tedeschi dove fu tradotto e recitato più volte».[18]

Prima di passare a parlare del dialetto bolognese, mi piace sottolineare come nelle battute della commedia si annidino alcune notizie interessanti e curiose; non potendo soffermarmi in questa sede su ogni aspetto, ho deciso di far solo un rapido cenno alla descrizione di un'antica pratica di riciclaggio, o meglio riuso, della carta. Giulivo, durante una delle sue innumerevoli millanterie, descrive con tinte epiche le valanghe di lettere di invito ricevute ogni giorno e puntualizza come questi cumuli di biglietti siano una manna per i domestici, che rivendono la carta ai negozianti i quali l'adoperano per impacchettare il cibo:

> Essi [i servitori] le vendono a cotesti bottegai un tanto la libbra per involgere le mercanzie commestibili che spacciano giornalmente. Egli è un utile che importa più che triplicatamente il loro salario. Da qui ne nasce che sino con memoriali, la gente concorre per venirmi a servire.[19]

La carta nel Settecento era molto cara (in genere poteva incidere sul 40% del costo di produzione di un libro),[20] poiché la materia prima, gli stracci, scarseggiava; esistevano incettatori di stracci e ovviamente si riciclava quello che era possibile riciclare, ma non si usava la carta vecchia per fare carta nuova.

La spontaneità del dialetto bolognese usato da Annippio è uno degli aspetti più pregevoli e al contempo problematici della commedia: l'agilità e l'originalità del dialetto, infatti, rendono talvolta difficoltosa la puntuale interpretazione delle battute e, soprattutto, la resa delle stesse in italiano moderno. Il bolognese di Annippio

---

[18] Ivi, p. 1161.

[19] CANZACHI, *L'adulatore*, cit., p. 54.

[20] Si pensi alla cifra ingente chiesta da François-Ambroise Didot ad Alfieri per la stampa delle tragedie in cinque volumi: 30 lire a foglio in carta normale e 33 lire a foglio in carta fine. Va detto, però, che questi prezzi elevatissimi non erano la norma, perché si tratta di edizioni di pregio (VITTORIO COLOMBO, *Un carteggio inedito e altre lettere di Luisa Stolberg contessa d'Albany*, «Studi e problemi di critica testuale», 73, 2006, pp. 181-200: 194-195). Sul tema del costo e del riuso della carta nel Settecento si vedano: IVO MATTOZZI, *Produzione e commercio della carta nello Stato veneziano settecentesco: lineamenti e problemi*, Bologna, Arti grafiche Tamari, 1975; ID., *Il distretto cartario dello stato veneziano: lavoro e produzione nella Valle del Toscolano dal XIV al XVIII secolo*, in *Cartai e stampatori a Toscolano*, Milano, Grafo, 1995, pp. 23-65; ID., *Le filigrane e la questione della qualità della carta nella Repubblica Veneta della fine del Settecento: il caso delle carte filigranate esportate nell'impero ottomano*, «Ateneo veneto. Atti e memorie dell'Ateneo veneto: rivista mensile di scienze, lettere ed arti», 1994, pp. 109-136; ID., *Le cartiere nello Stato veneziano: una storia tra strutture e congiunture (1450-1797)*, in *Mulini da carta: le cartiere dell'Alto Garda: tini e torchi fra Trento e Venezia*, a cura di Mauro Grazioli, Ivo Mattozzi e Ennio Sandal, Verona, Cartiere Fedrigoni, 2001, pp. 97-161; MARIO INFELISE, *L'editoria veneziana nel Settecento*, Milano, Franco Angeli, 1988.

non è grottesco e non emula il dialetto espressionistico usato dalla maschera del Dottore, anche perché lo sprovveduto e impulsivo mercante bolognese non ricorda affatto i boriosissimi Graziano, Balanzone, ecc. Non ci troviamo, quindi, di fronte a un bolognese[21] stereotipato e caricaturale, ma a una lingua vivace e realizzata su misura per il personaggio, che, ricordiamolo, era interpretato dal Canzachi. Questo aspetto si riscontra fin dalla prima battuta della commedia, nella quale si trova il più significativo dei tic verbali di Annippio, «cara liè», ovvero «caro lei» (riferito in questo caso ad Amanzio). Questa espressione, desemantizzata e usata per attirare l'attenzione dell'interlocutore nonché per rimarcare l'importanza dei concetti che si stanno per esprimere, connota in modo deciso il personaggio che, sempre in bilico tra autocommiserazione e rancore, crede di scorgere in Amanzio un prezioso alleato.

Ho rivenuto l'espressione «cara liè» solo in due dialoghi del Baruffaldi (*La baila*[22] del 1723 e *La cmarranara*[23] del 1725) e nel dialogo anonimo *Dialugh in strada tra la Mudesta e la Laura sora la Parisina e al don' d' Carl Magn* del 1838.[24] Il termine «liè»

[21] Sul teatro in dialetto bolognese si vedano i seguenti studi: CARLO SARTI, *Il teatro dialettale bolognese: 1600-1894*, Sala Bolognese, Forni, 1986 (Ristampa anastatica dell'edizione del 1894); ORESTE TREBBI, *Contributo alla storia del teatro dialettale bolognese nel secolo XVII*, Bologna, Stabilimenti Poligrafici Riuniti, 1926; ID., *Contributo alla storia del teatro dialettale bolognese nel secolo XVI*, Bologna, R. Deputazione di storia patria, 1935; ARRIGO LUCCHINI, *Cronache del teatro dialettale bolognese dalle origini ai nostri*, a cura di Davide Amadei, Bologna, Pendragon, 2006. Più in generale sul dialetto bolognese si vedano: PROBO BINO BELLOMO, *Settecento bolognese: vita e cronache*, Bologna, Cappelli, 1936; GASPARE UNGARELLI, *Vocabolario del dialetto bolognese, con una introduzione sulla fonetica e sulla morfologia del dialetto di Alberto Trauzzi e appendice del gergo campanistico bolognese di Frate Albaro*, Roma, Società multigrafica editrice, 1965 (ristampa anastatica dell'edizione di Bologna del 1901); PIETRO MAINOLDI, *La grafia dell'odierno dialetto bolognese*, Bologna, Azzoguidi, 1955; ID., *Vocabolario del dialetto Bolognese*, ristampa anastatica, Bologna, Forni, 1996; *Nuovo dizionario usuale tascabile del dialetto bolognese colla corrispondente lingua italiana*, Bologna, Chierici, 1851; FRANCESCO COCO, *Effetti della degeminazione consonantica nel dialetto bolognese*, in *Atti del VII Convegno del Centro per gli studi dialettali italiani*, Torino-Saluzzo, 18-21 maggio 1970, Torino, Stamperia editoriale Rattero, 1971, pp. 162-167; ALBERTO MENARINI, *Uomini e bestie nel dialetto*, Bologna, Tamari, 1970; ID., *Vocabolario intimo del dialetto bolognese: amoroso, sessuale, scatologico*, Bologna, Arti grafiche Tamari, 1982; ALBERTO TRAUZZI, *Sulla fonetica e sulla morfologia del dialetto bolognese*, prefazione di Giuseppe Ungarelli, Bologna, Zamorani e Albertazzi, 1901; LUIGI LEPRI, *Dialetto bolognese ieri e oggi: raffronti fra vocaboli*, Bologna, Tamari, 1986; GIOVANNI VITALI, *Riscoperta del dialetto bolognese con divagazioni filologiche e commenti su vecchi vocaboli in disuso*, Bologna, Tamari, s. d.; FRANCA MARTINELLI, *Analisi storica del dialetto bolognese nelle opere di Giulio Cesare Croce: fonetica e morfosintassi*, Tesi di laurea; relatore Francesco Coco; correlatore Fabio Foresti, Università degli studi di Bologna, Facoltà di Lettere e Filosofia, anno accademico 1988-1989; FABIO FORESTI, *Cenni sull'italianizzazione del dialetto bolognese con particolare riferimento all'aspet-to*, Pisa, Pacini, 1974; GIUSEPPE CARLO VINCENZI, *Apofonia e metafonia nei dialetti d'Italia: con particolare riguardo al dialetto bolognese*, Bologna, Patron, 2003; MARIA GRAZIA ACCORSI, *Amore in dialetto: i melodrammi in bolognese dalla fine del Seicento*, Firenze, Olschki, 1993; GIUSEPPE TONI, *Vocabolario compendiato tascabile del dialetto bolognese colla corrispondenza italiana*, Bologna, Editrice a S. Tommaso d'Aquino, 1850; MARIANO AURELI, *Nuovo dizionario usuale tascabile del dialetto bolognese colla corrispondente lingua italiana, arricchito di moltissime voci non rinvenibili negli altri dizionari sino ad ora pubblicati*, Bologna, Antonio Chierici, 1851.

[22] «mi a n'al sò cara liè» (GIROLAMO BARUFFALDI, *Rime serie e giocose, opere postume dell'arciprete Baruffaldi*, Ferrara, Pomatelli, 1787, p. 80).

[23] «Ch'la m'diga cara liè, lievla in ca bassa» (ivi, p. 122).

[24] «Oh cuslazz... Cara liè finen st'dscors» (*Chichett da Frara: lunari nov con sturieli e matieri per l'ann 1826*, Ferrara, Pomatelli, 1826-1849, p. 36). Da notare il fatto che l'editore è il medesimo dei dialoghi del Baruffaldi.

ricorre più frequentemente, soprattutto in testi bolognesi del Seicento e della prima metà del Settecento (si veda, solo per fare un esempio, la commedia *Le fortune non conosciute del Dottore*[25] di Isabella Maria Dosi Grati). Non ho, invece, trovato alcun riferimento né al termine «lié» né all'espressione «cara lié» nei vocabolari e nelle grammatiche consultate. In particolare nel *Vocabolario bolognese* (1820) del Ferrari[26] (opera nella quale è presente anche un *Catalogo degli autori bolognesi ed opere da essi prodotte nel patrio linguaggio*, nel quale, com'era prevedibile, manca il nome del Canzachi) non vi è alcuna indicazione. Più utile risulta invece la *Grammatica del dialetto bolognese*, premessa al *Vocabolario bolognese-italiano* (1869-1874) di Carolina Coronedi Berti,[27] opera nella quale viene presentato un primo tentativo di «riforma della grafia del dialetto bolognese»;[28] nella *Grammatica* è presente un capitoletto dedicato ai *Pronomi sustantiviti* in cui si spiega che:

Il pronome femminile *Ella* si traduce *Lì* e così si declina
Sing.
Nom. *Lì* – Ella
Gen. *d' Lì* – di Lei
Acc. *Lì* – Lei o Le
Abl. *da Lì* – da Lei[29]

Questo «lì» ci ricorda il nostro «liè», che forse era una forma arcaica o una variante parlata che l'autrice ha preferito non riportare, dato che il principale intento del *Vocabolario bolognese-italiano* era quello di proporre una nuova ortografia che fotografasse il dialetto contemporaneo. L'autrice, infatti, sottolinea come il bolognese, al pari delle altre lingue, si è trasformato «per certi vocaboli lasciati in abbandono, per altri forse nuovi introdotti, per certe maniere andate in disuso, per altre venute a sostituir quelle».[30] Mi pare, invece, poco probabile che la forma «lié» sia una variante del 'contado' o addirittura una variante 'contadinesca' del 'piano' o delle 'montagne',[31] perché Annippio è un mercante e vive in città e la scelta di una forma rustica non avrebbe avuto alcun significato.

[25] Si vedano due usi: pronome soggetto di terza persona singolare femminile (il Dottore critica l'atteggiamento della propria figlia: «ai saltarè ben in tla testa, d'purtar lie el bragh, e d'metterm mì a filar») ; e pronome complemento tonico di terza persona singolare femminile: complemento di termine (il Dottore parla della bellezza di Merilda: «ai n'iè chi cuntenda in blezza cun lie») o complemento oggetto (il Dottore sottolinea quanto ha aiutato Merilda: «l'hò messa anca lie all'vnor dal Mond»). Questi esempi sono tratti dalla trascrizione diplomatica realizzata dal prof. Javier Gutiérrez Carou, che ringrazio.

[26] CLAUDIO ERMANNO FERRARI, *Vocabolario bolognese co' sinonimi italiani e franzesi*, Bologna, Tipografia Nobili, 1820.

[27] CAROLINA CORONEDI BERTI, *Vocabolario bolognese italiano*, Bologna, Stabilimento tipografico di G. Monti, 1869-1874.

[28] ANTONIO FIACCHI, *Il teatro in lingua e in dialetto bolognese*, a cura di Enrica Guizzardi, Ravenna, Longo, 1982, p. 27.

[29] CORONEDI BERTI, *Vocabolario bolognese italiano*, cit., p. XXIV.

[30] Ivi, p. V.

[31] Circa questa distinzione interna del dialetto bolognese si veda UNGARELLI, *Vocabolario del dialetto bolognese*, cit., p. VIII.

Il riferimento al pronome «lì» non è, al contrario, presente né nello studio *I suoni, le forme e le parole dell'odierno dialetto della città di Bologna* del Gaudenzi (1889)[32] né nel *Vocabolario del dialetto bolognese* dell'Ungharelli (1901).[33]

Si aggiunga che un modello per il bolognese letterario nel Settecento fu la traduzione in dialetto de *Lo cunto de li cunti* di Basile,[34] che non a caso è riportata dalla Coronedi Berti tra gli esempi di ortografia antica (tutti affiancati dalla sua nuova proposta) insieme al celebre Giulio Cesare Croce;[35] al poeta Lotto Lotti; al letterato del Settecento Gregorio Casali, autore del poemetto *Bulògna travajâ dal guêrr zivil di Lambertazz*;[36] al cronachista ed erudito Zanti Giovanni e ad altri. La data di pubblicazione della traduzione de *Lo cunto de li cunti* (1742), però, è posteriore a quella dell'*Adulatore* (1740) e di conseguenza il Canzachi non poté ispirarsi a tale opera.

Questo semplice esempio mostra la complessità del dialetto usato dal Canzachi ed evidenzia altresì la problematicità della traduzione in italiano moderno, resa necessaria dal fatto che un nutrito gruppo di battute risulterebbe pressoché incomprensibile a un lettore digiuno di bolognese settecentesco. Nel commento della mia edizione sarà quindi presente la traduzione integrale delle battute di Annippio, affiancata da alcune note dedicate a singole parole ed espressioni bolognesi di particolare interesse.

BIBLIOGRAFIA CITATA

ACCORSI, MARIA GRAZIA, *Amore in dialetto: i melodrammi in bolognese dalla fine del Seicento*, Firenze, Olschki, 1993.

AURELI, MARIANO, *Nuovo dizionario usuale tascabile del dialetto bolognese colla corrispondente lingua italiana, arricchito di moltissime voci non rinvenibili negli altri dizionari sino ad ora pubblicati*, Bologna, Antonio Chierici, 1851.

BARTOLI, FRANCESCO, *Notizie istoriche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno 1550 fino a' giorni presenti. Opera ricercata, raccolta, ed estesa da Francesco Bartoli bolognese accademico d'onore clementino*, Padova, 2 voll., Conzatti a S. Lorenzo, 1782.

————, *Notizie istoriche de' comici italiani* precedute dal *Foglio che serve di prospetto all'opera Notizie Istoriche de' comici più rinomati italiani*, a cura di Giovanna Sparacello, introduzione di Franco Vazzoler, trascrizione di Maurizio Melai, «Les savoirs des acteurs italiens», Collection numérique dirigée par Andrea Fabiano, 2010.

BARUFFALDI, GIROLAMO, *Rime serie e giocose, opere postume dell'arciprete Baruffaldi*, Ferrara, Pomatelli, 1787.

BASILE, GIAMBATTISTA, *La chiaqlira dla banzola o per dir mii fol divers tradutt dal parlar napulitan in lengua bulgnesa per rimedi innucent dla sonn, e dla malincunj dedica al merit singular del nobilissm dam d'bulogna*, traduzione in bolognese di Teresa Maria e Angiola Anna Maria Zanotti, Maddalena e Teresa Manfredi, Bologna, per Ferdinand Pisarr, 1742.

[32] AUGUSTO GAUDENZI, *I suoni, le forme e le parole dell'odierno dialetto della città di Bologna: studio seguito da una serie di antichi testi bolognesi inediti in latino, in volgare, in dialetto*, Torino, Loescher, 1889.

[33] UNGARELLI, *Vocabolario del dialetto bolognese*, cit.

[34] GIAMBATTISTA BASILE, *La chiaqlira dla banzola o per dir mii fol divers tradutt dal parlar napulitan in lengua bulgnesa per rimedi innucent dla sonn, e dla malincunj dedica al merit singular del nobilissm dam d'bulogna*, traduzione in bolognese di Teresa Maria e Angiola Anna Maria Zanotti, Maddalena e Teresa Manfredi, Bologna, per Ferdinand Pisarr, 1742.

[35] Per l'esattezza, l'autrice parla di Giulio Cesare Croci.

[36] GREGORIO FILIPPO MARIA CASALI BENTIVOGLIO PALEOTTI, *Bulògna travajâ dal guêrr zivil di Lambertazz e di Geremì. Poemètt scherzèvol*, Bologna, Masi, 1827.

BELLINGERI, ALFREDO, voce *Giovanni Camillo Canzachi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XVIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1975, p. 355.

BERNI DEGLI ANTONI, VINCENZO, *L'adulatore*, Bologna, Annesio Nobili, 1822.

BINO BELLOMO, PROBO, *Settecento bolognese: vita e cronache*, Bologna, Cappelli, 1936.

CANZACHI, GIOVANNI CAMILLO, *L'adulatore*, Venezia, Betinelli, 1740.

CASALI BENTIVOGLIO PALEOTTI, GREGORIO FILIPPO MARIA, *Bulògna travajâ dal guêrr zivil di Lambertazz e di Geremì. Poemètt scherzèvol*, Bologna, Masi, 1827.

COCO, FRANCESCO, *Effetti della degeminazione consonantica nel dialetto bolognese*, in *Atti del VII Convegno del Centro per gli studi dialettali italiani*, Torino-Saluzzo, 18-21 maggio 1970, Torino, Stamperia editoriale Rattero, 1971, pp. 162-187.

COLOMBO, VITTORIO, *Un carteggio inedito e altre lettere di Luisa Stolberg contessa d'Albany*, «Studi e problemi di critica testuale», 73, 2006, pp. 181-200.

CORONEDI BERTI, CAROLINA, *Vocabolario bolognese italiano*, Bologna, Stabilimento tipografico di G. Monti, 1869-1874.

FERRARI, CLAUDIO ERMANNO, *Vocabolario bolognese co' sinonimi italiani e franzesi*, Bologna, Tipografia Nobili, 1820.

FIACCHI, ANTONIO, *Il teatro in lingua e in dialetto bolognese*, a cura di Enrica Guizzardi, Ravenna, Longo, 1982.

FORESTI, FABIO, *Cenni sull'italianizzazione del dialetto bolognese con particolare riferimento all'aspet-to*, Pisa, Pacini, 1974.

GAUDENZI, AUGUSTO, *I suoni, le forme e le parole dell'odierno dialetto della città di Bologna: studio seguito da una serie di antichi testi bolognesi inediti in latino, in volgare, in dialetto*, Torino, Loescher, 1889.

GENOINO, GIULIO, *L'adulatore*, Napoli, Stamperia della Società Filomatica, 1824.

GOLDONI, CARLO, *Tutte le opere*, 14 voll., a cura di Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, 1950-1956.

INFELISE, MARIO, *L'editoria veneziana nel Settecento*, Milano, Franco Angeli, 1988.

KLIMOWICZ, MIECZYSLAW - ROSZKOWSKA, WANDA, *La commedia dell'arte alla corte di Augusto III di Sassonia 1748-1756*, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 1988.

LEPRI, LUIGI, *Dialetto bolognese ieri e oggi: raffronti fra vocaboli*, Bologna, Tamari, 1986.

LIVIO, GIGI - PETRINI, ARMANDO, *Storia del teatro e dello spettacolo*, in *Dal testo alla storia dalla storia al testo*, II/1, Torino, Paravia, 1993, pp. 588-622.

LUCCHINI, ARRIGO, *Cronache del teatro dialettale bolognese dalle origini ai nostri*, a cura di Davide Amadei, Bologna, Pendragon, 2006.

MAINOLDI, PIETRO, *La grafia dell'odierno dialetto bolognese*, Bologna, Azzoguidi, 1955.

————, *Vocabolario del dialetto Bolognese*, ristampa anastatica, Bologna, Forni, 1996.

MARTINELLI, FRANCA, *Analisi storica del dialetto bolognese nelle opere di Giulio Cesare Croce: fonetica e morfosintassi*, Tesi di laurea; relatore Francesco Coco; correlatore Fabio Foresti, Università degli studi di Bologna, Facoltà di Lettere e Filosofia, anno accademico 1988-1989.

MATTOZZI, IVO, *Produzione e commercio della carta nello Stato veneziano settecentesco: lineamenti e problemi*, Bologna, Arti grafiche Tamari, 1975.

————, *Il distretto cartario dello stato veneziano: lavoro e produzione nella Valle del Toscolano dal XIV al XVIII secolo*, in *Cartai e stampatori a Toscolano*, Milano, Grafo, 1995, pp. 23-65.

————, *Le filigrane e la questione della qualità della carta nella Repubblica Veneta della fine del Settecento: il caso delle carte filigranate esportate nell'impero ottomano*, «Ateneo veneto. Atti e memorie dell'Ateneo veneto: rivista mensile di scienze, lettere ed arti», 1994, pp. 109-136.

————, *Le cartiere nello Stato veneziano: una storia tra strutture e congiunture (1450-1797)*, in *Mulini da carta: le cartiere dell'Alto Garda: tini e torchi fra Trento e Venezia*, a cura di Mauro Grazioli, Ivo Mattozzi e Ennio Sandal, Verona, Cartiere Fedrigoni, 2001, pp. 97-161.

MENARINI, ALBERTO, *Uomini e bestie nel dialetto*, Bologna, Tamari, 1970.

————, *Vocabolario intimo del dialetto bolognese: amoroso, sessuale, scatologico*, Bologna, Arti grafiche Tamari, 1982.

Nuovo dizionario usuale tascabile del dialetto bolognese colla corrispondente lingua italiana, Bologna, Chierici, 1851.

SARTI, CARLO, *Il teatro dialettale bolognese: 1600-1894*, Sala Bolognese, Forni, 1986 (Ristampa anastatica dell'edizione del 1894).

SCHINDLER, OSKAR G., *«Il famoso Tabarino»: una maschera italiana tra Vienna, Parigi e Napoli*, in *Commedia dell'Arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento*, a cura di Alessandro Lattanzi e Paologiovanni Maione, Napoli, Editoriale Scientifica, 2003, pp. 161-162.

TONI, GIUSEPPE, *Vocabolario compendiato tascabile del dialetto bolognese colla corrispondenza italiana*, Bologna, Editrice a S. Tommaso d'Aquino, 1850.

TRAUZZI, ALBERTO, *Sulla fonetica e sulla morfologia del dialetto bolognese*, prefazione di Giuseppe Ungarelli, Bologna, Zamorani e Albertazzi, 1901.

TREBBI, ORESTE ,*Contributo alla storia del teatro dialettale bolognese nel secolo XVII*, Bologna, Stabilimenti Poligrafici Riuniti, 1926.

————, *Contributo alla storia del teatro dialettale bolognese nel secolo XVI*, Bologna, R. Deputazione di storia patria, 1935.

UNGARELLI, GASPARE, *Vocabolario del dialetto bolognese, con una introduzione sulla fonetica e sulla morfologia del dialetto di Alberto Trauzzi e appendice del gergo campanistico bolognese di Frate Albaro*, Roma, Società multigrafica editrice, 1965 (ristampa anastatica dell'edizione di Bologna del 1901).

VINCENZI, GIUSEPPE CARLO, *Apofonia e metafonia nei dialetti d'Italia: con particolare riguardo al dialetto bolognese*, Bologna, Patron, 2003.

VITALI, GIOVANNI, *Riscoperta del dialetto bolognese con divagazioni filologiche e commenti su vecchi vocaboli in disuso*, Bologna, Tamari, s. d.

LES SAVOIRS DES ACTEURS ITALIENS: http://www.iremus.cnrs.fr/fr/publications/les-savoirs-des-acteurs-italiens

Travestimento e contaminazione: le scritture teatrali di Vincenzo Rota (1703-1785)

Anna Maria Salvadè
(Università di Milano)

Il contributo intende proporre una lettura delle tre commedie in prosa che l'abate padovano Vincenzo Rota pubblicò anonime a Venezia, presso Simone Occhi (*La zoccoletta pietosa*, 1743; *La morta viva*, 1747), e a Lugano, per le edizioni Agnelli (*Il fantasima*, 1748). Novelliere, poeta e traduttore sorretto da una vena satirica brillante (il romanzo libertino *Lo speziale di qualità o sia il celebre lavativo*, del 1767), Rota dichiara di voler promuovere la correzione dei costumi attraverso il teatro, perseguendo quindi un intento morale che presenta tratti assimilabili a quelli di Goldoni. Seguace del modello comico fiorentino cinquecentesco, l'autore propone intrecci elaborati che nulla lasciano all'improvvisazione, e dialoghi di notevole impegno letterario. Soprattutto nell'opera più tarda, dove è preponderante l'impronta della novellistica (in particolare una delle *Cene* del Lasca, che circolò manoscritta prima ancora che venisse stampata a Parigi, nel 1756), si affinano le armi della satira nei confronti della finta devozione delle donne, spesso verificata personalmente dal Rota durante la sua attività pastorale.

This paper aims at analysing three prose comedies anonymously published by Vincenzo Rota (1703-1785), a Paduan abbot. La zoccoletta pietosa *(1743) and* La morta viva *(1747) were published in Venice by Simone Occhi,* Il fantasima *(1748) was published in Lugano by Agnelli. A short-story writer, a poet and a translator, Rota is a brilliant satirist (as his libertine novel* Lo speziale di qualità o sia il celebre lavativo, *published in 1767, shows). He declares that he wants to improve manners through theatre; for certain aspects, his moral intent resembles Goldoni's. Following the comic models of the XVI century Florentine literature, Rota employs complicated plots, not at all improvised, and refined literary dialogues. In his latest comedy, deeply influenced by short-story writing (and in particular by a short story by Lasca, read by Rota as a manuscript before its publication in Paris in 1756), the writer exploits his satirical vein against women's false religious observance, which he personally verified while performing his religious activity.*

Nato a Padova nel 1703, Vincenzo Rota fu ordinato sacerdote a ventitré anni, dopo la laurea e l'ammissione al Collegio dei teologi. Dapprima insegnante di retorica nel seminario di Rovigo e precettore presso varie famiglie, trascorse in seguito gran parte della vita tra Padova e Venezia, al servizio del marchese Pietro Gabrielli e della moglie, Teresa di Valvassore. Appassionato di pittura (eseguì vari ritratti, tra cui quelli di Clemente XIV e del compositore Giuseppe Tartini) e di musica (fondò, a Padova, l'Accademia filarmonica degli Imperterriti, e fu un discreto interprete sia al flauto sia al violino), Rota poté vantare una ricca produzione letteraria, sacra e profana, in poesia e in prosa.

Suo, fra l'altro, è il poema didascalico in sei canti di ottave *L'incendio del Tempio di S. Antonio di Padova*, una delle prime (e rare) testimonianze in versi sull'incendio che nel marzo 1749 distrusse parte della basilica, tra cui i preziosi stalli del coro scolpiti nel Quattrocento dai fratelli Lorenzo e Cristoforo Canozzi. Edita una prima volta in quell'anno 1749 (Roma, Salomoni), con dedica al cardinale Carlo Rezzonico, futuro Clemente XIII, allora vescovo di Padova, l'opera fu rivista e ristampata nel 1753 (Padova, Conzatti), priva della dedicatoria, che evidentemente non aveva

garantito all'autore il favore sperato, ma accresciuta da un erudito apparato di note.[1]

L'interesse per la letteratura greca e latina si tradusse in versioni poetiche dai classici (Luciano, Ovidio, Omero), pubblicate per lo più postume.[2] In terza rima è la trasposizione dei *Salmi penitenziali* (1748); in latino sono invece una epistola ad un ignoto patrizio veneto, e sei dialoghi nei quali Rota prende posizione contro l'orazione funebre redatta da Jacopo Facciolati per le esequie del doge Alvise Pisani, nel 1741.[3]

Ma più significativi sono gli scritti che rivelano la vocazione narrativa di un «ingegno bizzarro, e traente al caustico».[4] Rota è oggi soltanto noto per *Lo speziale di qualità*, edito a Venezia nel 1767, e recentemente riproposto in edizione moderna, romanzo galante e libertino che, ambientato in un interno nobiliare parigino, si apre, tra l'altro, con una scena indubbiamente comica, paradossale e licenziosa: la protagonista, assorta nella lettura di Rousseau, attende la somministrazione di un 'lavativo' da parte della cameriera.[5] Da qui trae origine una serie di vicende e di dialoghi che, non senza una punta di misoginia, non solo mettono in ridicolo le velleità intellettuali delle donne e le pratiche galeniche di idroterapia allora di moda, ma conducono una vera e propria satira del romanzo erotico inglese.

Cultore di prosa novellistica, l'abate padovano scrisse anche un racconto, che, pubblicato una prima volta postumo nel 1794, fu ristampato nel primo Ottocento (una proposta, tuttavia, destinata a rimanere isolata) accanto a testi di Boccaccio, Bandello, Sacchetti e Machiavelli, nell'antologia di *Bellezze delle novelle* curata dall'ex giacobino Pietro Piranesi, figlio del più noto Giovan Battista.[6] La novella mette in

[1] Numerose furono le relazioni in prosa che uscirono nel 1749 (a Padova, a Milano, a Venezia) con un ragguaglio articolato dell'accaduto. Solo più tardi il padovano Domenico Mauro Borini (1701-1775) si cimentò in versi sullo stesso argomento, dando alle stampe le *Stanze per l'incendio seguito nel Tempio di S. Antonio di Padova la notte antecedente a' 29 di marzo 1749* (Padova, Conzatti, 1752); giudicate «di molta vivezza», vennero segnalate sulla «Storia letteraria d'Italia» (VII, 1755, p. 120) accanto alla seconda edizione «ritoccata, ed accresciuta» del poema di Rota.

[2] *L'arte del disamorarsi tratta da Ovidio alla moderna gioventù*, Piacenza, Cantatori, 1747 (poi Venezia, Colombani, 1770); *Il gallo. Dialogo di Luciano*, Venezia, Tipografia di Alvisopoli, 1818 (nozze Pujati-Paolucci); *L'encomio della mosca di Luciano. Versione in terza rima*, Padova, Tipografia del Seminario, 1818 (nozze Ascari-Rusconi); *La noce di Ovidio*, Padova, Tipografia della Minerva, 1819 (nozze Venezze-Mocenigo); *La batracomiomachia di Omero*, Padova, Tipografia della Minerva, 1820 (nozze Scovin-Venturi).

[3] VINCENZO ROTA, *Cl. V. Vincentii Rotae Presbyt. et J. C. Patavini ad N. N. Patritium Venetum Eundemque Senatorem Amplissimum Epistola*, in *Miscellanea di varie operette*, 8 voll., V, Venezia, Lazzaroni, 1740-1744, 1741, pp. 27-52; ID., *Jacobi Facciolati Oratio pro funere Aloysii Pisani Ducis Venetiarum IV Non. Jul. MDCCXLI celebrato cum Auctoris ejusdem palinodia, & Typographi Ven. confessione. Accedunt postremo Dialogi VI*, Venezia, Albrizzi, 1741.

[4] Questa la definizione di Luigi Carrer, biografo anche di Goldoni, pronto tuttavia a riconoscere come l'«educazione classica» e lo «stato ecclesiastico» avessero mitigato l'inclinazione satirica e libertina dello scrittore, impedendogli di indulgere in «quelle pericolose tendenze»; cfr. *Biografia degli Italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII, e de' contemporanei compilata da letterati italiani di ogni provincia*, 10 voll., II, a cura di Emilio De Tipaldo, Venezia, Alvisopoli (poi Cecchini e Comp.), 1834-1845, 1835, pp. 45-49 e 502-503: 45.

[5] VINCENZO ROTA, *Lo speziale di qualità o sia il celebre lavativo storia galante tradotta dal francese*, in *Gli onesti ed imperterriti piaceri. Satire libertine in Italia*, a cura di Bruno Capaci, Roma, Carocci, 2002, pp. 27-60.

[6] *Notizia de' novellieri italiani posseduti dal Conte Anton Maria Borromeo Gentiluomo Padovano con alcune novellet-*

scena un efferato delitto (padre e madre uccidono, per derubarlo, il figlio, tornato a casa sotto mentite spoglie dopo anni di lontananza), un suicidio (quello della madre, che conosce la vera identità del giovane quando è ormai troppo tardi) e l'esecuzione di una condanna a morte (quella del padre, che viene giustiziato sul patibolo a Venezia, smembrato, ed esposto lungo il canale più frequentato della laguna). Pur attraverso toni decisamente cupi, compare già, *in nuce*, un tema su cui si fonderà la *vis* comica delle scritture teatrali di Rota: la falsa religiosità di chi invoca la provvidenza a sproposito, e l'immoralità di chi, in modo blasfemo, tenta di giustificare il proprio comportamento reo come il compimento della volontà divina.

Tre commedie in prosa furono pubblicate anonime, vivente l'autore: *La zoccoletta pietosa* (1743), *La morta viva* (1747), *Il fantasima* (1748). Ma nel catalogo della produzione teatrale rientrano anche *Il pastor geloso*, dramma pastorale in versi, in cinque atti (1744), tre commedie rimaste inedite (*La balia*, *Il memoriale*, *Il pisciatojo*) e *La Bradamante*, registrata come «moderna tragicommedia», che «arieggia i drammi sentimentali del [...] tempo».[7] Mancano testimonianze su eventuali rappresentazioni, sul successo o l'insuccesso delle opere approdate alle stampe; si può supporre, data la natura strettamente 'letteraria' dei testi, che fossero destinati alla lettura o alla messa in scena per una ristretta cerchia di amici.

Come da tradizione, *La zoccoletta pietosa* è anticipata da una dedica (a una sconosciuta contessa, affinché possa, con il «piacevole, e dilettoso trattenimento», distrarsi dai «serj studj di fisiche, e morali discipline») e da un prologo in versi diretto a dichiarare fonti (una novella tratta dagli *Ecatommiti* di Giovan Battista Giraldi Cinzio) e motivazioni (dilettare e ammaestrare, mostrando la «verità sotto il ridicolo», secondo un principio che non solo si ispira all'antico canone del castigare *ridendo mores*, ma che, in ultima analisi, presenta tratti assimilabili a quelli di Goldoni).[8]

Classicamente regolata, modellata sull'archetipo comico del teatro del Cinquecento, la commedia, pur concepita in tre atti, reca a margine le necessarie suddivisioni per l'eventuale distribuzione degli argomenti nei cinque atti canonici (le due opere più tarde, invece, nasceranno direttamente in cinque atti). Ambientata a Roma (dove l'autore si era trasferito per qualche tempo al seguito della vedova del Gabrielli), rispetta pressoché fedelmente la traccia offerta dal Giraldi Cinzio nella settima novella della nona giornata degli *Ecatommiti*. La vicenda, a sua volta rielaborazione di motivi tradizionali della commedia classica (l'*Hecyra* di Terenzio) e della novellistica (le avventure di Giletta di Narbona in *Decameron*, III, 9), riguarda l'equivoco generato dallo scambio tra due donne; evento che costringe il protagonista, suo malgrado, a prendere in moglie quella non amata.

Ma se la novella cinquecentesca, che vuol essere una riflessione sul rapporto tra virtù e fortuna e sul ruolo dell'ingegno umano in relazione agli eventi e al destino, si limita a presentare, tra i suoi personaggi, una donna con il ruolo di mezzana (il

---

te inedite, Bassano, Remondini, 1794, pp. 163-182; *Bellezze delle novelle, tratte dai più celebri autori antichi e moderni*, a cura di Pietro Piranesi, Parigi, Barrois, 1823, pp. 148-167.

[7] *Biografia degli Italiani illustri*, cit., II, p. 47.

[8] VINCENZO ROTA, *La zoccoletta pietosa*, Venezia, Occhi, 1743, pp. 3-5 (*Alla Signora Contessa N. N.*) e 7-8 (*Prologo*, vv. 22, 30-31).

cui nome, significativamente, è Mesa), la commedia di Rota fa di quella donna, della «zoccoletta» (da qui, appunto, il titolo dell'opera), la vera protagonista comica. Lo spunto è offerto sempre dal modello, dove Mesa, in un paio di occasioni, è ritratta mentre accenna alla «volontà degli iddii immortali» e a Dio come «auttore delle grazie e facitore de' miracoli che nascono nel mondo», a dimostrazione della legittimità delle trame matrimoniali da lei ordite;[9] per contro, Rota, che, fin dal prologo, presenta in pochi ironici tratti le prerogative della sua mezzana (descritta come «la buona femmina, / che qui s'impiega per far bene al prossimo», vv. 28-29), ne fa un vero e proprio carattere. La vecchia zitella, Modesta (uno dei tanti nomi 'parlanti' utilizzati dall'autore), che veste l'abito sacro ma è rimasta nel secolo come religiosa terziaria, è colei cui spetta il compito di intessere l'intrigo ai danni dell'inconsapevole Tancredi, il giovane che, per mettersi in contatto con l'amata Dianora, segregata fra le mura domestiche dal vecchio padre, crede, a torto, di procurarsi la sua complicità. La zoccoletta, invece, non solo si è già adoperata perché la fanciulla si unisca in matrimonio a un altro, ma lo inganna facendogli sposare Costanza, ragazza povera (e per questo dal protagonista sempre rifiutata), che Tancredi scambia per Dianora perché si presenta mascherata all'incontro clandestino architettato per lettera. Scoperta la verità (ovvero che Dianora, nel frattempo, è partita alla volta di Napoli con il suo sposo, e che colei che in realtà ha impalmato è Costanza), Tancredi accetterà di buon grado la situazione non appena verrà a sapere che la neo-moglie è giunta inopinatamente in possesso di una cospicua somma di denaro da parte di un vecchio zio morto senza eredi. Semplificando in alcuni punti la trama rispetto al modello cinquecentesco, Rota offre un ritratto compiuto della figura della mezzana, maldicente e avida, intenta a ostentare i propri atti di devozione, e conferisce altresì spessore a Costanza, l'unica figura connotata in maniera del tutto positiva (onesta e sinceramente innamorata di Tancredi, prova autentico rimorso per essersi prestata all'inganno), cui viene fatto pronunciare, nel finale, un discorso stilisticamente elaborato (III.9). Trovano spazio anche personaggi secondari come la madre della giovane, che cerca di convincere la figlia a non struggersi per amore di Tancredi, ma a cedere alle lusinghe di altri uomini per sollevare entrambe da una condizione di povertà, spronandola, con parole rassicuranti, a far commercio delle proprie grazie:

Vedi, Costanza, bisogna vivere secondo il costume. Non occorre sperar pietà, se non si sa usar cortesia. Il dare d'oggidì non è donare, ma vendere. Che voglio inferire? Se da quei Signori, che vengono a favorirci di lor visite vuoi ritrar qualche regaletto o di tabacchiera, o di orologio, o di astuccio, o d'un bel taglio di stoffa, non bisogna riceverli con tanto sostegno, e riserbo, come tu fai; ma incontrarli con viso allegro, col riso in bocca, con parole obbliganti, udirli con piacere, guardarli col ghignetto, lasciarseli accostare, e così discorrendo; che s'anche stringessero un tantino la mano, non sarebbe po' poi la fin del mondo. Questa è la maniera di obbligarsi le persone, e di procurar qualche remedio alle nostre piaghe (I.9).

Pur senza intenti di denuncia esplicita, l'autore non esita a formulare una critica alla condizione subordinata della donna (definita, quando mantiene un atteggia-

[9] GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO, *Gli Ecatommiti*, 3 voll., III, a cura di Susanna Villari, Roma, Salerno editrice, 2012, pp. 1602-1618: 1606.

mento remissivo nei confronti del marito, «agnella mansueta al suo montone», I.1); prende a bersaglio l'entusiasmo per le mode parigine di nuova diffusione in Italia (il neo, il *toupet*, il busto, I.9), e la moderna inclinazione femminile per la letteratura romanzesca (I.10).[10]

Della seconda commedia, *La morta viva*, del 1747, è interessante il paratesto. L'avvertimento in apertura restituisce una parziale ma importante testimonianza sulla circolazione dell'opera; alludendo al fenomeno della pirateria letteraria e alle pratiche di manipolazione largamente attuate sui testi manoscritti, Rota dichiara di dare alle stampe la sua commedia per fissarne la redazione definitiva e «legittima», poiché il lavoro «andò più del bisogno per le mani altrui». Segue un'ironica dedica alle «vedove più discrete», ritenute le donne «più felici del mondo, [...] libere, [...] indipendenti, assolute padrone» di sé stesse; come Guglielma, la vedova «di buone viscere» che avrà parte nella commedia. La voce del prologo in versi, infine, anziché introdurre l'argomento della rappresentazione, si lamenta dello stesso autore, che non ha voluto accordargli il tradizionale compito di difendere l'opera dalla possibile maldicenza altrui, quando invece «ne' miglior tempi» godeva di tanto «credito» (v. 32) presso i poeti comici.[11] La controversia tra autore e prologo, comune nel teatro comico, anticipa dunque i battibecchi ben presto rappresentati dagli attori.

Ricca di spunti sul registro misogino («la donna è [...] un gran male, ma è un male talora necessario», II.2), la commedia è costruita sulla scorta di un vecchio motivo della novellistica, e presenta una situazione ormai canonica, quello della giovane creduta morta, che, travestita da uomo per non farsi riconoscere, ritorna nel luogo d'origine alla ricerca dell'amato. L'antefatto viene narrato da una vecchia nutrice, che assume anche il ruolo della mezzana dalle dubbie qualità morali (di nome Volparda, per l'appunto, definita «sorella di quella buona Zoccoletta, ch'ha tanta carità per il prossimo», con allusione alla commedia del 1743): Stellina, la protagonista femminile che si nasconde sotto le mentite spoglie del servo Orfino, era stata fatta uccidere dal padre, che aveva dato ordine ad alcuni famigli di abbandonarla in mare dopo aver scoperto che si era concessa ad un giovane di cui non aveva mai voluto rivelare l'identità (I.4). Stellina-Orfino, in un patetico monologo sulla traccia delle eroine ovidiane (I.7), racconta poi che i servi incaricati di gettarla in mare le permisero di fuggire; così, giunta a Napoli, venne assunta al servizio di Giocondo, per poi tornare ad Ancona (dove è ambientata la vicenda) a rivendicare i propri diritti di figlia e di innamorata alla vigilia delle nozze dell'amato con Talanta (nozze «alla moda», che obbediscono ai dettami di un matrimonio di convenienza). L'arrivo di Orfino in città getta scompiglio nelle famiglie dei futuri sposi e, in particolare, in casa di Talanta, la cui madre, la vedova Guglielma, e la cui fantesca

[10] I romanzi di Rousseau saranno causa della fatale disattenzione di Felicita nello *Speziale di qualità*; degni qui di menzione sono invece, tra gli altri, il *Calloandro fedele*, di Giovanni Ambrosio Marini, e la *Cassandre*, romanzo storico di Gauthier de Costes de La Calprenède, che godette di notevole fortuna anche in Italia.

[11] VINCENZO ROTA, *La morta viva*, Venezia, Occhi, 1747, pp. 2 (*L'Autore*), 3-6 (*Alle vedove più discrete. Memoriale*), 8-10 (*Prologo*).

subiscono il fascino di quel giovane servo, grazioso e gentile, dotato, guarda caso, di una sensibilità in tutto femminile. Le due rivali se ne contendono le attenzioni senza esclusione di colpi:

Che la padrona civetti quanto vuole, e sbordelli co' pari suoi, a me non importa tanto ve': ma che voglia mettersi a desco coi famigli, e rubar a noi altre povere serve i bocconi, che son nostri, poter del diavolo nol comporterò giammai, e dirò tanto, e farò tanto, che la ne resterà vituperata, e svergognata per tutta Ancona, e anco più in là; e lo farò sai (III.4).

La vedova, che pur ha quaranta e più anni su la tacca del zoccolo, fa all'amore da pazza; ed io zitella di appena venti starò a donzellarmi con le mani in mano? La sorte me l'ha mandato, e voglio che sia mio; e chi vuol ingrognar ingrogni (III.5).[12]

Per alcune caratteristiche la vedova in vena di follie amorose è accostabile alla goldoniana Beatrice del *Vero amico* (1751); una donna ormai sfiorita che, per apparire più giovane, prova ogni espediente, si «raffazzona» e si «liscia» (I.3), e che era stata «mansueta come una pecora» finché era impegnata in «sospiri» e «piagnistei del marito», salvo poi, una volta infatuata di Orfino, diventare «fastidiosa come una mosca cavallina» (III.1).

Abilmente orchestrate sono le scene che prevedono un confronto diretto tra i due principali innamorati, Fortunato e Stellina (II.7), e tra padre e figlia (III.6), in un momento in cui la giovane protagonista non ha ancora rivelato la propria identità. L'autore innesta qui due passaggi che sono una sorta di teatro nel teatro: la fanciulla fa credere all'amato e al padre di immaginare le parole che Stellina potrebbe pronunciare di fronte a loro in quel momento, proprio come se recitasse, rispettivamente, la parte dell'innamorata e della figlia; e, ovviamente, esterna i propri sentimenti così bene e con tale passione che i due uomini, commossi, nonostante non sospettino nulla, provano un forte trasporto nei confronti di quel servo, e sono indotti a manifestare in sua presenza tutto l'affetto che ancora li lega a Stellina, offrendo a quest'ultima la certezza che aspettava per potersi palesare al momento giusto.

L'intreccio, assai elaborato, prevede che nel finale, dopo una serie di equivoci, si formino o si ricompongano diverse coppie di innamorati, con molti richiami letterari, anche sul versante dell'onomastica (Talanta ed Orfino, ad esempio, erano già protagonisti della *Talanta* aretiniana).[13]

L'indizio che anche in questo caso Rota si muova sulla scia del teatro rinascimentale è offerto dalla doppia citazione della *Mandragola*: la prima volta con il rinvio alla pozione di mandragola (l'unico espediente che si ipotizza possa aver soccorso la vedova quando concepì la figlia quasi per miracolo, vista l'età del marito, I.1); una seconda volta, invece, l'allusione è allo stesso Machiavelli, che aveva tanta «politica in capo» quanta almeno si suppone ne possieda la vecchia nutrice, abile orditrice di intrighi (IV.6).

[12] La chiusa proverbiale «e chi vuol ingrognar ingrogni», ripresa letterale delle parole del vecchio Nicomaco nella machiavelliana *Clizia* (II.2), non può non ricordare il passo dantesco di *Par.*, XVII, 129 («e lascia pur grattar dov'è la rogna»).

[13] La coppia dei due servi Grillo e Nespila, quella di Talanta e Giocondo, e quella dei due protagonisti, Fortunato e Stellina, amanti già da tempo, ben prima che la giovane venisse da tutti creduta morta.

L'argomento dell'ultima commedia, *Il fantasima*, del 1748, è ancora ripreso dai modelli cinquecenteschi. Rota dichiara di avere letto manoscritta una novella del Lasca grazie ad Apostolo Zeno, che nel 1746 ne aveva trascritto il testo da un codice appartenente alla biblioteca di Jacopo Soranzo.[14] Rota la adatta alla scena in virtù dell'intreccio straordinariamente articolato, contribuendo in parte alla sua diffusione prima ancora che venga stampata a Parigi, dal Molini, nel 1756, come ultima novella delle *Cene*.[15] È del resto noto che la novellistica del secolo XVI aveva conosciuto un vero e proprio *revival* editoriale, che investì soprattutto i testi del Lasca e ne favorì il recupero nell'ambito del teatro comico; anche i titoli di Rota commediografo sembrano infatti richiamare alcune titolazioni del Lasca, da *La spiritata* a *La pinzochera*.

La commedia uscì anonima presso gli Agnelli di Lugano;[16] probabilmente perché, come si evince dalla dedica ai lettori, l'autore temeva di incorrere in qualche forma di censura per avere riservato, qui più che altrove, largo spazio al carattere bizzarro e singolare della finta religiosa, rappresentata mentre arroga a sé il diritto di ammaestrare su tematiche di fede, costellando i propri discorsi di formule rituali:

> Pregovi solo [...], all'udire in bocca della pinzochera sconciatamente poste parole sagre, divote preci, od altro, di non iscandolezzarvi, e sinistramente interpretando, di non lo attribuire a disprezzo, o derisione della Cristiana Religione Cattolica [...]; ch'anzi null'altro in così fare io pretesi, fuorché l'insolente abuso superstizioso di certe donnicciuole schifalpoco detestare, che santità affettando, e devota saccenteria, non aprono bocca, che non mettano la lingua in Cielo (che meglio starebbe in un cesso); e come se con Domenedio, e co' Santi un'antica dimestichezza, e fratellanza avessero, tra i cicalamenti anche più inetti e profani i loro santi nomi ad ogni tratto frammischiano.[17]

È l'unico lavoro teatrale di Rota, se non ci si inganna, che abbia avuto un riscontro nella coeva letteratura periodica. Le «Novelle della Repubblica Letteraria» del gennaio 1749 annotavano che la commedia «in leggiadrìa di stile, e in pulitezza

---

[14] Così scriveva infatti Apostolo Zeno il 19 dicembre 1746 a Guglielmo Camposampiero: «Sto ricopiando da un Codice della Libreria Soranzo la X e ultima novella della terza *Cena* del Lasca, [...] non uscita con l'altre X della seconda [...]. Essa novella è bellissima, ma assai lunga, riempiendo nel Codice fino a 30 intere pagine in foglio» (*Lettere di Apostolo Zeno Cittadino Veneziano Istorico e Poeta cesareo [...]. Seconda edizione, in cui le lettere già stampate si emendano, e molte inedite se ne pubblicano*, 6 voll., VI, Venezia, Sansoni, 1785, pp. 325-326).

[15] ANTONFRANCESCO GRAZZINI (IL LASCA), *La prima e la seconda Cena [...] alle quali si aggiunge una novella della terza Cena, che unitamente colla prima ora per la prima volta si dà alla luce [...]*, Londra, appresso G. Nourse [ma Parigi, Molini], 1756, pp. 347-412. Nello stesso anno vide la luce anche un'edizione contraffatta a Lucca.

[16] CALLISTO CALDELARI, *Bibliografia luganese del Settecento. Le edizioni Agnelli di Lugano. Libri. Periodici*, Bellinzona, Casagrande, 1999, pp. 376-377. Da parte sua, Apostolo Zeno si assumeva il compito di rivelare l'identità dell'autore al conte bergamasco Francesco Brembato: «Dell'Autore della commedia del *Fantasima*, non si può sapere il suo vero nome, perché non gli piace di essere conosciuto. A lui, che mi è buon amico, avrei dato disgusto, se lo avessi da prima manifestato. Ma ora le cose sue lo han tradito, onde noto qui a molti, non temo di recargli spiacere, palesandolo a V. S. Ill.ma che mel ricerca. Egli è il Sig. Abate Don Vincenzo Rota, Padovano, scrittore d'altre commedie tutte scritte, e tessute assai pulitamente, e comunemente applaudite. Sue pertanto, oltre alla commedia del *Fantasima*, sono quelle della *Morta viva*, e della *Zoccoletta pietosa*, alla quale si può aggiugnere il *Pastor geloso*, favola boschereccia» (21 marzo 1749, in *Lettere di Apostolo Zeno Cittadino Veneziano Istorico e Poeta cesareo*, cit., VI, p. 390).

[17] VINCENZO ROTA, *Il fantasima*, Lugano, Agnelli, 1748, pp. 3-5 (*L'Autore a' leggitori*): 4-5.

di lingua, non la cede, come l'altre antecedenti dello stesso autore, a quelle [...] de' più accreditati antichi italiani»;[18] cinque anni dopo, le «Novelle Letterarie» ne parlavano ancora come di una «graziosa commedia, che recitata in teatro potrebbe dilettare assai gli spettatori».[19]

Ambientata a Firenze, la vicenda è incentrata sulla burla giocata niente meno che da Lorenzo de' Medici a Maestro Manente, medico, il quale, rapito una notte mentre dormiva ubriaco fuori dall'osteria, per un anno viene tenuto sotto sequestro, lontano dalla moglie. La donna lo crede morto, tanto che contrae un secondo matrimonio. Quando, rimesso in libertà, Manente cerca di farsi riconoscere in città e di riprendere il proprio ruolo in famiglia, viene considerato un impostore e sottoposto al giudizio dei magistrati. Il caso si risolve infine in suo favore, grazie alla testimonianza di Nepo da Galatrona, negromante assoldato dallo stesso Lorenzo il Magnifico con l'incarico di sciogliere l'intrigo, che si attribuisce la responsabilità della sparizione; grazie all'arte magica, egli avrebbe infatti tenuto la vittima prigioniera in un castello incantato. Secondo un motivo consueto della novellistica, la beffa consiste in un sequestro di persona e nella finzione di un soggiorno in luoghi fantastici; e presenta caratteri di inusitata crudeltà, che, seppur in linea con la tradizione più autentica del genere,[20] sono estranei al canone della burla prevista dalla trattatistica del Rinascimento.[21] Così, se il Lasca, evidentemente più preoccupato dell'orchestrazione del complotto che dei potenziali esiti distruttivi dell'inganno, motiva lo scherzo senza troppi scrupoli, attribuendo al beffato un comportamento villano nonché la colpa di aver infranto le regole sociali trattando Lorenzo il Magnifico da pari a pari, Rota aggiunge, ad ulteriore giustificazione, l'indole brillante e l'irrequieta intelligenza del Magnifico, in ogni sua impresa straordinario, e, quindi, in un certo senso 'autorizzato' a condurre una burla pesante e difficile da sostenere per la vittima.

Una volta risolta la questione, per così dire, sul piano 'morale', l'intreccio si dipana sulla falsariga del modello, con gli accorgimenti funzionali alla resa teatrale, sviluppando nel contempo alcuni spunti forniti dal Lasca. Rota affina così le armi della satira e prende posizione nei confronti delle donne («la donna di sua natura è di prima impressione: ha il cervello come il cristallo, che non perde più la sua prima forma, se non si rompe», III.10); irride la lingua della burocrazia, disseminata di

[18] «Novelle della Repubblica Letteraria per l'anno MDCCII», n. 2, 11 gennaio 1749, p. 11. Già nel *Prologo*, del resto, così l'abate padovano si era preoccupato di dichiarare il modello linguistico di riferimento nella tradizione toscana del secolo XVI: «l'autor, ch'io nol conosco, questa favola / vestì alla foggia di quell'aureo secolo, / che le parole eran non più che femmine, / e i fatti maschj; e le cose chiamavansi / col nome suo senza veruno scrupolo» (vv. 77-81; *Il fantasima*, cit., p. 10).

[19] «Novelle Letterarie pubblicate in Firenze l'anno MDCCLIII», t. XIV, n. 51, 21 dicembre 1753, pp. 814-815.

[20] È il caso di Ferondo (*Decameron*, III, 8), ma anche di una burla, ad esempio, del *Liber facetiarum* del Bracciolini giocata al matto Nignacca (*De mortuo vivo ad sepulchrum deducto, loquente et risum movente*, in POGGIO BRACCIOLINI, *Facezie*, con un saggio di Eugenio Garin, introduzione, traduzione e note di Marcello Ciccuto, Milano, Rizzoli, 1994, p. 400).

[21] Castiglione sottolineava come questo genere di scherzo dovesse necessariamente configurarsi come «inganno amichevole di cose che non offendano, o almen poco» (*Cortegiano*, II, 85).

formule giuridiche latine (IV.7), e quella della scienza medica, che dietro parole altisonanti nasconde una reale incapacità di individuare origine e cura delle malattie:

[...] ne' gravi mali avviene per lo più, che non conoschiamo né la loro indole, né i lor principj, e per conseguenza né men sappiamo i loro rimedj. Che sarebbe di noi, se confessassimo una tal ignoranza? Tu lo vedi. Per riparare adunque al nostro smacco, e fallimento, si studiò di trovar un termine, che ci esentasse dall'obbligo di guarirli; e fatto ci venne di trovar quello di maligno, il quale per nostra buona sorte fa tanta impressione nelle menti degli uomini, che tosto che battezziamo qualche malattia con tal nome, tutti ci accordano di buon grado, che non possa l'infermo, e non debba più sopravvivere; e resta così salvo il nostro onore, e la sportula. Onde noi, bontà della umana dabbenaggine, prevalendoci di sì comodo riparo, tutti i morbi, che a prima vista, e al primo tocco di polso non conoschiamo, gli dichiariamo maligni, non perché sieno incurabili, ma perché non sapiamo curarli (III.8).

Ma, si è visto, la commedia mira soprattutto a colpire il malcostume diffuso della falsa devozione, da Rota probabilmente verificato in prima persona durante l'assolvimento dei propri compiti ecclesiastici. Essenziale per il rilievo comico dell'intreccio (è spesso in scena, mentre, nel modello, compare una volta sola e in un ruolo del tutto secondario),[22] Dorotea è emblema di superstizione e di ipocrisia, dietro all'aspetto devoto. Finge di soccorrere i bisognosi, simula umiltà, parla per proverbi e sentenze, ricorre a termini ecclesiastici puntualmente sottoposti a comica storpiatura («*in inferno nullasteredentio*», «*rechiesca*», «*Tadèo*»), che ne mettono in risalto ancora di più l'amoralità, per altro evidente quando si protesta non solo disponibile a giustificare il tradimento, ma anche a farsene mediatrice, se mai la moglie di Manente, ricomparso il primo marito, volesse tornare a consolarsi illecitamente con l'uomo più giovane e prestante sposato in seconde nozze (V.4).

Pur costruito su un repertorio di elementi della tradizione, adattati alle moderne convenzioni drammaturgiche, e in una dimensione classicistica, pienamente operante in area veneta e in vari ambiti teatrali (basti pensare a Maffei tragediografo), quello che Vincenzo Rota mette in scena è dunque un universo morale angusto, dominato da ignoranza, corruzione, invadenza del potere civile e soprattutto ecclesiastico, dove il personaggio della finta devota trova il proprio naturale elemento, conquistando via via spazio scenico e valenza comica, in parte annullata nella prospettiva di una totale assenza di riscatto e redenzione.

BIBLIOGRAFIA CITATA

Bellezze delle novelle, tratte dai più celebri autori antichi e moderni, a cura di Pietro Piranesi, Parigi, Barrois, 1823.

Biografia degli Italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII, e de' contemporanei compilata da letterati italiani di ogni provincia, 10 voll., a cura di Emilio De Tipaldo, Venezia, Alvisopoli (poi Cecchini e Comp.), 1834-1845.

Biografia universale antica e moderna ossia Storia per alfabeto della vita pubblica e privata di tutte le persone che si distinsero per opere, azioni, talenti, virtù e delitti. Opera affatto nuova compilata in Francia da una società di dotti ed ora per la prima volta recata in italiano con aggiunte e correzioni, 65 voll., XLIX, Venezia, Missiaglia, 1822-1831, 1829, pp. 150-151.

BORINI, DOMENICO MAURO, *Stanze per l'incendio seguito nel Tempio di S. Antonio di Padova la notte antece-*

[22] ANTONFRANCESCO GRAZZINI (IL LASCA), *Le Cene*, a cura di Riccardo Bruscagli, Roma, Salerno editrice, 1976, pp. 325-379: 354-355.

dente a' 29 di marzo 1749, Padova, Conzatti, 1752.

BRACCIOLINI, POGGIO, *Facezie*, con un saggio di Eugenio Garin, introduzione, traduzione e note di Marcello Ciccuto, Milano, Rizzoli, 1994.

CALDELARI, CALLISTO, *Bibliografia luganese del Settecento. Le edizioni Agnelli di Lugano. Libri. Periodici*, Bellinzona, Casagrande, 1999.

CAPACI, BRUNO, *Cronologia della vita e delle opere di Vincenzo Rota*, in *Gli onesti ed imperterriti piaceri. Satire libertine in Italia*, a cura di Bruno Capaci, Roma, Carocci, 2002, pp. 61-62.

CARRER, LUIGI, *Rota Vincenzo*, in *Biografia degli Italiani illustri [...]*, 10 voll., II, a cura di Emilio De Tipaldo, Venezia, Alvisopoli (poi Cecchini e Comp.), 1834-1845, 1835, pp. 45-49 e 502-503.

FANZAGO, FRANCESCO, *Memorie intorno alla vita e agli ameni studj dell'abate Vincenzo Rota padovano*, Padova, Conzatti, 1798.

FERRARI, GIOVANNI BATTISTA, *Vitae virorum illustrium Seminarii Patavini [...]*, Patavii, Typis Seminarii, 1815, pp. 263-268.

GIRALDI CINZIO, GIOVAN BATTISTA, *Gli Ecatommiti*, 3 voll., a cura di Susanna Villari, Roma, Salerno editrice, 2012.

GRAZZINI, ANTONFRANCESCO (IL LASCA), *La prima e la seconda Cena [...] alle quali si aggiunge una novella della terza Cena, che unitamente colla prima ora per la prima volta si dà alla luce [...]*, Londra, appresso G. Nourse [ma Parigi, Molini], 1756.

Notizia de' novellieri italiani posseduti dal Conte Anton Maria Borromeo Gentiluomo Padovano con alcune novellette inedite, Bassano, Remondini, 1794.

Nuovo dizionario istorico ovvero Storia in compendio di tutti gli uomini che si sono resi illustri segnando le epoche delle nazioni [...]. Sulla settima edizione francese del 1789. Tradotto in italiano, ed inoltre corretto, notabilmente arricchito di molti articoli somministrati per la prima volta da letterati italiani, e tratti dalle più accurate storie biografiche [...], 22 voll., XVII, Bassano, Remondini, 1796, pp. 213-214.

ORTOLANI, GIUSEPPE, *Settecento. Per una lettura dell'abate Chiari. Studi e note*, Venezia, Fontana, 1905, pp. 401-406 (rist. anast. Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 1960).

ROTA, VINCENZO, *Cl. V. Vincentii Rotae Presbyt. et J. C. Patavini ad N. N. Patritium Venetum Eundemque Senatorem Amplissimum Epistola*, in *Miscellanea di varie operette*, 8 voll., V, Venezia, Lazzaroni, 1740-1744, 1741, pp. 27-52.

————, *Jacobi Facciolati Oratio pro funere Aloysii Pisani Ducis Venetiarum IV Non. Jul. MDCCXLI celebrato cum Auctoris ejusdem palinodia, & Typographi Ven. confessione. Accedunt postremo Dialogi VI*, Venezia, Albrizzi, 1741.

————, *La zoccoletta pietosa*, Venezia, Occhi, 1743.

————, *La morta viva*, Venezia, Occhi, 1747.

————, *L'arte del disamorarsi tratta da Ovidio alla moderna gioventù*, Piacenza, Cantatori, 1747 (poi Venezia, Colombani, 1770).

————, *Il fantasima*, Lugano, Agnelli, 1748.

————, *Il gallo. Dialogo di Luciano*, Venezia, Tipografia di Alvisopoli, 1818 (nozze Pujati-Paolucci).

————, *L'encomio della mosca di Luciano. Versione in terza rima*, Padova, Tipografia del Seminario, 1818 (nozze Ascari-Rusconi).

————, *La noce di Ovidio*, Padova, Tipografia della Minerva, 1819 (nozze Venezze-Mocenigo).

————, *La batracomiomachia di Omero*, Padova, Tipografia della Minerva, 1820 (nozze Scovin-Venturi).

————, *Lo speziale di qualità o sia il celebre lavativo storia galante tradotta dal francese*, in *Gli onesti ed imperterriti piaceri. Satire libertine in Italia*, a cura di Bruno Capaci, Roma, Carocci, 2002.

VEDOVA, GIUSEPPE, *Biografia degli scrittori padovani*, 2 voll., II, Padova, Minerva, 1832-1836, pp. 178-188 (rist. anast. Bologna, Forni, 1967).

ZENO, APOSTOLO, *Lettere di Apostolo Zeno Cittadino Veneziano Istorico e Poeta cesareo [...]. Seconda edizione, in cui le lettere già stampate si emendano, e molte inedite se ne pubblicano*, 6 voll., Venezia, Sansoni, 1785.

Poeti in scena: *L'Ariostista e il Tassista* di Giulio Cesare Becelli

Cristina Cappelletti
(Università Cattolica di Milano)

G. C. Becelli, amico e imitatore del Maffei, compose nove commedie, due delle quali rimaste inedite e per noi ora scomparse; egli intende restaurare la commedia letterata di stampo aristofanesco. Il presente contributo analizza lo stile comico del Becelli, in particolar modo la commedia *L'Aristista e il Tassista*, originale riscrittura delle *Rane* aristofanesche.

G. C. Becelli, Maffei's friend and impersonator, wrote nine comedies, two of which have not been published yet, as they are still missing. In the eighteenth century, Becelli wanted to restotre Aristophanes' *style once more. This paper analyzes Becelli's comic plays, in particular* L'Ariostista e il Tassista*, which is an original adaptation of Aristophanes'* The Frogs.

Opere molte divulgò, e per alcune si acquistò rinomanza, siccome pel suo *Trattato della novella poesia*, pe' suoi *Dialoghi se scrivendo debba usarsi la lingua del buon secolo* e per altre operette didattiche. Buone Commedie scrisse sia in prosa che in verso, motteggiando per lo più le ridicolezze della letteratura pedantesca, e ci lasciò anche una pregevole tragedia, l'*Oreste vendicatore*. In verso dettava frequentemente, ed assai raro e ricercato è il suo poemetto le *Nozze di Cuzzano.* Mise anche in XII Canti il *Gonella,* romanzo comico, in cui sono schierate le giullerie di un celebre buffone del Duca Borso di Ferrara.[1]

Questo è uno stralcio del ritratto che Bartolomeo Gamba allega a corredo dell'incisione di un profilo di Giulio Cesare Becelli, seguendo una tradizione, quella del ritratto letterario accanto all'artistico, che conosce grande fortuna tra fine Sette e inizio Ottocento. Eclettico poligrafo, Becelli viene ricordato da studiosi di discipline diverse; se ne sono occupati, con giudizi profondamente divergenti, gli storici della critica, in particolare riferendosi al trattato *Della novella poesia*,[2] giudicato — sino alla metà del secolo scorso— testo di grande originalità, che preannuncerebbe, con le sue teorie sulla poesia, nientemeno che il Romanticismo, come vorrebbero Bertana e Toffanin.[3] Il giudizio, nel 1954, viene sensibilmente ridimensionato da Fubini, che scardina —con motivazioni non pretestuose— la fama di «novatore» attribuita al Becelli, il quale in realtà avrebbe ripreso le sue teorie poetiche da Muratori e Gravina. Il veronese è inoltre oggetto d'indagine anche da parte degli storici della pedagogia, per la libera traduzione che egli fece di Locke, nel 1736, la prima in Italia, e poi per il trattato latino *De ratione puerilium studiorum*.[4] Il dialogo *Se oggidì*

[1] BARTOLOMEO GAMBA, *Galleria dei letterati ed artisti illustri delle provincie veneziane nel secolo decimottavo*, I, Venezia, Alvisopoli, 1824, pp. non numerate.

[2] *Della novella poesia cioè Del vero genere e particolari bellezze della poesia italiana. Libri tre*, Verona, Ramanzini, 1732.

[3] Per riferimenti bibliografici più puntuali, qui e altrove, si rimanda alla bibliografia pubblicata in calce al presente studio.

[4] *Arte dell'educare i fanciulli di Giovanni Loche inglese ridotta ad aforismi con alcune aggiunte*, Verona, Ramanzini, 1736; *De ratione puerilium studiorum dialogi II*, Verona, Vallarsi, 1741; su questi scritti becelliani si è soffermato soprattutto Gerini. Brani scelti dal *Trattato nuovo della divisione degli ingegni e studj secondo la vita attiva, e contemplativa. Scritto singolarmente ad uso della nobiltà d'Italia*, Verona, Ramanzini, 1738, si leggono

scrivendo si debba usare la lingua italiana del buon secolo e l'*Esame della retorica antica e uso della moderna* sono stati oggetto d'interesse da parte dei linguisti (Maurizio Vitale ne tratta in un lungo e articolato contributo, di cui mi avvarrò anche in seguito per mostrare il comune sentire di Becelli con Goldoni).[5]

Due interventi, relativamente recenti, vertono su un trattatello latino, *De bibliotheca instituenda*, che ha un qualche interesse e valore per chi si occupa di storia del libro e delle biblioteche.[6]

Per quanto concerne invece il teatro, un limitato successo critico hanno riscosso le sole commedie, nove, di cui sette a stampa, in parte indagate in un vecchissimo contributo di Giuseppe Gagliardi (1902), che inclina alla sinossi piuttosto che all'analisi; del 1956, e quindi non proprio recente, è poi un saggio di Giuseppina Fumagalli dedicato specificamente all'*Ariostista e il Tassista*. La studiosa si occupa della commedia più che altro come contributo alla storia della fortuna di Tasso e Ariosto nel XVIII secolo, tanto che l'articolo è presente in un volume collettaneo di studi tassiani; e la stessa Fumagalli ha studiato, in svariate altre occasioni, la ricezione del *Furioso*, a dimostrazione del fatto che l'interesse non è preminentemente teatrale.

I primi contatti che Becelli ha con il mondo del teatro passano attraverso il Maffei, nume tutelare della cultura veronese, che del concittadino si fece generoso protettore, cercandogli in più d'una occasione documentata una conveniente collocazione come precettore presso qualche famiglia nobile veneziana, per far fronte alla povertà in cui Becelli viveva, dopo aver svestito l'abito gesuitico e in seguito al sequestro del patrimonio familiare, che gli verrà restituito solo nel 1740.

Sodale del Maffei, e suo grande ammiratore, Becelli ne curerà il volume del *Teatro,* nel 1730;[7] sei anni dopo, a seguito del soggiorno maffeiano a Parigi, e in conseguenza degli attacchi che al marchese venivano mossi dall'abate Desfontaines e dal Riccoboni, Becelli compose una *Lettera ammonitoria a Lelio comico*, secondo alcuni uscita dalla penna dello stesso Maffei, il quale —credo— se pur non ne fu l'autore, certo ne sorvegliò da vicino la composizione. La vicenda è nota, e non credo richieda ulteriori approfondimenti; propedeutico al mio discorso è però il riferimento che in detta lettera si fa all'insuccesso della messa in scena della *Scolastica* di Ariosto, più volte evocata anche nel corso del convegno, che Becelli imputa *in toto* al Riccoboni:

> Voi voleste fare il dottore, e andato a Venezia di vostro capriccio, voleste recitarne una [*scil.* commedia dotta], scegliendo quella che era meno al caso, distribuendo le parti pessimamente, recitando male, e inserendovi quantità di versi nuovi che appresso quei dell'Ariosto erano insoffribili. Però vi furon fatte le fischiate con tutta ragione, e non furon fatte all'Ariosto.[8]

---

nel volume *Il pensiero pedagogico dell'Illuminismo*, a cura di Ernesto Lama, Firenze, Sansoni, 1958, pp. 233-246.

[5] *Esame della retorica antica e uso della moderna*, Verona, Targa, 1735-1739; *Se oggidì scrivendo si debba usare la lingua italiana del buon secolo. Dialoghi cinque*, Verona, Ramanzini, 1737.

[6] *De bibliotheca instituenda ac ordinanda liber*, Verona, Tumermani, 1747 (studiato da Pillinini e Sandrelli).

[7] *Teatro del sig. Marchese Scipione Maffei cioè la tragedia la commedia e il dramma non più stampato*, Verona, Tumermani, 1730; il volume si apre con una lunga prefazione *Al lettore* del Becelli (pp. VII-XXX).

[8] Cito dall'edizione moderna della lettera, curata da CELESTINO GARIBOTTO, *G. C. Becelli e la lettera ammonitoria a Lelio Commediante*, «Atti e memorie della Deputazione di storia patria per le antiche province modenesi», S. VIII, vol. VII, 1955, pp. 240-253: 248-249. Notizie intorno alla polemica Maffei-

Dal breve stralcio si possono desumere due elementi ricorrenti nei testi teatrali (e non solo) del Becelli: una spiccata predilezione per l'Ariosto, e una buona conoscenza del suo teatro comico, e i primi germi di un fastidio nei confronti dei comici dell'arte, rei di dedicarsi a «buffonerie», che finivano di solito con l'inficiare il valore letterario delle opere loro affidate.[9]

Con Becelli siamo ormai nei primi anni di attività di Goldoni, e quindi più che di temi e modi che anticipano l'Avvocato veneziano, possiamo parlare di una comune temperie culturale che influenza i due autori. Prima di andare al caso specifico dell'*Ariostista e il Tassista*, vorrei però indugiare su alcuni aspetti che accomunano Becelli e Goldoni. Prendo le mosse da una commedia del veronese, *La pazzia* (che Becelli indica anche col titolo *La pazzia delle pompe*), *pièce* che vuole mettere alla gogna il mal costume femminile di dilapidare patrimoni familiari in abiti e gioielli, per ben comparire in società. Il soggetto non pare molto distante dai vizi femminei censurati nella *Villeggiatura* goldoniana; sia ben chiaro, senza voler cercare Goldoni dove non c'è, con intenti meramente teleologici, mi permetto di rilevare la denuncia, e di conseguenza il tentativo di correzione, di un mal costume evidentemente diffuso e di particolare urgenza in quel torno d'anni.

Tre commedie del Becelli, *I falsi letterati*, *Li poeti comici* e l'*Ariostista e il Tassista*,[10] si segnalano per la presenza di letterati e poeti, tratto non estraneo a molte commedie goldoniane; *Li poeti comici*, dove peraltro troviamo in scena Molière, funge da surrogato al trattato di teoria drammaturgica che né Goldoni né Becelli composero mai, e questa commedia è assimilabile —fatte le dovute proporzioni— al *Teatro comico* goldoniano. Un solo dato cronologico: *Li poeti comici* viene stampata nel 1746 e il *Teatro comico* nel '50, sicché mi pare non irrilevante la contiguità temporale e argomentativa dei due testi.[11]

Maurizio Varese, analizzando le teorie linguistiche del Becelli, sottolinea come egli fosse cultore della lingua dell'aureo Trecento, ma aperto anche a modelli cinquecenteschi, avallando inoltre l'uso del dialetto come lingua in grado di soddisfare i bisogni della comunicazione pratica. Scrive Vitale:

Il riconoscimento delle qualità dei dialetti e delle loro potenzialità di lingue sul piano sociale dell'uso parlato era [...] facile per un veneto, [per la] disponibilità comune del dialetto veneziano civile [...] come espressione di una effettiva società aristocratica e borghese [...] tutta immersa in un costume

---

Riccoboni si leggono anche nel contributo di XAVIER DE COURVILLE, *Il trionfo della «Merope» e la* querelle *di Maffei e Riccoboni*, ne *Il teatro italiano nel Settecento*, a cura di Gerardo Guccini, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 161-176.

[9] Nell'Introduzione premessa alle *Cerimonie*, nel volume del *Teatro* maffeiano, cit., il Becelli sottolinea la difficoltà di restaurare la commedia regolare (cosa per altro riuscita poi al Maffei), dal momento che i gusti del pubblico sono stati pervertiti dalle moderne buffonerie e auspica inoltre che le compagnie di comici prendano esempio dal successo maffeiano e mettano in scena solo testi regolari, invece di ammorbare i palcoscenici con le loro invenzioni (pp. 89-90).

[10] *Li falsi letterati*, del 1740, fu edita a Verona, dal Vallarsi; *L'Ariostista e il Tassista*, del 1748, venne invece pubblicata a Rovereto, da Francescantonio Marchesani.

[11] È forse superfluo ricordare i molti testi goldoniani in cui trovano largo spazio in scena i letterati, in commedie come il *Terenzio*, il *Molière*, il *Torquato Tasso*, *L'impresario di Smirne*, *Il Poeta fanatico*, *Il Teatro comico*, *I Malcontenti*.

cittadino operoso, le cui possibilità sarebbero state sanzionate da un genere letterario oggettivo e realistico quale la commedia goldoniana.[12]

Non va per altro dimenticato che nel trattato *Della novella poesia* Becelli ricordava con grande ammirazione l'esempio delle commedie scritte in dialetto milanese da Carlo Maria Maggi, dove la lingua, appunto, rendeva più vivace e reale il testo comico.[13]

Anche le motivazioni che spingono Becelli a scrivere per il teatro non sono poi così lontane da quelle goldoniane. Prendo le mosse da *Li poeti comici*, del 1746, commedia in cui un Forestiere, che anche troppo scopertamente si rivela essere «l'altra metà dell'autore», come Becelli stesso scrive nella dedicatoria a Verità Zenobrio [*sic*], si reca in Parnaso per ottenere un privilegio, e cioè che le nove commedie da lui scritte siano rappresentate su qualche palcoscenico. Nella commedia, come già ricordato, si fa riferimento a nove testi, alcuni dei quali pubblicati dopo *Li poeti comici*, ma evidentemente già composti, o quantomeno ideati, in precedenza, come nel caso dell'*Ariostista e il Tassista* e della *Pazzia per le pompe,* entrambe stampate due anni dopo, nel 1748.[14] Becelli accenna inoltre ad altre due *pièce*, la *Dianora*, che il Mazzuchelli, primo e affidabilissimo biografo,[15] indica tra i lavori rimasti manoscritti; e *Lo spedale de' libri*, di cui null'altro conosciamo se non la presente menzione.

A *Li poeti comici* il veronese affida le sue rimostranze per lo scarso successo di pubblico incontrato dalle sue commedie, ma qua e là fornisce anche interessanti spunti di poetica; dalle parole del Forestiere, infatti, scopriamo gli intenti riformistici del commediografo:

> Sappiate prima, nelle mie Commedie,
> Che le pubbliche cose venerai,
> Né mescolato in quelle mai mi sono,
> Ma bensì ne' difetti de' Privati,
> Per ver dire al pubblico dannosi.
> Sendo la mira mia, e il desiderio,
> Di riformare i mondani costumi. (V.2, p. 46)

---

[12] MAURIZIO VITALE, *Conservatorismo classicistico e tensione innovatrice in un letterato veronese del primo Settecento: G. C. Becelli*, «Filologia e letteratura», vol. XV, 1, 1969, pp. 1-48: 28.

[13] BECELLI, *Della novella poesia*, cit.: «de intiere commedie sue il Maggi ha scritto in lingua Milanese, le quali forse e per la imitazione del costume, e per le grazie e lepidezze meritano singolarmente all'autore suo, il nome e la corona di poeta» (p. 255).

[14] Già nella dedicatoria a Ottolino Ottolini de *Li falsi letterati*, prima commedia pubblicata, il Becelli faceva riferimento ad altre commedie già composte e predisposte per la stampa: «Da Voi dunque, che per li buoni, o di buon voler letterati, siete sì cortese, attendo securamente, che la mia Favoletta leggendo, saprete fare del pruno un melarancio. Che *se a Voi Signor Conte, ed a tutti i buoni non dispiacerà questa prima ad uscire delle mie Commedie, tenendone io alcune altre in pronto, forse m'indurrò a pubblicarle*» (ed. cit., pp. non numerate, il corsivo è mio). Ne *Li poeti comici*, poi, durante la disputa tra il Forestiere, la Rimatrice e il Critico, vengono menzionate pressoché tutte le commedie a stampa del Becelli: *Li falsi letterati* (1740), *L'amalato* (1741), *L'ingiusta donazione* o *L'Avvocato* (1741), *L'Agnese da Faenza* (1743), *L'Ariostista e il Tassista* e la *Pazzia* (queste ultime entrambe del 1748). Si allude inoltre a due commedie per noi perdute, la *Dianora*, ricordata anche dal Mazzuchelli (cfr. qui *infra*), e *Lo Spedale de' Libraj*, di cui si intuisce vagamente l'argomento, la critica contro stampatori e librai (V.2, pp. 43-49).

[15] *Gli scrittori d'Italia, cioè Notizie storiche e critiche intorno alle vite, e agli scritti dei letterati italiani del conte Giammaria Mazzuchelli bresciano*, II/II, Brescia, Giambattista Bossini, 1760, pp. 606-610.

Riformare i costumi, dunque, è la prima istanza dell'opera di Becelli, che desidera restaurare in Italia la tradizione della commedia aristofanesca, senza però perdere di vista i modelli cinquecenteschi di commedia regolare, in particolare Ariosto e Machiavelli, che bene possono rivaleggiare con il teatro francese. L'importanza che riveste la poesia comica è peraltro ribadita, nel testo, dal ruolo preminente che viene assegnato alla *Mandragola* nel panorama delle opere machiavelliane: il Segretario fiorentino, infatti, riveste in Parnaso la carica di «Cancelliere / D'Apollo» «non già per l'opre sue / Di Politica, e Istoria, né per l'arte / Della Guerra, ma per la sua Commedia / *Mandragola* chiamata» (*Li poeti comici*, III.4, p. 33).

Machiavelli comico, dunque, ma anche e soprattutto Ariosto, che è presenza ricorrente nelle opere becelliane, per citazioni dirette o solo alluse; come ricorda anche la Fumagalli, nel trattato *Della novella poesia* trova ampio spazio l'elogio del *Furioso* e, in genere, dello stile ariostesco, mentre sono quasi del tutto assenti i riferimenti al Tasso e, soprattutto, alla *Liberata*.[16] Nella scena ottava del primo atto de *Li falsi letterati*, poi, il poeta Fabrizio, il mezzo critico Ansaldo e il geometra Quinto disquisiscono sull'opportunità di ristampare i poemi del Berni e dell'Ariosto; nella breve scaramuccia intorno al poema romanzesco viene revocato in causa anche Giovan Battista Pigna, primo teorico del genere, il quale difende Ariosto e il suo poema in virtù delle diverse norme che regolano l'epica e il romanzo.[17]

Nel catalogo delle sue opere manoscritte, allestito dal Mazzuchelli per la voce degli *Scrittori d'Italia*, viene segnalata una *Lettera intorno alla Vita di Ariosto*, ulteriore attestazione dell'interesse e degli studi che Becelli conduce intorno al poeta del *Furioso*. Non dovrebbe quindi stupire la scelta del veronese di scomodare l'ombra di Ariosto, accanto naturalmente a quella di Tasso, in una riscrittura ammodernata delle *Rane* aristofanesche.

Corre l'obbligo di ripercorrere in breve gli snodi cruciali di questa commedia: un Ariostista napoletano e il suo servo, Bindo, si recano nell'«Inferno poetico» per scoprire dall'Ariosto chi sia meglio tra i due grandi scrittori del Cinquecento; il servo, uomo concreto e pratico, commenta con disappunto l'intrapreso viaggio del padrone:

> E non per far l'amore, ma per solo
> Chiarirvi di una cosa che val nulla
> Cioè, se meglio è il Tasso, o l'Ariosto,
> E per saper ciò andar fino all'inferno. (I.1, p. 7)

L'esordio comico tra il padrone e il servo, ritroso e recalcitrante all'idea della meta, richiamano subito il dialogo tra Dioniso e Xantia in apertura delle *Rane*, ma dalla commedia aristofanesca Becelli ben presto si discosta, già a partire dalla seconda scena, quando ad accogliere l'Ariostista e il servo alle porte dell'Inferno

[16] La studiosa dimostra anche che le posizioni assunte dal Becelli sono modellate sui giudizi di Gravina, tra i principali sostenitori di Ariosto nel XVIII secolo.

[17] Sulle contese cinquecentesche intorno al *Furioso* resta fondamentale il saggio di DANIEL JAVITCH, *Ariosto classico. La canonizzazione dell'«Orlando furioso»,* Milano, Mondadori, 1999; del trattato del Pigna, e della sua polemica col Girardi, si occupa invece STEFANO JOSSA, *Giraldi e Pigna sui romanzi: una polemica in contesto*, «Critica letteraria», vol. XLI, n. 2-3 (159-160), 2013, pp. 533-552.

poetico non è un mostro infero o un personaggio mitologico, ma una più prosastica portinaia (la trovata sarebbe forse piaciuta al Sanguineti dell'intervista impossibile a Francesca da Rimini).[18] La portinaia si offre subito di accompagnare l'Ariostista dal poeta che egli ammira, attraverso una via agevole, con il preciso intento di sedurlo e trovare anche lei un amante, come hanno fatto le tre Furie, la Povertà, la Fame e la Discordia.

Mentre i due si allontanano, Bindo fugge dal luogo infero, e dai pericoli ad esso legati, ma —purtroppo per lui— per un tempo assai breve, visto che sulla via per Napoli incontra un Tassista, avversario del suo padrone, che lo costringe ad accompagnare lui pure negli inferi. Questa volta, però, la portinaia è molto meno ben disposta: per amore, infatti, è ormai già votata al partito degli ariostisti, e per questo spedisce i due malcapitati da Caronte, che li picchia e li costringe a remare mentre egli li tortura.

Com'è facile intuire, siamo di fronte a un inferno assai curioso, dove l'arrivo dei due fanatici di Tasso e Ariosto esaspera ancora di più le divisioni tra le ombre, che si schierano chi per l'uno chi per l'altro: Plutone parteggia per Tasso, mentre Proserpina propende per l'Ariosto (e la sua fantesca, per rivalsa nei confronti della padrona, prenderà le parti del Tasso e del Tassista, che corteggerà e conquisterà).

Gli amori della portinaia e del suo doppio scenico, la fantesca di Proserpina, saranno per altro l'unico elemento di vivace e reale comicità di una *pièce* forse troppo letteraria e dotta. La disputa tra l'Ariostista e il Tassista trova, in certo qual modo, il suo parallelo nella gara femminile tra la portinaia e la fantesca, mi verrebbe da dire tra le due servette, che fanno pompa dei loro amanti e partecipano delle altalenanti fortune di questi ultimi.

Al culmine delle beghe, che hanno ormai contaminato l'intero inferno poetico, dividendolo —come la terra— tra ariostisti e tassisti, fanno la loro comparsa in scena i due poeti; Ariosto ci appare scostante, evidentemente scocciato dall'importuna presenza del suo ammiratore, di cui avversa l'astio nei confronti del poema tassiano; lo scambio di battute tra i due è breve e molto teso: il poeta di Ferrara lo tratta come il seccatore della satira di oraziana memoria.

Miglior sorte ha il Tassista, perché il suo eroe si dimostra ben più benevolo: pur non condividendo la folle contesa letteraria, vuol comunque aiutarlo, per quanto gli è possibile, e si dimostra con lui quasi paterno. Il personaggio di Tasso, forse meglio descritto di quello di Ariosto, rivela già i tratti della celebre malinconia, che sarà poi tanto cara ai romantici. È per altro anche un Tasso disilluso e deluso dal poco successo che il pubblico ha riservato alle sue opere, tanto che afferma di essere coronato di foglie di bieta più che di alloro.[19]

---

[18] Del coro di rane nella commedia aristofanesca sopravvive solo il loro gracchiare, che Bindo ha modo di sentire durante l'attraversata della palude Stigia: «Certe rane grandi, / Grandissime, dicean coax coax, / Brececececex coax coax» (III.3, p. 25), traduzione del verso onomatopeico che nell'originale intercala le battute del coro di rane (*Brekekekèx koàx koáx*).

[19] Nella sua *rhèsis* Tasso ricorda anche l'ingratitudine del pubblico e la poca considerazione riservata alle proprie opere: «che fece o puote alcun poeta / Per guadagnar su gli emoli il primato, / E per toccar l'Appollinea meta? / Ma il mondo folle ed ignorante e ingrato / Mi pospone e coronami di bieta, / E sulla terra e quaggiù nell'Inferno / Mi paga di dispregio e d'odio eterno» (V.4, p. 49).

Dopo due atti (il terzo e il quarto) trascinati tra beghe e polemiche, Plutone, estenuato dallo scompiglio che i due viventi hanno portato negli inferi, decide di liberarsene incarcerandoli e indicendo una gara tra Ariosto e Tasso, chiamati a difendere le proprie scelte poematiche; il sostenitore del poeta che risulterà vincitore potrà tornare sulla terra, mentre l'altro, insieme alla sua innamorata infernale, verrà punito in eterno con atroci castighi.

Il quinto atto è quasi interamente dedicato alle apologie dei due poeti cinquecenteschi; dopo un iniziale prevalere del Tasso, che fa sfoggio di tutte le sue tesi di carattere teorico sciorinate nei *Dialoghi* e nei *Discorsi*, l'Ariosto mostra la grandezza del suo poema in nome soprattutto della *varietas*. I giudici infernali Eaco, Minosse e Radamanto, dopo un breve conciliabolo, durante il quale i due personaggi eponimi si lagnano, con certo patetismo, per il tristo destino che li attende, emettono un giudizio benevolo per entrambi: non è possibile stabilire quale poeta sia più grande. Plutone —non saprei se per magnanimità o per desiderio di liberarsi in fretta dei due scocciatori— concede di mandare liberi sulla terra tanto l'Ariostista che il Tassista, non senza l'invito ad ammonire i cattivi poeti della terra e a metterli in guardia, perché nell'inferno poetico, se scriveranno molto e male, verranno straziati ciascuno secondo la propria colpa letteraria:

> Giunti nel mondo alli mali poeti
> Direte, che qui vengano ben tosto
> Ove Pluto e Caronte, con le Furie
> Gli aspettano e a ciascuno la sua bolgia
> È preparata. A i Tragici mannaje
> E catene, e tormenti e duolo e morte.
> Ai Lirici che forman le Raccolte
> Un giogo a ognuno d'infocato ferro
> E a i fianchi acuti sproni avvelenati
> Poiché mai non riffinan d'adulare,
> E dir che questa è bella e nobil quegli.
> Ma basta andate ed ubbidite tosto,
> Che gli altri sciocchi e pur maliziosi
> Poeti, avranno ancor pene maggiori. (V.8, p. 61)

Questi versi rappresentano una sorta di quadratura del cerchio all'interno della drammaturgia becelliana: la commedia, ultima in ordine di pubblicazione, si chiude con la giusta punizione dei cattivi poeti, quelli stessi che erano stati oggetto di satira nella sua prima opera comica, *Li falsi letterati*. L'intento moraleggiante del Becelli, che da subito dichiara l'intenzione di servirsi della commedia per emendare i vizi del suo tempo, si rivela —stando almeno ai testi a noi noti— indirizzato in particolar modo agli uomini di lettere, o almeno a quelli che tali si ritengono.

La commedia del Becelli, tentativo di *revival* di quella letterata cinquecentesca, è connotata dalla presenza di continui richiami letterari, a partire dai protagonisti eponimi.[20] Il Tassista, rivolgendosi al suo poeta, abbozza un'ottava modellata sullo stile della *Liberata* (III.5, p. 30). Più oltre, in un dialogo con l'Ariostista, riadatta alla sua situazione due versi del poema tassiano, con inevitabile effetto comico, visto il

[20] La cifra stilistica ricorre un po' in tutte le commedie del Becelli, già a partire dalla prima, *Li falsi letterati.*

contesto tutt'altro che epico: «Me vide il Tasso con sì buona cera, / Come il Buglione vide già Rinaldo / Quando l'inferno gli si oppose e in vano / S'armò d'Asia e di Libia il popol misto» (IV.2, p. 34).

Il suo antagonista, invece, per far breccia nel cuore della propria innamorata infera le declama la prima quartina di un sonetto dell'Ariosto (il n. XVII delle *Rime*), con poche variazioni: «Occhi miei belli, *quando* ch'io vi miro, / Per dolcezza ineffabile ch'io sento, / Vola, come Falcon c'ha seco il vento, / la memoria da me d'ogni martiro». Ma non si limita alle citazioni dal poeta amato, si avvale anche di un lessico poetico che attinge ai maggiori autori della letteratura italiana, in particolare Dante e Petrarca, come nel caso dei versi «così noi possiamo / Tornar entrambi a riveder le stelle» (I.2, p. 12), con palese richiamo a *Inf.* XXXIV, 128.

Non sono però i due letterati fanatici gli unici a ricorrere al vezzo di parlare per citazioni, o almeno di far sfoggio, durante la conversazione, del proprio repertorio poetico (per vero piuttosto ovvio). Durante un acceso scambio di vedute tra Plutone e Proserpina, sostenitori —come si è già avuto modo di ricordare— l'uno del Tasso e l'altra dell'Ariosto, si sprecano le allusioni e le citazioni letterarie; mi limito alle più evidenti. Proserpina attacca con un verso che rimanda a Petrarca: «merta trovar pietà se non perdono» (V.1, p. 41), modellato su *RVF* I; segue poi una battuta che riecheggia il celeberrimo verso di *Inf.* V, 103: «Amore / Che a niuno in niun luogo perdona» (V.1, p. 41). Il marito non è da meno, visto che nel tentativo di imporre alla sposa le proprie scelte fa ricorso a una citazione quasi letterale di un verso della *Secchia rapita*: «Reina mia, sorella mia, Dea mia» (V.1, p. 41; l'originale recita «Sorella mia, reina mia, dea mia» X, XXXVI 2). Viene poi richiamato da Plutone, con certa ridondanza, il notissimo verso dantesco di *Inf.* XXXIV, 128 «E chi vince il suo fautor libererà / *E tornerassi a riveder le stelle*» (V.1, p. 41), in precedenza già utilizzato dall'Ariostista, a dimostrazione di un repertorio citazionale piuttosto scontato, in modo tale da essere universalmente riconoscibile dal pubblico.

Neppure i servi si sottraggono alla tentazione di citare qua e là versi poetici, naturalmente fuori contesto e quindi con un preciso intento parodico da parte del commediografo; Bindo ricorda, lui pure, versi danteschi, in una forma però piuttosto sguaiata: «io ch'ho udito dire quando / Andava a scola: ch'egli è facile l'entrare / In questa buca ma ad uscir ti voglio» (I.3, p. 12, da confrontare con *Inf.* V, 19-20). Nel tentativo di imitare il padrone, inoltre, azzarda citazioni dotte, come il proverbio medievale «promissio boni viri est obligatio», che nella commedia viene però storpiato in «Promissio bone femine è obligazio» (II.2, p. 18), con stile da macheronea poco arguta. Persino la Fantesca, ormai contaminata dal clima letterario, parla citando e riadattando versi tassiani: «Ben posso dir: *ahi vista ahi conoscenza!* / Ed io risponder poi: *pugna, travaglia, / Struggi la fede nostra*» (V.3, p. 45).[21]

Dal punto di vista letterario lo snodo più interessante della commedia è però il confronto dialettico tra Tasso ed Ariosto. Il primo a parlare è il poeta della *Liberata*, il quale passa in rassegna il catalogo delle proprie opere, dalla stesura in giovanissi-

[21] La citazione di *Ger. Lib.* XVI, XLVII 5-6 è segnalata dal commediografo stesso, attraverso l'uso del corsivo; il caso non è isolato, ma nemmeno diffusissimo.

ma età del *Rinaldo* sino all'opera considerata maggiore, il *Torrismondo*, a cui l'Ariosto non può contrapporre nulla di simile (V.4, pp. 47-49). Quest'ultimo ribatte criticando l'eccessiva fedeltà dell'avversario ai modelli epici antichi e il suo esasperato ossequio ai dettami aristotelici. La sesta scena del quinto atto è per intero occupata da riflessioni intorno al poema, in particolare al *Furioso*, di cui Tasso analizza l'*incipit*, dove rileva uno spropositato affastellarsi di elementi: le donne, «graziose, e brutte», i cavalieri, ma non solo quelli, e poi anche le cortesie e le audaci imprese; manca, pare evidente, l'unità della favola. Vi è poi il problema del titolo, poco coerente data la scarsa centralità dell'eroe eponimo; facile riscontrare, nelle accuse tassiane, traccia dei difetti che venivano imputati al poema già ai tempi della disputa tra il Giraldi e il Pigna, e che poi attraverseranno tutte le discussioni cinquecentesche intorno al genere.

Ariosto si difende usando una metafora che rimanda alla tessitura: «Di molte fila ha d'uopo una gran tela» (p. 55); Becelli riprende qui molto bene lo stile e lo spirito ariostesco, dal momento che metafore della medesima area semantica sono spesso presenti nel *Furioso*, come nel caso di II, XXX 5-8: «Ma perché varie fila a varie tele / uopo mi son, che tutte ordire intendo / lascio Rinaldo e l'agitata prua, / e torno a dir di Bradamante sua». Versi questi, per altro, commentati anche da Tasso nell'*Apologia in difesa della Gerusalemme liberata*, proprio in relazione al problema dell'unità.

Tasso accusa il contendente di essere troppo spesso ricorso alla commistione tra lo stile tragico e il comico; si fa esplicito riferimento all'episodio di Giocondo e Fiammetta (XXVIII), e vengono inoltre ricordati versi che male trovano luogo in un poema, come «Del gran piacer ch'avean, lor dicer tocca; / che spesso avean più d'una lingua in bocca» (VII, 29). Ariosto ribatte con argomentazioni che forse meglio si attaglierebbero al rivale: dal momento che la poesia è specchio della vita, e quindi in base a un principio di verosimiglianza che ai lettori del *Furioso* potrebbe parere non proprio coerente con la prassi poetica ariostesca, essa non può essere monocorde, ma deve necessariamente unire comico e tragico: «La Poesia è della vita specchio, / Or trista, or lieta ne serba un tenore» (p. 56).

Non resta che chiedersi qual fortuna abbia avuto il teatro del Becelli. Se dal punto dal punto di vista critico le menzioni si risolvono spesso in meri elenchi di titoli, con l'eccezione dei già citati lavori del Gagliardi e della Fumagalli, dal punto di vista della messa in scena, invece, vale per Becelli quello che diceva Alessandra Di Ricco per il Martello: e cioè che siamo di fronte a un poeta senza pubblico.[22] Per Becelli, infatti, è ancora lontana da venire la messa in opera di quel Privilegio che Apollo e le Muse concedevano al Forestiere, suo *alter ego*, come già ricordato, alla fine de *Li poeti comici*, per far sì che le sue commedie incontrassero l'interesse del pubblico, e non solo quello dei dotti:

> Il nostro Forestier sia licenziato,
> Con la speranza, che quando la gente
> La più nel mondo avrà discrezione,

[22] Si faccia riferimento al suo articolo, *«Lontane dunque dal popolo le nostre commedie». Le commedie per letterati di Pier Jacopo Martello*, pubblicato in questi stessi atti.

E intendimento più ch'oggi non è,
Reciteranno ancor le sue Commedie.
Per altro, poiché morto egli sarà,
Forse esse piaceranno ancora a molti,
E tarda lode sarà data a lui;
Poiché risorger fece a' giorni nostri
Lo stil della Commedia di Aristofane. (V.5, p. 61)

BIBLIOGRAFIA CITATA

BECELLI, GIULIO CESARE, *L'Oreste vendicatore. Tragedia*, Verona, Vallarsi, 1728.
————, *Della novella poesia cioè Del vero genere e particolari bellezze della poesia italiana*, Verona, Ramanzini, 1732.
————, *Arte dell'educare i fanciulli di Giovanni Loche inglese ridotta ad aforismi con alcune aggiunte*, Verona, Ramanzini, 1736.
————, *Se oggidì scrivendo si debba usare la lingua italiana del buon secolo. Dialoghi cinque*, Verona, Ramanzini, 1737.
————, *Trattato nuovo della divisione degli ingegni e studj secondo la vita attiva, e contemplativa. Scritto singolarmente ad uso della nobiltà d'Italia*, Verona, Ramanzini, 1738.
————, *Esame della retorica antica e uso della moderna*, Verona, Targa, 1735-1739.
————, *Li falsi letterati. Commedia*, Verona, Vallarsi, 1740.
————, *L'amalato. Commedia*, Verona, Merlo, 1741.
————, *De ratione puerilium studiorum dialogi II*, Verona, Vallarsi, 1741.
————, *L'ingiusta donazione. Commedia*, Verona, Merlo, 1741.
————, *L'Agnese di Faenza. Commedia*, Verona, Vallarsi, 1743.
————, *Li poeti comici. Commedia*, Rovereto, Marchesani, 1746.
————, *De bibliotheca instituenda ac ordinanda liber*, Verona, Tumermani, 1747.
————, *L'Ariostista e il Tassista. Commedia*, Rovereto, Marchesani, 1748.
————, *La pazzia. Comedia*, Verona, Ramanzini, 1748.
BERTANA, EMILIO, *Un precursore del Romanticismo (Giulio Cesare Becelli)*, «Giornale storico della letteratura italiana», XXVI, 1895, pp. 114-140.
DE COURVILLE, XAVIER, *Il trionfo della «Merope» e la* querelle *di Maffei e Riccoboni*, in *Il teatro italiano nel Settecento*, a cura di Gerardo Guccini, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 161-176.
FUBINI, MARIO, *Un preteso novatore: G. C. Becelli*, in ID., *Dal Muratori al Baretti. Studi sulla critica e sulla cultura del Settecento*, Bari, Laterza, 1946, pp. 151-162.
FUMAGALLI, GIUSEPPINA, *«L'Ariostista e il Tassista». Commedia aristofanesca del tempo dell'Arcadia*, in *Torquato Tasso*, Milano, Marzorati, 1957, pp. 574-605.
GAGLIARDI, GIUSEPPE, *Un commediografo veronese del sec. XVIII (Giulio Cesare Becelli)*, «Ateneo veneto», XXV, vol. II, 1902, pp. 295-321; appendice al vol. II, 1903, pp. 127-154.
GAMBA, BARTOLOMEO, *Galleria dei letterati ed artisti illustri delle provincie veneziane nel secolo decimottavo*, Venezia, Alvisopoli, 1824.
GARIBOTTO, CELESTINO, *G. C. Becelli e la lettera ammonitoria a Lelio Commediante*, «Atti e memorie della Deputazione di storia patria per le antiche province modenesi», s. VIII, vol. VII, 1955, pp. 240-253.
GERINI, GIOVANNI BATTISTA, *Gli scrittori pedagogici italiani del secolo decimottavo*, Torino, Paravia, 1901.
JAVITCH, DANIEL, *Ariosto classico. La canonizzazione dell'«Orlando furioso»,* Milano, Mondadori, 1999.
JOSSA, STEFANO, *Giraldi e Pigna sui romanzi: una polemica in contesto*, «Critica letteraria», vol. XLI, 2013, n. 2-3 (159-160), pp. 533-552.
MAFFEI, SCIPIONE, *Teatro del sig. Marchese Scipione Maffei cioè la tragedia la commedia e il dramma non più stampato*, Verona, Tumermani, 1730.
MAZZUCHELLI, GIAMMARIA, *Gli scrittori d'Italia, cioè Notizie storiche e critiche intorno alle vite, e agli scritti dei letterati italiani del conte Giammaria Mazzuchelli bresciano*, II/II, Brescia, Giambattista Bossini, 1760.
Il pensiero pedagogico dell'Illuminismo, a cura di Ernesto Lama, Firenze, Sansoni, 1958.

PILLININI, STEFANO, *Storia letteraria e biblioteche in un trattatello di Giulio Cesare Becelli*, «Lettere italiane», XLI, 3, 1989, pp. 398-418.

SANDRELLI, FABRIZIO, *L'ordinamento della biblioteca secondo Giulio Cesare Becelli. Teorie e modelli proposti dall'erudito veronese nel «De Bibliotheca instituenda ac ordinanda liber»*, «Biblioteche oggi», IX, 4, 1991, pp. 471-483.

TOFFANIN, GIUSEPPE, *Giulio Cesare Becelli*, in ID., *L'eredità del Rinascimento in Arcadia*, Bologna, Zanichelli, 1923, pp. 267-280.

VITALE, MAURIZIO**,** *Conservatorismo classicistico e tensione innovatrice in un letterato veronese del primo Settecento: G. C. Becelli*, «Filologia e letteratura», XV, 1, 1969, pp. 1-48.

Epilogo

La biblioteca di Carletto Goldoni.
Qualche osservazione sul teatro 'pregoldoniano'

Piermario Vescovo
(Università Ca' Foscari di Venezia)

L'intervento —un discorso 'a braccio' tenuto alla fine del convegno— ripercorre facendo appello alla memoria personale lo studio dedicato negli ultimi decenni ai cosiddetti 'pregoldoniani', nei vari sensi della parola, partendo dall'immagine della biblioteca teatrale che Goldoni immagina alle spalle di se stesso bambino nel primo dei 'rami' dell'edizione Pasquali e interrogandosi sulla sua costituzione e sul suo significato.

This off-the-cuff paper —held at the end of the conference— goes over the personal research dedicated to the so-called 'pregoldoniani' during the last decades, appealing to personal memories; the term 'pregoldoniani' is meant to be understood in its various meanings, starting from the 'theatrical library' which Goldoni pictured behind himself as a child in the first 'branch' of the Pasquali edition, and is to be investigated in relation to its composition and meaning.

1.

Queste poche pagine, riassumono un intervento 'a braccio' o 'all'improvviso', tenuto al termine delle fitte giornate dedicate a fare il punto sul progetto di ricerca ARPREGO[1] e a prospettarne una prosecuzione (nel frattempo positivamente confermata dalla continuità del finanziamento).[2] Il bilancio riguardava non tanto, dunque, le attività in corso di svolgimento o quelle immaginate —anche se forte è stata la tentazione di parlare di tutto ciò— ma il senso da dare a una parola o etichetta come 'pregoldoniano', una di quelle partizioni di campo che sembrano determinate *ex post* e che tagliano la storia, teatrale o letteraria, in un prima e un dopo. Quel carattere —per dirla con Borges (ciò che Maria Corti definiva «un prezioso paradosso»)— secondo cui gli autori creano i propri precursori. Un carattere tuttavia, in alcuni casi e in questo caso, che differenzia quegli autori intenti a costruire deliberatamente la propria storia come una posizione di stacco o di soluzione di continuità rispetto alla tradizione che li precede, dunque non così retrospettivo, ma mossa deliberata e perseguita come tale a partire da un certo punto della loro carriera o esperienza. Le meditazioni sulla frase di Borges e il commento di Maria Corti aprivano, peraltro, un mio vecchio contributo, che ho sentito per bontà degli intervenuti citare anche in questo convegno— dedicato proprio alla «commedia cittadina veneziana pregoldoniana». Ci tornerò più avanti.

È Carlo Goldoni stesso, dunque, il responsabile di una parte almeno del racconto che lo riguarda, fino alla ricaduta manualistica e centonaria, quale inventore di alcune parole-chiave non subìte retrospettivamente e per caso (a differenza di altri, come, per esempio, il Marino, inchiodato alla «meraviglia» come «fin del poe-

[1] Archivio del teatro pregoldoniano, diretto da Javier Gutiérrez Carou, progetti nn. FFI2011-23663 e FFI2014-53872-P (*Ministerio de Economía y Competitividad).*

[2] L'intervento, che è dunque una ritrascrizione a memoria da una breve scaletta di appunti, non ha note e offre i pochi rinvii bibliografici menzionati direttamente nel testo.

ta», in un'estrazione del tutto casuale e superficiale): idee o etichette quali la *riforma*, *il Mondo e il Teatro* e così via hanno avuto larga fortuna e ottimo corso (anche se certamente zavorre come l'ideologia borghese o simili non spettano all'autopromozione del nostro). Carlo Goldoni, con una mossa divaricata ma concorde, si impegna fattivamente a marcare elementi caratterizzanti della tradizione che lo precede, soprattutto in negativo, e, insieme, a misconoscere il ruolo di autori venuti prima di lui (in alcuni casi non facendo mai il nome di personalità del calibro di Luigi Riccoboni), proprio per valorizzare il proprio ruolo di punto di soluzione e di mutamento nella tradizione della commedia e del teatro italiano, inventando, dunque, anche quello che possiamo chiamare un teatro 'pregoldoniano'. Una direzione chiarissima fin dalla cosidetta Prefazione Bettinelli del 1750, a distanza di poco più di un biennio dall'intrapresa a tempo pieno del mestiere della scrittura drammatica di compagnia e nel momento —lo stesso della massima offerta sulla scena del proprio campionario (le famose 'sedici commedie nuove')— in cui un'operazione organica trasforma in letteratura drammatica i testi composti originalmente in rapporto a un contratto di compagnia.

Goldoni, insomma, diventa Goldoni e inventa la propria *riforma*, la cui progressività consiste, più che nello svolgimento attuato passo dopo passo sulla scena di un progetto fin dall'inizio concepito nella sua interezza, nel progressivo racconto della propria progettualità come riflesso ed estrazione, naturalmente ripensati (reificati talora, come si diceva qualche decennio fa), della propria esperienza di scrittore per la scena. Nella critica goldoniana di oggi —e certo anche in questo fitto convegno— si incontrano due opposti atteggiamenti. Il primo, secondo istanze sopravviventi e non toccate ancora, diciamo così, dai 'progressi' della critica degli ultimi decenni, fa ancora riferimento al Goldoni intellettuale organico della borghesia o alla figura sensibile ai suoi mutamenti e 'crisi', per cui il progetto della *riforma* presume una realizzazione strategica e fattiva nella scrittura drammatica, secondo una prudente e progressiva attuazione di un disegno già stabilito; oppure, al massimo della riconsiderazione, che lo immagina una sorta di barometro della 'crisi' di quella classe o società. Per contro può capitare di imbattersi nella totale rimozione della stessa categoria di *riforma*, facendo di Goldoni semplicemente uno 'sperimentatore', col ricorso a una formula in realtà tautologica, che spiega pochissimo, rinunciando a qualsiasi nesso di articolazione progettuale, riservando alla precedente categoria —certo da rivedere e ripensare— il solito destino del bambino (o forse qui del vecchietto) messo a bagno nella tinozza, all'atto di vuotarla dall'acqua sporca.

Mentre scrivo mi posso avvalere del nuovo libro di Bartolo Anglani (*Che cos'è questa crisi?*, Ariccia, Aracne, 2015) che proprio mentre torna a smontare punto per punto la *vulgata* 'sopravvivente' del Goldoni borghese, intelletuale organico o 'ricettore' di una crisi della classe borghese che non può per ovvi motivi avere alcuna sostanza 'storica' (e, ancora, quella di un 'illuminista' che tale dovrebbe essere prima dell'affermazione di quell"Illuminismo' che gli è contemporaneo), mostra anche il pericolo di una liquidazione che proceda nel senso diametralmente opposto. Se non vi è la *riforma* nel senso del progetto ideologico attuato prudentemente passo dopo passo (Anglani scrive, tra l'altro, mettendo al centro le letture marxiane

'ottimistiche' di un tempo, di un Goldoni 'togliattiano'), quella che l'autore racconta *ex post*, non si può nemmeno, e tanto meno starei per dire, sostituire a questo schema (o alla sua revisione in chiave di 'crisi' del sistema medesimo) quello di una totale e indifferente libera creazione.

Indubitabile è la costruzione di sé (anche come 'personaggio', dall'allusione in scena all'autobiografia: altro terreno privilegiato dello studioso) e della sua pratica come 'progetto' che Goldoni persegue nel tempo, fin dal momento della scelta —libera o coatta che essa sia— della 'professione' di drammaturgo per il teatro ('professione' dalla quale cerca anche di uscire magari allargando il campo rispetto alle barriere contrattuali, non scordando mai di essere un avvocato). Da quando Goldoni intraprende questa strada, modificandone via via percorsi e prospettive, ma proseguendo sostanzialmente il senso della direzione intrapresa, prendono corpo anche i 'pregoldoniani', in un senso ovviamente diverso sia da quello che un impiego indifferenziato di questo termine, di sola utilità pratica, ci permette a distanza, ma anche, questione più complessa, di un impiego della categoria alla luce della nostra sensibilità o coscienza storica retrospettiva, della nostra sistemazione repertoriale o manualistica. Qui può accadere che identifichiamo col senno di poi gli scrittori che consideriamo 'pregoldoniani' in senso positivo, intesi come coloro che battono la strada che poi Goldoni verrà a percorrere (ovvero di alcuni drammaturghi di cui si è parlato fittamente anche nel convegno di Santiago), degli scrittori che Goldoni poteva considerare 'pregoldoniani' in un senso diverso e, con buona o cattiva coscienza, piuttosto negativo o restrittivo: quegli scrittori che, appunto, certificavano per lui non dei punti di riferimento per 'diventare Goldoni', quanto una linea da superare con il proprio ingresso o 'discesa' in campo. Per dirla in termini netti e ovviamente semplificati: probabilmente il rapporto di Goldoni con la 'triade toscana' Gigli-Nelli-Fagiuoli è meno rilevante (e di conseguenza problematico per la ricostruzione critico-documentaria) di quelli con il teatro di tradizione attoriale (la cosiddetta commedia dell'arte). E la mitizzazione secondo stereotipi negativi di questo repertorio in testi quali la Prefazione Bettinelli («Non correvano su le pubbliche scene se non isconce arlecchinate...», e quel che segue) —in realtà accompagnata da dichiarazioni di tutt'altro tenore e di attenta considerazione in molte altre pagine— spiega di più l'attrazione e la continuità profonda di quanto non accada nella pacata indifferenza sbandierata per la 'rinnovata' drammaturgia 'letteraria'. È appunto nel grado di 'letterarietà' (il fatto che si tratti di commedie scritte, come non esistessero commedie scritte nelle tradizioni precedenti, come qualla appunto dei 'pregoldoniani' veneziani) l'indice ingannevole della ricostruzione storica a posteriori, che vede nell'itinerario verso la riconquista della dignità della scrittura il movente che caratterizza la venuta di Goldoni e che ha condotto alla fondazione di un canone del tutto retrospettivo. Goldoni si muove (scriveva benissimo Folena) non dall'improvviso al premeditato, ma dall'improvviso al 'concertato', o, secondo una recentissima riconsiderazione di Siro Ferrone, agisce come un uomo di lettere che entri nel sistema di invenzione drammaturgica che caratterizza il sistema 'artigianale' delle compagnie comiche. Il che spiega anche come sostanzialmente non esiste —se non nei prodotti di epigoni— un teatro 'postgol-

doniano' nel senso della prosecuzione di quell'esperienza, posta la fine —cosa che vale anche per i suoi concorrenti coevi, Chiari e Gozzi— di quell'esperienza di cultura di compagnia.

Scendendo anche noi dalle questioni di metodo e merito alla ricerca pratica e dettagliata —per quello che concerne l'esistenza del progetto ARPREGO e dei suoi risultati, a partire dal catalogo di testi già inclusi e da includere in esso— potremmo osservare, anche in relazione agli interventi ascoltati a Santiago e rappresentati da questo volume, che le indagini si raggruppano principalmente in due utilizzi dell'etichetta 'pregoldoniano'. I 'pregoldoniani' sono, in generale e in un senso generico, tutti coloro che si situano al di qua della venuta di Carlo Goldoni (compreso il primo Goldoni, quello che pratica il teatro a mezzoservizio) e che non necessariamente si collocano in un qualche rapporto con le scelte e attuazioni goldoniane: in questa direzione 'drammaturgia pregoldoniana' risulta solo una (legittima) delimitazione di campo, equivalente a un più neutro 'drammaturgia italiana dell'ultimo Seicento e del primo Settecento'. 'Pregoldoniani' sono, in altro più preciso senso, gli autori e le opere rispetto alle quali Goldoni intrattiene un rapporto diretto, come 'precursori', nel senso positivo del termine, o come autori e opere attardati su un campo che il racconto goldoniano —di sé e della propria 'riforma'— addita o strumentalizza in un significato parallelo e diverso, nella direzione della revisione e del superamento.

2.

La Biblioteca (reale o ideale) di ARPREGO non è la biblioteca di Carlo Goldoni, che si è fatto rappresentare spesso nell'atto della scrittura, per usare le sue stesse parole, «fitto al tavolino». Scendendo dalla taglia a mezzo busto dei ritratti che aprono le sue differenti edizioni —che trovano in quello di Lorenzo Tiepolo, realizzato per la Pasquali, l'approdo alla più importante bottega veneziana e forse dell'Europa intera di allora— si potrebbe percorrere (lo ha fatto soprattutto Epifanio Ajello, riservando attenzione a questo aspetto nella sua edizione commentata del 2012 di questi testi) il disporsi stesso in racconto autobiografico *cum figuris* — anzi di racconto generato dalle 'figure'— che scandisce la vita goldoniana, gli anni di crescita e apprendistato che sono oggetto delle cosiddette *Memorie italiane*, ovvero le Prefazioni ai tomi Pasquali, proprio attraverso il ricorrere della posa a tavolino, tra le mura domestiche e poi nei luoghi vari dell'esperienza che segna soprattutto i mestieri legati all'esercizio degli studi legali. Una posa che ritroviamo in una sorta di condensato retrospettivo ancora nell'edizione Zatta, per volontà iconografica esplicita d'autore o per calco su questa galleria memorabile da parte dei suoi curatori, parallelamente allo sviluppo del sistema di illustrazione per immagine dei singoli testi drammatici. Qui l'incisione di Cristoforo Dall'Acqua —di contro agli 'studi' ammobiliati e ingombri di volumi e carte, pubblici o privati— mostra una stanza curiosamente solitaria, dove il poeta s'immagina comporre le sue opere senza bisogno alcuno di supporti cartacei e di libri, in una sorta di vuoto inquietante: c'è solo il tavolino dietro a cui egli siede pensieroso, sotto la finestra, col calamaio e

qualche foglio, mentre sulla parete di destra, sotto a un ritratto femminile (la mamma?) si vede una consolle con sopra un numero sparuto di volumi.

Non è un caso —ed è l'immagine che abbiamo visto come 'locandina' per tutti i giorni del convegno di Santiago— che il primo dei 'rami' biografico-allegorici della Pasquali vedesse proprio 'Carletto' Goldoni scrivere, all'età di otto anni, la sua prima commedia, sotto lo sguardo della madre e del «signor abate Valle bergamasco», il cui nome serve a determinare una testimonianza fededegna:

[...] principiando dall'età d'anni otto, in cui il genio comico principiava in me a svilupparsi, composta avendo in sì tenera età una commedia di quel valore che aspettar si potea da un bambino...

Si faccia mente all'ultima affermazione. Tra gli argomenti su cui mi propongo di tornare c'è quello del rapporto assai forte che Goldoni intrattiene con un'opera capitale, anzi fondativa, della tradizione moderna di riferimento all'*Ars poetica* di Orazio, quell'*Arte nuevo de hacer comedias* che, con estrema libertà ma con profonda coerenza, riprende su un terreno completamente diverso e mutato, quello del 'teatro commerciale' e delle sue esigenze, il nodo costitutivo della tradizione oraziana tutta: il collegamento tra scrittura drammatica (ciò che pertiene a ciò che definiamo appunto 'poetica') e la 'recitazione'. Una tradizione classicista (ma Boileau aveva piena coscienza del rapporto tra l'una e l'altra istanza, pur allargando il quadro dell'*ars poetica* di sola pertinenza ai generi drammatici nella sua *Art poétique*) ha appiattito sul solo versante della 'poetica', in senso letterario e con indebita estensione del raggio che Orazio aveva prescelto (dove l'epica appariva come un genere drammatico in rapporto alla sua 'esecuzione' scenica), l'organica considerazione che struttura l'epistola ai Pisoni. Mi sono accorto di una continuità di tradizione andando a studiare —ne scriverò in altra occasione— i commenti all'*Ars poetica* che nello spazio che possiamo chiamare genericamente 'medioevale' (dall'XI al XIV secolo) continuano a considerare la dimensione della 'recitazione' (ridotta, naturalmente, all'atto del *recitator* solitario davanti a un pubblico, secondo la nozione allora posseduta di 'rappresentazione') in un quadro culturale in cui il teatro risulta di fatto assente. Ciò che il discorso che ho sbrigativamente definito 'classicista' ignora —specie nelle ricadute del luogo comune e della cultura scolastica media, per cui l'*Ars poetica* è un trattato generale di 'poetica'— è, dunque, il fatto che il componimento di Orazio, le opere ad essa ispirate e i suoi commenti, rappresentano la tradizione di maggiore continuità per un'idea di teatro nei secoli, compresi, come abbiamo detto, gli stessi 'secoli senza teatro'. Ma qui potrebbe sembrare che il mio discorso stia divagando, mentre mi importa solo rimarcare che il nesso che conduce fino alla 'rivoluzione' lopiana è nutrito di tradizione.

Per il ruolo che l'*Arte nuevo* ha nell'orizzonte in cui Goldoni definisce la dignità della propria pratica, quella appunto di una scrittura teatrale insieme iscritta in un regime di *ars poetica* ma attenta e dipendente dal pubblico giudizio e gradimento, e cioè da un carattere 'commerciale' o di 'mercato', basti leggere quanto testimonia la menzionata Prefazione Bettinelli, proprio attraverso una citazione esplicita di Lope e di quel testo: «Anche il gran Lopez de Vega, per testimonianza del medesimo scrittore, non si consigliava componendo le sue commedie con altri maestri che col

gusto de' suoi uditori». Ma si rammenti, di fronte alle facili e insostanziali impressioni di un ribaltamento 'rivoluzionario', che un tale carattere è inscritto fin dal fondamento oraziano, in vari luoghi e soprattutto nel riferimento del poeta drammatico al *cor spectantis* (di un pubblico che mescolava, anche allora, *equites peditesque*), e, per esempio, nella raccomandazione al poeta drammatico di una condotta che metta insieme i dettami che il testo (Orazio) gli rivolge e di ciò che il pubblico desidera: «Tu, quid ego et populus mecum desideret, audi». Quanto questa storia importi nella trasformazione —apparentemente solo un cambio onomastico— di Ottavio in Orazio dalla prima alla seconda edizione de *Il teatro comico* torneremo a ragionare forse un'altra volta, osservando per ora solo che una serie di meditazioni riprese proprio dai secolari argomenti che dall'epistola oraziana si dipartono (come il «*Nec quarta loqui persona laboret*» del v. 193) sono l'indice più vistoso dell'appartenenza della commedia goldoniana, con una nuova risoluzione formale (quella, appunto, della 'poetica in atto'), alla linea Orazio-Lope. Chi contrappone la 'classicità' di Orazio alla 'modernità' di Lope dimentica che la il montaggio di argomenti consentito dalla forma libera e aperta dell'epistola (ciò che Lope, da par suo, ha compreso) è il tratto essenziale di questa tradizione e che la mossa della 'poetica in atto' ne rappresenta una prosecuzione tanto inedita e profondamente rinnovata quanto sostanzialmente concorde ai 'fondamenti' di questo tipo di discorso.

La menzione diretta del «gran Lopez» si situa proprio nel punto di saldatura tra il racconto di una 'vocazione' personale, 'genio' o predisposizione che dire lo vogliamo, alla storia esterna di una cultura italiana del teatro, che Goldoni sostiene non aver ancora trovato una via propria alla commedia, intesa in un senso diverso da quello della tradizione attoriale, e che tanto più la aspetta in rapporto a quanto avevano mostrato le «oltramontane nazioni» e le 'riforme' di altri generi e repertori, come quelle della tragedia e dell'opera per musica. Ora, era proprio ne l'*Arte nuevo* che Goldoni poteva trovare un esempio eloquente di autore che racconta il proprio rapporto con la tradizione che lo precede, e che egli supera e reinventa baldanzosamente, come quello di un bambino precoce che si misura con una drammaturgia 'bambina', appena uscita dalle fasce, di un teatro che

> [...]
> andaba en cuatro, como pies de niño,
> que eran entonces niñas las comedias;
> y yo las escribí, de once y doce años (vv. 217-219)

Ed ecco, dunque, se l'accostamento è proponibile, una conseguenza decisiva o uno spostamento sostanziale. Noi vediamo nei nomi degli autori che si leggono sui dorsi dei volumi della biblioteca che sta alle spalle del Goldoni bambino allo scrittoio (PORTA - FAGIUOLI - CICOGNINI - MAGGI - LEMENE - GIGLI) quelli che identifichiamo come i precursori o i battistrada della 'riforma' goldoniana, in particolare col riferimento alla triade dei toscani e dei due lombardi. Certo, Goldoni prende le distanze preventivamente dai primi, dichiarando di non avere debiti nei loro riguardi e mostrando scarsa considerazione per essi (per il toscano ribobolaio e pesante, per esempio, del Fagiuoli), e non senza cattiva coscienza e rimozione di crediti. L'idea da manuale della tradizione che 'prepara' la venuta di

Carlo Goldoni è, tuttavia, vorrei sottolinearlo, cosa differente da questa implicazione in immagine.

Voglio sostenere che gli autori messi alle spalle del commediografo bambino non sono necessariamente i suoi modelli: uno è distante e quasi casuale (perché Giambattista dalla Porta tra tanti commediografi italiani dei secoli scorsi?), mentre la triade dei toscani, ridotta a duo (Fagiuoli e Gigli, qui senza Cecchi) è citata con distanza e scarsa considerazione altrove da Goldoni (certo, 'chi disprezza compra', si dice, ma non credo questi autori davvero così importanti per lui), Maggi e Lemene ci possono stare (tenuto conto che Lemene è l'autore della sola *Sposa francesca*). Ma il solo Cicognini è un autore che Goldoni mostra di apprezzare e additare —con tutta la distanza dal gusto secentista— come un modello, soprattutto per la qualità che si chiama 'genio' drammatico o scenico: «se fosse vissuto al giorno d'oggi», eccetera, ma l'arcaicità si accoppia, evidentemente, all'"infantilità', nel senso di un'esperienza di un passato recente, non sufficientemente arrivato a una misura d'arte.

3.

Le vere letture formative di Goldoni non stanno in libreria, gli autori più antichi o i moderni stranieri (né Plauto, né Terenzio, né Machiavelli o altri italiani, né Molière o altri stranieri, né Metastasio...), e nemmeno i 'pregoldoniani' propriamente intesi, perché i loro testi si leggevano in libretti poveri, di smercio immediato, come quelli in cui era specializzato l'editore e libraio di Rialto Domenico Lovisa, che smerciava con successo Mondini e Bonicelli. Ma non ci sta, soprattutto, il libro che ispira la 'forma' della Pasquali, appunto, il *Théâtre Italien* di Evaristo Gherardi, l'opera che accoppia l'illustrazione relativa alla commedia singola (come, per esempio, nell'edizione 1682 di Molière) al 'rame allegorico' introduttivo.

Resta, insomma, da chiedersi anzitutto e da problematizzare il fatto — evidentemente di probabilità schiacciante— della conoscenza goldoniana del *Récueil* gherardiano: un rapporto che è nella storia delle istituzioni e del teatro quand'anche non sia un rapporto di imitazione, ripresa o ispirazione diretta. Per Carlo Gozzi — ma ciò non stupisce, posta la fitta presenza del filone magico e delle meraviglie della *pièce à machines* nel *Récueil*— il ricorso a questa fonte è testimoniato, come abbiamo ricordato altrove, per conoscenza diretta alla voce *Gherardi* dal dizionario dei comici di Francesco Bartoli (e, mi piace pensare, che il conte possa essersi compiaciuto del rapporto qui esibito tra comici e scrittori capaci di dare 'gratis à la troupe' il frutto del loro 'passatempo'). Probabilmente Goldoni avrà letto con maggior frutto —diventando Goldoni— Marivaux che le pièces di Gherardi, portatrici di un gusto capace di interessare piuttosto un cultore del 'ritorno del superato' come il conte Gozzi, ma altra questione è quella del suo rapporto con il principale monumento della storia del teatro italiano in Francia.

L'ultima, accresciuta, edizione del *Récueil* gherardiano, presenta l'impiego dell'immagine in assoluto più prossimo a quello dell'edizione Pasquali, che Goldoni inizia appunto poco prima di partire per Parigi e che da lì poi curerà per il decennio seguente: rapporto testo/immagine scandito tra un antiporta 'allegorico' e una serie di tavole, a piena pagina, riferite ognuna a una commedia della raccolta. Goldoni

conserva questo impianto —più prossimo, poniamo, di quello limitato al solo contenuto delle pièces suggerito dall'edizione illustrata di Molière del 1682—, spostando l'antiporta 'allegorico' verso l'implicazione della biografia, ma mantenendo nella parte alta delle vignette le personificazioni allegoriche (in una specie di 'soffitta', rispetto al palcoscenico in cui si svolge l'episodio autobiografico) e in quella bassa il motto latino di compendio.

Uno studio degli antiporta allegorici gherardiani —che l'autore commenta relativamente all'invenzione— resta da fare, anche per la confusione che si propaga tra gli esemplari delle differenti edizioni (ma a Santiago è stata opportunamente rilanciata dalle amiche e dagli amici di Paris-Sorbonne la questione del rilievo di una riconsiderazione di quest'opera capitale, impresa da salutare con particolare gioia). Quei «frontespices... à la tête de chaque tome», dove la Musa Talia agisce insieme ai piccoli cupidi, *génies* della commedia, raccontano infatti il passato e il presente del teatro italiano, nel nome di Arlequin, dalla distribuzione dei caratteri alle maschere che la Musa esercita, al ruolo dello specchio del teatro in relazione alle passioni che riflette, al rimpianto per la perdita, che fa sì che la Musa si faccia, dopo la chiusura della *Comédie Italienne*, da ispiratrice, raccoglitrice di memorie (EXUVIAE TRISTES e DUM LEGO COLLIGO, sottolineano i motti latini d'accompagnamento dell'ultima incisione). Ed è lo stesso Gherardi a commentare il senso del percorso, da «le premier de ces frontispices represente la Muse du Théâtre, réglant les passions en distribuant les caractéres, avec ces mots de Virgile: SCENIS DECORA ALTA FUTURA» (citazione da *Aeneis*, I, 429: «Hic portus alii effondiunt, hic lata theatris / fundamenta petunt alii immanisque columnas / rupibus excidunt, *scaenis decora alta futuris*.»: «superbo ornamento di scene future»; riferito alla fondazione di Cartagine), all'ultimo dove «[...] le sixième exprime le chagrin du Public, qui en perdant les Italiens a perdu les plus beaux ornements du Théâtre Comique et à qui il ne reste rien pour se consoler d'une si grande perte, que le Recueil qu'on lui presente. Cela se figure par la Muse de la Comedie, depouilée de tous ses ornements, et assise sur le Théâtre, jettant les yeux sur un volume que le Génie d'Arlequin lui presente, sur lequel sont écrits ces mots: EXUVIAE TRISTES; et aux pieds du Génie: DUM LEGO COLLIGO» (dove il rinvio alle «tristi spoglie», capovolge evidentemente il *dulces exuviae* di *Aen.* IV, 651).

Una dimensione, quella dell'allegoria del progetto, che manca del tutto in altre imprese editoriali di teatro illustrato che certo Goldoni aveva presente: sicuramente l'edizione di Molière del 1682, probabilmente la riproduzione a stampa del più antico manufatto illustrato della storia del teatro occidentale, il Terenzio Vaticano *cum figuris* (lat. 3868, datable al IX secolo), 'riprodotto' nella preziosa edizione impressa a Urbino da Girolamo Mainardi nel 1736, con incisioni che riprendono le illustrazioni originali

Illustrazioni riferite alle singole commedie raccolte nel volume (da Terenzio a Molière, da Molière a Gherardi); immagine dell'autore (nella tradizione terenziana e in quella moderna); antiporta che definiscono, ricorrendo a citazioni latine parlanti, quella che abbiamo chiamato 'allegoria del progetto'. Ma la Pasquali, riferendosi a queste tradizioni e questi esemplari, mentre conserva l'illustrazione in supporto alla

singola commedia, intreccia il piano allegorico a quello della biografia, proponendo cioè un autore che esce dal ritratto a mezzo busto in posa (con i suoi arnesi di scrittura, la penna e la carta), e racconta tra la 'soffitta' delle personificazioni e lo zoccolo in cui spicca la citazione allusiva le 'scene' teatrali del proprio romanzo di formazione. Per Goldoni la vita è, in sostanza, il 'progetto' del suo teatro o questo è un risultato di quella, oltre la sua apparente dispersività.

Goldoni non è, per caso, un uomo che si racconta soprattutto come un uomo che scrive: apprendista legale impegnato in altre scritture e verbalizzazione, per diventare poi uno 'scrittore di commedie'; prima un 'cittadino veneto' destinato a quegli impieghi, accanto a quelli riservati alla nobiltà, e un uomo di ampia esperienza del mondo, per poi diventare un 'autore' (o un 'dottor Goldoni' autore). Le 'scenette' della Pasquali intrecciano episodi teatrali (e di scrittura e declamazione teatrale: Carletto che recita in classe e, più grande, che sale in scena vestito da donna, i comici visti approdare in barca o all'Arena di Verona) a episodi che si svolgono sostanzialmente nella dimensione degli 'studi', pubblici o privati, stanze domestiche, scuole, cancellerie civili o penali; scenette, peraltro, di un teatro per immagini dove è possibile far interagire quei personaggi per cui vigeva un ferreo divieto di apparizione nella scena del teatro propriamente intesa: qui i 'nobili veneti' possono tranquillamente svolgere la propria parte, senza travestimenti o infingimenti.

Vorrei, a questo punto, almeno accennare alla questione sotto il profilo più stretto dell'immagine parlante, che contiene elementi di scrittura 'in forma realistica' (da distinguere ovviamente dalla didascalia, citazione, motto o impresa, che sta per definizione 'fuori del quadro': quei nomi sono leggibili non solo da noi, ma dagli stessi personaggi della scena, mentre è ovvio che le citazioni latine che recano le personficazioni allegoriche o che appaiono come 'motto' della vignetta si collocano su un diverso piano, al quale solo noi abbiamo accesso, non i personaggi della storia). Questo, infatti, risulta l'unico caso di scritto parlante in tutti i 'rami autobiografici' dell'edizione Pasquali.

4.

Tornando all'argomento di partenza e per quel che riguarda le mie responsabilità —non perché rilevanti, ma perché a loro volta storicizzabili—, io ho sempre parlato, più che di autori pregoldoniani, di 'commedia cittadina veneziana pregoldoniana', nel senso di un genere particolare, di una zona di repertorio, dotato dei crismi di una tradizione ben individuata (dallo stesso Goldoni, che parla di 'commedia nazionale', riferendosi ovviamente a Venezia) e rispetto al quale si poneva la possibilità di un confronto. Rimarcando la tradizionalità di aspetti e questioni pensati come 'invenzione' di Carlo Goldoni e misurando l'innovazione rispetto all'effettivo panorama da cui Goldoni partiva, più ricco e più complesso del sospettato.

Tomaso Mondini e Giovanni Bonicelli, dunque, non sono tanto in sé e *in toto* dei 'pregoldoniani' (non è particolarmente 'pregoldoniana' la traduzione del *Tasso in veneziano* o il canzoniere di Sante Bagozzi, che Gozzi, mi mostrava Franco Vazzoler, cita in un prologo al pubblico: segno che il pubblico o parte del pubblico si ricordava ancora di quel nome mezzo secolo dopo) e nemmeno, anche se lo sono

in un senso generale e qualche volta più preciso, le *commedie ridicolose* o le tragicommedie dell'uno e dell'altro, *Le furberie di Gradellino*, *Gli amori sfortunati di Pantalone*, il *Basilisco del Bernagasso* (da Lope), *L'amalato imaginario sotto la cura del dottor Purgon*, *Sansone* e *Lucrezia romana*, anche se Goldoni mostra di riutilizzarla in uno dei suoi libretti giovanili, eccetera eccetera), ma lo è l'orizzonte della 'commedia cittadina veneziana', tra i suoi precedenti e la venuta di Goldoni. 'Pregoldoniane' in un senso forte sono *Il Pantalone mercante fallito*, *Il Pantalone spezier*, *Il Pantalone bullo*, e *Le putte de Castelo*, se mai potessimo o potremo leggerle. Non nel senso appunto di qualcosa o qualcuno che viene prima —anche Lope, Molière, Metastasio, Evaristo Gherardi e Luigi Riccoboni, o Marivaux sono personalità di primissimo rilievo che condizionano il 'diventar Carlo' da parte di 'Carletto' Goldoni— ma di una tradizione che fa corpo, proprio mentre la contraddistingue il segno postumo della 'minorità' o del repertorio, con il compiersi di una linea caratterizzante che assume i tratti e i connotati del ruolo di autore. E Goldoni cita e ricorda, appunto, Il *Pantalone mercante fallito* o *Le putte de Castelo* nel momento stesso in cui racconta il suo diventare, in quel repertorio e non solo, autore.

Un mio contributo sopra ricordato —abbastanza fortunato, se devo tirare qualche somma di citazioni e riprese— data al 1987, il che vuol dire che a quasi trent'anni fa. Promettevo allora, tanto per dire della vacuità degli intenti e del rapido passare del tempo, un'edizione delle tre commedie di Mondini e Bonicelli sopra citate. Ci sono tornato più volte e ci ho girato intorno e poi se ne è occupato qualcun altro, Maria Ghelfi, che ne ha pubblicata una e che pubblicherà le altre due proprio con ARPREGO. Che appaiano in edizione annotata in questa sede e occasione è dunque, aldilà di tutto, cosa buona e che chiude comunque qualche pendenza e qui posso parlarne posto che non sono direttamente io ad essermene occupato.

Dicevo dei tempi ormai da storia più che da cronaca e su questo vorrei aggiungere qualcosa, proprio per i punti di riferimento che non stanno in biblioteca. Ho pubblicato quel saggio, dopo le mie prime cose su Andrea Calmo, ma i miei interessi per quel repertorio risalivano a qualche anno prima, quando ero studente (e facevo pochi esami) e ha un legame forte con una figura del teatro e della cultura veneziana ormai del secolo scorso che ho frequentato, quando contemporaneamente alla Facoltà di Lettere di Ca' Foscari ho cominciato a frequentare i corsi del Teatro a l'Avogaria, separato dalla prima solo da un ponte. L'anno è il 1978 e la persona in questione Giovanni Poli. Poli muore nel febbraio del 1979.

Subito dopo il convegno di Santiago sono andato a discutere una tesi di dottorato su di lui di un'allieva (fiorentina) di Anna Maria Testaverde e Françoise Decroisette, Giulia Filacanapa. Tra due anni, nel 2017, cadrà il centenario della nascita di Poli. Dunque una distanza perché quello che pareva cronaca o ricordo personale assuma i tratti della memoria storica e speriamo ci sia data una qualche occasione di ricordo e dibattito al proposito.

Spetta a Poli e alla sua partecipe antipatia nei confronti di Goldoni l'interesse mio —per quel che vale, ovviamente— per Calmo, Andreini, minori vari, ovviamente Gozzi: per coloro che hanno frequentato o solo visto Poli, Goldoni assumeva il ruolo di una sorta di uccisore della commedia dell'arte (ovviamente la tra-

dizione di un rinnovamento del linguaggio teatrale aveva bisogno di guardare tra gli anni cinquanta e settanta del secolo scorso a prima di Goldoni, anche per marcare differenze dai grandi registi che scoprivano in quello stesso giro d'anni Goldoni). Poliano anche il culto per uno di questi oggetti: appunto il *Pantalone mercante fallito* di Mondini, anzi, penso che Poli ignorasse trattarsi di un anagramma, di Simon Tomadoni. Un testo a cui era particolarmente legato, copiato a mano alla Marciana come gli altri sopra citati, e più volte utilizzato come materia per i cosiddetti *collages* o testi antologici allora in voga e un testo con cui Poli intedeva inaugurare nel 1969 il suo nuovo 'teatrino' veneziano, l'Avogaria, che esiste ancora e al quale ancora, dopo anni di distacco, sono tornato a collaborare. Poi lo sostituì, giovandosi dell'inserimento nel cartellone del festival della Biennale di quell'anno, con una versione (molto libera) della *Rodiana* di Andrea Calmo, e mise in scena —in una forma coralizzata e in abiti moderni— il *Mercante fallito* nel 1970, con qualche sua delusione (credo dovuta alla sostanziale ripetizione di una forma di adattamento che aveva dato frutti migliori con Calmo o col ritorno ai copioni reinventati, come il fortunato *Alfabeto dei villani* che nel 1971 riscuote un vasto successo di critica nella presentazione alla stagione del Teatro Olimpico di Vicenza). Poi il *Mercante fallito* resterà un oggetto di riferimento, sempre pensato per un eventuale ritorno, ma usato un'ultima volta in un altro testo-collage, *Gli ultimi carnevali di Venezia* del 1974 (tra materiali goldoniani e di varia provenienza, anche con invenzione personale). Si tratta anche della prima cosa in cui —con una *tournée* in Francia— ho recitato in particine laterali in una ripresa dopo la morte di Poli, nell'autunno del 1979.

Mi sono laureato nel 1983 con Giorgio Padoan proprio, e non a caso, con un'edizione commentata del testo più ostico di Calmo, infarcito non solo di dialetti settentrionali, ma di lingue varie, come il greco e il tedesco, poi andata a stampa nel 1985: appunto la *Rodiana*.

Uno dei primi spettacoli di cui ho scritto o messo insieme il testo, pensato per continuità al repertorio e agli autori di Poli, data al 1981, due anni cioè dopo la sua morte, era proprio un montaggio o collage —ci penso con un sentimento misto di orgoglio e insoddisfazione— che metteva insieme il *Mercante fallito* di Mondini con due commedie coeve; una era al centro della tesi di laurea di vent'anni prima di uno storico della lingua che avrei conosciuto più tardi e di cui poi sarei stato collega a Ca' Foscari, allievo di Gianfranco Folena, Pietro Spezzani: il *Pantalon spezier*; l'altra che non mi risultava citata da nessuna parte e che avevo letto solo perché rilegata con altre cose in una miscellanea drammatica della Marciana: il *Pantalone bullo*. Nel frattempo avevo smesso di recitare (tranne che per sostituzioni in tournée per assenze di qualche attore dell'ultima ora) e mi ero messo a fare appunto i copioni e l'aiuto-regia di Giovanni Perelda. Lo spettacolo ha avuto anche la ventura di andare in giro e anche con qualche tappa all'estero —l'Algeria, Addis Abeba al seguito di una delegazione del governo italiano che andava a firmare qualcosa con Menghistou (lo hanno visto Giulio Andreotti e Giancarlo Pajetta e altri della 'prima repubblica'), Dublino eccetera (non saprei con quale comprensione da parte del pubblico, che pensava di vedere la commedia dell'arte d'esportazione)— e non lo rievoco certo per fini autoapologetici, ma solo per dire qualcosa del retrobottega di

un percorso che si crede inquadrato in soli termini di 'interessi accademici' e così non è.

Non mi pare senz'altro, tra l'altro, una delle cose migliori dei miei primi passi teatrali (anche se avevo ventidue anni, cioè non pochissimi, e nulla di particolarmente rilevante mi è poi accaduto). Si intitolava, comunque, *Su l'àgiare del flon*, da un motivetto che si trova in tutte e tre le commedie e, appunto, 'pregoldoniana' era qui Venezia, più che non fossero Mondini e Bonicelli. Da questa cosa —che comunque ha qualche merito di posizione cronologica— ormai sono passati quasi trentacinque anni, che non sono davvero pochi.

BIBLIOGRAFIA CITATA

ANGLANI, BARTOLO, *Che cos'è questa crisi?*, Ariccia, Aracne, 2015.

GOLDONI, CARLO, *Memorie italiane*, a cura di Epifanio Ajello, Napoli, Liguori, 2012.

TERENZIO, PUBLIO, *Pub. Terentii Comoediae nunc primum italicis versibus redditae...*, Urbini, Hieronymi Mainardi, MDCCXXXVI.

————, *Terentius cum figuris*, (Biblioteca Apostolica Vaticana, manoscritto Vat. Lat. 3868.

Indice onomastico

N. B.: il presente indice onomastico comprende solo i nomi di persone reali (non invece personaggi omonimi presenti in opere letterarie e teatrali). I nomi di stampatori e librai vi sono inclusi soltanto quando compaiono citati nei testi dei saggi, ma non nei riferimenti bibliografici.

A

Abert, Anna Amalie 399, 400n, 401n, 406.
Accorsi, Maria Grazia 45, 45n, 207n, 211, 638n, 640.
Adamo, Filomena 595n, 603.
Addario, Francesco 257.
Addison, Joseph 106, 114, 114n.
Ademollo, Alessandro 44n, 50.
Adimari, Lodovico 340n, 348.
Agamben, Giorgio 451n, 452.
Agnelli 32n, 116n, 122, 296, 296n, 564, 619, 619n, 630, 643, 649, 649n, 652.
Agnelli, Maddalena 509, 509n, 512.
Agosti, Giulio 106, 106n, 109.
Agostino, Aurelio, d'Ippona 276, 276n, 279n, 280, 291n, 293, 342n, 373, 377, 476n, 480, 573n, 575, 576.
Ajello, Epifanio 11, 13, 28, 229n, 233, 328-329 337, 441, 451, 485, 485n, 489, 532, 670, 678.
Åkerman, Susanna 50, 50n.
Alatri, Paolo 250n, 258.
Albani, Giovanni Francesco (Clemente XI Papa) 54, 59.
Albano, Cardinale 43n.
Albergati Capacelli, Francesco 612n.
Alberti, Carmelo 111n, 122, 193n, 201, 206n, 211, 229n, 234, 409n, 416, 493n, 500, 532.
Albinoni, Tommaso 496, 577.
Albrizzi, Francesco 52.
Albrizzi, Giambattista 563.
Alcaini, Giorgio Giacomo 343n.
Alessandro Magno 46n, 512.
Alfano, Giancarlo 469n, 470.
Alfieri, Gabriella 322, 322n.
Alfieri, Vittorio 286, 322, 322n, 327, 331, 637n.
Alfonzetti, Beatrice 9, 13, 89, 90n, 91n, 92n, 98, 106n, 109, 259n, 268, 454n, 463, 497n, 500.
Alighieri, Dante 54n, 179n, 180, 294, 660.
Aliverti, Maria Ines 76n, 84.
Allacci, Leone 113, 121, 421, 421n, 428, 433, 433n, 437.
Allegri, Luigi 449n, 450.
Alonge, Roberto 582n, 583n, 585n, 588n, 589n, 591, 595n, 603.
Althann, Michele Federico 499.
Altieri, Emilio Bonaventura (Clemente X Papa) 57.
Altieri Biagi, Maria Luisa 225.
Alunno, Francesco 277.
Amadei, Davide 638n, 641.
Amar du Rivier, Jean-Augustin 410-411.
Amato, Marco 614n, 615.
Ambrosini, Giuseppe 423, 424
Amenta, Niccolò 10, 19, 111, 271, 271n, 272, 272n, 273-280, 281.
Amurat, Agnese 392.
Anna Teresa Maria Bonaventura vedi Grati, Anna Maria.
Andreini, 'Lidia' 118.
Andreini, Francesco 354, 357.
Andreini, Giovambattista / Giovan Battista / Giovanni Battista (Lelio) 9, 111-121, 279, 354-357, 557, 557n, 564, 676.
Andreini, Isabella 103, 104, 118, 351, 351n, 354-355, 357.
Andreini, Virginia 118.
Andreotti, Giulio 677.
Andrioli, Paola 520.
Andrucci, Giuseppe Maria vedi Quadrio, Francesco Saverio.
Angelini, Franca 27, 27n, 39, 454n, 455n, 461-463, 495n, 501, 526, 526n, 534, 543-544, 545, 560n, 564.
Angiolini, Gasparo 399-400.
Anglani, Bartolo 28, 32n, 39, 443n, 450, 520, 532, 545, 560n, 564, 581-583, 591, 668, 678.
Anne-Marie-Christine de Bavière (*Dauphine de France*) 136.
Antolini, Bianca Maria 44n, 51, 259n, 268, 495n, 500.
Antonelli, Roberto 600n, 604.
Apolloni, Antonio 384, 384n, 393.

Apollonio, Mario 348.
Apostolidès, Jean-Marie 507, 507n.
Aquilanti, Francesco 363.
Aragona, Diego d' 317.
Arbasino, Alberto 446n, 450.
Arcadia, Accademia dell' 54, 60-61, 103-105, 108, 245, 281, 313, 342, 345, 409, 430, 432-433, 437, 468, 470-471, 499, 508, 662-663.
Aretino, Pietro 26, 445n, 450, 580n, 589.
Arezzo, Claudio Mario 322.
Ariani, Marco 609n, 614.
Ariosto, Ludovico 101, 240, 350, 470, 474n, 493, 573, 594, 654-655, 657-662.
Aristofane 465, 467, 469, 662.
Aristotele / Aristotile 90-91, 161, 276, 278, 401, 500, 609, 620n, 627-629, 631.
Armani, Vincenza 103, 118, 350, 356, 356n, 358.
Arnaudo, Marco 76, 76n, 84.
Arriaga Flórez, Mercedes 203n, 211, 235n, 244.
Arrighetti, Lorenzo 278.
Artaud, Antonin 29.
Asburgo (famiglia) 499.
Asburgo, Carlo II d' 306.
Asburgo, Carlo VI d' 398, 562, 633.
Ascenzi, Anna 609n, 615.
Asor Rosa, Alberto 271n, 279n, 280, 406.
Attinger, Gustave 139, 139n, 145, 147, 147n, 158, 171, 171n, 173n, 180, 183n, 190.
Augusto II di Polonia (Federico Augusto I elettore di Sassonia) 392, 473, 474, 476-480, 482.
Auletta, Pietro 363, 363n, 423.
Aureli, Aurelio 48, 330, 337.
Aureli, Mariano 640.
Aurispa, Giovanni 321.
Aversa, Tommaso 10, 315-323.
Azarboni, Antonio 257.
Azzolini, Decio 57.

B

Baccini, Giuseppe 343n, 348.
Bacetti, Francesca 342.
Baffieric Farinola, Elisabetta 344.
Baglioni, Francesco 422-423, 425, 491.
Baglioni, Lorenzo 493.
Bagnesi, Ginevra 342.
Baia Curioni, Stefano 32n, 39.
Baiada, Francesco 309.
Balata, Nicola 363n.
Balbi, Niccolò / Nicola 608.
Baldassarri, Guido 333n.
Baldini, Sebastiano 46, 116n, 357.
Balestracci, Duccio 348.
Balestrieri, Domenico 471.
Balletti Riccoboni, Elena Virginia vedi Riccoboni Balletti, Elena.
Balletti, Francesco detto Mario 101, 457-458.
Bambozzi, Manuela 449n, 450.
Banchieri, Adriano 239.
Banci, Giulio Cesare 255.
Bandello, Matteo 331, 644.
Baratto, Mario 447, 447n, 452, 534, 581n, 582n, 591, 593n, 595n, 601n, 603.
Barbarigo, Niccolò 229.
Barbarisi, Gennaro 225.
Barbaro Gritti, Cornelia 433n.
Barberini (famiglia) 51.
Barbieri, Niccolò / Nicolò 119, 352, 352n, 357, 480.
Barelli, Agostino 343n.
Baretti, Giuseppe 97, 114n, 116-117, 121-122, 383n, 393, 472, 561, 662.
Baridon, Michel 91n, 98.
Barlocci, Giovanni 420, 428.
Baron, Michel 47n, 92-93, 108-109, 138n, 172, 250-252, 255, 258, 468n.
Barone Domenico, Barone (poi Marchese) di Liveri vedi Liveri, marchese di.
Barthes, Roland 444-445, 450.
Bartoli, Daniello 274.
Bartoli, Francesco 104, 109, 111, 113, 117-118, 121, 635, 640, 673.
Bartolomei, Girolamo 415-416
Bartolomei, Matteo Maria 416, 551n.
Bartolotta, Salvatore 203n, 211, 235n, 244.
Baruffaldi, Girolamo 104, 104n, 285-286, 290-291, 609, 638, 638n, 640.
Basile, Giambattista 305, 640, 640n.
Bassi, Elena 76n, 84.
Basso, Alberto 259n, 268.
Bastona, Andriana 68, 328-329, 334, 611, 612.
Battaglini, Marco 58-59, 61.
Batti, Giacomo 573.
Battisti, Eugenio 363n.
Bausi, Francesco 600n, 602n, 604.
Baviera, Carlo VII di 398.
Baviera, Ferdinando, elettore di 341.
Baviera, Massimiliano II Emanuele di 342, 575.
Baviera, Massimiliano III Giuseppe di 398.
Baviera, Violante Beatrice di, alias Elmira Telea 239n, 245, 339, 341, 344n, 348, 423, 429.

Bayle, Pierre 130-131, 134.
Bazoli, Giulietta 75n, 85, 202, 533.
Beaucé, Pauline 137n, 145, 383n, 393.
Beccaria, Gian Luigi 287n, 293-294, 331n.
Becelli, Cesare 12, 108-109, 610, 653-657, 659, 659n, 661-663.
Belando, Vincenzo 320.
Bellina, Anna Laura 406, 493n, 495n, 501.
Bellingeri, Alfredo 634, 634n, 641.
Bellini, Davide 308, 308n, 312n, 314.
Belvedere, Andrea 217, 249, 258.
Belvedere, Antonio 272, 280.
Bembo, Pietro 274.
Bendidio, Lucrezia 546.
Beni, Paolo 276, 276n, 280.
Beniscelli, Alberto 9, 13, 63, 499-500, 561-562, 564.
Benjamin, Walter 451-452, 505, 505n.
Benozzi, Giovanna detta Isabella o Fragoletta 101, 103.
Benozzi, Zanetta detta Silvia 105.
Benvenuti, Annibale 204n.
Benvenuti, Edoardo 408n, 416.
Beolco, Angelo vedi Ruzante.
Beregan, Nicolò 12, 571-579.
Bergalli, Luisa 69, 69n.
Bergamini, Antonio 274.
Bernabei, Ercole 343n.
Berni degli Antoni, Vincenzo 636, 641.
Berni, Francesco 277, 657.
Bernini, Giovanni Filippo 46n.
Bertana, Emilio 653, 662.
Bertati, Giovanni 555.
Bertelli, Antonia 421, 421n.
Berti, Pompeo 232n, 639, 639n, 640, 641.
Bertinazzi, Carlo Antonio, detto Carlin 143, 458.
Bertinetto, Pier Marco 287n, 294.
Bertoldi, Andrea 613n, 633.
Bertoni, Ferdinando 406, 426.
Bettinelli, Giuseppe 32-33, 35n, 67-68, 111, 113, 120, 216, 218-219, 300, 300n, 304, 334, 334n, 375, 408n, 415, 415n, 430-433, 437-438, 447, 494, 562, 571, 593, 605-606, 613, 668-669, 671.
Biagioli, Chiara 32n, 39.
Bianchi, Anna Maria 344.
Bianchi, Brigida 340, 345.
Bianchi, Giovanni Antonio 373, 373n, 381.
Biancolelli, Catherine 127, 130, 175.
Biancolelli, Domenico / Domenico Giuseppe / Dominique 125, 127, 129, 143, 173, 173n, 188, 454, 553.
Biancolelli, Françoise 129.
Biancolelli, Louis 80, 80n, 172, 181.
Biancolelli, Nicolò 312-313.
Biancolelli (Cortesi), Orsola vedi Cortesi Biancolelli, Orsola.
Biancolelli, Pierre-François / Dominique (Le Fils) 142, 144-145, 383, 456-458.
Bianconi, Lorenzo 364n, 369, 575n, 578.
Bildt, Charles de 47n.
Binni, Walter 468, 468n, 474.
Bino Bellomo, Probo 638n, 641.
Biondelli, Bernard 207n, 211.
Biondo, Flavio 330.
Bisaccioni, Maiolino 312n, 313.
Bisesta, Casimiro 256.
Bisesto, Casimiro 257.
Bisi, Monica 12-13, 289n, 293, 619.
Bissari, Pietro Paolo 343n.
Bizzarini, Marco 64n, 72-73, 532.
Bizzocchi, Roberto 218n, 222n, 225.
Bjurström, Per 44n, 50.
Blanc, André 152-153, 158.
Blangiforti, Carlo 306n, 314.
Boccaccio / Bocaccio / Boccace, Giovanni 63n, 91, 96, 102n, 330, 331, 337, 644.
Boggione, Valter 287n, 293.
Boileau, Nicolas 142, 172, 671.
Boisfranc 176.
Bona e Fardella, Gioachino 312.
Bonarelli, Guidubaldo /Guidobaldo 119n, 559.
Bonaviri, Giuseppe 306, 306n.
Boncompagni, Giacomo (cardinale) 60n.
Boni, Gertrude 207n, 211, 362.
Bonicelli, Giovanni 10, 19, 193, 194, 195n, 196, 196n, 199, 199n, 201, 202, 206, 481, 673, 675, 676, 678.
Bonincontro, Mariano 306.
Bonnart, Jean-Baptiste-Henri 82.
Bonomi, Ilaria 497n, 500.
Bonora, Ettore 493n, 501.
Borbone, Armando di 55-56, 59, 61.
Borbone, Carlo III di 249, 250n, 251n, 252n, 257, 363.
Borbone, Filippo V Angiò di 309-310.
Bordier, René 239.
Bordoni, Faustina 114, 345, 351n, 357.
Borgogna, Alberto 449.
Borges, Jorge Luis 667.
Borghesi, Ambrosio 428.
Borghini, Vincenzo 279n, 292.
Borini, Domenico Mauro 644n, 651.
Borromeo, Anton Maria 644n, 652.
Borromeo, Vincenzo 50n.
Borsellino, Enzo 44n, 50.

Borsellino, Nino 444n, 450, 579n, 581n, 591.
Borso d'Este, duca di Modena, Reggio e Ferrara 653.
Bosisio, Paolo 408n, 417, 483n, 489, 538n, 545, 593n, 604.
Bossa, Renato 364n, 369.
Bossard, Rudolf 575, 575n, 577-578.
Botero, Giovanni 313.
Bourqui, Claude 134, 189n, 190.
Boursault, Edme 138n, 140.
Bracciolini, Poggio 650n, 652.
Bragaglia, Anton Giulio 271n, 281.
Branciforte, Nicolò Placido 312.
Brembato, Francesco 649n.
Bretagna, Luigi di 310.
Brinzi, Errigo 252, 252n.
Brissart, Pierre 78, 81.
Brizzi, Paolo 240n, 244, 485n, 490.
Broccetti, Giuseppe 344.
Brognoligo, Gioachino 374, 374n, 381.
Broschi, Carlo, detto Farinello o Farinelli 498, 498n.
Brossette 94.
Brun Calvo, Yolanda 14.
Brunelli, Bruno 216n, 225, 234, 374, 374n, 381, 493n, 495, 498n, 501.
Bruni, Leonardo 330.
Brunswick, Elisabetta Cristina di 562.
Brunswick-Lüneburg, Antonio Ulrico di 575.
Brunswick-Lüneburg, Carlotta Felicita di 574.
Brunswick-Lüneburg, Ernesto Augusto (Ernst August) 48n, 573.
Brunswick-Lüneburg, Giorgio Guglielmo di 48n, 476.
Brunswick-Lüneburg, Giovanni Federico (Johann Friedrich) di 573-575.
Brunswick-Lüneburg, Sofia Amalia di 575.
Bruscagli, Riccardo 651n.
Bucciarelli, Melania 431n, 437.
Buccini, Stefania 497n, 500.
Buffaria, Pérette-Cécile 7, 10, 13, 14, 227.
Buini, Giuseppe Maria 421, 422n, 427, 428.
Bulgarelli Benzi, Marianna 216n, 217.
Buonarroti, Michelangelo il giovane 277, 286, 291n, 411.
Buonmattei, Benedetto 274.
Buono, Benedict 10, 13, 14, 285, 291n, 293.
Buratelli, Claudia 355n, 357.
Buroni, Edoardo 497n, 500.
Busenello, Giovan Francesco 312.
Buttitta, Antonino 316n, 323.

C

Caballi, Tommaso 307.
Cabiddu, Stephanie 9, 13, 125.
Caccia, Giovanni Agostino 291n, 293.
Caira Lumetti, Rossana M. 44n, 49n, 50, 51, 499n, 502.
Caldelari, Callisto 649n, 652.
Calderón de la Barca, Pedro 313, 341, 537, 550, 550n, 556, 558.
Calmo, Andrea 202, 676, 677.
Calonacci, Alessandro 228, 228n.
Caloprese, Gregorio 53, 56, 59.
Calvino, Italo 229n, 233.
Calzabigi, Ranieri de' 11, 397-406, 499.
Calzavara, Antonella 330n.
Calzolari, Andrea 454n, 463.
Camerini, Eugenio 18, 22, 30, 30n, 39.
Camerino, Giuseppe Antonio 520, 545.
Cametti, Alberto 57n, 61.
Caminer Turra, Elisabetta 336.
Camposampiero, Guglielmo 649n.
Cancedda, Flavia 30n, 39, 504n, 512, 521.
Candiani, Rosy 217n, 225.
Candila, Francesco 312.
Canozzi, Cristoforo 643.
Canozzi, Lorenzo 643.
Cantelmo-Stuart, Ippolita 367, 367n, 369.
Canzachi, Giovanni Camillo 12, 633-641.
Cao Peña, Paula 14.
Capaccio, Ignazio 311n, 313.
Capaci, Bruno 11, 13, 453, 462n, 463, 532, 644n, 652.
Capasso, Niccolò 278, 278n, 280.
Capece, Carlo Sigismondo 343.
Capitta, Gianfranco 121.
Capizucchi, Raimondo 49.
Capone, Stefano 259n, 268.
Cappellari, Michele 49.
Cappelletti, Cristina 12-13, 497n, 500, 653.
Cappelletti, Salvatore 95n, 98.
Capponi, Piero 343.
Capponi, Scipione 412n.
Capra, Carlo 225.
Capranica, Pompeo 58.
Caproni, Giorgio 442n, 451.
Capuana, Luigi 306n.
Caracciolo, Domenico 250.
Carandini, Silvia 355n, 357, 358, 557n, 564.
Carasale, Angelo 363.
Carducci, Giosuè 500n, 501.
Carli, Alessandro 331, 331n, 337.
Carli, Gian Rinaldo / Gianrinaldo 115, 614, 614n.

Carlo di Borbone, poi Carlo III di Spagna vedi Borbone, Carlo III di.
Carlo VI d'Asburgo vedi Asburgo, Carlo VI d'.
Carlo VI d'Austria vedi Asburgo, Carlo VI d'.
Carlo VII di Baviera, Sacro Romano Imperatore vedi Baviera, Carlo VII di.
Carlson, Marvin 119n.
Carolet, Denis 81.
Carolina di Brandeburgo-Ansbach, regina di Gran Bretagna e Irlanda 93.
Carpani, Roberta 50, 50n.
Carrer, Luigi 644n, 652.
Casali Bentivoglio Paleotti, Gregorio Filippo Maria 640-641.
Casali, Gaetano 68, 112, 329, 392, 502, 607-609, 611-612.
Casanova, Gaetano 387, 389-390.
Casanova, Giacomo 106n, 454n, 456, 527n.
Casanova, Giovanna 387n.
Cascetta, Anna Maria 621n, 631.
Cassione, Francesco 331.
Castelli, Rosario 10, 13, 315.
Castelli, Silvia 30n, 39, 236n, 243, 504n, 512, 521.
Casti, Giambattista 499.
Castiglione, Baldassarre 650n.
Cataudella, Quintino 323.
Catoni, Giuliano 235n, 243.
Catucci, Marco 410n, 416.
Caussin, Nicolas 238.
Cavalcanti, Guido 462, 600n.
Cavallerino, Antonio 330, 330n, 337.
Cavanna, Francesco 319, 320.
Cavazzoni Zanotti, Giampietro 105, 105n.
Ceccarelli, Francesco 254-256.
Cecchetti, Dario 552n, 556.
Cecchi, Carlo 359n.
Cecchi, Giovanni Maria 277, 279n, 673.
Cecchini, Orsola 352.
Cerisier, René de 238.
Cerlone, Francesco 250-251, 253, 258.
Cervantes, Miguel de 235, 443.
Cesti, Antonio 572n.
Chappuzeau, Samuel 133.
Chesterfield, Philip Stanhope, conte di 93.
Chiarelli, Alessandra 432n, 437, 438.
Chiari, Pietro 35, 38, 229n, 373, 635, 652, 670.
Chinzer, Giovanni 427.
Chiocchetti, Pietro Vincenzo 496.
Ciampi, Francesco 364.
Ciampi, Vincenzo Legrenzio 533n.
Ciancarelli, Roberto 44n, 50.
Cibrario, Luigi 343n, 348.
Cicali, Gianni 259n, 265n, 268.
Ciccarelli, Lorenzo 254, 255, 256, 285.
Ciccuto Marcello 650n, 652.
Cicogna, Emanuele Antonio 572.
Cicognini, Giacinto Andrea 11, 18-19, 29-31, 39, 111, 194n, 215, 243, 486, 503-512, 516, 518-519, 535, 537, 537n, 550-552, 554, 556, 607, 672-673.
Cinelli da Calvoli, Giovanni 119n, 409n, 417.
Cipolla, Alfonso 449n, 452.
Cirillo, Decio 90n, 98, 317.
Cito, Giuseppe 274, 278n, 280, 297n, 334n, 336n, 555n, 560n, 563n, 654n.
Claudiano, Claudio 576, 576n.
Clemente IX Rospigliosi 46.
Clemente VII 286n, 293.
Clemente X 57.
Clemente XI 54, 59.
Clemente XIII (Carlo Rezzonico) 643.
Clemente XIV (Giovan Vincenzo Antonio Ganganelli) 643.
Cocchiara, Giuseppe 315n, 323.
Cocco, Ester 350, 350n, 357.
Coco, Francesco 638n, 641.
Colasanti, Antonia 364.
Collalto (Antonio Mattiuzzi) 113.
Colombo, Vittorio 637n, 641.
Colonna, Lorenzo Onofrio 574.
Columbro, Marta 497n, 501.
Comesaña Santos, María de los Milagros 14.
Comparini, Lucie 13, 14, 141n, 142, 142n, 145, 434, 434n, 437.
Congreve, William 94.
Conti Di Campello, Francesco Maria de' 46n.
Conti, Antonio 32, 63, 67, 70, 89, 104, 104n, 105n, 107-109, 473, 609, 611, 613, 613n.
Contini, Gianfranco 600n, 604.
Contini, Milena 12, 13, 290, 290n, 633.
Conversazioni, Enrica 46n, 50.
Convò, Giulio 577.
Cooper-Walker, Joseph 115n, 122.
Cordelli, Franco 121.
Cori, Angelo 578.
Coris, Eularia 115, 118n.
Cornaro, Andrea 64n,
Corneille, Pierre 56, 61, 67, 70, 72, 78, 78n, 84, 90, 91, 188, 229, 278, 278n, 280, 332, 333, 335, 473, 537, 550n, 608, 611, 622.
Corneille, Thomas 552, 556, 558-559.
Corona, Teresa (Diana) 120.
Coronedi Berti, Carolina 639, 639n, 640, 641.
Corrado, Gioacchino 65, 364, 379n, 496.
Corseto, Pietro 317.

Corsini, Filippo 344n.
Cortese, Domenico 308n.
Cortesi Biancolelli, Orsola 129, 340, 345.
Corti, Maria 667.
Corvo, Nicolò / Nicola detto Agasippo Mercotellis 262, 363.
Costantini, Angelo 125n, 130, 136, 476-477, 482.
Costantini, Antonio 387, 389-390.
Costantini, Costantino 130, 136.
Costantini, Gabriello 253.
Costantini, Giovan Battista / Giovanni Battista 120, 136.
Costantini, signora 388.
Cotta, Pietro 609n.
Cotticelli, Francesco 10, 13, 14, 79n, 84, 195n, 202, 249, 253n, 257n, 258, 259n, 264n, 268, 271n, 274n, 280, 281, 364n, 369, 497n, 500.
Cottone, Antonio 49.
Cozzi, Gaetano 38n, 39.
Craig, Edward Henry Gordon 29.
Crescimbeni, Gian Mario / Giovan Mario / Giovanni Mario 54n, 116, 116n, 278, 431n, 437, 510, 510n.
Crescimbeni, Giulio 121
Crevatin, Franco 200n, 202.
Cristina di Svezia (regina) 9, 43-52, 57.
Croce, Benedetto 217n, 225, 249n, 251, 251n, 253n, 258, 259n, 268, 273n, 280, 550-551, 556, 594n, 604.
Croce, Giulio Cesare 638n, 640-641.
Crotti, Ilaria 33n, 34n, 39, 193n, 202, 532, 579n, 589, 595n, 604.
Cuzzoni, Francesca 345.

D

D'Afflisio Moreri, Elisabetta, detta la Passalacqua 541n, 542-543, 549, 610-612.
D'Alembert, Jean Battiste Le Rond 457, 457n, 463.
D'Alibert, Giacomo 57-58.
D'Ambra, Francesco 274, 277.
D'Ambrosio, Carmine 266.
D'Ambrosio, Giacomo 364.
D'Ancona, Alessandro 350n, 357.
D'André, Lucrezia detta Carò 344.
D'Angelo, Vincenzo 285n, 289, 289n, 293
D'Arbes / Darbes, Cesare 112-113, 120, 583.
D'Aubignac, François Hédelin 60n.
D'Avila, Geronimo 306.
D'Avino, Gennaro 19.
D'Avossa, Giuseppe 423.
D'Azzi, Bernardino 111, 279.
D'Ippolito, Vincenzo 275-276, 280.
D'Isa, Francesco 272-273, 275.
D'Orso, Angiola 340-341, 345.
D'Urfé, Honoré 185.
Da Filicaia, Vincenzo 342, 343n.
Da Meaco, Simonide 204n.
Da Ponte, Lorenzo 398, 406, 525, 525n, 528, 528n, 535, 550, 552, 556.
Da Schio, Giovanni 572.
Dall'Acqua, Cristoforo 670.
Damante, Maria Francesca 487n.
Dancourt, Florent Carton 138n, 147, 149-150, 152, 152n, 158, 172.
Daolmi, Davide 50n, 51.
Davico Bonino, Guido 230, 231n, 233, 598n, 603.
Davoli, Susi 259n, 269.
Dazzi, Manlio 593n, 604.
De Angelis, Marcello 409n, 417.
De Angelis, Paolo 53-54, 60n, 61.
De Barante, Brugière 172, 181.
De Bourbon, Armand (principe di Conty) vedi Borbone, Armando di.
De Caro, Gaspare 46n, 51.
De Courville, Xavier 90n, 92n, 94n, 98, 103n, 110, 119-121, 655n, 662.
De Dominicis, Giovanni Paolo 257.
De Falco, Michele 259-260, 264.
De Falco, Simone 266.
De Filippis, Felice 259n, 268.
De Frutos Martínez, María Consuelo 13-14.
De Gregorio, Mario 244.
De Guibert, Joseph 486n.
De Lemene, Francesco 18, 45, 45n, 51.
De Luca, Emanuele 9, 13, 135, 135n, 141-142, 145, 163n, 169, 383n, 393.
De Luca, Giovanni Battista 50.
De Maintenon, Françoise (Madame) 136.
De Maria, Giuseppe 254.
De Micillis, Gregorio 278n, 280.
De Molina, Tirso vedi Tirso de Molina
De Poilly, François 82.
De Rogatis, Bernardino 239.
De Ross, Luigi 310n.
De Rougemont, Martine 77, 77n, 81n, 84.
De Sanctis, Francesco 594n, 604.
De Scudéry, Madeleine 133.
De Solís y Rivadeneyra, Antonio 341.
De Tipaldo, Emilio 644n, 651-652.
De Totis, Giuseppe Domenico, pseudonimo Nonacrio, Filedo 11, 430-433, 435-438.
De Turgis, Constantin 130.
De' Calzabigi, Ranieri 11, 397-406, 497.

De' Medici (famiglia) 339-340, 343-344, 348.
De' Medici, Cosimo III, Granduca di Toscana 339, 341-342, 409-410, 415-416.
De' Medici, Ferdinando 245, 340-341, 410.
De' Medici, Francesco Maria 344-345, 411n.
De' Medici, Gian Gastone 216, 340.
De' Medici, Giovanni 353-354.
De' Medici, Lorenzo 600, 600n, 604, 650.
De' Medici, Maria 342n, 454.
De' Medici, Mattias 408n, 417.
Decroisette, Françoise 11, 13, 14, 407, 410n, 411n, 413n, 416, 416n, 417, 430n, 437, 676.
Degli Azzi, Faustina ne' Forti, alias Selvaggia Eurinomia e Confusa 344, 348.
Degrada, Francesco 225, 259n, 268.
Del Carmen Fontán, Pablo 14.
Del Monaco, Francesco 310, 313.
Del Tedesco, Enza 92n, 98.
Del Zanca, Michele 362.
Delcorno, Carlo 45n, 51.
DelDonna, Anthony 259n, 268.
Delisle de La Drevetière, Louis-François 102n, 109.
Dell'Aquila, Giulia 10, 13, 271, 277n, 280.
Della Corte, Andrea 495n, 498.
Della Porta, Giovan Battista / Giovanni Battista, Giambattista 30, 272, 486.
Della Rovere, Vittoria 342, 342n, 344.
Deloffre, Frédéric 459n, 461n, 463.
Demarne, Michel 82.
Dent, Edward Joseph 422n, 428.
Desfontaines, Pierre-François Guyot 92, 654.
Destouches, Philippe Néricault 32n, 179n.
Di Bella, Sarah 89-90, 93-95, 98.
Di Capua, Leonardo / Lionardo 273.
Di Capua, Rinaldo 420.
Di Maggio, Patrizia 253n, 258.
Di Martino, Giuseppe 257.
Di Ricco, Alessandra 11, 13, 465, 469n, 474, 661.
Diderot, Denis 76, 249, 250, 250n, 253, 258.
Didot, François-Ambroise 637n.
Dione, Cassio 335.
Dionisio, Alessandro 320.
Dobbs Mackenzie, Barbara 419n, 422-424, 428.
Doglio, Federico 511n.
Doglio, Maria Luisa 626n, 631.
Dolfin, Pietro 572n.
Donizetti, Gaetano 532.
Donneau de Visé, Jean 172, 172n, 180, 230.
Dorat, Charles-Joseph 179n.
Doria, Giannettino 317, 319.
Doria, Paolo Mattia 252, 252n.
Dorigista, vedi Dosi Grati, Maria Isabella.
Dort, Bernard 454n, 457n, 463.
Dosi Grati, Maria Isabella (Dorigista) 10, 19, 20n, 203-205, 207, 207n, 208, 211, 639.
Dosi, Giuseppe 205.
Drusi, Riccardo 202.
Du Fresny, Charles vedi Dufresny / Du Fresny, Charles
Du Gérard 129n, 131n, 134.
Dufresny / Du Fresny, Charles 9, 78n, 79, 80, 85, 134, 138, 138n, 141, 147, 147n, 148, 149, 149n, 150, 150n, 151, 151n, 152, 153, 153n, 154, 155, 155n, 156, 156n, 157, 157n, 158, 159, 159n, 160, 160n, 161, 161n, 162, 162n, 163, 164, 164n, 165, 165n, 166, 166n, 167, 167n, 168n, 169, 172n, 180, 183n, 190.
Duni, Egidio Romualdo 386.
Durazzo, Giacomo 399n.
Dygul, Jolanta 11, 13, 475.

E

Eberhard, Giustina 345.
Elias, Norbert 507, 507n, 512.
Elmira Telea vedi Baviera, Violante Beatrice di.
Epiro, Agatino 308n.
Erasmo da Rotterdam 92n, 98, 119n, 122, 636.
Errico, Scipione 321.
Ertiger, Franz 79.
Euripide 375, 377.

F

Fabbri, Paolo 400n, 406, 495n, 500.
Fabbricatore, Arianna 9, 13, 147.
Fabbrini, Giuseppe 237, 238.
Fabiano, Andrea 11, 13, 14, 93n, 117n, 121, 122, 156n, 158, 199n, 202, 383, 383n, 384n, 387n, 393, 450n, 451n, 450, 462n, 463, 560n, 634n, 640.
Facciolati, Jacopo 644, 644n, 652.
Fachard, Denis 602n, 604.
Fagiuoli, Giovan Battista / Giambattista 10, 18, 19, 21n, 30, 31, 31n, 32n, 215-221, 225, 271, 288, 295, 295n, 296, 297, 339, 342, 342n, 345, 345n, 346n, 347n, 348, 468, 477, 486, 669, 672, 673.
Falavolti, Laura 118n.
Falcone, Niccolò 277, 277n, 280.
Fancello, Antonio 202.

Fanfani, Pietro 286, 351n, 358.
Fantato, Michela 379n.
Fantuzzi, Giovanni 204, 204n, 211.
Fanzago, Francesco 652.
Farnese, Alessandro (cardinale) 111n.
Farnese, Alessandro (generale) 574.
Farnese, Antonio, duca di Parma 94, 108.
Farnese, Odoardo 575.
Fatouville, Anne Mauduit de / Anne Moduit de detto Nolant de Fatouville 9, 78-79, 85, 125, 128-134, 141n, 145, 151n, 158, 176, 183n, 190.
Favart, Charles-Simon 179n.
Faverzani, Camillo 383n, 393.
Federico Augusto I di Sassonia 633.
Federico Augusto II di Sassonia 392, 633n.
Federico Augusto III di Sassonia 392n, 393, 613n, 633n, 641.
Federico Cristiano di Sassonia 613n.
Federico, Gennarantonio / Gennaro Antonio 295, 297, 300-304, 359, 363-364, 369, 420, 428, 527, 529, 530, 530n, 534.
Fegejo, Polisseno vedi Goldoni, Carlo.
Ferini, Benedetta 344.
Ferrari, Claudio Ermanno 639, 639n, 641.
Ferrari, Giorgio E. 572, 572n, 578.
Ferrari, Giovanni Battista 652.
Ferrari, Stefano 532.
Ferrarotto, Gianlorenzo 572, 572n, 578.
Ferrini, Antonio Romolo 58.
Ferro, Marco 38n, 39.
Ferrone, Siro 21n, 25, 31, 35-37, 39, 120, 134, 193n, 195-196, 202, 229n, 233, 352n, 354, 354n, 357-358, 361, 384n, 399, 399n, 406, 521, 532, 579n, 581n, 583n, 585n, 588-591, 604, 608n, 615, 669.
Ferroni, Giulio 18n, 22, 28n, 39, 279n, 497n, 500.
Fiacchi, Antonio 639n, 641.
Fiaschini, Fabrizio 114n, 116n.
Fichte, Johann Gottlieb 53.
Fidenzi, Jacopo Antonio 340.
Fido, Franco 28, 95n, 98, 224-225, 235n, 244, 374, 374n, 381, 534, 547, 579n, 581n, 591, 598n, 601n, 604, 615.
Fielding, Henry 383, 383n, 393.
Filacanapa, Giulia 676.
Filippi, Bruna 237, 244.
Fioravanti, Marco 235n, 238n, 244.
Fiorentino, Francesco 89n, 98.
Fiorilli, Tiberio detto Scaramuccia 44, 136.
Firenzuola / Fiorenzuola, Agnolo 111, 274, 276-277, 279.
Fischietti, Domenico 532n.
Fleury, André-Hercule de 93.
Florimo, Francesco 259n, 268.
Focari, Marta 392.
Fogelberg Rota, Stefano 44-45, 47n, 49n, 51.
Folena, Gianfranco 21n, 279n, 280, 493n, 500, 532, 598n, 604, 669, 677.
Fontana, Carlo 57, 58, 260-261, 652.
Fontanelli, Alfonso Vincenzo 432, 432n, 438, 609n.
Fontanini, Giusto 273, 273n, 280, 545n.
Foresti, Fabio 638n, 641.
Forestier, Georges 132, 132n, 134, 189n, 190, 661.
Formica, Marina 259n, 268.
Forteguerri, Nicolò 431n.
Francesco I di Lorena, Sacro Romano Imperatore 397-398, 405.
Franchi, Saverio 46n, 51, 239.
Francioni, Gianni 97n, 98.
Franciotti, Cesare 351n, 358.
Freixeiro Ayo, Irina 14.
Frenquellucci, Chiara 236n, 239, 244.
Frigimelica Roberti, Girolamo 330, 330n, 337.
Fritz-Hilscher, Elisabeth 301n, 304, 499n, 501.
Frugoni Quaratesi, Livia 344.
Fubini, Mario 653, 662.
Fumagalli, Giuseppina 654, 657, 661-662.
Fumaroli, Marc 55, 55n, 61.
Fustier, Paul 154n, 158.
Fuzelier, Louis 83n.

G

G. A. B. 204n.
Gabrielli, Pietro 643, 645.
Gabrielli, Teresa di Valvassore 643.
Gadda, Carlo Emilio 446n, 450.
Gaggiotti, Federico 421n.
Gagliardi, Giuseppe 654, 661-662.
Galata, Vincenzo 317.
Galiani, Ferdinando 250.
Galilei, Vicenzo 356, 356n, 358.
Galletti, Lorenzo 384n, 391-393, 608n, 615.
Galletti, Nicolò 312.
Gallo, Bruno 70n, 73, 561n, 565.
Gallo, Pierino 113n, 122.
Gallo, Valentina 9, 13, 43, 45-46, 51, 55-56, 62, 108n, 122, 364, 364n, 369, 582n, 591.
Galluzzi, Tarquinio 471.
Galuppi, Baldassarre 67, 419n, 425, 428, 530n, 533n, 561n.
Gamallo Fernández, Aida 14.

Gamba, Bartolomeo 653, 653n, 662.
Gambier, Madile 202.
Gandini, Pietro 387-388, 390.
Ganeau, Etienne 81, 81n, 85, 108n, 110.
Garavelli, Enrico 331n.
Garbero Zorzi, Elvira 409n, 417.
Garboli, Cesare 359, 359n.
Gargante, Cesare 420.
Garibotto, Celestino 654n, 662.
Garin, Eugenio 53n, 61, 650n, 652.
Garzadori, Orsetta 572.
Garzoni, Tommaso 118, 350-351, 358.
Gatta, Francesca 497n, 500.
Gaudenzi, Augusto 640-641.
Gay, John 383.
Gelli, Giovan Battista 91, 276-277.
Genette, Gérard 384n, 393.
Genoino, Giulio 636, 636n, 641.
Genovese, Alberto 310n, 313.
Geratoni, Giuseppe 130, 136.
Geremia, Angelo 30, 216, 345n, 347.
Gerini, Giovanni Battista 653n, 662.
Geron, Gastone 596n, 604.
Ghelfi, Maria 10, 13, 75n, 85, 193, 196n, 201-202, 533, 676.
Gherardi, Evaristo / Evariste 9, 19, 75, 78-79, 80-82, 84-85, 123, 125-126, 129-130, 132n, 134-136, 138-145, 147n, 151n, 153n, 158-164, 166-169, 171-176, 180-186, 188, 190, 410n, 455n, 463, 673-674, 676.
Giacomo (Stuart) I d'Inghilterra 573n.
Giannattasio, Giovanni 255.
Gianturco, Carolyn 46n, 51.
Giazotto, Remo 525, 525n, 534.
Gigli, Girolamo 10, 18, 19, 21n, 30, 30n, 32n, 215, 218, 235-245, 275, 283, 295, 295n, 339, 345, 350, 468, 497, 678, 681, 682.
Giliberto, Onofrio 550.
Ginzburg, Carlo 359n.
Ginzo Escamilla, Sandra 14.
Giordani, Giuseppe 423.
Giorgio di Danimarca 575.
Giovanelli, Paola Daniela 38n, 39, 615.
Giovannelli, Giovan Paolo 362, 362n, 369, 613n, 615.
Giovanni Magno 333, 333n.
Giraldi Cinzio, Giovan Battista / Giambattista 511, 645-646, 652, 657n, 661-662.
Giraud, Anna 65.
Giron, Pietro 320.
Gisberti, Domenico 343n.
Gisiano, Mariangela 455n, 463.
Giudice, Francesco 309-310, 493n, 499.
Giuffredi, Argisto 321.
Giulini, Giorgio 32n.
Giunta, Fabio 333n.
Giustinian, Girolamo 376-377, 380, 531n.
Gluck, Christoph Willibald 11, 397-402, 405-406.
Goldin, Daniela 497n, 500, 532.
Goldoni, Carlo *passim*.
Goldoni, Giulio 215.
Golinetti, Francesco 392, 393, 612.
Gonzaga di Guastalla, Eleonora 344.
Gonzaga, Ferdinando Carlo duca di Mantova 102.
Gonzaga, Francesco 273n, 280.
González Freitas, Carlos Gabriel 14.
González Martín, Vicente 13.
González, Isabel 13, 14.
Goodrich Heck, Anne 253n, 258, 271n, 281.
Gori, Antonio 28, 384, 384n, 386, 393, 498, 607, 612.
Gori, Domenico 351, 351n, 358.
Gorini Corio, Giuseppe 12, 285-286, 290, 331, 331n, 337, 619-623, 626-627, 630-631.
Gozzi Carlo 30, 30n, 33, 35, 35n, 75n, 85, 117, 117n, 202, 207n, 211, 229n, 373, 509, 533, 544n, 554, 587n, 589, 594n, 603, 670, 673, 675-676.
Gozzi, Gasparo 63, 67, 69-71, 609.
Grati, Anna Maria 204n, 211.
Grati, Antonio Maria 205.
Gravili, Pasquale 255.
Gravina, Gian Vincenzo / Gianvincenzo / Giovanni Vincenzo 9, 32, 53-57, 59-62, 332, 378, 555, 560, 560-561, 564, 607, 653, 657n.
Grazioli, Mauro 637n, 641.
Grazzini, Antonfrancesco / Anton Francesco detto il Lasca 94, 277, 351n, 358, 643, 649-652.
Greco, Domenico 275, 275n, 280.
Greco, Franco Carmelo 249n, 258, 260n, 268, 272-273, 280, 364n, 369.
Greenblatt, Stephen 507, 507n, 512.
Griffoli Piccolomini, Caterina 344n.
Grillo Pamphili, Teresa 472.
Grimaldi, Antonio 45n, 51.
Grimani, Michele 63-66, 68, 103, 384, 447, 524-527, 530n, 537n, 549-550, 561-562, 608.
Gronda, Giovanna 400, 400n, 406.
Groppo, Antonio 421, 421n, 424, 424n, 426-428.
Grotowski, Jerzy 29.

Grunenberg da Silva, Antonia 344.
Guadagni, Ottavia 342.
Guardenti, Renzo 9, 13, 75-81, 84-85, 134-136, 139n, 142-143, 145, 173n, 180, 182n, 190.
Guarini, Battista / Giovanni Battista 311, 383, 387-388, 393, 511, 560n, 611.
Guccini, Gerardo 31-32, 36, 39, 197n, 202, 272n, 280, 348, 606, 606n, 615, 654n, 662.
Guellette, Thomas-Simon 120, 120-121.
Guglielminetti, Marziano 546n.
Guidi, Alessandro 43, 43n, 45-46, 49, 50-51, 55, 55n, 62.
Guidotti, Angela 11, 13, 537, 539-540.
Guillot, Catherine 78n, 85.
Gustafsson, Lars 44n, 51.
Guthmüller, Bodo 228, 229n, 234, 467n, 472.
Gutiérrez Carou, Javier 1, 5-6, 9, 10, 13-14, 17, 63-64, 73, 203-204, 207-208, 211, 408, 464-465, 581n, 589n, 591, 639n, 667n.
Gutiérrez Porteiro, José 7.
Guyot de Merville, Michel 179n.

H

Habermas, Jürgen 508, 508n, 512.
Hallmann, Johann Christian 575.
Hammond, Frederick 44n, 51.
Händel / Haendel / Handel, Georg Friedrich 388, 577-579.
Hannover, Sofia di vedi Palatinato, Sofia del (Sophie von der Pfalz).
Hawcroft, Michael 78n.
Heartz, Daniel 406, 419, 419n, 424n, 426n, 428.
Heck, Thomas F. 253n, 258, 406, 419, 419n, 424n, 426n, 428.
Heck Goodrich, Anne 253n, 258.
Hérissant (veuve: Marie-Charlotte-Marguerite Barbry) 72, 491n, 499.
Herry, Ginette 37-39, 64n, 67, 67n, 73, 229, 229n, 332-333, 336-337, 532, 571, 571n, 578, 607, 607n, 615.
Hill, Aaron 76.
Hogart, William 76.
Hume, Robert D. 383n, 393.
Hunecke, Volker 204n, 211.

I

Iaci, Stefano di 307.
Ianniciello, Felice 250n, 258.
'Ibn Hamdīs, 321.
Imer, Giuseppe 68, 215, 328, 390-392, 507, 527n, 537n, 540, 571, 606-609, 612.
Incogniti, Accademia degli 343.
Infelise, Mario 205n, 211, 637n, 641.
Ingegneri, Angelo 356n, 358.
Innocenzo XI (Papa) 57, 485.
Innocenzo XII (Papa) 54, 58-60.
Intronati, Accademia degli 279n.
Iovene, Tommaso 255.
Iriarte, Tomás de 500, 500n.
Isgrò, Giovanni 310n, 313, 316n, 317, 323, 491, 491n.
Isola, Anna 425.

J

Jacona, Erminio 238n, 244.
Jászay, Magda 576n, 578.
Javitch, Daniel 657n, 662.
Joly, Jacques 249n, 258.
Jommelli, Niccolò 259n, 268, 495.
Jonard, Norbert 91n, 98, 228-229, 234.
Joncus, Berta 437.
Jossa, Stefano 657n, 662.

K

Keir, Elam 307.
Kirkness, John W. 134, 190.
Klimowicz, Mieczyslaw 392-393, 633n, 641.
Konigson, Elie 249n, 258.
Korneeva, Tatiana 11, 13, 503.
Kurz, Joseph Felix von 10, 295, 297, 297n, 302-304.

L

L'Hermite, Tristan 78, 78n, 85.
La Calprenède Gauthier de Costes de 647n.
La Noue, Jean-Baptiste Sauvé 179n.
Labia, Angelo Maria 391n, 393, 448.
Lalli, Domenico 28, 63-64, 66, 497, 612.
Lama, Ernesto 654n, 662.
Lami, Giovanni 216.
Lampugnani, Giovanni Battista 476.
Landolina Rizzari, Francesco Maria 312.
Lantier, Etienne-François de 179n.
Lapucci, Carlo 287-289, 290n, 293.
Larosa, Stella 593.
Lasagna, Paola 194n.
Lasca, Anton Francesco vedi Grazzini, Anton Francesco detto il Lasca.
Laschi, Filippo 425, 499.

Latilla, Gaetano 364, 420.
Lattanzi, Alessandro 634n, 642.
Lavezzi, Gianfranca 495n, 501, 532, 563-564.
Lazzarini, Domenico 374, 377, 379, 611.
Le Blanc, Judith 153n, 158.
Le Noble, Eustache 78, 80, 80n.
Le Rochois, Marthe 152.
Lecomte, L.- Henry 125n, 128n, 134.
Ledoux, Fernand 232, 232n, 234.
Legrenzi, Giovanni 571, 575n, 577-578.
Lemene, Francesco de 18, 30, 30n, 45, 45n, 48-51, 215, 672-673.
Lenoble, Eustache 138n.
Leo, Leonardo 364, 405-406, 427, 496, 499.
Lepri, Luigi 638n, 641.
Lesage, Alain-René 75, 81-85.
Leyva, Aurelia 348.
Lezza, Antonia 250n, 258.
Lippi, Lorenzo detto Perlone Zipoli 286, 294, 409, 409n, 417.
Lippmann, Friedrich 259n, 268, 495n, 500, 532.
Lisarco 47.
Lisi, Anna Maria, detta Brogina 345.
Liveri, marchese di vedi Barone, Domenico Luigi 10, 19, 249-258, 272n, 273n, 275n, 277n, 280, 281, 300, 313-314, 422.
Livio, Gigi 599n, 603, 636n, 641.
Locatelli, Stefano 113n, 122, 236n, 244, 558n, 560n, 564.
Loche, Giovanni vedi Locke, John
Locke, John 653, 653n, 662.
Lodoli, Carlo 374.
Logroscino, Nicola 364, 423.
Lombardi, Gostanza 345.
Lombardi, Lombardo 228, 228n.
Lomonaco, Fabrizio 54n, 62.
Longhi, Pietro 449.
Longhi, Roberto 205n, 211, 251, 251n, 258, 447.
Longinotti, Nicolas 14.
Lope de Vega (de Vega y Carpio, Félix Lope; erroneamente Lopez / López de Vega) 33, 311-312, 318, 318n, 340, 519, 550n, 556, 606, 671-672, 676.
López Couso, María José 13.
Lorena (famiglia) 339, 348.
Lorenzi, Giovanni Battista 555.
Lorenzo Martínez, Nuria 14.
Lorenzo Rivas, Luis 14.
Lotti, Lotto 640.
Lovisa, Domenico 20n, 194-196, 198n, 201-202, 205-206, 210, 428, 673.
Lucchini, Anton Maria 63, 577-578.
Lucchini, Arrigo 638n, 641.
Luciani, Giuseppe 256-257.
Luciani, Paola 70n, 73, 327n, 337, 509-510, 512, 562n, 578, 607, 607n, 615.
Luciano di Samosata 644, 644n, 652.
Lucina, Giuseppe 275, 275n, 280.
Lucio, Francesco 48n.
Luigi XIV 78, 135-137, 142, 159, 310n, 454.
Lully, Jean-Baptiste 80, 137-138, 140, 147-148, 150, 152-155, 157-158, 186.
Luna, Fabrizio 277, 448n, 571.
Lunari, Luigi 556, 595n, 604.
Lurati, Ottavio 287-288, 293.
Lustres Petronzi, Micael 14.

M

Macchia, Domenico 256-257.
Macchia, Giovanni 551n, 553, 556, 564.
Macchioni, Giovan Battista 342n.
Macedonia, Filippo di 311.
Machiavelli, Niccolò 277, 330-331, 538, 593, 598-604, 644, 648, 657, 673.
Maciotti, Mauro 233.
Maffei, Scipione 19, 31-32, 66-67, 71, 89-90, 104-110, 112-115, 117, 122, 217, 221, 221n, 225, 233, 258, 308, 332, 375, 375n, 377, 379, 379n, 381, 433, 467-469, 509, 558n, 564, 609-610, 613, 651, 653-655, 662.
Maffei, Vittorino 309n.
Maggi, Carlo Maria 18, 30, 30n, 50, 50n, 215, 337, 486, 656, 656n, 672, 673.
Maggiore, Francesco 47, 59, 426.
Magliabechi, Antonio 216.
Magnusson, Börje 49n, 52.
Magrino, Gennaro 255.
Mainardi, Girolamo 674, 678.
Mainoldi, Pietro 638n, 641.
Maione, Paologiovanni 10, 13, 14, 79n, 84, 253n, 257-259, 264n, 268, 274n, 280, 364n, 369, 494n, 495n, 497n, 499-501, 634n, 642.
Maiorana, Francesco 320.
Malatesta, Pandolfo 118n, 331n, 337, 525n, 622n, 626n, 630-631.
Mamczarz, Irene 94, 94n, 509, 509n, 512, 607n, 615.
Mamone, Sara 30n, 39, 360n, 369, 408n, 417, 595n, 604.
Mancini, Filippo Giuliano 574.
Mancini, Maria 574.
Mancuso, Pietro 10, 305, 307-308, 310-314.
Mandò, Ferruccio 18, 22, 348.

Manfredi, Maddalena 640, 640n.
Manfredi, Muzio 106.
Manfredi,Teresa 640, 640n.
Mangini, Giorgio 493n, 501.
Mangini, Nicola 28, 28n, 39.
Maniscalco, Antonino 306.
Manzani, Francesco 340.
Manzani, Serena 340.
Manzoni, Alessandro 286, 537n.
Marano, Andrea 274.
Maratti Zappi, Faustina 472.
Marazzini, Claudio 286-287, 293, 294.
Marcello, Aurelia 345.
Marcello, Benedetto 386, 494n, 577.
Marcello, Elena Elisabetta 10, 13-14, 235-236, 244.
Marchand, Jean-Jacques 602n, 604.
Marchesini, Santa 496.
Maria Teresa d'Austria 397-398, 405.
Mariette, Jean 143.
Marin, Louis 507, 507n, 512.
Marini, Giovanni Ambrosio 647n.
Marino, Felice 308n.
Marino, Giovan Battista / Giovanbattista 118, 471, 598n, 603, 667.
Marino, Pasquale 257.
Mariti, Luciano 134, 193n, 202, 272n, 280, 316n, 323, 355, 355n, 356, 356n, 357, 358, 557n, 564.
Marivaux Chamblain, Pierre Carlet de 105, 109, 120, 144, 179n, 453, 454, 454n, 457, 457n, 458, 458n, 459n, 460, 461, 461n, 462, 463, 673, 676.
Markstrom, Kurt 264n, 268.
Marliani, Giuseppe 37.
Marliani, Laura 37.
Marotti Ferruccio 79n, 85, 116n, 352n, 354n, 358, 539n, 545.
Martelli, Mario 600n, 602n, 604.
Martello, Pier Jacopo / Pierjacopo 11, 19, 91, 91n, 98, 105-108, 110, 117, 308, 332, 409, 409n, 411, 417, 449-451, 451, 467-474, 609, 661, 661n.
Martellucci, Gloria 310n, 314.
Martín Clavijo, Milagro 203n, 211, 235n, 244.
Martín y Soler, Vicente 363.
Martinelli, Franca 454-455, 638n, 641.
Martínez Estebas, Anxo 14.
Martínez Portela, Sheila 14.
Martini, Giovan Battista 497.
Martinuzzi, Paola 82n, 85.
Masi, Giorgio 602n, 604.
Masi, Violante 601n, 603-640, 641.
Massi, Francesco Maria 572-574, 579.
Massimiliano di Baviera vedi Baviera, Massimiliano II Emanuele di e Baviera, Massimiliano III Giuseppe.
Massobrio, Lorenzo 287n, 293.
Matitti, Flavia 57n, 62.
Mattei, Saverio 494-495, 499n, 501.
Mattozzi, Ivo 637n, 641.
Maura, Paolo 10, 305-307, 314.
Mazouer, Charles 78-79, 85, 128, 128n, 134, 175-176, 178n, 180, 185-187, 190.
Mazzarino, Giulio Raimondo 310.
Mazzeo, Antonio 238n, 244.
Mazzetti, Maria Domenica detta Menica 343, 345.
Mazzocca, Fernando 225.
Mazzocchi, Federica 446n, 451.
Mazzoni, Antonio Maria 533n.
Mazzoni, Stefano 35n, 39.
Mazzotta, Clemente 38n, 39.
Mazzucchi, Carlo Maria 575n, 578.
Mazzuchelli / Mazzucchelli, Giovanni Maria / Gian Maria / Giammaria 116, 116n, 122, 193n, 194n, 202, 576, 576n, 578, 656-657, 662.
McClure, George 239n, 244.
Medebach, Girolamo 32, 36n, 37, 360.
Medici vedi De' Medici.
Megale, Teresa 10, 13, 359-362, 369, 399, 399n, 406, 446n, 451, 595n, 604.
Melai, Maurizio 634n, 640.
Melani, Jacopo 410, 414.
Mélèse, Pierre 172n, 180.
Meli, Giovanni 321.
Mellini Fanti, Eugenia 425.
Melosi, Laura 331n, 337, 609n, 615.
Memmo, Andrea junior 31n.
Memmo, Andrea senior 31n.
Memmo, Bernardo 31n.
Menandro 278, 636.
Menarini, Alberto 638n, 641.
Mendoza, Pedro Hurtado de 354n, 358.
Menochio, Stefano 289n.
Menzini, Benedetto 49, 49n, 409, 409n, 417.
Mercotellis, Agasippo vedi Corvo, Nicolò 261-262.
Merighi, Antonia 345.
Meschini, Stefano 622n, 631.
Meslé, Mr. 120, 120n.
Metastasio / Métastase, Pietro 9, 11, 43, 63, 66-68, 70-72, 215-217, 225, 234, 332, 335, 345, 384, 386, 400n, 431n, 433, 437, 466n, 493-502, 510, 555, 560-564, 609n, 613n, 673, 676.
Meulen, Jan van 238.

Mic, Constant 126-127, 134.
Michelassi, Fausta 519.
Michelassi, Nicola 521.
Michele, Agostino 276, 276n, 280.
Miggiani, Maria Giovanna 384, 384n, 391n, 393, 494n, 502.
Milton John 113-117, 122.
Minelli, Caterina 493.
Mingotti, Angelo 422, 422n, 427, 429.
Mira de Amescua, Antonio 505n.
Mirtinda Parrasside, vedi Balletti, Elena Virginia.
Missiroli, Mario 446n.
Miti, Pompilio 609n, 610.
Molière (Poquelin, Jean-Baptiste) 9-10, 78, 78n, 81, 81n, 85, 89-99, 114, 119, 127-129, 131, 134-135, 138-139, 143-144, 171, 177n, 184, 187-190, 195, 227-234, 272, 295, 359, 362-363, 373n, 379n, 381, 416, 465-466, 473, 535, 539, 547, 552-556, 579, 622, 655, 673-674, 676.
Molini, Giovanni Claudio 410n, 417, 493n, 499, 649, 649n, 652.
Molinos Zuxia, Miguel De 50.
Momigliano, Attilio 493n, 501, 589n, 591.
Momo, Arnaldo 601n, 604.
Moncada, Luigi Guglielmo 315, 317, 321, 322.
Mondini, Tomaso, pseudonimo Tomadoni, Simon 10, 19, 193-195, 198-199, 202, 206, 673, 675-678.
Mongitore, Antonino 316.
Moniglia, Giovanni Andrea 11, 185, 407-417.
Montanari, Tommaso 44n, 46n, 51.
Montemerlo, Giovanni Stefano 277.
Monteverdi, Claudio 312, 355, 397, 400-401, 405.
Monti, Giulio Cesare 204n.
Monti, Laura 364.
Monti, Marianna 266.
Montisalto, Francesco 307.
Monvel, Jacques-Marie Boutet de 179n.
Morandi, Giorgio 446n.
Morando, Simona 12, 14, 555.
Morcavalle, Mattia 255.
Morelli, Arnaldo 44n, 51.
Morelli, Giovanni 48n, 422n, 429, 496n, 501.
Morelli Timpanaro, Maria Augusta 36, 36n, 39.
Mortara Garavelli, Bice 277n, 281, 532.
Moscato, Enzo 228.
Moüke, Francesco 216, 286, 347.
Moureau, François 147n, 158-159, 169, 172n, 176n, 180, 185-186, 190.
Mozart, Wolfgang Amadeus 400n, 406, 525n, 528n, 552, 556.
Mundo / Munno, Francesco 255-257.
Munno, Francesco vedi Mundo / Munno, Francesco.
Muñoz, Antonio 57n, 61.
Muraro, Maria Teresa 419n, 428.
Muratori, Lodovico Antonio 30-32, 45n, 63, 69-70, 89-90, 94, 94n, 97-98, 274, 274n, 278, 280, 433, 433n, 434n, 438, 468-469, 472, 556, 653, 662.
Muti, Giovanni Maria 327, 331-332, 337.
Muzio, Gennaro 106, 261n, 271-274, 278n, 280, 367, 367n, 369.

N

Napoli Signorelli, Pietro 249-251, 258, 363n.
Napolioni, Marco detto Flaminione 101.
Negri, Giulio 113, 116, 116n, 122.
Nelli, Jacopo Angelo 10, 18, 19, 21-22, 32n, 236n, 271, 295-301, 303-304, 339, 345-348, 468, 669.
Néricault, Philippe vedi Destouches.
Nerone, Claudio Cesare 311.
Neuburg, Dorotea Sofia di 575.
Nevio, Gneo 278.
Nicastro, Guido 11, 14, 316n, 322-323, 498n, 501, 533, 547.
Nicole, Pierre 53, 55-56, 59, 61-62.
Nicolini, Fausto 454-456, 463.
Nicolini, Francesco 194n, 571.
Nicolodi, Fiamma 497n, 500.
Nigrisoli Wärnhjel Vera 44n, 46n, 51.
Nivelle de la Chaussée, Pierre-Claude 238n.
Noce, Hannibal Sergio 91n, 98, 450n, 451, 468n, 470n, 472.
Noe, Alfred 499n, 501.
Noiray, Michel 156n, 158.
Nonacrio, Filedo vedi De Totis, Giuseppe Domenico.
Novelli, Antonio 81, 81n, 85, 442, 486
Novellis, Carlo 343n, 348.
Noverre, Jean-Georges 400n.

O

Occhi, Simone 59n, 62, 643, 645n, 647n, 652, 660.
Odescalchi, Benedetto vedi Innocenzo XI (Papa).
Olao, Magno 333, 333n, 337.
Oliva, Francesco 10, 259-262, 264-265.
Omero 54n, 644, 644n, 652.

Orazio Flacco, Quinto 70, 238, 255, 276, 278, 289, 420, 420n, 424, 427, 429, 468, 479, 485n, 495, 524, 529, 671-672.
Orgel, Stephen 507, 507n, 512.
Orlandi, Fra Pellegrino Antonio 205n, 211.
Orlandi, Giuseppe 494.
Orlandini, Giuseppe Maria 425, 497.
Orlando, Filippo 343n, 348, 593, 657n, 662.
Orneval, Jacques-Philippe d' 75, 81-85.
Orsi, Guido Ascanio 89-90, 103.
Ortiz, Maria 594n, 604.
Ortolani, Giuseppe 31n, 43n, 64n, 73, 111n, 121, 219n, 225, 279-280, 300n, 304, 434n, 438, 448n, 450, 467n, 472, 493, 500, 510, 532, 537n, 545, 547n, 549n, 556, 564, 571n, 578, 581n, 591, 594n, 595n, 604, 605n, 615, 619n, 630, 635n, 637, 641, 652.
Orvieto, Paolo 285n, 293.
Osthoff, Wolfgang 405-406.
Ottoboni, Pietro (cardinale) 57-58, 62, 237n.
Ottoboni, Pietro Vito (Alessandro VIII Papa) 57, 58n.
Ottolini, Ottolino 107n, 656n.
Ottonelli, Giovanni Domenico / Gian Domenico 118, 351-352, 358, 415, 415n, 417, 538, 539n.
Ovidio Nasone, Publio 403-404, 406, 601n, 644, 644n, 652.

P

Padoan, Giorgio 34n, 39, 193n, 202, 229n, 677.
Paganini, Carlo 425.
Paganini, Maria Angela 425.
Paisiello, Giovanni 533.
Paitoni, Giacomo Maria 377n, 381.
Pajetta, Giancarlo 677.
Palaprat, Jean de 79n, 138, 140, 141, 176.
Palatinato, Benedetta Enrichetta del 573-574.
Palatinato, Federico (Friedrich) V del 573n.
Palatinato, Sofia del (Sophie von der Pfalz) / Sofia di Hannover 573-574.
Palella, Antonio 423.
Paleotti, Gabriello 350, 350n, 351, 358, 640n, 641.
Pallante, Giovanni 495.
Pallavicino, Nicolao 49.
Palomba, Antonio 423, 429.
Palomba, Orazio 255.
Panicelli, Demetrio 425, 429.
Paoli, Marco 232n, 234, 274n, 280, 560n.
Paolini Massimi, Petronilla 472.
Paolo Diacono 327, 330-331.
Papini, Carlo 239.
Parfaict Claude, François 130n, 134.
Pariati, Pietro 69n, 106, 499, 577.
Parisi, Arturo 90n, 98.
Parisi, Vincenzo 312.
Parnasso, Felice vedi Bernini, Giovanni Filippo.
Parronchi, Alessandro 602n, 604.
Pasquali, Andrea 392.
Pasquali, Giovambattista / Giambattista 498, 549, 598.
Pasquini, Bernardo 237, 237n.
Passalacqua, Elisabetta vedi D'Afflisio Moreri, Elisabetta
Passerini, Gaetana 472.
Pastore Stocchi, Manlio 468n, 472, 533, 555, 563.
Paternò Castello, Niccolò Maria 313, 313n, 314, 315, 317.
Pavesio, Monica 552n, 556.
Pavino, Luigi 217, 573n, 576.
Pavone, Sabina 487n.
Pécour, Louis 152.
Pedretti, Carlo 595n, 604.
Pellegrini, Bartolomeo 108n, 112.
Pepusch, Johan Christoph 383.
Perelda, Giovanni 677.
Perelli, Antonella 43n, 51.
Pergolesi, Giovan Battista / Giovanni Battista 67, 249n, 258-259, 268-269, 295, 297, 300-304, 363, 419, 527, 529.
Peri, Jacopo 397, 397n.
Perla, Felice 257.
Perocco, Daria 202.
Perrucci, Andrea 252-253, 258, 271, 271n, 281.
Perti, Giacomo Antonio 58.
Pertici, Pietro 425.
Pertusi, Agostino 575n, 577-578.
Pestelli, Giorgio 400n, 406.
Petina, Nicoletta 423.
Petrarca, Francesco 471, 493, 600n, 604, 660.
Petrelli, Giacomo 312.
Petrini, Armando 636n, 641.
Petrone, Giovanni 256.
Petrosellini, Giuseppe 533, 535.
Petruzzi, Carlo Alberto 535n, 545, 555n, 564.
Pezzana, Giuseppe 72, 493-494.
Piani, Girolamo 364.
Picart, Bernard 143.
Piccinni, Nicolò 386.
Picciuoli, Maria Caterina 342.
Piccolomini, Alessandro 276, 343n.

Pieri, Margherita 11, 14, 525.
Pieri, Marzia 12, 14, 28, 66n, 69n, 71-73, 327n, 329, 337, 532, 558, 558n, 562n, 564, 578-579, 581n, 589-591, 605, 615.
Pieri, Marzio 495n, 500.
Pietropaolo, Domenico 374, 374n, 378, 378n, 381.
Pigna, Giovan Battista 546, 657, 657n, 661, 662.
Pignatelli, Antonio vedi Innocenzo XII Papa.
Pignatelli, Francesco 54, 59, 59n, 61.
Pignatelli, Stefano 49.
Piissimi, Vittoria 351, 355.
Pillinini, Stefano 654n, 662.
Pilot, Antonio 380-381.
Pindemonte, Ippolito 104, 104n, 110, 375, 375n, 381.
Pinto, Michelangelo 228n, 234.
Piovene, Agostino 373, 377, 377n, 379, 379n.
Pirandello, Luigi 29.
Piranesi, Giovan Battista, 644.
Piranesi, Pietro 644-645, 651.
Pisani, Alvise 644, 644n, 652.
Pisarri, Costantino 204-205, 211, 334, 374-375, 381, 421n, 427-430, 436-437, 502n, 504n, 507n, 510.
Pitarresi, Gaetano 259n, 268, 424n, 429.
Pitrè, Giuseppe 311n, 314.
Pittano, Giuseppe 28.
Pittorino, Benedetto 257.
Pizzamiglio, Gilberto 34n, 39, 111n, 122, 193n, 202, 532, 533.
Placella, Vincenzo 375n, 381.
Platen, Magnus Von 44n, 51.
Plauto, Tito Maccio 94, 97, 109, 111, 112, 275, 276, 277, 278, 279, 339, 415, 470, 538, 560, 634, 635, 636, 673.
Poisson, Raymond 172.
Poli, Diego 43n, 51,
Poli, Giovanni 676-677.
Polin, Giovanni 11, 14, 410n, 417, 419, 424n, 429, 532.
Pollice, Ignatio 309.
Pollioni, Alessandro 237.
Pompejano Natoli, Valeria 511n.
Ponchiroli, Daniele 600n, 700.
Poquelin, Jean-Baptiste vedi Molière
Porcacchi, Tommaso 277.
Porcelli, Massimo 285.
Porzio, Francesco 251n, 258.
Possevino, Antonio 240, 312.
Postels, Christian Heinrich 575.
Pougin, Arthur 179n, 180.
Pourbus, Frans (il Giovane) 471n.
Povoledo, Elena 44n, 51.
Prata, Francesco 607.
Praz, Mario 448, 448n, 453.
Prestolini, Luca 285n, 293.
Procaccini, Giulio Cesare 114.
Procopio di Cesarea 337, 505n, 577.
Profeti, Maria Grazia 348, 521, 550n, 551n, 556.
Prota-Giurleo, Ulisse 259n, 268, 363, 363n.
Proust, Marcel 444, 444n, 451.

Q

Quadrio, Francesco Saverio vedi Andrucci, Giuseppe Maria 112, 115-116, 118n, 120, 122, 556, 558, 564.
Quartu, Bruna Monica 287, 287n, 288, 292n, 293.
Quazzolo, Paolo 328n, 331, 335, 337, 612n.
Querzoli Laschi, Anna 425, 497.
Quillau, Agathe Cars 494, 501.
Quinault, Philippe 80, 140, 147-148, 153-155, 157, 172.
Quondam, Amedeo 53-56, 60-62, 240n, 271-273, 279n, 281.

R

Racine, Jean 67, 70, 72, 78, 78n, 85, 90-91, 143-144, 188, 332, 335-336, 473, 608, 611, 622.
Raffi Marliani, Maddalena 25, 37-39, 359-360, 368.
Raffi, Gaspare 37.
Raimondi, Luca 19.
Rameau, Jean-Phillipe 400n.
Rampi Elena 114n.
Ramponi Virginia detta Florinda 118, 352, 355-356.
Rangoni, Giovanni 104, 104n, 432n.
Ranzini, Paola 445n, 450, 483n, 489.
Rau, Simone 321.
Ravà, Aldo 456n, 463.
Re Foti, Salvatrice 317n, 323.
Re, Emilio 193n, 202.
Re, Vincenzo 254.
Recanati, Giambattista / Giovan Battista / Giovanni Battista 433, 433n, 468-474.
Redi, Francesco 45n, 51, 216.
Rees, Gillian 387n, 393.
Regnard, Jean-François 78-80, 85, 134, 138n, 151n, 158, 160, 162-163, 172, 172n, 176, 183n, 190.
Resta, Natale 35, 65, 71, 139, 236n, 427, 673.

Ricchini, Pietro 216, 225.
Riccio, Giuseppe 309.
Riccò, Laura 28, 388n, 393, 430, 430n.
Riccoboni (famiglia) 76, 87, 106-108, 610.
Riccoboni, Antonio 471.
Riccoboni, François 383n, 393.
Riccoboni, Luigi Andrea detto Lelio 9, 19, 89-99, 101-103, 106, 106n, 108-111, 113, 115-122, 142, 144, 272, 272n, 281, 335, 373, 373n, 379-381, 558n, 586, 588, 609n, 612, 654, 655n, 662, 668, 676.
Riccoboni Balletti, Elena Virginia detta Flaminia 9, 90, 92, 101-109, 115, 458, 472.
Richelieu, Armand-Jean du Plessis (cardinale) 60n, 126, 126n.
Rieger, Dietmar 504, 504n, 512.
Rifaterre, Michel 408n, 417.
Rinaldo d'Este, duca di Modena e Reggio 475n, 574.
Ringger, Kurt 444n, 447, 447n, 452.
Rinuccini, Ottavio 48, 355, 397, 397n.
Riva, Giuseppe 93, 104n, 582.
Rizzo, Gino 520.
Robinson, Michael Finlay 259n, 268, 496n, 501.
Rocco, Nicola 255.
Rodén, Marie-louise 44n, 46n, 47n, 52.
Rodríguez Gómez, Inés 11, 13-14, 511.
Rodríguez Mesa, Francisco José 397.
Rolli, Paolo 113-118, 122.
Romagnesi, Jean-Antoine 383.
Romagnoli, Sergio 97-98, 107n, 110.
Roman, Paola 250n, 258, 532.
Romana, vedi Rutti Collucci, Cecilia detta la Romana.
Romani, Felice 532, 535.
Romei, Danilo 285-286.
Romei, Giovanna 116n, 352n, 354n, 431n, 537.
Romeo, Ignazio 312.
Ronconi, Luca 121, 122.
Rospigliosi, Giulio 46, 243, 411, 431n.
Rossi, Casimiro 272-273, 278, 278n, 281, 296n.
Rossi, Giacomo 388, 578.
Rossi, Niccolò 253.
Rossini, Gioacchino 532, 533.
Roszkowska, Wanda 392n, 393, 478n, 482, 633n, 641.
Rota, Vincenzo 12, 643-652.
Rotari, Virginia 115, 118, 355.
Rotondi, Sergio 44n.
Rousset, Jean 556.
Rousseau, Jean-Baptiste 93-94, 179n.
Rousseau, Jean-Jacques 539, 644, 647n.
Rubellin, Françoise 137n, 145, 383n, 393.
Rubini, Francesco 607.
Rucellai, Giovanni di Bernardo 330, 332, 611.
Ruffinatto, Aldo 235n, 245.
Ruffino, Alessandra 114n.
Ruschioni, Ada 90n, 98, 556, 556n.
Russo, Cristofaro 257.
Rutti Collucci, Cecilia detta la Romana 65, 68, 337, 387-390, 611-612.

S

Sabellico, Marco Antonio 330.
Sacchetti, Franco 644.
Sacchi vedi Sacco.
Sacchi, Carlo 454n.
Sacco / Sacchi, Andriana / Adriana 392, 587n, 589.
Sacco / Sacchi, Antonio 391-392, 450, 587-588, 590.
Sacco / Sacchi, Gaetano detto Truffaldino 102.
Sacco / Sacchi, Gennaro 475-477, 480-482.
Sacco Messineo, Michela 308n, 314, 323.
Saddumene, Bernardo 264.
Sade 179n.
Sadie, Stanley 495n, 499.
Sainte-Albine, Pierre-Rémond de 76, 105n.
Saint-Évremond, Charles de Marguetel de Saint-Denis signore di 558.
Sala Di Felice, Elena 499n, 502.
Salerno, Giacomo 277, 277n, 281.
Salieri, Antonio 361.
Salvadè, Anna Maria 12, 14, 643.
Salviati, Leonardo 273-274, 276-277, 281, 408n.
Salvini, Anton Maria 286, 408n, 417.
Salvino, Salvini 408n, 417.
Samonà, Carmelo 550n, 556.
San Juan, Rose Marie 44n, 52.
San Mauro, Carla 53n, 62.
Sancassani Dionigi, Andrea 119n.
Sandal, Ennio 637n, 641.
Sandrelli, Fabrizio 654n, 663.
Sangro, Carlotta di 500n.
Sanguineti, Edoardo 658.
Sannia Nowé, Laura 31n, 221n, 225, 379n, 381, 462n, 463.
Sansa, Anna 9, 14, 181, 410n.
Santaniello, Mattia 254.
Santurini, Francesco 343n.
Sarri, Domenico 364.
Sarro, Domenico 496, 499.

Sarti, Carlo 638n, 641.
Sartori, Claudio 497n, 501.
Sartori, Orietta 46n, 51.
Sartorio, Antonio 572, 573n.
Sarubbi, Antonio 59n, 61.
Sasso, Gennaro 602n, 604.
Sassone, Grammatico 333.
Saulini, Mirella 595n, 604.
Savoia (famiglia) 342n, 347.
Savoia, Adelaide Enrichetta di 341, 343.
Savoia, Emanuele Filiberto di 317.
Savoia, Eugenio di 62.
Savoia, Francesca 114n, 117n, 122, 495n, 500.
Scala, Flaminio 119, 353-354, 358.
Scala, Giorgio 256-257.
Scammacca, Ortensio 311, 315, 316, 317, 575n.
Scamuzzi, Iole 235n, 245.
Scannapieco, Anna 9, 13-14, 17n, 20, 20n, 22, 25, 30n, 33-36, 39, 193n, 202, 221n, 225, 229n, 233n, 250n, 258, 392-393, 562n, 580, 580n, 582, 582n, 585n, 589n, 591, 605n, 607-609, 612-613, 615.
Scaramuccia, Angelita 330, 330n, 337.
Scaramuzza Vidoni, Mariarosa 504, 504n, 512.
Scarlatti, Alessandro 46, 57, 432, 432n, 577.
Scarlatti, Domenico 577.
Scarlatti, Giuseppe 432n.
Scherer, Jacques 454n, 457n, 463.
Scherillo, Michele 259n, 268, 364n, 369, 495, 501.
Schieferdecker, Johann Christian 575.
Schindler, Oskar 634n, 642.
Schino, Mirella 316n, 323.
Schlanger, Judith 407, 407n, 417.
Sciascia, Leonardo 306, 306n, 314.
Scognamiglio, Giuseppina 179n, 180, 595n, 604.
Scolari, Giuseppe 420, 426, 484.
Scotin, Jean-Baptiste 82.
Scott, Virginia 78n, 85, 173n, 180.
Secchi, Niccolò 279n.
Selfridge-Field, Eleanor 106n, 107n, 110, 420n, 429, 481-482, 575n, 577n, 579.
Selmi, Elisabetta 333n.
Seneca, Lucio Anneo 312-313, 375.
Serbelloni, Maria Vittoria Ottoboni 32n.
Serianni, Luca 285n, 287, 287n, 289n, 293-294.
Serra, Felice 92n, 98, 116n, 254-255, 301n, 304, 379n, 383n, 393, 432n, 438.
Sessa, Mirella 277n, 279n, 281.
Setaro, Nicola p. 423, 424.
Shakespeare, William 114, 231n, 233, 238n, 332, 505n, 510.
Silvani, Francesco 63, 106n.
Simini, Diego 506n, 512, 514, 514n, 521.
Simone, Raffaele 323.
Simonelli, Pino 364n, 369.
Sinibaldi, Giacomo 46n.
Socrate, Mario 249, 550n, 556.
Soderini, Genesio 330, 330n, 337.
Sofocle 375, 377, 377n.
Solangia, Santa 204n, 211.
Solari, Francesco 37.
Soldini Fabio 69n, 117n, 197n, 202.
Soletti, Elisabetta 287n, 294.
Sonneck, Oskar George Theodore 237, 245.
Soranzo Jacopo 649, 649n.
Sorge, Giuseppe 309n, 314.
Spada, Antonio 257.
Spaggiari, William 11, 14, 493, 501.
Spagnuolo, Vera Vita 44n, 51, 550.
Sparacello, Giovanna 117n, 121, 634n, 635n, 640.
Spaziani, Marcello 78n, 85, 134, 151n, 158, 183n, 190, 557n, 564.
Spera, Lucinda 331n.
Speroni, Sperone 544.
Spezzani, Pietro 193n, 200n, 202, 598n, 604, 677.
Spielmann, Guy 173n, 180.
Spinelli, Francesco Maria 59, 59n, 62, 239n.
Spinelli, Giuseppe 278n, 280.
Spinelli, Leonardo 239, 245, 343n, 344n, 348.
Spinelli, Riccardo 347.
Spingarn, Joel Elias 276n, 281.
Spinola Colonna, Carlo Filippo 309n, 314.
Sponchiado, Ambra 81n, 85.
Stanislavskij, Konstantin Sergeevič 29.
Steffani, Agostino 343n.
Stefonio, Bernardino 307.
Sterbini, Cesare 532, 533, 535.
Stewart, Pamela D. 179n, 180, 521, 594n, 604.
Stiffoni, Gian Giacomo 498n, 500, 527, 527n, 534.
Stoev, Galin 228.
Stradella, Alessandro 46n, 51.
Strambi, Beatrice 235n, 236n, 245.
Stramboli, Francesco 334.
Strohm, Reinhard 260n, 268, 432n, 438, 577-579.
Strong, Roy 507, 507n.
Strozzi, Giulio 139, 295.
Susini, Pier 345, 411.
Szweykowski, Zygmunt M. 356n, 358.

T

T. B., Dottore 204n.
Tarallo, Alfredo 495n, 501.
Tartini, Giuseppe 643.
Tasso, Torquato 101, 193-195, 198, 198n, 202, 276, 327-328, 331-333, 337, 355n, 358, 544-545n, 559, 654, 655n, 657-662, 675.
Tatti, Mariasilvia / Silvia 75n, 85, 495n, 497n, 500-501, 561n, 564.
Tauro, Raffaele 311n, 314.
Tavazzi, Valeria G. A. 10, 14, 18n, 22, 28n, 39, 64, 64n, 69n, 70n, 73, 373, 374n, 381, 384n, 394, 497n, 501, 558, 558n, 560n, 562, 562n, 565.
Taviani, Ferdinando 316n, 323, 350-352, 354n, 355n, 358, 537n, 545.
Tedesco, Anna 11, 14, 92n, 98, 204n, 211, 310n, 314, 414n, 491, 499.
Téllez, Gabriel vedi Tirso de Molina.
Tempi Gianfigliazzi, Maddalena 216, 342.
Tempio, Domenico 307, 321.
Terenzio / Terentius / Terence, Afro Publio 68-69, 71-72, 92, 216, 275-277, 279, 295, 315, 339, 415, 470, 491, 491n, 536, 561, 634, 645, 655n, 673-674, 678.
Tesauro, Emanuele 310, 620-621, 626, 626n, 631.
Tessari, Roberto 93n, 99, 272n, 274n, 281.
Testa, Enrico 288n, 293n, 294.
Testaverde, Anna Maria 676.
Tidi, Giovanni 343.
Tidi, Laura 344.
Tidi Sproni, Elisabetta 344.
Tiepolo, Lorenzo 670.
Timmermans, Linda 132, 132n, 134.
Tintori, Gianpiero 259n, 268.
Tiraboschi, Girolamo 116-118, 122, 432n.
Tirso de Molina pseudonimo di Gabriel Téllez 537n, 547, 550-554, 556, 557.
Tocchini, Gerardo 419, 419n, 425, 429.
Toffanin, Giuseppe 653, 663.
Toldo, Pietro 91n, 99.
Tomadoni, Simon vedi Mondini, Tomaso.
Tomasina, Gianna Paola
Toni, Giuseppe 638n, 642.
Torelli, Giacomo 139.
Torelli, Pomponio 328, 332.
Torselli, Elisabetta 236n, 243, 243n, 245.
Tortora, Antonio 367-369
Tortorco, Luise 256.
Tortoriti, Giuseppe 130, 136, 144.
Toscan, Jean 599n, 604.
Toscani, Claudio 276, 278, 494n, 501.
Toscano, Angelica 129, 130.
Traetta / Trajetta, Tommaso 336, 435n.
Trauzzi, Alberto 638n, 642.
Traversi, Gaspare 251, 251n, 258.
Trebbi, Giuseppe 638n, 642.
Trechi, Manfredo 216, 216n, 225.
Trinchera, Pietro 19, 259, 261, 265-268, 363.
Trissino, Gian Giorgio / Giangiorgio 106, 111, 111n, 279, 332, 505n.
Trissino, Parmenione 446, 446n.
Trivero, Paola 327n, 337, 554n, 556.
Trivisani, Bernardo 278.
Troiano, Massimo di 350n, 358.
Trovato, Paolo 497n.
Tullio, Francesco Antonio 264, 364n, 369.
Turchi, Roberta 10, 13-14, 18, 18n, 22, 28, 32n, 39, 64n, 75, 75n, 85, 215, 215n, 225, 227, 227n, 232, 234, 249n, 258, 295n, 296n, 304, 308n, 311, 314, 328n, 337, 348, 431-433, 437n, 438, 450n, 451, 467, 467n, 474, 477, 501n, 510, 535, 573n, 574n, 576, 605n, 607n, 615.

U

Ungarelli, Giuseppe 638n, 639n, 640, 640n, 642
Urbani, Silvia 63, 63n, 336n, 337, 410n, 417, 532.

V

Vaccaro, Domenico 256-257.
Valaresso, Zaccaria 10, 107, 107n, 110, 373-379, 381, 382.
Valenti, Niccolò 362.
Valentin, Jean Marie 491n.
Valerini, Adriano 118, 356, 356n, 358.
Vallarsi, Jacopo 106n, 110, 216, 653n, 655n, 662.
Vamer, Giovanni Antonio 572.
Vänje, Steg 44n, 52.
Vanni, Manfredo 234.
Vannucci, Marcello 348.
Varagine, Iacopo da 238n.
Varchi, Benedetto 274, 277, 286, 286n, 290-292, 294, 413, 413n, 417.
Varese, Carlo 454n, 463, 655.
Vasiliev, Aleksandr Aleksandrovich 579.
Vasini, Carlo Antonio 427, 429.
Vavoulis, Vassilis 572-574, 579.

Vazzoler Franco 9, 14, 70n, 73, 111, 112n, 235n, 239, 239n, 245, 433n, 494n, 497n, 499n, 501-502, 533, 561n, 565, 634n, 640, 675.
Vecchione, Mario 13.
Vedova, Giuseppe 652.
Vega Carpio, Félix Lope de: vedi Lope de Vega Carpio, Félix.
Vela, Claudio 443n, 450.
Vencato, Anna 410n, 417, 425n, 429, 498n, 500, 527n, 534, 559n, 564.
Vendramin (famiglia) 107.
Vendramin, Alvise 102, 102n.
Vendramin, Francesco 467, 467n, 612.
Veneziano, Antonio 306, 321.
Venexian, Saverio N. U. 972.
Ventre, Nicola 254, 255.
Verdier, François 79.
Verdino, Stefano 333n.
Verdirame, Margherita 10, 14, 305.
Vergelli, Anna 49n, 52.
Verme, Luigi dal 331.
Verri, Pietro 32, 32n, 39, 97, 614.
Verucci, Virgilio 313n.
Vescovo, Piermario 12-14, 19, 19n, 21-23, 28, 34n, 38-39, 73, 111n, 122, 193-195, 197n, 198n, 202, 207n, 212, 250n, 258, 334n, 337, 384, 384n, 393, 585, 585n, 589n, 591-592, 606, 607n, 615, 667.
Viaño Rey, Juan 13.
Vicentini, Tommaso Antonio detto Thomasin 143.
Vicidomini, Francesco 257.
Vico Lodovici, Cesare 231n, 233.
Vico, Francesco De 431n, 437.
Vico, Giambattista 61.
Vigée, Louis-Jean-Baptiste-Étienne 179n.
Villari, Susanna 646n, 652.
Vincenzi, Giuseppe Carlo 638n, 642.
Vinci, Leonardo 259-260, 264, 264n, 268, 578n.
Vinti, Claudio 134.
Viola, Corrado 379n.
Violante Beatrice di Baviera, alias Elmira Telea vedi Baviera, Violante Beatrice.
Virgilio / Virgile, Publio Marone 116, 313n, 315, 317, 401-404, 406, 674.
Visciglio, Eleonora 561n.
Visconti, Luchino 445n, 446n, 453.
Visentini, Antonio (Thommasin) 456-458.
Vitalba, Antonio 542-545, 549, 557, 558n, 560, 571, 609, 609n, 611, 612.
Vitale, Maurizio 274n, 654-656, 663.
Vitali, Bonafede detto l'Anonimo 606-607.
Vitali, Giovanni 638n, 642.
Vitaliani Calderoni, Agata detta Flaminia 101, 104.
Vitti, Paolo 520.
Vitturi, Bartolomeo 426, 426n, 429.
Vivaldi, Antonio 63-65, 67, 72-73, 337, 422n, 429, 577-579.
Viviani, Giada 572-573, 576n, 579.
Voisenon, Claude Henri de Fusée abbé de 179n.
Voltaire, François-Marie Arouet 113-116, 119, 119n, 122, 383, 609, 613.
Von Kaunitz, Anton 399.
Von Neipperg, Maria Wilhelmina, principessa di Auersperg 398.
Vuelta García, Salomé 521.

W

Walker, Frank 420n, 429.
Walker, Thomas 48n, 575n, 578.
Walpole, Robert 383.
Ward, Adrienne 225.
Warrack, John 401, 406.
Watteau, Jean-Antoine 77n, 81, 176n, 180, 185n, 186n, 190, 455n, 463.
Weiss, Piero 259n, 269, 422n, 429.
West, Ewan 401, 406, 533.
Wettin, Maria Amalia di Sassonia 363.
Winter, Susanne 10, 13-14, 204n, 211, 295.
Witzenmann, Wolfgang 259n, 268, 495n, 500.

Z

Zagaria, Riccardo 271n, 279n, 281.
Zaggia, Antonella 391n, 393, 394.
Zago, Nunzio 322-323.
Zanato, Tiziano 600n, 604.
Zanetti, Antonio Maria 449, 449n.
Zanetti, Girolamo 379, 379n, 382.
Zangheri, Luigi 409n, 417.
Zaniol, Alessandro 448n, 449n, 452.
Zanlonghi, Giovanna 240, 245, 488, 490, 609n, 615, 621n, 631.
Zanotti, Angiola Anna Maria 640, 640n.
Zanotti, Giampietro Cavazzoni 105, 105n.
Zanti, Giovanni 640.
Zatta, Antonio 72, 75, 75n, 81-82, 84-85, 334-335, 410n, 430, 434, 613, 613n, 670.
Zeno, Apostolo 9, 43, 63-73, 106, 113, 242, 267n, 332, 335, 337, 409, 411, 433, 433n, 499, 510, 561, 561n, 634, 634n, 649, 649n, 652.
Zenobrio, Verità 656.

Zipoli, Perlone vedi Lippi, Lorenzo.
Zolli, Paolo 201-202.
Zoppi Garampi, Silvia 9, 14, 53.
Zorzi Muazzo, Francesco 200-202.
Zorzi, Ludovico 29, 29n, 31, 31n, 39
Zucchi, Enrico 258.

Finito di stampare nel mese di dicembre 2015
presso Grafiche Veneziane, Venezia
per conto di lineadacqua edizioni