



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DOTTORATO DI RICERCA IN
STORIA DELLE ARTI E DELLO SPETTACOLO

CICLO XXXVIII

Casi di diffusione del teatro francese a Firenze nella seconda metà del Settecento

Settore Scientifico Disciplinare PEMM-01/A

Dottorando

Dott. Papandrea Italo

Tutor

Prof. Guardenti Renzo

Coordinatrice

Prof.ssa Jandelli Cristina

Anni 2022/2025

INDICE

I. DA PARIGI AL GRANDUCATO. IL TEATRO FRANCESE A FIRENZE NEL SETTECENTO

1. L'Europa francese e il teatro francese in Italia

1.1 Un'Europa francese e filoteatrale p. 1

1.2 Per una geografia del teatro francese in Italia p. 6

2. La diffusione del teatro francese a Firenze

2.1 Prime tracce alla fine dell'età medicea p. 14

2.2 Fra turbolenze politiche e spinte riformatrici nell'età della
Reggenza p. 23

2.3 Dall'età leopoldina alle soglie della Rivoluzione p. 39

2.4 Tre casi di diffusione del teatro francese a Firenze p. 50

II. «RECITATASI NEL TEATRO DI VIA DEL COCOMERO COLLA DISAPPROVAZIONE E STOMACO DI TUTTO IL PUBBLICO». UNA COMMEDIA “FRANCESE” DI GIULIO RUCELLAI ALLA PROVA DELLA CENSURA (1750)

1. Introduzione p. 57

2. Il *Tamburo* da Addison a Rucellai p. 59

3. Una censura ambigua p. 68

4. «Liberare le menti umane da' pregiudizi». La prefazione p. 80

5. L'adattamento della commedia p. 86

III. COMPAGNIE FRANCESI A FIRENZE (1772-1784)

1. La troupe del teatro francese di Vienna (1772)	p. 97
2. La troupe de Marchand - de Larche - Després de Gainville (1773)	p. 106
3. La troupe di Le Neveu e Patte (1776)	p. 121
4. La troupe Clairmonde - Duel de Neuville - Nicetty (1779-1780)	p. 128
5. La troupe Malherbe (1784)	p. 142

IV. DIFFUSIONE DELL'OPÉRA-COMIQUE E FARSE DI ORIGINE FRANCESE (1789-1790)

1. Introduzione	p. 150
2. Diffusione italiana dell' <i>opéra-comique</i> e genere della «farsa»	p. 152
3. Farse di origine francese a Firenze (1789-1794)	p. 155
3.1 <i>La fiera delle fate</i> (1789)	p. 163
3.2 Le “tre stagioni”: <i>La pianella persa, I vendemmiatori, Gli amori d'estate</i> (1789)	p. 174
3.3 <i>Il diavolo a quattro</i> (1790)	p. 204

BIBLIOGRAFIA	p. 218
--------------	--------

APPENDICI

I. Tabelle e grafici relativi alle edizioni e alle traduzioni	p. 244
II. Repertorio delle traduzioni del teatro tragico e comico francese dei secoli XVII e XVIII edite a Firenze nel XVIII secolo	p. 277
III. Un'indagine bibliografica. Le edizioni di teatro francese nei cataloghi storici della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze	p. 308

CAPITOLO PRIMO

DA PARIGI AL GRANDUCATO. IL TEATRO FRANCESE A FIRENZE NEL SETTECENTO

1. *L'Europa francese e il teatro francese in Italia*

1.1 *Un'Europa francese e filoteatrale*

L'Europe est donc maintenant un tableau dont toutes les parties sont admirablement liées; l'œil y aperçoit un ensemble qui le flatte, une ordonnance qui le satisfait ; d'où je conclus qu'on ne peut résister aux charmes de la douceur & de l'insinuation, & que plus les années s'accumuleront, & plus l'aménité Française dominera, cette aménité, qui donne de l'agrément aux choses les plus sérieuses, comme de l'intérêt aux plus petits rien. Habitans des différentes parties de l'Europe, si ce livre vous parvient, dites-vous à vous-mêmes : il n'existeroit pas, si nous n'y avions donné lieu. Ce qu'il expose aux yeux du public, est précisément ce que nous faisons. Il prouve que nous sommes *Français*, pour le langage, pour les manières, pour les ajustemens, pour les lectures, pour les opinions, & nous ne cessons de l'exprimer dans nos mœurs. Les Etrangers ne pouvoient mieux faire que de se modérer sur la France, le pays sans contredit le plus commode, le plus agréable & le plus riant ; que de copier Paris, *qui*, selon la réflexion de M. de Voltaire, *l'emporte probablement de beaucoup sur Rome & sur Athènes, même dans le tems de leur splendeur*. L'œil ne peut se rassasier de voir, & combien n'est-il pas étonné, quand il vient à contempler les magnifiques & délicieuses maisons ; les rians & superbes jardins qui environnent cette Ville unique, & qui, depuis quelques années, se sont élevés du fond des marais par une espèce d'enchantement. C'est-là que le Grand oublie qu'il est Seigneur ; que l'homme riche savoure à longs traits le fruit de ses richesses ; que la femme aimable fait usage de son esprit ; que le Savant n'a de science que pour se rendre agréable, & que dans un mélange de conversations, de promenades, de lectures & de repas, on goûte les plaisirs champêtres au sein du grand monde ; on marie la sagesse avec la folie, les grâces avec les talens, & l'on ne découvre rien dans le reste de l'Univers, qui soit digne d'être envié¹.

Con tono infervorato e magniloquente, il marchese Louis-Antoine de Caraccioli (1719-1803), viaggiatore e poligrafo francese (ma dalle origini familiari dichiaratamente italiane e napoletane), abbassa il sipario sulla sua *Europe française* con la descrizione sfavillante di una *koinè* europea dominata dall'«aménité», e del suo cuore, una Parigi radiosa e inarrivabile. Questa sorta di trattato sul dominio culturale (nella più ampia accezione di questo aggettivo) della Francia sul continente europeo dà voce a una sicura consapevolezza, per Caraccioli: ovvero che in quel periodo storico ovunque, in Europa, la lingua e la

¹ Louis-Antoine de Caraccioli, *L'Europe française, par l'auteur de la Gaieté*, à Turin et se trouve à Paris, chez la veuve Duchesne, 1776, pp. 356-358.

moda francesi erano riconosciute come modelli, in base a una quasi unanimità di opinioni e di gusti. Dal trattato di Caraccioli ha derivato il suo nome una tradizione storiografica che ha indagato e illustrato questo fenomeno peculiare del Settecento europeo (con frange non trascurabili di estensione prima e dopo quel secolo): quella dell’“Europa francese”. Studiosi di diverse discipline da Ferdinand Brunot a Louis Réau, da Marc Fumaroli a Rahul Markovits, nel secolo scorso e in questo, hanno tracciato, messo in dubbio o ridisegnato il volto dell’“Europa francese” del Settecento². Ultimo in ordine di apparizione, il saggio di Markovits ripercorre le fila del discorso storiografico, mettendone in luce caratteristiche e criticità e proponendo a sua volta una nuova lettura. Per Markovits (che non manca di notare l’attualità e il risvolto ideologico del tema) si tratta innanzitutto di operare un cambiamento di paradigma linguistico e, di conseguenza, concettuale:

L’«Europe française» apparaît donc comme un objet historiographique piégé. Au temps des nationalismes exacerbés, il renvoyait l’image d’une acculturation par rayonnement et consentement, tandis qu’à une France en déclin en voie d’américanisation il tend encore aujourd’hui, aux yeux de certains, le miroir de sa grandeur culturelle déchue. En deçà même de ces présupposés idéologiques, le problème de l’historiographie de l’«Europe française» est qu’elle en dit à la fois trop et trop peu. Trop peu, parce qu’elle se contente d’enregistrer la présence d’œuvres, de formes ou d’artistes français dans l’Europe des Lumières. Trop, parce que, de cette présence dûment inventoriée, elle conclut à l’existence d’une «domination» ou d’une «hégémonie» culturelle française. C’est ce saut interprétatif que le présent ouvrage récuse. L’idée n’est pas de contester la réalité de cette présence, mais de faire apparaître, grâce à de nouvelles archives et de nouvelles méthodes, les dynamiques d’un phénomène complexe de dissémination culturelle (par dissémination on entend, pour l’opposer à la «diffusion», une présence multisite à laquelle il n’est pas possible d’assigner une origine et une signification uniques)³.

La parola chiave è *disseminazione* (da sostituire a quella di *diffusione*). Lo studioso prende le mosse dalla critica di un concetto che vizierebbe tutta la storiografia dell’“Europa francese”: l’idea di una diffusione culturale avvenuta o per costrizione o in maniera del tutto spontanea, senza alternative a questo bivio⁴. La realtà, più complessa, andrebbe invece interpretata alla luce di una

² Cfr. Ferdinand Brunot, *Histoire de la langue française des origines à 1900*, tome VIII: *Le français hors de France au XVIII^e siècle. Première partie. Le français dans les divers pays d’Europe*, Paris, Colin, 1934;

Louis Réau, *L’Europe française au siècle des Lumières*, Paris, Albin Michel, 1971 [1938]; Marc Fumaroli, *Quand l’Europe parlait français*, Paris, Librairie generale francaise, 2003; Rahul Markovits, *Civiliser l’Europe. Politiques du théâtre français au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 2014.

³ Rahul Markovits, *Civiliser l’Europe*, cit., p. 18.

⁴ Cfr. *ivi*, p. 17.

disseminazione multifocale e polisignificante e di una rivalutazione delle parti influenzate dai modelli francesi e del loro decisivo, e non passivo, ruolo. Quale ambito migliore di quello teatrale per dimostrare la solidità di questa rilettura? Markovits decide dunque di indagare uno dei mezzi attraverso il quale la disseminazione culturale francese si realizzò nell'Europa del Settecento: quello del teatro e, in particolare, delle compagnie teatrali francesi permanenti presso alcune corti e città europee. Indagine che lo storico conduce nel solco dell'equazione teatro uguale oggetto politico: frutto di una concreta contrattazione diplomatica ed economica tra soggetti e di precise volontà e scelte (dall'ingaggio al congedo di una troupe, alla definizione del repertorio, ecc.)⁵. La ricerca di Markovits – escludendo volutamente testi ed edizioni – illustra una geografia di disseminazione teatrale francese (relativa al fenomeno delle troupes stabili) imponente. Fra le città che ospitarono teatri francesi permanenti figurano Amsterdam, Anversa, Bayreuth, Berlino, Bruxelles, Cadice, Cassel, Chambéry, Copenaghen, Dresda, Gand, Ginevra, Hannover, L'Aia, Liegi, Maastricht, Mannheim, Monaco, Parma, Rheinsberg, Rotterdam, San Pietroburgo, Stoccolma, Stoccarda, Torino, Varsavia e Vienna⁶. Un fenomeno particolarmente intenso nelle aree più limitrofe alla Francia (nelle città degli attuali Belgio e Paesi Bassi) e in tutta l'area tedesca, con importanti propaggini nell'Europa nord-orientale, dai Paesi scandinavi alla Polonia, fino alla lontana Russia. Meno permeabili risultano la Gran Bretagna e l'area mediterranea: in Spagna il fenomeno riguarda solo Cadice; in Italia, soltanto le corti di Torino (con l'antica appendice della Savoia) alla fine del XVII secolo e di Parma fra il 1755 e il 1758⁷. Per quanto riguarda l'estensione cronologica, Markovits registra un incremento importante del fenomeno a partire dalla metà degli anni Quaranta del diciottesimo secolo, con un picco di diciassette troupes francesi permanenti censite in Europa nella seconda metà degli anni Sessanta, e una successiva decrescita⁸. I dati relativi ad alcuni casi specifici (quelli di Berlino, L'Aia, Vienna, Stoccolma e Parma) forniscono informazioni comparate anche sui

⁵ Cfr. *ivi*, p. 19.

⁶ Cfr. *ivi*, annexes, tableau 1 pp. 373-375.

⁷ Cfr. *ivi*, p. 30.

⁸ Cfr. *ivi*, p. 31.

repertori messi in scena dagli attori francesi in queste città: gli autori e le *pièces* più rappresentate⁹.

Al di là del caso dei teatri francesi permanenti in Europa, gli studi teatrali hanno messo in luce finora quanto e come la diffusione del teatro – sia degli attori che dei testi – sia stata uno dei fenomeni più appariscenti e rilevanti nella generale ondata di disseminazione culturale francese nell'Europa del Settecento¹⁰. Per passare idealmente le Alpi e cercare di capire come questo fenomeno abbia investito la Penisola, si può tornare momentaneamente al trattato del marchese Caraccioli. Fra i numerosi capitoli che formano l'opera, ciascuno dedicato a illustrare un ambito particolare nel quale si affermerebbe il primato o comunque l'importanza della cultura francese, il capitolo XXV è dedicato agli spettacoli e si presenta come particolarmente gustoso in quanto rende conto della percezione del fenomeno da parte di un suo contemporaneo. Dopo il caso dell'Inghilterra, Caraccioli si sofferma su alcune città italiane:

Transportons-nous aux différents théâtres qu'on trouve en Angleterre, & là on nous dira qu'autrefois il n'y avoit point de scène qui ne fût ensanglantée, que les plus horribles carnages, que la mort même la plus atroce étoient toujours le dénouement des Tragédies ; mais qu'aujourd'hui on mitige davantage ces horreurs, & qu'on ménage avec plus de discrétion la délicatesse d'un spectateur. On n'ajoutera pas que c'est aux Français qu'on doit cette modération ; mais on n'aura pas besoin de vous le dire, pour vous en convaincre. Personne n'ignore que les Français ayant toujours eu en partage l'aménité, ils en remplirent leurs pièces de théâtre, & que dans les actions même les plus cruelles, ils savent en tempérer l'horreur, sans néanmoins diminuer l'atrocité des forfaits. Si vous examinez maintenant les Théâtres de Venise, de Florence, de Milan, vous observerez que le célèbre Goldoni, que le fameux Chiari, francisent de plus en plus les pièces Italiennes, qu'elles ne sont plus, selon le costume du pays, un amas d'Episodes ridicules, un assemblage d'inraisemblances, de bouffonneries, d'obscénités. On n'y fait rire qu'à propos, & l'on n'y force ni les caractères, ni les situations. C'est la nature elle-même qui parle, le monde rendu tel qu'il est. Je ne prétends point justifier ici le pitoyable éloignement qu'on a maintenant pour Moliere, non plus que l'enthousiasme qu'on sent pour le Comique larmoyant. C'est un accès de fièvre chez les Français, qui ne durera pas long-tems. Ils reviendront d'eux-mêmes aux bonnes plaisanteries, qui, sans être farces, en ont presque le jeu, & qui, mises sur la scène font également rire le bourgeois & le seigneur. O mes amis ! ne perdons point cette précieuse gaieté qui caractérisa toujours les Français, pensons qu'il n'y a que le misanthrope & le fat qui n'osent rire de bonne-foi, & que c'est dénaturer la Comédie, que de la dépouiller de ce qu'elle a de plaisant. Souvenons-nous que Moliere, Renard, &c. donnerent le plus grand lustre au théâtre Français, qu'ils y appelerent toutes les Nations, qu'elles y vinrent par députés, qu'elles y assisterent avec transport, qu'elles s'en retournerent avec admiration. Qui est-ce qui dans l'Europe ne connoît pas *le Tartuffe*, *le Misanthrope*, *le Joueur* ? qui est-ce qui n'a pas entendu parler du fameux Baron ? [...] Il est étonnant combien la Comédie Française fait de conquêtes

⁹ Cfr. *ivi*, annexes, tableau 3 e 4 pp. 377-379.

¹⁰ Per la bibliografia relativa alla diffusione del teatro francese in Europa (e in particolare in Belgio, Paesi Bassi, Germania, Austria, Danimarca, Svezia, Russia), rimando a Rahul Markovits, *Civiliser l'Europe*, cit., nota 11 pp. 315-316.

chaque année parmi les diverses Nations. Danois, Italiens, Suédois, tous reviennent de Paris, enchantés des pièces qu'on y joue, & il n'y a pas jusqu'aux Spectacles des Boulevards qui les séduisent. Ils emportent tous avec eux, & les Opéra-comiques, & les nouvelles Comédies. Ce sont de précieuses gentillesse, qu'on peut bien appeler des riens ; mais parce qu'elles sortent de Paris, qu'on nomme le Temple du goût, elles charment les Etrangers : c'est à qui les lira, c'est à qui les chantera. La fiere & savante critique a beau crier contre ces productions bizarres, que le seul amour de la nouveauté soutient, n'importe : elles sont en faveur, & il faut que la critique s'arrête, pour laisser passer le torrent de la mode & de l'opinion. [...] Si l'on oppose au genre comique des Français ; les farces Italiennes & Allemandes ; quel contraste ! quelle disparité ! les petits Opéra ne se soutiennent à Paris que par la musique, mais du moins faut-il convenir qu'elle y est excellente, & que si l'on a pris dans ce genre ce qu'il y a de bon chez les Italiens, on l'a perfectionné. [...] Il y a lieu de croire que l'Italie elle-même cédera bientôt au torrent de l'exemple, & à l'attrait du bon goût, en substituant enfin les Comédies de Moliere aux ridicules bouffonneries qui dominent encore sur les théâtres Italiens. Si les Arlequins n'en sont pas bannis, comme étant les personnages les plus propres à égayer la scène, au moins plaisanteront-ils avec plus de décence & plus de circonspection. Quant à la Tragédie, quoiqu'elle varie au gré des Nations, on peut dire que Corneille, Racine, Crébillon, Voltaire, sont par-tout cités, & qu'il n'y a point de pays en Europe, qui n'admire leurs chefs-d'œuvres. *Qu'on me donne à lire Catiline*, disoit une Princesse Russe à sa femme-de-chambre ; *je suis aujourd'hui dans l'intention de m'attrister, & dorénavant je ne veux pleurer qu'en Français*. Si l'Opéra ne plaît pas aux Etrangers, autant que la Comédie, cela n'empêche pas qu'ils ne soient vivement touchés de la symphonie & des décorations, & que cela n'allume dans leur cœur un nouveau désir d'imiter les Français¹¹.

Al netto del solito sciovinismo, il capitoletto *Des Spectacles* contiene, accanto a luoghi comuni, ingenuità e manipolazioni, anche alcune informazioni interessanti riguardo alla percezione delle relazioni fra teatro francese e teatro italiano. Per esempio, dopo una non troppo velata dichiarazione di asservimento dei frutti dell'opera goldoniana ad una semplice operazione di francesizzazione, la constatazione del temporaneo declino del teatro di Molière in favore del «comique larmoyant» a quell'altezza cronologica (1776), in Francia, è particolarmente interessante se confrontata ai dati statistici sulle traduzioni italiane del teatro comico francese: in quel decennio Molière subiva anche in Italia, almeno al livello della produzione editoriale, un netto disinnamoramento, a vantaggio delle traduzioni di autori moderni come Mercier, Baculard d'Arnaud e Fénouillot de Falbaire¹². Più avanti, la particolare voga europea dell'*opéra-comique*, alla quale Caraccioli accenna, è un dato di fatto confermato dagli studi sul tema¹³; questo genere era inoltre prepotentemente presente anche nei repertori delle compagnie francesi itineranti¹⁴. Infine, l'autore scrive che, a

¹¹ Louis-Antoine de Caraccioli, *L'Europe française*, cit., pp. 212-220.

¹² Cfr. appendice I, tabella n. 6.

¹³ Cfr. capitolo IV, nota 480 p. 150.

¹⁴ Cfr. capitolo III, *passim*.

differenza della tragedia che non sembra avere rivali all'estero, i Paesi stranieri oppongono invece resistenza all'opera e alla commedia: opposizione forte specialmente in Italia, sui cui teatri dominano ancora le «ridicules bouffonneries» degli Arlecchini.

Lontane dall'essere una disamina precisa e approfondita della diffusione europea e italiana del teatro francese nella seconda metà del Settecento, le parole di Caraccioli stimolano la riflessione sulla percezione del fenomeno e si rivelano interessanti soprattutto alla luce dei dati tratti dalle bibliografie delle traduzioni italiane edite del teatro francese del Sei e del Settecento e dei titoli presenti nei repertori di alcune compagnie francesi di passaggio in Italia negli anni Settanta del secolo.

1.2 Per una geografia del teatro francese in Italia

La diffusione del teatro francese in Italia si iscrive all'interno di temi storiografici più ampi: quello delle relazioni culturali tra Francia e Italia nel Settecento e quello, correlato, dell'influenza francese nell'Italia settecentesca¹⁵. Uno dei primi studi generali su questo genere di tematiche, affrontate per prime dalle discipline letterarie e comparatiste di ambito francese tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, fu il saggio scritto a quattro mani da Henri Bédarida e Paul Hazard, pubblicato nel 1934, dal titolo *L'influence française en Italie au dix-huitième siècle*¹⁶. Meriti di questo lavoro sono l'aver offerto per primo un quadro ampio e, si direbbe oggi, interdisciplinare e l'aver messo in evidenza alcune lacune che, a distanza di novant'anni e oltre dalla sua pubblicazione, sono state colmate soltanto in parte. Fra le molte categorie affrontate dagli autori (i rapporti politici, i viaggiatori, la lingua, la stampa, la letteratura, la filosofia), la questione della diffusione del teatro francese ricorre in diversi punti e, quel che più interessa, in vari aspetti del fenomeno. Un primo punto riguarda il rapporto

¹⁵ Nella vasta bibliografia sul tema, rinvio in particolare a Françoise Waquet, *Le modèle français et l'Italie savante (1660-1750)*, Rome, École française de Rome, 1989 e Norbert Jonard, *La France et l'Italie au siècle des lumières. Essai sur les échanges intellectuels*, Paris, Champion, 1994.

¹⁶ Henri Bédarida – Paul Hazard, *L'influence française en Italie au dix-huitième siècle*, Paris, Les belles lettres, 1934.

fra editori e stampatori e mondo del teatro¹⁷. A questo proposito vengono citate a mo' di esempio due delle tre raccolte di testi teatrali francesi pubblicate da Tommaso Masi a Livorno, in lingua originale, fra il 1774 e il 1776, la cui origine è da ricondurre al passaggio di una compagnia francese in Toscana nel 1773¹⁸. Poco più avanti, si constatano tracce di spettacoli francesi messi in scena da dilettanti italiani e la mancanza di uno studio generale sulle compagnie professionistiche francesi in Italia¹⁹. Infine, scrivendo della diffusione della tragedia e citando le varie opere già disponibili allora sul tema – fra cui la bibliografia di Luigi Ferrari pubblicata pochi anni prima, proprio in seno alla *Bibliothèque de la Revue de littérature comparée* diretta dal comparatista Fernand Baldensperger e dallo stesso Hazard²⁰ – gli autori auspicano un lavoro sulla commedia e sul dramma, che sia complementare a quello realizzato da Ferrari²¹.

Il saggio di Bédarida e Hazard può essere il punto di partenza per tentare un abbozzo di geografia generale della diffusione del teatro francese in Italia nel diciottesimo secolo, alla luce di alcuni dei risultati più importanti conseguiti successivamente in questa direzione dalla storiografia di ambito spettacolare; operazione che si intraprende senza nessuna pretesa di esaustività, ma con il solo scopo di fornire una panoramica della situazione e di passare in rassegna alcune delle lacune che ancora la caratterizzano.

Indagare la diffusione del teatro francese in Italia nel Settecento implica innanzitutto il trovarsi di fronte alla frattura tra il versante testuale ed editoriale e quello spettacolare del fenomeno. Mentre il primo, a livello generale e di alcuni casi specifici, è stato esplorato sin dall'inizio del XX secolo²², il secondo è stato

¹⁷ Cfr. *ivi*, pp. 36-39.

¹⁸ Cfr. capitolo III, pp. 113-115.

¹⁹ Cfr. Henri Bédarida – Paul Hazard, *L'influence française*, cit., pp. 40-41.

²⁰ Luigi Ferrari, *Le traduzioni italiane del teatro tragico francese nei secoli XVII° e XVIII°*. Saggio bibliografico, Paris, Champion, 1925.

²¹ Cfr. Henri Bédarida – Paul Hazard, *L'influence française*, cit., pp. 49-51.

²² Cfr. Giulio Meregazzi, *Le tragedie di Pierre Corneille nelle traduzioni e imitazioni italiane del secolo XVIII*, Bergamo, Fagnani, 1906; Pietro Toldo, *L'oeuvre de Molière et sa fortune en Italie*, Turin, Loescher, 1910; Vincenzo De Angelis, *Critiche, traduzioni ed imitazioni italiane del teatro di G. Racine durante il secolo XVIII*, Arpino, Fraioli, 1914; Antonio De Carli, *Autour de quelques traductions et imitations du théâtre français publiées à Bologne de 1690 à 1750*, Bologna, Azzoguidi, 1919; Cesare Levi, *Studi molieriani*, Palermo, Sandron, 1922.

oggetto di ricerche più recenti e circoscritte a precisi contesti e periodi²³. Questa frattura, figlia anche dello sfalsamento cronologico tra le origini antiche della storia della letteratura e quelle più recenti delle discipline dello spettacolo, ha pesato fin dall'inizio gravemente su un'interpretazione integrale. Occorre poi distinguere, nello stesso ambito testuale e editoriale, l'importazione e la circolazione del libro francese in lingua originale, da un lato, e la ricezione italiana, comprendente traduzioni²⁴ edite o rimaste manoscritte, dall'altro. Ugualmente, per il versante spettacolare, bisogna rilevare la presenza di due dinamiche parallele: quella degli attori francesi che percorsero la Penisola e quella della pratica scenica degli attori italiani, che rappresentarono opere francesi tradotte o in lingua originale.

Una visione idealmente completa della diffusione del teatro francese nell'Italia settecentesca non può fare a meno di valutare singolarmente queste componenti ma anche, contemporaneamente, di tentare di ricostituirne l'intreccio: stampatori, editori e librai (italiani e francesi stabilitisi in Italia), traduttori e traduttrici, attori e attrici italiani e francesi non agirono singolarmente e soltanto l'insieme dei rapporti e delle dinamiche instauratesi fra questi diversi soggetti potrebbe riempire in maniera soddisfacente il contenitore dell'oggetto storiografico indagato. Le forze interagenti e in un certo senso opposte, che possiamo etichettare solo molto genericamente con espressioni come "influenza francese" e "ricezione italiana", vanno considerate alla luce di tutta la rete di connessioni e scambi che contribuirono a tessere.

²³ Cfr. più avanti i riferimenti bibliografici relativi alle varie aree geografiche.

²⁴ Sul ruolo del traduttore di testi teatrali nell'Italia del Settecento cfr. Barbara Innocenti, *Appelez-moi donc co-traducteur ou semi-traducteur. La représentation du métier de traducteur de pièces de théâtre dans l'Italie du XVIII^e siècle*, in «Traduire» [online], 226 (2012), pubblicato online il 10 febbraio 2014 <<https://doi.org/10.4000/traduire.145>> (ultima consultazione in data 31 ottobre 2025). Sulle traduzioni settecentesche di testi teatrali di ambito francese cfr. anche Marco Lombardi – Barbara Innocenti – Alessandro Gori – Daniela Tubercoli, *Il viaggio della traduzione: alcuni percorsi di ricerca nei Fondi Martini e Magrini della Biblioteca Forteguerriana di Pistoia*, in *Il viaggio della traduzione*. Atti del convegno (Firenze, 13-16 giugno 2006), a cura di Maria Grazia Profeti, Firenze, Firenze University Press, 2007, pp. 184-192. Oltre l'ambito teatrale, mi limito a rinviare a *A gara con l'autore. Aspetti della traduzione nel Settecento*, a cura di Arnaldo Bruni e Roberta Turchi, Roma, Bulzoni, 2004 e, su traduzioni e mercato editoriale nel secondo Settecento, ad Alessia Castagnino, *Il "bisogno" di traduzione. Lettori, editori e strategie di traduzione nell'Italia del XVIII secolo*, in *Leggere in Europa. Testi, forme, pratiche (secoli XVIII-XXI)*, a cura di Lodovica Braidà e Brigitte Ouvry-Vial, Roma, Carocci, 2023, pp. 141-164.

Considerando sia il versante testuale ed editoriale sia quello spettacolare, molti degli studi condotti finora permettono una geografia generale del fenomeno attendibile. Per quanto riguarda le compagnie di attori professionisti francesi, i casi di teatri permanenti risultano al momento essere stati soltanto due: Torino, alla fine del Seicento, e Parma fra il 1755 e il 1758²⁵. Più sostanziosa la lista delle città interessate dalle tournées delle compagnie itineranti. A titolo di esempio, si riportano di seguito le tappe degli itinerari di cinque compagnie che, fra il 1772 e il 1785, attraversarono la Penisola: Mantova, Verona, Brescia, Modena, Firenze, Milano, Bologna, Venezia, Napoli (troupe del teatro francese di Vienna); Livorno, Firenze, Pisa e Lucca (troupe de Marchand – de Larche – Després de Gainville); Genova, Torino, Livorno, Firenze, Napoli (troupe di Le Neveu e Patte); Firenze e Venezia (troupe Clairmonde – Duel de Neuville – Nicetty); Palermo, Napoli, Milano, Parma, Firenze, Genova, Livorno (troupe Malherbe)²⁶.

Per quanto riguarda la ricezione italiana e la fortuna del genere tragico²⁷, i centri più importanti furono Bologna e Roma (specialmente tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento), Modena, Parma e soprattutto Venezia, che dominò senza rivali tutta la seconda metà del secolo e che si può considerare il maggior centro di diffusione in assoluto nel genere. Non è trascurabile l'area toscana, in particolare nei casi di Firenze e di Lucca. I contesti nei quali tragedie francesi furono tradotte e rappresentate da attori italiani possono essere ridotti generalmente a tre grandi tipologie: teatri di collegio; teatri privati aristocratici e teatri accademici; teatri pubblici (quest'ultimo caso limitato principalmente alle scene veneziane). I collegi (e le accademie sorte in seno ai collegi) costituirono uno dei principali canali di diffusione di drammaturgia tragica francese in Italia tra la fine del Seicento e il 1740²⁸. In particolare, si distinsero

²⁵ Cfr. Rahul Markovits, *Civiliser l'Europe*, cit., p. 30.

²⁶ Su queste compagnie, cfr. capitolo III. Si tratta naturalmente di un fenomeno diffuso anche prima e dopo il periodo 1772-1785. Per la prima metà del secolo, tuttavia, le tracce rimaste non sono altrettanto abbondanti e si rivelano di più difficile individuazione.

²⁷ Per un quadro generale della diffusione della tragedia francese in Italia, cfr. Luigi Ferrari, *Le traduzioni italiane*, cit., prefazione pp. VII-XXIII.

²⁸ Cfr. Gian Paolo Brizzi, *Caratteri ed evoluzione del teatro di collegio italiano (secc. XVII-XVIII)*, in *Cattolicesimo e lumi nel Settecento italiano*, a cura di Mario Rosa, Roma, Herder, 1981, pp. 177-204.

in questo fenomeno i collegi retti dall'ordine dei Somaschi. Mentre la produzione drammaturgica gesuitica in latino languiva, nei teatri dei collegi somaschi si registra un rinnovamento e un arricchimento dei repertori nella direzione di una drammaturgia laica più o meno recente, soprattutto francese. In questo periodo, *pièces* del teatro tragico francese tradotto cominciarono ad essere rappresentate, durante il carnevale, nel teatro dell'accademia degli Ardenti sorta in seno al collegio del Porto di Bologna e presso il teatro del collegio Clementino di Roma²⁹. Lo *Stilicone* di Thomas Corneille, prima traduzione del padre somasco Filippo Merelli (1654-1713)³⁰ direttore del collegio bolognese e poi di quello romano, messa in scena al collegio del Porto, «inaugurò, nel 1693, la consuetudine di rappresentare questo genere di testi all'interno dei collegi» secondo Guccini³¹. Nel corso del secolo, anche i collegi dei nobili³², retti principalmente dai Gesuiti, si aprirono alla drammaturgia tragica francese, contemporaneamente alla diffusione dell'insegnamento della lingua francese sempre più necessaria alle classi dirigenti che quei collegi formavano³³. Il teatro del collegio San Carlo di Modena (non gestito dai Gesuiti ma da sacerdoti secolari) fu «il principale centro di diffusione della produzione drammaturgica francese» nell'ambito collegiale italiano³⁴. Rilevante anche l'attività teatrale

²⁹ Sui collegi romani cfr. Aldo Roma, *Ripensare il teatro di collegio d'età moderna (Roma, secc. XVII-XVIII)*, in «Teatro e Storia», n.s., n. 43 (2022), pp. 95-118; Id., *Education to Magnificence: Aristocratic Schooling and College Academies in Seventeenth- and Eighteenth-Century Rome*, in *Noble Magnificence. Culture of the Performing Arts in Rome 1644-1740*, ed. by Anne-Madeleine Goulet and Michela Berti, Turnhout, Brepols, 2024, pp. 173-184.

³⁰ Cfr. Luigi Ferrari, *Le traduzioni italiane*, cit., p. 25.

³¹ Cfr. Gerardo Guccini, *Per una storia del teatro dei dilettanti: la rinascita tragica italiana nel XVIII secolo*, in *Uomini di teatro nel Settecento in Emilia e Romagna. Il teatro della cultura. Prospettive biografiche*, a cura di Eugenia Casini-Ropa, Marina Calore, Gerardo Guccini, Cristina Valenti, vol. I, Modena, Mucchi, 1986, p. 276. Lo *Stilicone* venne stampato però soltanto cinque anni dopo (*Stilicone tragedia di Tomaso Cornelio trasportata dall'idioma francese, e recitata da' Signori Cavalieri del Clementino nelle vacanze del Carnovale nell'anno 1698 in Roma. Dedicata all'Accademia de l'Illustrissimi Signori Ardenti di Bologna*, in Roma, nella stamperia di Luca Ant. Chracas, 1698) e fu preceduto nella stampa dal *Timocrate* (*Il Timocrate opera tragicomica di Tomaso Cornelio. Tradotta dal francese, e rappresentata da Signori Accademici Ardenti di Bologna, e dedicata a' Signori Accademici Stravaganti del Collegio Clementino di Roma*, in Bologna, per Pier-maria Monti, 1696); cfr. Luigi Ferrari, *Le traduzioni italiane*, cit., pp. 245-246 e 255.

³² Per uno sguardo generale sui collegi di educazione e su quelli di Bologna, Modena, Parma e Siena, cfr. Gian Paolo Brizzi, *La formazione della classe dirigente nel Sei-Settecento. I seminaria nobilium nell'Italia centro-settentrionale*, Bologna, Il Mulino, 1976.

³³ Cfr. *ivi*, p. 239.

³⁴ Cfr. Gian Paolo Brizzi, *Caratteri ed evoluzione*, cit., p. 200.

filofrancese del collegio dei nobili di Parma³⁵.

Accanto al teatro di collegio, l'altro importante canale di diffusione della tragedia francese in Italia fu il teatro dilettantistico nobiliare, in osmosi con i circoli intellettuali del tempo³⁶. Particolarmente fervida e nota la stagione che, all'inizio del secolo, ebbe protagonisti Giovan Gioseffo Orsi, Pier Jacopo Martello, Ludovico Antonio Muratori, Scipione Maffei e Luigi Riccoboni: personaggi operanti in quell'area emiliana e padana nella quale il teatro tragico francese tradotto fu particolarmente diffuso e che, con modalità diversificate, si confrontarono con la cultura teatrale transalpina, contribuendo a un intenso quanto effimero tentativo di rinascita del teatro tragico italiano, idealmente sbocciato con la *Merope* di Maffei nel 1713 e velocemente appassito, soprattutto dopo la partenza di Riccoboni per Parigi nel 1716³⁷. Nella seconda metà del secolo, il maggiore apporto aristocratico alla diffusione del teatro tragico (e comico) francese, in area bolognese, spetta invece al marchese Francesco Albergati Capacelli (1728-1804), brillante uomo di teatro "totale", in quanto drammaturgo, traduttore e attore dilettante³⁸. Infine il caso di Venezia, decisamente predominante per almeno due motivi: la rigogliosa e foltissima produzione editoriale riferibile al genere; la caratura delle personalità che ne animarono la vita teatrale e che contribuirono in larghissima parte, spesso anche con toni critici, alla diffusione della drammaturgia francese tradotta (Luisa Bergalli, Elisabetta Caminer Turra, Carlo Gozzi, per citare solo i più importanti). Le loro traduzioni tragiche furono rappresentate nei Teatri di Sant'Angelo, San

³⁵ Sul collegio di Parma, cfr. Miriam Turrini, *Il 'giovine signore' in collegio. I gesuiti e l'educazione della nobiltà nelle consuetudini del collegio ducale di Parma*, Bologna, CLUEB, 2006.

³⁶ Cfr. Laurence Macé, *Les représentations d'auteurs français sur les scènes privées italiennes*, in *Les théâtres de société au XVIII^e siècle*. Actes du colloque (Versailles – Paris, 2-4 juin 2005), volume composé par Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval et Dominique Quérou, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2005, pp. 169-178 e i riferimenti successivi.

³⁷ Cfr. Simonetta Ingegno Guidi, *Per la storia del teatro francese in Italia: L. A. Muratori, G. G. Orsi, P. J. Martello*, in «La rassegna della letteratura italiana», a. 78, serie VII, nn. 1-2 (gennaio-agosto 1974), pp. 64-94 e soprattutto Gerardo Guccini, *Per una storia del teatro dei dilettanti*, cit., *passim*.

³⁸ Su Francesco Albergati Capacelli, cfr. Marina Calore, «O tutti virtuosi o tutti ciarlatani». *Il teatro al tempo di Francesco Albergati*, in *Uomini di teatro*, cit., vol. I, pp. 378-417; Enrico Mattioda, *Il dilettante "per mestiere". Francesco Albergati Capacelli commediografo*, Bologna, Il Mulino, 1993; Elena Zilotti, *Un poeta di compagnia sui generis. L'attività teatrale di Francesco Albergati Capacelli nel secondo Settecento*, Mantova, Il Rio, 2024.

Giovanni Grisostomo, San Luca, San Samuele³⁹.

Per quanto riguarda la fortuna del genere comico⁴⁰, la geografia della diffusione del fenomeno subisce alcuni cambiamenti con un'unica, importante eccezione: come nel genere tragico anche in quello comico Venezia fu il maggior centro di diffusione teatrale. In particolare, la città lagunare si distinse come culla del primo importante cenacolo del filomolierismo italiano, grazie ancora a Luisa Bergalli e a Gasparo Gozzi, fautore della prima significativa raccolta delle opere di Molière in traduzione che sia stata stampata in Italia⁴¹. Dopo Venezia, il Granducato di Toscana costituì una rilevante area di diffusione: a Firenze innanzitutto, ma anche a Lucca, Siena e Livorno. Gli studi hanno rilevato quanto uomini di teatro e commediografi locali come il fiorentino Giovan Battista Fagiuoli e i senesi Girolamo Gigli e Iacopo Nelli, nella prima metà del secolo, siano stati influenzati dal teatro comico francese e specialmente da Molière⁴². Fiorentino fu anche Ottaviano Annibale Giugni Stampa, autore di un'importante traduzione delle opere di Molière, databile al secondo decennio del diciottesimo secolo e rimasta manoscritta⁴³. A Napoli e Genova il filomolierismo venne originalmente declinato nei rispettivi teatri dialettali. Nella diffusione editoriale

³⁹ Cfr. Luigi Ferrari, *Le traduzioni italiane*, cit., prefazione, nota 1 p. XXI. Luigi Ferrari nota quanto il caso veneziano sia in effetti rilevante per la presenza della tragedia francese sulle scene dei teatri pubblici fin dal 1715 e per l'alto numero di rappresentazioni di questo genere (nonostante la città lagunare sia, in quello stesso secolo, una delle capitali europee del melodramma). Sulla diffusione del teatro francese a Venezia, cfr. Luisa Giari, *La diffusion du théâtre français en traduction à Venise pendant la seconde moitié du XVIII^e siècle. Étude statistique et littéraire*, Université Paris 8, thèse de doctorat, directeur Françoise Decroissette, 2008.

⁴⁰ Per un quadro generale della diffusione della commedia e del dramma francesi in Italia, cfr. Giovanni Saverio Santangelo – Claudio Vinti, *Le traduzioni italiane del teatro comico francese dei secoli XVII e XVIII*, Roma, Storia e Letteratura, 1981, pp. 55-74 e 165-179.

⁴¹ *Opere del Moliere ora nuovamente tradotte nell'italiana favella. All'Altezza Serenissima di Carlo Eugenio Duca di Wirtemberg, e Teck, Conte di Monbeillard, Signore di Heidenheim, e Justinghen, Cav. del Toson d'Oro, Maresciallo Generale di Campo Del Circolo di Svevia ec. ec.*, in Venezia, presso Giambattista Novelli, 4 t.

⁴² Sulle influenze francesi e molieriane nelle drammaturgie della "triade" toscana di primo Settecento cfr. Pietro Toldo, *L'oeuvre de Molière*, cit., pp. 285 e ss.; Roberta Turchi, *La commedia italiana del Settecento*, Firenze, Sansoni, 1985, cap. I, pp. 7-61.

⁴³ Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. 1669, *Comedie del Signor de Molière tradotte da Ottaviano Annibale Giugni Stampa Fiorentino*. Cfr. Claudio Vinti, *Intorno a una traduzione inedita delle opere di Molière*, in Id., *La valigia di Molière. Saggi sul teatro francese tra Sei e Settecento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, pp. 63-76 e, sulla traduzione ivi contenuta dell'*Amour médecin*, cfr. Laura Rescia, *Molière e l'Italia: appunti sulle traduzioni de L'Amour médecin tra Sei e Settecento*, in *Traduzioni, riscritture, poetiche del testo teatrale nelle culture romanze*, a cura di Laura Rescia, Torino, Nuova Trauben, 2019, pp. 50-68.

del genere comico crebbero poi anche Milano e, allo scadere del secolo, Torino.

Questa veloce rassegna ci riporta allo studio di Bédarida e Hazard e a rilevare alcune delle lacune che caratterizzano oggi la fisionomia generale degli studi sulla diffusione del teatro francese in Italia. Sul versante testuale ed editoriale, Bédarida e Hazard auspicavano un lavoro bibliografico per la commedia e per il dramma complementare a quello realizzato per la tragedia da Luigi Ferrari; questa lacuna fu colmata nel 1981 con la bibliografia curata da Giovanni Saverio Santangelo e Claudio Vinti sotto la direzione di Marcello Spaziani⁴⁴. Oggi, tuttavia, entrambe le bibliografie necessiterebbero di aggiornamenti, integrazioni, estensioni; ne resta esclusa, soprattutto, la drammaturgia musicale italiana adattata o derivata da opere del teatro francese, in particolare per quanto riguarda i generi dell'intermezzo e della farsa (che il lavoro di Santangelo e Vinti include solo parzialmente). In parte ignota resta inoltre la produzione testuale manoscritta. Sul versante spettacolare, sebbene ci siano state indagini geograficamente circoscritte e focalizzate soprattutto sull'età napoleonica⁴⁵, manca uno studio complessivo delle compagnie di attori francesi, itineranti e stabili, in Italia. A queste lacune grandi se ne aggiungono di minori, ovviabili in tempi più brevi. Un'analisi statistica della bibliografia di Ferrari e una sua comparazione con i dati dedotti dal lavoro di Santangelo e Vinti, a mia conoscenza, non è stata mai intrapresa; eppure risulta importante per definire – in attesa di aggiornamenti futuri – le proporzioni generali, quantitative e qualitative, del versante testuale ed editoriale del fenomeno finora esplorato⁴⁶. Relativamente agli studi a livello locale, considerando sia i testi sia l'attività spettacolare, non tutte le aree geografiche di interesse risultano ugualmente indagate. Il caso di Firenze, in particolare, è rilevante per almeno tre motivi: la

⁴⁴ Giovanni Saverio Santangelo – Claudio Vinti, *Le traduzioni italiane*, cit.

⁴⁵ Cfr. Alberto Bentoglio, *Mlle Raucourt e la Compagnia Imperiale e Reale dei Commedianti francesi in Milano (1806-1814)*, in «Acme. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», vol. XLIII (1990), n. 1, pp. 17-52; Gustavo Malvezzi, *L'opéra-comique sulle scene torinesi nel secondo Settecento*, in «Fonti Musicali Italiane», n. 9 (2004), pp. 27-72; Valeria De Gregorio Cirillo, *I «Comédiens français ordinaires du Roi»*. *Gli spettacoli francesi al Teatro del Fondo nel periodo napoleonico*, Napoli, Liguori, 2007; Lucia Lapenna, *Le voyage en Italie de Mlle Raucourt, actrice-ambassadrice du théâtre de Napoléon*, in «Elephant&Castle» n. 33 (2024), pp. 65-76.

⁴⁶ Cfr. appendice I, tabelle nn. 1-6.

notevole diffusione del libro francese in città nel Settecento, anche grazie alla presenza di librai d'oltralpe installati stabilmente in città; il particolare apprezzamento della drammaturgia comica francese (come si evince dai dati statistici relativi alle traduzioni edite)⁴⁷ e specialmente di Molière, che lascia immaginare una altrettanto parallela e intensa pratica teatrale; i frequenti passaggi delle compagnie di attori francesi in città in età leopoldina, con tutte le conseguenze editoriali di queste più o meno lunghe permanenze.

2. La diffusione del teatro francese a Firenze

2.1 Prime tracce alla fine dell'età medicea

Le notizie più antiche di drammaturgia francese tradotta e messa in scena in ambito fiorentino si intrecciano, nella seconda metà del Seicento, ai prodromi di un lento cambiamento di gusti in atto presso la corte medicea e in quegli ambienti nobiliari e colti ad essa strettamente afferenti che contribuirono al primo radicamento del teatro francese a Firenze.

Il declino del primato politico della Spagna e l'estinzione del ramo iberico degli Asburgo che, con la morte di Carlo II nel novembre 1700, sembrò decretarne simbolicamente il compimento, aprirono il nuovo secolo in Europa all'insegna del conflitto e della ricerca di nuovi equilibri. Se sul piano culturale e teatrale l'onda lunga dell'influenza iberica non ebbe rivali nella Firenze medicea per tutto il XVII secolo⁴⁸, durante il quale il modello drammaturgico alimentato dagli autori del *Siglo de Oro* si diffuse e si radicò con forza segnando

⁴⁷ Cfr. *ivi*, tabella n. 5.

⁴⁸ Sulla diffusione e l'influenza del teatro spagnolo a Firenze nel Seicento cfr. Silvia Castelli, *Influenze spagnole nella Firenze del XVII secolo: la vita d'accademia e l'opera di Iacopo e di Giacinto Andrea Cicognini*, Università degli studi di Firenze, tesi di dottorato in Storia del teatro, tutor Sara Mamone, 1997; Salomé Vuelta García, *I cultori del teatro spagnolo nelle accademie fiorentine del Seicento*, in *Naples, Rome, Florence. Une histoire comparée des milieux intellectuels italiens (XVII^e-XVIII^e siècles)*, sous la direction de Jean Boutier, Brigitte Marin et Antonella Romano, Rome, École française de Rome, 2005, pp. 473-500; Nicola Michelassi – Salomé Vuelta García, *Il teatro spagnolo a Firenze nel Seicento. Vol. 1. Giacinto Andrea Cicognini, Giovan Battista Ricciardi, Pietro Susini, Mattias Maria Bartolommei*, Firenze, Alinea, 2013.

con la sua impronta la produzione di drammaturghi come Iacopo e Giacinto Andrea Cicognini, Pietro Susini, Mario Calamari, Mattias Maria Bartolommei, Ludovico Adimari, Antonio Fineschi da Radda, le prime sparute avvisaglie di teatro francese tradotto, ancora ben lontane dall'assurgere a un poderoso cambiamento di passo, disseminarono gli ultimi decenni del secolo, parallelamente all'incombere di nuove dinamiche politiche internazionali. L'ascesa della Francia prepotentemente espansionistica di Luigi XIV, da un lato, e le pretese mai sopite dell'Impero asburgico sulla Penisola e sul Granducato, dall'altro, dettarono i limiti entro i quali i Medici dovettero accortamente destreggiarsi nella seconda metà del Seicento. Nel solco di una politica estera prudentissima, «di pura conservazione dinastica, infiorata da qualche passeggero successo di prestigio, da qualche sporadica iniziativa diplomatica o militare, più che volta con una certa conseguenza a tradurre nei rapporti con l'estero esigenze di sviluppo civile ed economico del paese»⁴⁹, da Cosimo II a Ferdinando II i Granduchi di Toscana si erano fino ad allora barcamenati agilmente tra l'una e l'altra potenza, stringendo nodi con entrambe soprattutto attraverso ben ponderate unioni dinastiche. In questa prospettiva si inseriscono le nozze del gran principe Cosimo con Marguerite Louise d'Orléans, cugina di primo grado del Re Cristianissimo, celebrate nel 1661⁵⁰. Poco poteva forse lasciar presagire il disastroso esito al quale avrebbero condotto le incomprensioni tra i novelli sposi negli anni seguenti ma, al netto delle vicende coniugali turbolente, quanto fosse importante per Cosimo rimanere al passo del resto d'Europa, almeno nelle

⁴⁹ Furio Diaz, *Il Granducato di Toscana. I Medici*, Torino, UTET, 1987, p. 372.

⁵⁰ Si trattò dell'ultima, grande occasione dinastica del secolo per le maestranze della corte medicea che, secondo una lunga tradizione e pratiche ben rodute, allestirono spettacoli e apparati per celebrare le nozze dell'erede al trono granducale. Sul programma di festeggiamenti del 1661 che incluse l'*Ercole in Tebe*, «festa teatrale» di Giovanni Andrea Moniglia e Jacopo Melani rappresentata al Teatro della Pergola, e *Il mondo festeggiante*, balletto a cavallo rappresentato nell'anfiteatro del giardino di Boboli, cfr. Cesare Molinari, *Le nozze degli dei. Un saggio sul grande spettacolo italiano nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 1968, pp. 178-185; Françoise Decroisette, *Les fêtes du mariage de Cosme III avec Marguerite Louise d'Orléans à Florence, 1661*, in *Les fêtes de la Renaissance, études réunies et présentées par Jean Jacquot et Élie Konigson*, vol. III, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1975, pp. 421-436; *Il luogo teatrale a Firenze. Brunelleschi Vasari Buontalenti Parigi*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Medici Riccardi - Museo Mediceo, 31 maggio – 31 ottobre 1975), a cura di Mario Fabbri, Elvira Garbero Zorzi, Anna Maria Petrioli Tofani, Milano, Electa, 1975, schede 11.10.-11.18., pp. 154-157; Leonardo Spinelli, *Leonora Falbetti sulle scene di corte tra Firenze e Parigi (1654-1662)*, in «Drammaturgia» a. XV, n.s. 5 (2018), pp. 39-54.

prime intenzioni⁵¹, lo provano le fitte tappe dei due tour europei che il Gran Principe intraprese tra il 1667 e il 1669 in vista della carica che avrebbe ricoperto: Olanda, Impero, Spagna, Portogallo, Inghilterra, Francia⁵². La ricerca di abiti adatti, nell'autunno del 1666, ai numerosi incontri importanti previsti in quei viaggi testimonia l'attenzione di Cosimo ad apparire all'altezza del suo ruolo di fronte ai sovrani delle maggiori potenze europee, e in particolare al cugino acquisito Luigi XIV⁵³. Considerate le remore del Principe di fronte a una totale metamorfosi francese – influenzata com'era la moda della corte medicea ancora dalla cupa austerità spagnola – si trattò di un'operazione estetica, di superficie più che di sostanza, rivelatrice tuttavia di piccoli cambiamenti di gusto in atto alla corte fiorentina già alla fine degli anni Sessanta.

Mentre a corte si insinuavano nuove mode, negli ambienti accademici e teatrali ad essa strettamente legati si manifestarono, sullo scorcio del secolo, interessi nuovi e non rivolti più soltanto alla cultura e alla produzione drammaturgica spagnole. Gallicismi cominciarono a diffondersi nel lessico della moda, come testimonia nel 1681 Francesco Redi che, interrogato da Carlo de' Dottori su una questione linguistica intorno alla parola “parrucca”, accennava ad

⁵¹ Sulle fasi politiche del lungo regno di Cosimo III e sul dibattito storiografico relativo a una sua rivalutazione complessiva, cfr. *La Toscana nell'età di Cosimo III*, atti del convegno Pisa – San Domenico di Fiesole (FI), 4-5 giugno 1990, a cura di Franco Angiolini, Vieri Becagli, Marcello Verga, Firenze, EDIFIR, 1993 e in particolare i saggi di Elena Fasano Guarini, *Lo Stato di Cosimo III. Dalle testimonianze contemporanee agli attuali orientamenti di ricerca. Note introduttive*, pp. 113-136, e di Marcello Verga, *Appunti per una storia politica del Granducato di Cosimo III (1670-1723)*, pp. 335-354.

⁵² Sui viaggi europei di Cosimo e sui diari manoscritti redatti da alcuni dei cortigiani che lo accompagnarono, si veda in particolare la sezione *I viaggi del principe Cosimo (1667-1669)* all'interno della mostra virtuale promossa dall'Archivio di Stato di Firenze (d'ora in avanti ASF) *Il Granducato proiettato in Europa. Viaggi, commerci, scambi (secc. XVII-XVIII)* <<https://archiviodistatofirenze.cultura.gov.it/asfi/dante-tra-le-carte/le-donne-della-vita-di-dante-1-1/i-viaggi-in-europa-del-principe-cosimo>> (ultima consultazione in data 31 ottobre 2025).

⁵³ Per mezzo del segretario Apollonio Bassetti, Cosimo incaricò più volte Paolo Dell'Ara – ex segretario del residente diplomatico a Parigi Giovan Filippo Marucelli e già informatore francese del Principe – di acquistare e spedire a Firenze vestiti alla moda, ma senza eccessi: «in quanto al signor Principe piacevano le mode galanti e nuove, ma “temperate ne i colori, e negli ornamenti da una grave e nobile moderazione”». Dell'Ara procurò a Cosimo gli abiti da campagna e da città e le guarnizioni richieste; commentando la foggia di un vestito da città appena spedito, scriveva: «in Parigi è impossibile immaginarsi cosa più vaga, o più gentile; quando anco dovesse servire per l'istesso re». Su questo episodio cfr. Patrizia Urbani, *I vestiti nuovi del quasi granduca Cosimo III*, in «ZoneModa Journal», vol. 8, n. 1 (2018), pp. 105-118. Fu forse proprio con uno dei suoi nuovi vestiti che Cosimo fu ricevuto dal Re Sole e che assisté alla rappresentazione del famigerato *Tartuffe* di Molière nell'estate del 1669: cfr. Harold Acton, *Gli ultimi Medici*, Torino, Einaudi, 1962, p. 98.

«alcuni giovanotti leziosi, i quali dicono *Perruca* per più avvicinarsi all'originale Francese: imperocchè fa loro nausea qualsiasi cosa, che non venga dalla Francia, e che non odori di Francese»⁵⁴. Nel 1697 Michel Feri de la Salle, Accademico Apatista, dedicò a Giuseppe Maria Dini, Gentiluomo di camera del Granduca, una «gramatica» redatta in forma di dialogo fra Orazio e Lucindo «Cavaliere Fiorentini» e il maestro di lingua Dorante: *La lingua francese spiegata co' piu celebri autori moderni*⁵⁵. All'interesse crescente per una lingua che appare già come la «più accreditata»⁵⁶ si aggiunge dunque la curiosità per una nazione da imitare in quel «che riguarda gli Esercij del Corpo, e le usanze del Vestire»⁵⁷, che già avevano allettato una trentina d'anni prima il gran principe Cosimo. Con la moda e la lingua, nell'ultimo decennio del secolo, si affaccia localmente anche il teatro francese in traduzione. Le prime tre edizioni note stampate a Firenze

⁵⁴ Lettera di Francesco Redi a Carlo de' Dottori, Firenze 6 luglio 1681, in *Lettere di Francesco Redi non più stampate, appartenenti a cose di lingua, ed al vocabolario della Crusca*, in Jacopo Facciolati, *Ortografia moderna italiana con qualche altra cosa di lingua. Per uso del seminario di Padova*, Padova, in Seminario, appresso Gio. Manfrè, 1721, p. 27. Secondo Brunot, con questa lettera del 1681 Redi sarebbe «le premier en date à signaler l'apparition et les progrès» dei gallicismi in area toscana: cfr. Ferdinand Brunot, *Histoire de la langue française*, cit., t. VIII, p. 113. Scrive in generale Gensini sull'influsso francese nella lingua: «Si son potute distinguere fasi diverse di afflusso di francesismi, sia nella forma del 'prestito' sia in quelle, più sofisticate, del calco formale e/o semantico: a una prima, intensa fase compresa all'incirca fra il 1650 e il 1715, in cui si assiste a un forte travaso linguistico soprattutto nel campo del costume, della moda, del commercio, segue una fase in cui è centrale l'apporto di termini del lessico intellettuale, i termini filosofici, politici, scientifici che la Francia dei 'Lumi' andava sintetizzando per tutta l'Europa colta [...]. Una terza fase è infine quella corrispondente all'epoca rivoluzionaria, che prolungherà i suoi effetti almeno fino a tutto il primo decennio dell'Ottocento e diffonderà in Italia il linguaggio della democrazia giacobina, ma anche quello dell'amministrazione e della burocrazia napoleonica». Stefano Gensini, *Traduzioni, genio delle lingue, realtà sociale nel dibattito linguistico italo-francese (1671-1823)*, in *Il genio delle lingue. Le traduzioni nel Settecento in area franco-italiana*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1989, p. 12. Per l'influenza linguistica del francese sull'italiano tra Sei e Settecento cfr. Andrea Dardi, *Dalla provincia all'Europa. L'influsso del francese sull'italiano tra il 1650 e il 1715*, Firenze, Le Lettere, 1992. Sull'uso del francese nell'Italia settecentesca cfr. Id., *Uso e diffusione del francese*, in *Teorie e pratiche linguistiche nell'Italia del Settecento*, a cura di Lia Formigari, Bologna, Il Mulino, 1984, pp. 347-372.

⁵⁵ Michel Feri de la Salle, *La lingua francese spiegata co' piu celebri autori moderni. Dedicata all'Illustriss. Sig. Giuseppe Maria Dini Gentiluomo della Camera del Sereniss. Granduca di Toscana da Michel Feri de La Salle Accademico Apatista*, si vende in Firenze, da Cesare, e Francesco Bindi, all'Insegna di S. Bernardo, 1697.

⁵⁶ Ivi, dedica di Michel Feri de la Salle a Giuseppe Maria Dini, p. 4. La dedica è riportata in italiano e in francese.

⁵⁷ Ivi, p. 10. Le parole sono del cavaliere fiorentino Orazio, fervido ammiratore della cultura francese.

sono dedicate ad alcuni degli ultimi esponenti della famiglia regnante⁵⁸: si tratta della tragicommedia *L'innocente giustificato* dedicata alla gran principessa Violante Beatrice di Baviera⁵⁹, della tragicommedia *L'invidia carnefice di se medesima* dedicata al cardinale Francesco Maria de' Medici⁶⁰ e della tragedia *Stilicone* che, dedicata al principe Gian Gastone, veniva «la prima volta à dispiegare la nativa, decorosa malinconia anche sovra le Scene della Toscana»⁶¹. I primi due testi sono entrambi traduzioni dell'*Amalasonte*, *tragi-comédie* di Philippe Quinault, mentre il terzo è traduzione dello *Stilicon* di Thomas Corneille. Seppur separate da diversi anni, queste opere sono accomunate – oltre che dai tre dedicatari illustri appartenenti alla dinastia regnante – dal fatto di essere state rappresentate in ambienti accademici: l'*Innocente* dai Saggiati nel Teatro di via del Cocomero⁶², l'*Invidia* e lo *Stilicone* dai Cadenti, molto probabilmente nel Teatro di corso de' Tintori⁶³. Alcuni dei Saggiati, Accademici nobili, dopo aver rappresentato l'*Innocente* nel carnevale 1693, misero in scena al Teatro del Cocomero anche un *Cid* nel carnevale dell'anno successivo, del quale al momento non restano testimonianze testuali note ma che potrebbe identificarsi con l'opera di Corneille⁶⁴. Un *Cid* era inoltre già stato messo in scena pochi anni prima, tra il dicembre 1691 e il carnevale 1692, dai nobili

⁵⁸ Sul panorama spettacolare fiorentino di fine Seicento e inizio Settecento si veda 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.

⁵⁹ *L'innocente giustificato tragicommedia rappresentata dagli Accademici Saggiati nel Teatro di via del Cocomero dedicata alla Serenissima Violante Beatrice di Baviera Principessa di Toscana*, in Firenze, per Vincenzio Vangelisti, 1692 [1693 stile comune].

⁶⁰ *L'invidia carnefice di se medesima tragicommedia rappresentata dagli Accademici Cadenti nel loro Teatro consacrata al Sereniss. e Reverendiss. Sig. Principe Cardinale Fran.^{co} Maria di Toscana*, in Firenze, per Vincenzio Vangelisti, 1706 [1707 stile comune].

⁶¹ *Stilicone tragedia rappresentata dagli Accademici Cadenti nel loro Teatro consacrata al Serenissimo Sig. Principe Gio: Gastone di Toscana*, in Firenze, nella Stamperia di S. A. R. per Jacopo Guiducci e Santi Franchi, 1713, dedica degli Accademici Cadenti al principe Gian Gastone de' Medici, p. 4.

⁶² Sugli Accademici Saggiati cfr. Francesca Fantappiè, *Accademia dei Saggiati*, in *Dizionario storico delle accademie toscane. Secoli XVI-XVIII*, vol. I Firenze, a cura di Jean Boutier, Maria Pia Paoli e Claudia Tarallo, Pisa, Pacini, 2024 (d'ora in avanti *DSAT*), pp. 404-405. Sul Teatro di via del Cocomero nella seconda metà del XVII secolo cfr. Daniela Sarà, *Le carte Ughi e il primo cinquantennio di attività del Teatro del Cocomero a Firenze (1650-1701)*, Università degli studi di Firenze, tesi di dottorato in Storia del teatro, tutor Sara Mamone, 2006.

⁶³ Sugli Accademici Cadenti cfr. Ead., *Accademia dei Cadenti*, in *DSAT*, pp. 109-113. Sul Teatro di corso de' Tintori, cfr. *I teatri storici della Toscana. Censimento documentario e architettonico*, a cura di Elvira Garbero Zorzi e Luigi Zangheri, vol. VIII Firenze, Firenze, Giunta regionale Toscana – Venezia, Marsilio, 2000, pp. 161-164.

⁶⁴ Cfr. Francesca Fantappiè, *Accademia dei Saggiati*, cit., p. 405.

Accademici del Nuovo Improvviso, che avevano adoperato per l'occasione prima il teatrino mediceo del Casino di San Marco su permesso dell'omonima Conversazione, protetta dal cardinale Francesco Maria, e che avevano poi spostato le rappresentazioni, evidentemente accolte con un certo successo, nel più ampio Teatro del Cocomero⁶⁵. Allo stato attuale delle conoscenze, la notizia di un *Nicomede* messo in scena al Teatro del Cocomero nel 1670⁶⁶ e quella del *Cid* del 1691 costituirebbero, al netto di un sostanzioso margine di dubbio dato dall'assenza di riscontri testuali certi, le più antiche tracce di spettacoli fiorentini basati su drammaturgia francese. Nel nuovo secolo, furono invece gli Accademici Cadenti a mostrare interesse per i testi teatrali francesi: i già citati *L'invidia carnefice di se medesima* e *Stilicone*, rappresentati rispettivamente nel 1707 e nel 1713, furono preceduti dalle notizie di un *Eraclio* messo in scena nel carnevale del 1705 (una traduzione dell'*Heraclius* di Corneille?) e di un *Medico volante* recitato tra il novembre e il dicembre 1706 da una non meglio nota compagnia di comici professionisti ospitati dal teatrino accademico⁶⁷. In quegli stessi anni, soggetti tratti da *pièces* di Jean-Galbert de Campistron, Pierre e Thomas Corneille, Nicolas Pradon, Philippe Quinault e Jean Racine confluirono nei libretti dei drammi per musica di Antonio Salvi, rappresentati al Teatro mediceo di Pratolino e al Teatro di via del Cocomero⁶⁸.

Negli anni Dieci e Venti, al tramonto del granducato di Cosimo III, sembra registrarsi un incremento del fenomeno, almeno al livello spettacolare. Al lungo silenzio editoriale⁶⁹ non corrispondono infatti le notizie di spettacoli

⁶⁵ Cfr. Ead., *Accademia del Nuovo Improvviso*, in *DSAT*, pp. 340-341.

⁶⁶ Cfr. Robert Lamar Weaver – Norma Wright Weaver, *A Chronology of Music in the Florentine Theater 1590-1750. Operas, Prologues, Finales, Intermezzos and Plays with Incidental Music*, Detroit, Information Coordinators Inc., 1978, p. 142.

⁶⁷ Cfr. Francesca Fantappiè, *Accademia dei Cadenti*, in *DSAT*, p. 111.

⁶⁸ Si tratta di *Astianatte* (1701, più tardi noto con il titolo di *Andromaca*) dall'*Andromaque* di Racine, *Arminio* (1703) dall'*Arminius* di Campistron, *Il gran Tamerlano* (1706) dal *Tamerlan* di Pradon, *Dionisio, re di Portogallo* (1707) dall'opera dello storiografo Jacques Le Quien de La Neufville, *Rodelinda, regina de' Longobardi* (1710) da *Pertharite* di P. Corneille, rappresentati per la prima volta al Teatro mediceo di Pratolino, e di *Stratonica* (1707) da *Stratonice* di Quinault, *Amor vince l'odio, ovvero Timocrate* (1715) da *Timocrate* di T. Corneille e *Amore, e maestà* (1715) dal *Comte d'Essex* di T. Corneille, andati in scena per la prima volta al Teatro di via del Cocomero. Su queste opere cfr. Robert Lamar Weaver – Norma Wright Weaver, *A Chronology of Music in the Florentine Theater 1590-1750*, cit., *passim* e, sugli spettacoli del Teatro mediceo di Pratolino cfr. Leonardo Spinelli, *Cantar fuori porta. Storia, spettacoli e protagonisti del teatro mediceo di Pratolino 1679-1710*, Firenze, Polistampa, 2020.

⁶⁹ Cfr. appendice I, tabelle nn. 7-8.

basati su *pièces* francesi allestiti nelle accademie⁷⁰ e quelle di messinscene fiorentine di opere di Molière e di Quinault, in alcuni casi allestite da ignote compagnie di passaggio, riportate nelle scarse note dei *Diari* di Giovan Battista Fagiuoli⁷¹. In anni in cui Molière penetrava più profondamente in Toscana (risale al 1711 la prima edizione del *Don Pilone, ovvero Il Bacchettone falso*, adattamento del *Tartuffe* ad opera di Gigli⁷²), Giovan Battista Fagiuoli (1660-1742), commediografo e uomo di teatro fiorentino, chiedeva a Piero Martellini un'edizione in lingua originale delle opere del grande commediografo francese, evidentemente non ancora disponibile nella capitale granducale⁷³. Se si

⁷⁰ Una non meglio nota accademia teatrale nobiliare, attiva nella prima metà del secondo decennio del secolo, della quale furono membri il marchese Bartolomeo Corsini, Leon Filippo Nerli, Ugo Ricasoli Rucellai, il padre Vincenzo Usimbardi e l'abate Orazio Maria Strozzi, fece richiesta per rappresentare al teatrino mediceo del Casino di San Marco la *Rodogune* di Pierre Corneille nel carnevale del 1711, *Tito e Berenice* dello stesso autore nel carnevale del 1713 e, probabilmente, il *Mitridate* di Racine nel carnevale del 1716: cfr. Jean Boutier – Francesca Fantappiè, *Accademia anonima [Accademia teatrale nobiliare di nome sconosciuto]*, in *DSAT*, pp. 67-68. Negli anni Venti i nobili Accademici Vaganti, oltre a discorrere sul primato tra commedia francese o italiana (1723), misero in scena commedie all'improvviso (1726) farcite di balli basate su scenari originali degli stessi membri ma dai titoli decisamente eloquenti: *Lo Stordito*, *L'amor medico*, *L'Avaro*, *Il Giocatore*, *Gli equivoci svelati*: cfr. Jean Boutier, *Accademia dei Risoluti, poi Vaganti*, in *DSAT*, pp. 396-397.

⁷¹ 1719: un *Étourdi* ad opera di istrioni (cfr. Biblioteca Riccardiana di Firenze, d'ora in avanti BRF, Ricc. 3457/11, c. 40r); 1720: un *Borghese gentiluomo* tradotto da Molière, rappresentato a Santa Croce (cfr. BRF, Ricc. 3457/11, c. 55r, assegnato erroneamente al 1719 in Giovan Battista Fagiuoli, *La commedia che non si fa*, a cura di Orietta Giardi e Maria Russo, Roma, Bulzoni, 1994, appendice, p. 129); 1721: tragicommedia *Amalasunta* di Quinault presso la sala di S. Maria Nuova; 1725: tragicommedia *Amalasunta* di Quinault presso il Teatro di corso de' Tintori; 1725: commedia *Il borghese gentiluomo* di Molière presso la Chiesa di S. Firenze; 1728: commedia *Il medico volante* (di Molière?) al Teatro del Cocomero, rappresentata da istrioni; 1732: commedia *La scuola dei mariti* di Molière al Teatro del Cocomero, rappresentata da istrioni. Cfr. Giovan Battista Fagiuoli, *La commedia che non si fa*, cit., pp. 129-130. Un altro adattamento del *Tartuffe*, forse influenzato dall'opera di Gigli e rimasto manoscritto, il *Don' Gargo ó vero L'Ipocrita Confuso* di Virgilio Leonido Boncristiani – testo che mi riprometto di studiare in futuro – fu messo in scena dai padri Filippini di Firenze nel 1720: cfr. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (d'ora in avanti BNCF), Mss., Conventi soppressi da ordinare, Filippini, 86 str. 189.

⁷² Girolamo Gigli, *Il Don Pilone ovvero il bacchettone falso commedia tratta nuovamente dal Franzese da Girolamo Gigli e dedicata all'Illustrissima Signora Contessa Flavia Teodoli Bolognetti*, in Lucca, per Marescandoli, 1711.

⁷³ È suggestivo il racconto dell'arrivo via mare, dall'Olanda, con la nave «nominata la Fenice», dell'edizione di Molière che Martellini procura a Fagiuoli e sul quale lo aggiorna progressivamente. Richieste da Fagiuoli probabilmente all'inizio dell'autunno 1713, le opere giungono a Firenze «accomodate in un cestino, e difese da più fogli perche non pigliano umido», accompagnate da «certi sghiribizi di Mare», offerti da Martellini, nel gennaio successivo. Il corrispondente livornese raccomanda a Fagiuoli di non imitare le opere «molto scandalose» di Molière e di non «introdurre in palco certe cose troppo grasse, ed alcuni licenziosi equivoci» che ne hanno determinato la censura.

«L'opere di Molier si son trovate, non sciolte, che non ci sono, ma legate alla Franc.^e in otto Tomi, dei quali il Libraio, che gli ha, ch'è pur Francese, ne vuole per ultimo tre pezze. Se VS. vuol far questa spesa mi avvisi, che ne farò la compra, e procurerò di mandarglieli per buona occasione. Il Donati, che ha quantità di libri sciolti, non ha dd.^e opere; bensì dice, che le aspetta

prontam.^{te} di nuova impressione d'Olanda: gli ho domandato il costo, mi ha detto due p.^{ze} e $\frac{1}{4}$ perciò quando VS. voglia aspettar l'arrivo della Nave, che deve portarle, e che in effetto le porti, vedrò se posso averle a meno. Attendo i suoi ordini [...].» Dalla lettera di Piero Martellini a Giovan Battista Fagioli, Livorno 16 ottobre 1713, BRF, Ricc. 3449, c. 289r.

«Starò aspettando l'arrivo della Nave, che vien'asserito deva portar l'opere di Molier, ed allora vedrò se vi sia modo d'averle a prezzo piu mite di quello accennatomi. Ma non vorrei che VS. pigliasse quest'Opere per imitarle, e con tal'esempio avanti, Le venisse variato il lodevolissimo stile, che Ella tiene nelle sue opere, di flagellare i vizj, perche quelle, sento, che piuttosto gli fomentino, conforme ho Ricavato da una terribil critica, che fà ad esse, ed al loro autore, Monsign.^r di Meaux nel suo libretto intitolato: Massime, e Riflessioni di Monsign.^r Giac.^o Benigno Bossuet Vescovo di Meaux sopra la commedia, stampato in Lucca nel 1705. Basta VS. non ha bisogno di questi avvertimenti; tuttavia ho voluto accennarle, che da quel gran Prelato son giudicate molto scandalose. Starò non ostante in attenzione di servirla quando saranno venute, e di fargliele portare senza spesa di nolo». Dalla lettera di Piero Martellini a Giovan Battista Fagioli, Livorno 25 ottobre 1713, ivi, c. 277r.

«Sono stato, prima di scriver la presente, dal S.^r Donati, per sentir dal med.^{mo} se avesse Ricevuto in una Balla Libri, Ricevuta poco fà da una Nave procedente d'Olanda, l'opere di Molier; e mi ha detto, che no; e mi ha soggiunto, che l'aspetta con la Nave Fenice, che doverebb'esser qui ogni volta, avendo già Ricevuto le polize di carico, che però VS. abbia pazienza un altro poco, e Resterà servita, se pure d.^a Nave viene, come si spera, a salvamento». Dalla lettera di Piero Martellini a Giovan Battista Fagioli, Livorno 13 novembre 1713, ivi, cc. 270r-270v.

«Son venute in meno di 15 giorni circa 30 Navi, ne mai è comparsa quella nominata la Fenice, che deve portar fra l'altre merci quei libri, fra i quali vi devon'esser l'opere di Molier. Io, in veder ciò, mi credeva, esser quella la Fenice favolosa, o almeno irreperibile; che però ho voluto informarmi da uno de' primi Mercanti Olandesi ed intender, se veramen.^{te} d.^a Nave s'aspetta, ed esso mi ha affermato, che si; e che aveva notizia, esser' una volta partita, e poi per il maltempo tornata addietro; ma adesso la stima di nuovo Rimessa in viaggio. Starò dunque attendendo il di lei arrivo a salvamento, per poterla servire; e mi dispiace assai si grand'indugio, quanto forse a VS». Dalla lettera di Piero Martellini a Giovan Battista Fagioli, Livorno 18 dicembre 1713, ivi, cc. 272r-272v.

«Venne finalm.^{te} la desiderata Nave Fenice, e portò la Balla dei libri, fra i quali l'Opere di Molier, delle quali subito, che si poterono avere, ne feci la provvista per VS. con animo di farlene un Regalo; poichè non avendo mai autà la congiuntura, o la memoria, di servirla di quà in cosa alcuna, voglio supplire in parte a quel, ch'io avesse per l'addietro mancato, con Renderla servita d'una cosa di suo genio. Già ho consegnato dd.^e opere ad Andrea Ceccanti Navicellaio del S.^r Gius.^e Frescobaldi, accomodate in un cestino, e difese da più foglj perche non piglino umido. Nel med.^{mo} cestino vi ho messo certi sghiribizi di Mare, simili in qualche maniera a quei funghi, che si chiaman ditola, tanto per la molteplicità dei Rametti, quanto per la fragilità di essi. Questa è una pianta di Mare, il di cui vero nome, (secondo che mi dice Persona intendente) si è Poro cervino: Poro si dice dall'esser in ogni parte porosa; e cervino dall'aver' i suoi Rami terminati a foggia di corna (con Reverenza) di cervo giovane. Di questi VS. ne troverà quattro Rame, o per dir meglio cespugli; e più uno scoglietto con una Ramettina di Corallo, che serviranno (se pure le stima cose atte a ciò) per accrescere gli adornam.^{ti} del suo studio. Compatisca la povertà dei Regali, i quali vorrei solo, che servissero a ricordar a VS. ch'io sono, qual sarò sempre [...].» Lettera di Piero Martellini a Giovan Battista Fagioli, Livorno 19 gennaio 1713/4, ivi, cc. 274r-274v.

«Godo, che sia stato consegnato a VS. il cestino ben condizionato, con le Robe da me trasmesse, ed in specie il libro di Molier, il quale ho carissimo, che sia di suo gusto, e Resti sodisfatta di esso, per esser di bella impressione. In proposito del prezzo, se VS. non vuol sentirmi gridare, non l'alteri d'un picciolo: ne voglio per Rimborso una conferma della sua grazia, e non più ne meno. Ha Ella inteso? Questo basti per non far più parole; e si accerti, che mi dispiace non aver le forze di quei due suoi, e miei [illeggibile] partiti poco fa per l'altro mondo, per Riconoscere il merito di VS. ché del Resto l'animo non sarebbe forse ineguale al loro. Si goda dunque il libro con tutta pace, e lo studj con pensiero d'imitarne la composizione in tutt'altro, (e con questo patto Le ne fò dono) che d'introdurre in palco certe cose troppo grasse, ed alcuni licenziosi equivoci, ch'anno dato occasione di censurar malam.^{te} quell'autore: benchè so per altro, che, stante la delicatezza della sua coscienza, è superfluo far con Lei questo patto».

incastona in questo contesto l'*unicum* costituito dalla traduzione manoscritta di tutto il teatro di Molière, opera del fiorentino Ottaviano Annibale Giugni Stampa, databile al secondo decennio del secolo⁷⁴ (unica traduzione italiana completa di Molière nota, rimasta inedita, precedente all'edizione Novelli del 1756-1757 curata da Gasparo Gozzi, ad eccezione dell'edizione Gleditsch, che fu stampata però a Lipsia nel 1696-1698), appare quantomeno verisimile una "scoperta" fiorentina e toscana di Molière avvenuta nei primi tre decenni del Settecento⁷⁵.

Le tracce passate in rassegna, consistenti per lo più in notizie estremamente stringate e in un nucleo di testi editi molto limitato, lasciano soltanto intravedere la consistenza e l'estensione della prima diffusione del teatro francese a Firenze. Sembra tuttavia che i primi contesti di traduzione e rappresentazione siano stati da un lato quelli accademici, strettamente legati alla corte e alla famiglia regnante e, dall'altro, quelli religiosi, nel doppio canale del teatro collegiale e del teatro conventuale⁷⁶. La qualità stessa dell'attività spettacolare dilettantistica intrinseca a questi ambiti (stagionale, legata soprattutto al periodo del carnevale e non paragonabile a quella di un teatro pubblico) giustificerebbe una consistenza manoscritta, in parte perduta e in parte ancora da reperire, dell'attività di traduzione e adattamento. Nel panorama di crescente successo riscosso dal dramma per musica, da un lato, e di generale favore di cui godevano drammaturghi locali come Susini nel teatro di parola, dall'altro, gli unici indizi di drammaturgia straniera in una Firenze ancora in

Dalla lettera di Piero Martellini a Giovan Battista Fagiuoli, Livorno 26 gennaio 1713/4, ivi, c. 280r.

⁷⁴ Cfr. sopra nota 43 p. 12.

⁷⁵ Il fondo Palatino Capponi della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, nato dalla collezione del canonico metropolitano Giovan Vincenzo Capponi (1691-1748), conserva traduzioni manoscritte di testi teatrali di Baron, P. Corneille, Destouches, Molière, Racine, Regnard e Voltaire (BNCF, fondo Palatino Capponi 8, 9, 14, 15, 84, 174). Fra queste, spiccano quelle tratte da opere di Molière: *Amor medico*, *L'avaro*, *Le donne virtuose*, *Il misantropo*, ossia *l'amante filosofo*. Quest'ultima (ms. 174), tradotta dal celebre Angelo Costantini (Mezzettino) e risalente al 1693, sarebbe la seconda commedia di Molière tradotta in Italia subito dopo *La scuola delle mogli* di Napoleone della Luna stampata a Bologna nel 1680: cfr. Emanuele De Luca, *Una commedia tradotta male: Molière sous la plume de Mezzetin (1693)*, in «Littératures classiques» n. 106 (2021), pp. 179-195. Sull'*Avaro* (ms. 8), cfr. Laura Rescia, *Nuove ricerche sulle traduzioni italiane manoscritte del XVIII secolo. Il caso dell'"Avaro"*, in «Studi Francesi» [online], n. 200 (LXVII / II, 2023), online dal 1° agosto 2024 <<https://doi.org/10.4000/studifrancesi.54798>> (ultima consultazione in data 31 ottobre 2025).

⁷⁶ Cfr. le notizie di rappresentazioni a Santa Croce e a San Firenze, nota 71 p. 20.

parte teatralmente filospagnola a cavallo tra Sei e Settecento riguardano pochissimi autori francesi: Molière, su tutti, seguito da Quinault, Corneille e Racine. Il particolare humus teatrale fiorentino, dominato dai drammaturghi locali e non così permeabile alle novità forestiere, spiega il sicuro ritardo con il quale i testi teatrali dei maggiori autori francesi furono tradotti e rappresentati⁷⁷. D'altra parte, occorre pure rilevare sia che la nota attività di autori come Giovan Battista Fagiuoli, Girolamo Gigli e Iacopo Nelli contribuì alla diffusione – nel caso di Fagiuoli anche alla diretta importazione dei testi in lingua originale – e al crescente apprezzamento locale per il teatro francese specialmente comico⁷⁸, sia che un ruolo probabilmente fondamentale in questo processo, per quanto le fonti disponibili siano avare, ebbero gli spettacoli delle compagnie ignote di «istrioni» che fecero tappa a Firenze nella prima metà del secolo e che furono uno dei possibili canali di circolazione di testi francesi.

2.2 *Fra turbolenze politiche e spinte riformatrici nell'età della Reggenza*

Gli anni Trenta e Quaranta del secolo furono particolarmente gravidi di tensioni per il Granducato. I fantasmi sulla successione che avevano angustiato per lungo tempo il defunto Cosimo III e i dubbi sull'atteso e inevitabile cambio dinastico lasciarono definitivamente il passo alla concretezza della realtà, con la morte di Gian Gastone, il 9 luglio 1737. I primi anni del Consiglio di Reggenza, nato per volontà e in assenza del nuovo granduca Francesco Stefano di Lorena, stabilmente residente a Vienna, furono percorsi da molteplici tensioni interne ed esterne e dal faticoso e necessario rafforzamento di un governo ancora percepito come estraneo. I rapporti tra lorenese e toscani⁷⁹ non iniziarono nel migliore dei modi: se da un lato Marc de Beauvau principe di Craon, Presidente del Consiglio di Reggenza fino al 1749, e Emmanuel de Nay, conte di Richecourt (che sarebbe subentrato nella carica del Beauvau, mantenendola fino al 1757), informavano

⁷⁷ Cfr. Giovan Battista Fagiuoli, *La commedia che non si fa*, cit., introduzione pp. 16-17.

⁷⁸ Cfr. Roberta Turchi, *La commedia italiana*, cit., cap. I, *passim*.

⁷⁹ Sul periodo del cambio dinastico e sull'arrivo dei lorenese in Toscana, cfr. *Il Granducato di Toscana e i Lorena nel secolo XVIII*, incontro internazionale di studio (Firenze, 22-24 settembre 1994), a cura di Alessandra Contini e Maria Grazia Parri, Firenze, Olschki, 1999 e in particolare il saggio di Alessandra Contini, *Gli uomini della Maison Lorraine: ministri, savants, militari e funzionari lorenese nella Toscana della Reggenza*, pp. 207-284.

Francesco Stefano sulle misere condizioni generali del Granducato, dall'altra i sostenitori del vecchio potere mediceo coagulavano intorno alla figura del marchese Carlo Rinuccini, protetto dell'Elettrice Palatina, e alla famiglia Corsini, alla quale apparteneva il pontefice in carica Clemente XII, pronti a fare opposizione e a mantenere le loro posizioni nel nuovo ordine. I sostenitori del partito filoasburgico da un lato e di quello filoborbonico dall'altro incresparono la quiete dei primi anni di Reggenza⁸⁰. Parallelamente, anche la situazione europea non si era stabilizzata. Mentre ardevano ancora le braci della recente guerra di successione polacca si profilava già un nuovo conflitto, proprio in seno a quell'Impero asburgico lasciato nelle mani, dal 1740, della giovanissima consorte di Francesco Stefano, Maria Teresa. In un contesto generale così instabile, i Reggenti dovettero destreggiarsi secondo una linea d'azione accorta e moderatamente propositiva sul fronte interno e una decisamente più prudente e defilata sul piano delle relazioni internazionali⁸¹.

Una delle difficoltà maggiori che i lorenese si trovarono a fronteggiare era costituita dalle conseguenze di quella «ambiguità di fondo»⁸² che intaccava la natura istituzionale del Granducato, composto di diverse sopravvivenze di autonomia e particolarismi che avevano causato nel tempo una matassa difficilmente districabile di leggi e regolamenti diversificati. A questa debolezza istituzionale si aggiungeva la forte invadenza dell'autorità ecclesiastica, rilevata fin da subito come aspetto da tenere sotto attento controllo⁸³, rafforzatasi a scapito del potere granducale specialmente durante il governo di Cosimo III. In questa direzione la politica dei Reggenti, sotto l'occhio lontano ma molto accondiscendente di Francesco Stefano, intendeva fin da subito agire riportando una serie di prerogative e di funzioni sotto l'egida del potere laico. Fondamentale, in questo processo, fu il rilievo contemporaneamente assunto dalla loggia massonica fiorentina, la prima nota in Italia⁸⁴. I primissimi anni del

⁸⁰ Cfr. Furio Diaz, *I Lorena in Toscana. La Reggenza*, Torino, UTET, 1988, cap. I.

⁸¹ Cfr. *ivi*, cap. II.

⁸² *Ivi*, p. 32.

⁸³ Cfr. *ivi*, p. 9.

⁸⁴ Nata in seno alla colonia aristocratica britannica residente in città (tra i suoi fondatori, Henry Fox e Charles Sackville conte di Middlesex) con il benestare dell'ultimo granduca Medici, presumibilmente tra il 1731 e il 1732, la loggia aveva progressivamente accolto anche fiorentini – primo fra tutti il medico Antonio Cocchi – guadagnandosi le simpatie di personaggi che mal

nuovo governo lorenese, intento a rafforzarsi, coincisero con una crescita delle tensioni fra lo strato colto, laico e in parte massone della società fiorentina, favorevole a riguadagnare terreno, da un lato, e le autorità religiose dall'altro, prima fra tutte l'Inquisizione locale guidata dal minore conventuale Paolo Antonio Ambrogio. Se il primo generava ancora nuovi cenacoli accademici – come la Società Colombaria nata nel 1735 – o si raccoglieva intorno alle spoglie di Galileo Galilei, trasferite nel 1737 in Santa Croce, sede dell'Inquisizione locale, le seconde, forti della bolla pontificia di condanna della massoneria (*In eminenti apostolatus specula*, 1738), aumentavano la pressione vedendosi prossime a una limitazione di prerogative e poteri.

In questo contesto appare cruciale il nodo fra circolazione del libro, stampa e politica. Episodi come la perquisizione del libraio Rigacci nel 1738 e, soprattutto, l'arresto e la carcerazione del poeta e massone Tommaso Crudeli nel 1739 costituiscono le punte d'iceberg di uno scontro in atto di ampie dimensioni. La legge sulle stampe del 1743⁸⁵, che diede nuovo ordine all'attività tipografica e che riformò le modalità di censura preventiva limitando decisamente il potere ecclesiastico (e in particolare quello dell'Inquisizione), costituì la

digerivano l'invasione ecclesiastica, come Giulio Rucellai: cfr. Renato Pasta, *Dalla prima loggia all'età francese: idee, dinamiche, figure in La massoneria a Firenze: dall'età dei Lumi al secondo Novecento*, a cura di Fulvio Conti, Bologna, Il Mulino, 2007, pp. 17-94. La presenza e l'influenza britanniche, per il tramite di diplomatici, residenti e viaggiatori (come Horace Mann, lady Walpole o il conte di Cowper), giocarono un ruolo politico e culturale fondamentale a Firenze: cfr. Anna Maria Crinò, *Fatti e figure del Seicento anglo-toscano. Documenti inediti sui rapporti letterari, diplomatici, culturali fra Toscana e Inghilterra*, Firenze, Olschki, 1957; Brian Moloney, *Florence and England. Essays on Cultural Relations in the Second Half of the Eighteenth Century*, Firenze, Olschki, 1969; Paolo Silvestri, *Teatro, spettacoli e società nella Firenze settecentesca: impressioni di viaggiatori francesi e inglesi*, in «Quaderni di teatro», anno II, n. 7 (marzo 1980), pp. 238-261; Fabia Borroni Salvadori, *Personaggi inglesi inseriti nella vita fiorentina del '700: Lady Walpole e il suo ambiente*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», vol. 27, n. 1 (1983), pp. 83-124; Gianni Cicali, *I 'viaggi teatrali' di una lady del Settecento*, in «Rivista di letteratura teatrale», VI (2013), pp. 77-106; Gianni Cicali, *La lady, il drammaturgo e i marinai. Drammaturgia turistica italiana del XVIII secolo*, pubblicato online su «Drammaturgia» (07/10/2018) <https://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=7277#_ftn47> (ultima consultazione in data 31 ottobre 2025); DSAT, *passim*. Sull'influenza inglese in generale nell'Italia settecentesca cfr. Arturo Graf, *L'Anglomania e l'influsso inglese in Italia nel secolo XVIII*, Torino, Loescher, 1911 e sull'uso dell'inglese cfr. Alba Graziano, *Uso e diffusione dell'inglese*, in *Teorie e pratiche linguistiche*, cit., pp. 373-389.

⁸⁵ Sull'importanza dell'editto del 28 marzo 1743 (legge sulle stampe), cfr. Maria Augusta Morelli Timpanaro, *Autori, stampatori, librai. Per una storia dell'editoria in Firenze nel secolo XVIII*, Firenze, Olschki, 1999, cap. I e Sandro Landi, *Il governo delle opinioni. Censura e formazione del consenso nella Toscana del Settecento*, Bologna, Il Mulino, 2000, cap. II.

formalizzazione di tensioni ormai pluriennali fra Granducato e Santa Sede, che, venute alla luce, si protrassero per oltre un decennio, fino al “concordato” del 1754, con il quale l’Inquisizione toscana venne costretta ad assumere i molto più benevoli tratti dell’omonima veneziana (preludio alla sua definitiva abolizione nel 1782).

Il libro d’oltralpe, a quest’altezza cronologica, risulta già molto diffuso nella capitale granducale. Renato Pasta ha evidenziato a questo proposito la presenza di almeno tre circuiti di importazione e circolazione: un circuito commerciale, nel quale operavano gli stampatori, gli editori e i librai, stranieri e non, presenti a Firenze; il circuito che si potrebbe definire dei *savants* – nel segno del primo celebre esempio in tal senso, quello di Antonio Magliabechi – e dei viaggiatori; un circuito diplomatico, afferente ai residenti stranieri in città e ai fiorentini all’estero⁸⁶. Significativa è la presenza stabile di ben due famiglie di librai francesi a Firenze: i Guibert e i Bouchard. Pierre Bouchard è attestato a Firenze dal 1735; suo figlio Joseph (1719-1786) rafforzò la rete di rapporti con il patriziato e le istituzioni locali: vicino al conte Luigi Lorenzi (1705-1766)⁸⁷ – rappresentante del Re di Francia in Toscana e «vera *plaque tournante* nei rapporti tra il mondo dotto fiorentino e la Francia» negli anni Quaranta e Cinquanta secondo Pasta – Joseph Bouchard fu tra i fornitori della Biblioteca Magliabechiana e amico di Giuseppe Bencivenni Pelli (1729-1808), poligrafo erudito e funzionario granducale⁸⁸. I cataloghi delle opere in vendita presso i

⁸⁶ Cfr. Renato Pasta, *Hommes du livre et diffusion du livre français à Florence au XVIIIe siècle*, in *L’Europe et le livre. Réseaux et pratiques du négoce de librairie XVIe-XIXe siècle*, sous la direction de Frédéric Barbier, Sabine Juratic e Dominique Varry, postface de Roger Chartier, Paris, Klincksieck, 1996 pp. 105-106, poi rielaborato e pubblicato in Id., *Editoria e cultura nel Settecento*, Firenze, Olschki, 1997, cap. III pp. 87-145.

⁸⁷ Proveniente da una famiglia originaria della Provenza trasferitasi a Livorno intorno alla metà del Seicento e poi a Firenze, Luigi Lorenzi conte di Lorenzana fu, come il padre Francesco morto nel 1734, ministro del Re di Francia in Toscana dal 1736 al 1765. «Uomo di buona cultura e di notevole intelligenza diplomatica» secondo Renato Pasta, Lorenzi fu «referente per nobili e viaggiatori, letterati, naturalisti o artisti francesi nella penisola»; fu in contatto con dotti toscani come Giovanni Lami e in corrispondenza con eruditi e letterati francesi come il medioevalista La Curne de Sainte Palaye e l’abate Nicolas-Charles Trublet. Cfr. Furio Diaz, *I Lorena in Toscana*, cit., *ad indicem* e soprattutto Renato Pasta, *Ancora su Voltaire e l’Italia: lettere inedite a Luigi Lorenzi (1746-1764)*, in «Archivio Storico Italiano», vol. CLXX, n. 4 (634), ottobre-dicembre 2012, pp. 731-756.

⁸⁸ Cfr. Renato Pasta, *Editoria e cultura nel Settecento*, cit., pp. 88 e ss.

Bouchard⁸⁹ mostrano, fra opere di vario genere, anche la quantità e la qualità della produzione drammaturgica francese in lingua originale disponibile a Firenze intorno alla metà del secolo. Significativi a questo proposito anche i testi teatrali d'oltralpe disponibili nella prima «libreria» pubblica cittadina, la Biblioteca Magliabechiana, e nella Biblioteca di corte situata in palazzo Pitti⁹⁰. I dati statistici sulle traduzioni edite mostrano quale sia stato il risultato delle interazioni tra la drammaturgia francese in lingua originale, diffusa localmente nelle botteghe dei librai e nelle biblioteche, e l'attività di chi si accinse, con scopi differenti, a operazioni di traduzione⁹¹. Il fenomeno editoriale riguarda

⁸⁹ Cfr. *ivi*, nota 91 pp. 118-119. Tre cataloghi (del 1745, 1751, 1754) sono oggi conservati presso la BNCF e digitalizzati su Google Books: *Catalogues des livres tant en françois qu'en latin que les frères Bouchards ont receu nouvellement de France à Florence dans l'année 1745*, BNCF, V.Mis 799.4, digitalizzato e disponibile su Google Books <https://books.google.it/books?vid=IBNF:CF990951920&redir_esc=y> (ultima consultazione in data 31 ottobre 2025); *Catalogue des nouveaux livres, qui se trouvent chez Joseph Bouchard libraire françois à Florence* [1751], BNCF, V.Mis 814.12, <https://books.google.it/books?vid=IBNF:CF990952267&redir_esc=y> (ultima consultazione in data 31 ottobre 2025); *Catalogue des nouveaux livres françois, qui se trouvent chez Joseph Bouchard libraire françois à Florence* [1754], BNCF, V.Mis 814.13, <https://books.google.it/books?vid=IBNF:CF990952268&redir_esc=y> (ultima consultazione in data 31 ottobre 2025).

⁹⁰ Cfr. le edizioni di teatro francese presenti nei cataloghi della Biblioteca Magliabechiana e della Biblioteca Palatina mediceo lotaringia nell'appendice III. Occorre specificare che per tutto il Settecento il libro francese contribuì anche alla circolazione di opere tedesche e specialmente inglesi nella Penisola, che finivano per subire un processo di doppia traduzione approdando all'edizione italiana. Da questo fenomeno non era esente la drammaturgia: accadeva così che testi teatrali inglesi arrivassero in Italia soltanto dopo un'attenta "risciacquatura" francese, che nella maggior parte dei casi tendeva a smussare, correggere, riscrivere le presunte asprezze e irregolarità presenti nel testo originario e a impregnare soggetto e lingua di un decoro percepito come doveroso e universalmente gradito. Per quanto riguarda il panorama editoriale fiorentino, ne sono esempi la commedia *The Drummer or The Haunted House* attribuita a Joseph Addison, tradotta da Destouches e, a partire dal testo francese, da Giulio Rucellai (per la quale cfr. cap. II) e la tragedia *Giulietta e Romeo* che l'abate Antonio Bonucci tradusse dalla versione di Ducis (*Giulietta e Romeo tragedia di M.^R Ducis dal verso francese trasportata in verso italiano dall'ab. Ant. Bonucci fiorentino dedicata al merito singolare dell'Illustriss. Signore Lorenzo Bartolommei Marchese di Monte Giovio, e Laterona, Balì del Sacro Milit. Ordine di S. Stefano P., e M. e Ciamberlano delle LL. AA. RR.*, Firenze, presso Gio. Bat. Stecchi, e Giuseppe Pagani, 1778). I casi in cui invece la traduzione italiana venne realizzata a partire direttamente dal testo originale inglese sono decisamente più rari nell'ambiente fiorentino (come nel caso della tragedia *Cato* di Addison tradotta dal grecista Anton Maria Salvini: *Il Catone tragedia tradotta dall'originale inglese*, in Firenze, nella stamperia di S.A.R. per il Guiducci, e Franchi, 1715).

⁹¹ Il numero complessivo delle traduzioni tragiche ammonta a 36, quello delle traduzioni comiche e drammatiche a 49 (cfr. appendice I, tabelle nn. 2 e 5). Comparando questi dati a quelli di altre città, si osserva che se nel repertorio tragico Firenze si classifica quarta dopo Venezia, Bologna e Roma per numero di traduzioni, del tutto diversa è la situazione del repertorio comico, nel quale Firenze si colloca subito dopo Venezia, seguita da Milano e Napoli mentre Bologna e specialmente Roma registrano numeri irrisori. Si tratta di dati che giustificherebbero condizioni molto favorevoli di diffusione e un particolare apprezzamento della drammaturgia comica francese nell'area toscana, sottratta soprattutto dopo gli anni Quaranta al più fermo controllo che le autorità ecclesiastiche esercitavano nei possedimenti pontifici. Lo scarto numerico fra le

sostanzialmente la seconda metà del secolo, nella quale si possono individuare due grandi picchi: il primo negli anni Quaranta e Cinquanta, il secondo negli anni Ottanta. Analizzando i dati relativi ai generi delle traduzioni⁹², si può osservare come il repertorio comico francese (comprendente commedie e farse) sia quello nettamente più diffuso, seguito da quello tragico, mentre il genere del dramma non si impone ancora nei frontespizi con numeri rilevanti⁹³.

Parallelamente alla prima forte crescita editoriale fra il 1740 e il 1759, la drammaturgia tradotta dal francese apparve spesso soprattutto sulle scene del Teatro del Cocomero e del Teatro di corso de' Tintori⁹⁴. La *Zaira* di Voltaire, in

traduzioni fiorentine repertorate da Ferrari e da Santangelo e Vinti – che ammontano nel complesso a 85 – e quelle da me individuate e repertorate grazie al supporto dei moderni cataloghi digitali – in totale 105 – prova che si tratta di dati sottostimati. Lo scarto riguarda soprattutto il genere comico, che nel nuovo repertorio cresce del 36% circa (da 49 a 67 traduzioni edite). L'analisi dell'andamento cronologico del fenomeno mostra, per quanto riguarda il genere tragico, una crescita importante negli anni Quaranta e un picco negli anni Cinquanta (17 traduzioni) seguito da una repentina decrescita nel decennio successivo (cfr. appendice I, tabella n. 7). Per quanto riguarda il repertorio comico e drammatico, una prima lieve crescita negli anni Quaranta e una vertiginosa negli anni Ottanta, con un picco di 34 traduzioni (cfr. appendice I, tabella n. 8).

⁹² I dati sui generi si riferiscono alle diciture esplicitate nei frontespizi delle traduzioni.

⁹³ Cfr. appendice I, tabella n. 10.

⁹⁴ Nel marzo 1740, alla fine del carnevale, il *Don Pilogio* (da identificare con il *Don Pilone*) di Girolamo Gigli, adattamento del *Tartuffe*, fu messo in scena al Teatro di corso de' Tintori e «vi Concorreva di gran Popolo Ma dalle persone savie fù poco lodata per essere detta Comedia [illeggibile] sfacciata». Niccolò Susier, *Diario di tutto quello che è seguito nella città di Firenze. Edifici di fabbriche, morte, di grandi feste & altre cose che di giorno in giorno sono successe tanto tragiche che allegre*, riproduzione digitalizzata a cura del progetto Emeroteca digitale toscana

<<http://www405.regione.toscana.it/ImageViewer/servlet/ImageViewer?idr=TECA00000266335&keywords=susier>> (ultima consultazione in data 31 ottobre 2025), vol. IX, cc. 205v-206r. Un altro adattamento francese di Gigli, *I vizzi correnti à l'ultima Moda* (dalla commedia *Les mœurs du temps* di Palaprat) venne allestito ancora al Teatro di corso de' Tintori nel gennaio 1747 (cfr. ivi, vol. XIV, c. 4r. A due anni prima risale un'edizione fiorentina del testo: *I vizj correnti all'ultima moda commedia di Girolamo Gigli patrizio sanese*, Firenze, s.e., 1745). Il diario di Niccolò Susier menziona molti altri titoli di opere tradotte dal francese e rappresentate: *Ifigenia* al Teatro del Cocomero nel 1742 (cfr. Niccolò Susier, *Diario di tutto quello che è seguito*, cit., vol. X, c. 203v); *L'Astratto* «tradotta dal Francese Con il Prologo tradotto dal Inghlese» al Teatro del Cocomero nel 1743 (cfr. ivi, vol. X, c. 217r); «Il Superbo tradotto dal Francese che lo mutorno, e Fecero La Moglie Giudice e Parte in Prosa di Roma» al Teatro di corso de' Tintori nel 1745 (cfr. ivi, vol. XII, c. 141v); *l'Adulatore* e *l'Avaro* al Teatro di corso de' Tintori nel 1747 (cfr. ivi, vol. XIV, cc. 10r-10v); *Le Donne virtuose* e *Il Francese in Londra* al Teatro di corso de' Tintori nel 1747 (cfr. ivi, vol. XIV, c. 95r); «il Don Pilone del Gigli Commedia non più sentita per essere stata Proibita per Costume Cattivo» e poi *Il Bugiardo*, *Zaira*, *l'Inquieto* e *i Letiganti*, *il Giocatore*, *Ines tragedia*, *il Fiorentino* al Teatro di corso de' Tintori nel 1749 (cfr. ivi, vol. XVI, cc. 2v, 4r, 6v, 8r, 12r, 143v); la *Zaira* e le *Grazie* al Teatro del Cocomero nel 1749 (cfr. ivi, vol. XVI, cc. 143r-143v); la *Squola delle Madri*, le *Grazie*, *l'Avaro*, *Irrisoluti*, *il Superbo*, *il Tamburo Notturmo*, *Ines tragedia*, *Don Pilogio*, la *Pupilla*, *l'Inquieto* al Teatro del Cocomero nel 1750 (cfr. ivi, vol. XVII, cc. 5r-5v, 7r, 12r, 64v, 68r, 109v-110r); lo *Scialquatore* al Teatro della Pergola e il *Legatario Universale* al Teatro del Cocomero nel 1751 (cfr. ivi, vol. XVIII, cc. 9r, 13v. *Lo scialacquatore* fu rappresentato al Teatro della Pergola e non in quello del

particolare, riscosse un grande successo presso il pubblico fiorentino: fu messa in scena al Teatro di corso de' Tintori nel dicembre 1748 «con applauso»⁹⁵ e ancora nel gennaio 1749⁹⁶. Le rappresentazioni di alcune di queste opere agitarono occasionalmente la realtà cittadina in anni non tranquilli per il nuovo

Cocomero (come riporta Susier), come indica il frontespizio del libretto: *Lo scialacquatore intermezzo a tre voci da recitarsi in Firenze nel Teatro di Via della Pergola nel Carnevale dell'Anno 1751*, in Firenze, si vende alla Stamperia di Cosimo Maria Pieri dirimpetto alla Chiesa di S. Apollinare, s.d.).

I titoli menzionati rimanderebbero a traduzioni di opere di Boissy (*Le français à Londres*), Corneille (*Le menteur*), Destouches (*Le glorieux*, *L'irrésolu*, *Le dissipateur*), Fagan (*L'inquiet*, *La pupille*), La Fontaine e Champmeslé (*Le florentin*), La Motte-Houdar (*Inès de Castro*), Marivaux (*L'école des mères*), Molière (*L'avare*, *Les femmes savantes*), Racine (*Iphigénie*, *Les plaideurs*), Regnard (*Le joueur*, *Le légataire universel*), J. B. Rousseau (*Le flatteur*), Saint-Foix (*Les grâces*), Voltaire (*Zaïre*). Molte di queste traduzioni, che non trovano riscontro nel repertorio delle edizioni (cfr. appendice II), potrebbero essere rimaste manoscritte o essere andate perse. Le ricerche condotte su questi titoli specifici presso i fondi della BNCF non hanno permesso al momento di individuare testi riferibili con certezza alle rappresentazioni sopra elencate. Edizioni di ulteriori testi lasciano intravedere un panorama ancora più ricco. Al Teatro del Cocomero vennero infatti rappresentate: *Il filosofo maritato* (*Le philosophe marié*) di Destouches nel carnevale del 1743 (*Il filosofo maritato burletta da rappresentarsi in Firenze nel Teatro di via del Cocomero il carnevale dell'anno 1743 dedicata a Sua Eccellenza il signor Marco di Beauvau Principe di Craon* [...], in Firenze, nella nuova Stamperia di Gio: Paolo Giovannelli, 1743); *Alzira* (*Alzire*) di Voltaire nel carnevale del 1750 (*Alzira tragedia da rappresentarsi nel Teatro di Via del Cocomero nel Carnevale dell'Anno 1750 dedicata a S. E. il signor Conte Emanuello di Nay di Richécourt* [...], in Firenze, appresso Andrea Bonducci, 1749); *Il dissipatore* (*Le dissipateur*) di Destouches nell'autunno del 1750 (*Il dissipatore commedia tradotta dal francese di monsieur Des Touches da rappresentarsi nel Teatro di via del Cocomero l'Autunno dell'Anno 1750 S. C.*, in Firenze, nella Stamp. di Gio: Paolo Giovannelli, 1750); *La semplice curiosa* (*La chercheuse d'esprit*) di Favart nell'autunno del 1751 (*La semplice curiosa componimento drammatico tradotto dal Francese diviso in due parti da rappresentarsi in Firenze nel Teatro di Via del Cocomero, nell'Autunno del corrente anno 1751 sotto la protezione della Sacra, Cesarea, Real Maestà di Francesco I* [...], in Firenze, per Gio: Batista Stecchi, 1751); *Arlecchino salvatico* (*Arlequin sauvage*) di Delisle de la Drevetière nel 1754 (*Arlecchino salvatico commedia tradotta dal Francese*, in Firenze, appresso Andrea Bonducci, 1754. Cfr. Robert Lamar Weaver – Norma Wright Weaver, *A Chronology of Music in the Florentine Theater, 1751-1800. Operas, Prologues, Farces, Intermezzos, Concerts, and Plays with Incidental Music*, Warren, Harmonie Park Press, 1993, p. 147); il *Serse* (*Xerxès*) di Crébillon nel carnevale del 1756 (*Serse tragedia da rappresentarsi in Firenze nel Teatro di via del Cocomero nel Carnevale dell'Anno 1756*, in Firenze, per Gaetano Albizzini, 1756).

⁹⁵ Niccolò Susier, *Diario di tutto quello che è seguito*, cit., vol. XV, c. 87v.

⁹⁶ «Continovano tutti i Teatri le sue [sic!] Opere e il più che sia gradito è il Teatro del Corso de tintori perche, e [sic!] sempre Pieno di Popolo e Maschere per sentire la Zaira tradotta dal Francese». Ivi, vol. XVI, c. 6v. Nel febbraio 1749, nello stesso teatro, le sue repliche sostituirono l'*Inquieto* e i *Letiganti* che non erano molto piaciute e richiamarono ancora «gran concorso» di pubblico: cfr. ivi, vol. XVI, c. 11v. Si conoscono due traduzioni edite a Firenze della *Zaira*: quella di Giuseppe Finori, pseudonimo di un autore al momento ignoto (*La Zaira tragedia del signore di Voltaire tradotta in toscano da Giuseppe Finori*, in Firenze, nella Stam. Imp., 1748) e quella del padre gesuita Antonio Maria Ambrogi (*La Zaira tragedia rappresentata nel Teatro del Corso de' Tintori nel Carnevale dell'anno 1749*, in Firenze, nella Stamperia d'Anton Maria Albizzini, 1749, ristampata poi nel primo tomo della raccolta di traduzioni da Voltaire di Ambrogi del 1752: *Le tragedie del signore di Voltaire adattate all'uso del teatro italiano*, tomo I, in Firenze, nella Stamperia Imperiale, 1752, pp. 1-71). Su quest'ultimo, cfr. più avanti pp. 33 e ss.

Granducato lorenese, specialmente per i rapporti tesi con la Santa Sede. Nell'agosto 1742 il *Don Pilone* (che già due anni prima, secondo Susier, aveva sollevato delle perplessità nelle persone «savie»⁹⁷) fu vietato dall'Arcivescovo al Teatro del Cocomero e sostituito con *La libertà nociva*, dramma giocoso di Giovanni Gualberto Barlocchi e Rinaldo di Capua⁹⁸. *Il superbo* di Destouches, nella traduzione di Tommaso Crudeli, fu sostituito nel 1745 al Teatro di corso de' Tintori da un adattamento francese di Gigli, *La moglie giudice e parte* (dalla *Femme juge et partie* di Montfleury)⁹⁹. Il *Tamburo*, altra commedia di Destouches (tratta a sua volta da una commedia attribuita a Addison), tradotto da Giulio Rucellai, fu rappresentato al Teatro del Cocomero e stampato nel 1750, ma finì all'Indice¹⁰⁰. La traduzione e la rappresentazione della drammaturgia francese si trova, nella Firenze di metà secolo, politicamente invischiata nella questione spinosa della censura, ma non solo: perché su un piano più specificamente teatrale e drammaturgico, diviene anche occasione di stimolo e di risposta alle istanze di riforma (dei generi comico e tragico, dei testi, della recitazione) incalzanti fin dall'inizio del secolo.

Nell'opera del poeta e massone Tommaso Crudeli (1703-1745), figura tristemente emblematica di quel clima di tensione fra Stato e Chiesa del quale fu la vittima più celebre¹⁰¹, è particolarmente visibile il nodo fra traduzione di testi

⁹⁷ Cfr. nota 94 p. 28.

⁹⁸ Cfr. Niccolò Susier, *Diario di tutto quello che è seguito*, cit., vol. X, cc. 175v-176r. Fu però rimesso in scena al Teatro di corso de' Tintori nel 1749 e al Teatro del Cocomero l'anno successivo (cfr. nota 94 p. 28).

⁹⁹ Cfr. nota 94 p. 28.

¹⁰⁰ Sulla censura del *Tamburo*, cfr. cap. II §3.

¹⁰¹ Un anno dopo la bolla papale di scomunica della massoneria, il Crudeli, accusato di empietà in seno a un'operazione di repressione locale guidata dal padre inquisitore Ambrogi e dal cardinale Neri Corsini, fu arrestato il 9 maggio 1739. Sottoposto a una dura carcerazione che peggiorò notevolmente le sue condizioni di salute già precarie e a un processo, fu condannato al confino nella natia Poppi, quindi a Pontedera. Morì pochi anni dopo, nel 1745, a Poppi. La sua fama postuma raggiunse anche Parigi, come dimostra il fatto che Diderot ne abbia fatto uno dei personaggi dell'*Entretien d'un philosophe avec la maréchale de ****, pubblicato nel 1777, nel quale il poeta di Poppi figura come emblema dello scetticismo razionalista. Cfr. Magda Vigilante, *Crudeli, Tommaso* in *Dizionario Biografico degli Italiani* [online], Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1960-2020 <<https://www.treccani.it/biografico/>> (d'ora in avanti DBI) <[https://www.treccani.it/enciclopedia/tommaso-crudeli_\(Dizionario-Biografico\)/?search=CRUDELI%2C%20Tommaso%2F](https://www.treccani.it/enciclopedia/tommaso-crudeli_(Dizionario-Biografico)/?search=CRUDELI%2C%20Tommaso%2F)> (ultima consultazione in data 31 ottobre 2025); Maria Augusta Morelli Timpanaro, *Per Tommaso Crudeli. Nel 255° anniversario della morte, 1745-2000*, Firenze, Olschki, 2000; Ead., *Tommaso Crudeli. Poppi 1702-1745. Contributo per uno studio sulla Inquisizione a Firenze nella prima metà secolo XVIII*, Firenze, Olschki, 2003; Denis Diderot, *Entretien d'un philosophe avec la maréchale de **** [1777], in

teatrali francesi e riflessione sulla riforma del teatro comico. L'importanza del prologo originale in versi anteposto alla traduzione della commedia *Le glorieux* di Philippe Néricault Destouches¹⁰², già rilevata da Benedetto Croce, è stata di recente rimessa in luce da Gianni Cicali¹⁰³. Il prologo mette in scena tre personaggi: il Censore, Lisetta (la cameriera di Isabella nella commedia che segue) e il Buffone¹⁰⁴. Il Censore si lamenta perché la commedia non è ancora iniziata, Lisetta comunica che motivo del ritardo è stata la confusione generata dal Buffone che cerca in tutti i modi di uscire per primo sulla scena, nonostante i tentativi di contenerlo messi in atto dai vari personaggi della compagnia. Su invito dello stesso Censore, il Buffone finalmente si mostra, «figlio del Chaos, e della confusione». Il primo lo addita come guastatore lascivo della tragedia e gli oppone un nuovo teatro tragico che muova a compassione lo spettatore che vi si riconosce ma il Buffone imperterrito resiste, forte a suo dire del vasto apprezzamento che ancora riscuote presso il pubblico e chiede al Censore se sia possibile la commedia senza la sua presenza. Questi gli ribatte con un elogio della commedia che a breve verrà rappresentata, portatrice di una nuova e migliore qualità di comico¹⁰⁵. Il piacere della nuova commedia è raddoppiato rispetto a quello che possono dare le «scioccherie d'uno sfrontato» ed è un piacere onesto, rispettoso del decoro e delle donne: al «riso sganasciante» del Buffone viene contrapposta «l'aura facil del sorriso». Il Buffone dubita però che *Il superbo* possa riscuotere successo e alla fine, non disposto a lasciare il palcoscenico e determinato comunque a «Inpepar la Scena, e l'Atto» con la sua

Id., *Œuvres philosophiques*, édition critique par Paul Vernière, Paris, Classiques Garnier, 2018, pp. 517-553.

¹⁰² Tommaso Crudeli, *Il superbo commedia tradotta dal francese dal Dottor Tommaso Crudeli dedicata all'Illustrissimo Signor Conte Bernardo Pecori patrizio fiorentino*, in Firenze, appresso Andrea Bonducci, 1746.

¹⁰³ Cfr. Gianni Cicali, *Teatro ed eresia nel Settecento italiano*, Roma, Bulzoni, 2021, pp. 57-67.

¹⁰⁴ Tommaso Crudeli, *Il superbo*, cit., pp. 1-15.

¹⁰⁵ «BUFFONE: V'è dunque una maniera / Incognita, e straniera / Da far nascere il brio / Senza l'aiuto d'un qual mi son'io? // CENSORE: Questa maniera v'è, v'è questo fonte, / L'aprirà la Commedia questa sera / Nel Personaggio d'un superbo Conte. / Pien di fumo, e vana altura / Questo gonfio Cavaliere / Di se stesso ammirator, / Colla tronfia aria, e figura, / Colle acerbe sue maniere, / Col fastoso, e fiero umor, / Farà ridere, e perchè? / Tu con subito diletto / Ridi a quel vano difetto, / Che non credi avere in te: / Ma se poi da tanta gloria / Questo Eroe vedrai cader, / E in rovina ir fasto, e boria, / Si raddoppia il tuo piacer. / Ride l'uom quando egli mira / In altrui leggier difetto, / Ch'ei non crede avere in se: / Egli allor se stesso ammira, / E con subito diletto / Ride al mal, che in lui non è. / Tutto il comico riso è di quì nato, / Non dalle scioccherie d'uno sfrontato». Ivi, pp. 7-8.

scurrilità a ogni costo, viene cacciato dal Censore che decreta: «Del Buffon finito è il Regno». Chiude il prologo l'ambiguo addio del Buffone, che si congeda evocando la sua essenza proteiforme e una girandola di maschere con le quali continuerà comunque a far ridere il suo pubblico¹⁰⁶.

Il prologo di Crudeli inscena, alla metà del secolo, l'opposizione fra un nuovo modo di scrivere e fare teatro – piacevole ma anche utile a fugare il vizio nella commedia, lacrimoso e patetico in una tragedia che ha già il sapore del dramma – e i vecchi e scurrili lazzi del Buffone, rappresentante fastidioso e recalcitrante di una Commedia dell'Arte al tramonto. In questa prospettiva la traduzione del *Glorieux* indica la via che, secondo Crudeli, dovrà seguire il teatro comico italiano: quella della contemporanea commedia francese, che assurge così a suo modello. Diffusione del teatro francese, apprezzamento del suo modello drammaturgico e riforma del teatro comico si legano così inestricabilmente.

Quattro anni dopo la prima pubblicazione postuma della traduzione di Crudeli, venne pubblicato, ancora per i tipi di Andrea Bonducci, l'adattamento di un'altra commedia di Destouches, *Le tambour nocturne ou Le mari devin*, derivata a sua volta dalla commedia *The Drummer or The Haunted House* attribuita a Joseph Addison¹⁰⁷. Autore della «parafrasi in versi sciolti» del *Tambour* fu il senatore Giulio Rucellai (1702-1778), funzionario granducale ma anche drammaturgo e grande appassionato di teatro¹⁰⁸. Come Crudeli, anche Rucellai dota il suo adattamento di un'introduzione originale. Ma se il poeta di Poppi opta per la forma teatrale più vivace del prologo, il focoso senatore fiorentino mette a punto una lunga, densa e seria prefazione nella quale non si limita ad esaltare la commedia tradotta, ma promuove il teatro come mezzo di liberazione dagli errori e dalle superstizioni e «strumento della pubblica felicità»¹⁰⁹. Questo programma poggia dichiaratamente sugli esempi del teatro

¹⁰⁶ «BUFFONE: Andrò, per mitigare il mio destino / Co' Ciarlatani a far da Polcinella, / Sarò cogl'Istrioni un'Arlecchino, / Sciammanato Dottor, scaltro Brighella; / M'adorerò da Ciapo il Fiorentino, / Da Beco freddurajo, o da Pasquella, / Il Nobil Venezian da Pantalone; / Durerà sempre il Regno del Buffone». Ivi, p. 15.

¹⁰⁷ *Il tamburo parafrasi in versi sciolti della commedia tradotta in prosa dal signor Des Touches dall'originale inglese di M^r. Addison*, in Firenze, appresso Andrea Bonducci, 1750.

¹⁰⁸ Su Rucellai e sul caso del *Tamburo* cfr. cap. II.

¹⁰⁹ Cfr. Giulio Rucellai, *Il tamburo*, cit., pp. III-XXVIII.

di Molière e di quello di Voltaire. Di quest'ultimo, in particolare, Rucellai menziona l'*Alzire* e il *Mahomet* «ricevute giustamente con tanto applauso sul teatro nel loro originale non meno, che nelle traduzioni», tragedie nelle quali il grande autore francese avrebbe immaginato l'azione «per dipingere con i più vivi colori le disgrazie sì pubbliche, che private, che nascono dall'abuso della Religione, per farlo detestare negl'effetti del Fanatismo e dell'Intolleranza»¹¹⁰. Disapprovate, condannate e messe all'indice nel 1750, cinque anni dopo la morte di Crudeli, la prefazione e la commedia di Rucellai sono la prova di quanto la traduzione del teatro francese potesse stimolare la riflessione teorica sulla forma e sul fine della nuova drammaturgia vagheggiata, ma anche intrecciarsi a tematiche particolarmente sensibili, “politiche”, che potevano decretarne la censura immediata. Su un piano squisitamente linguistico e teatrale si attestano invece le considerazioni che il padre gesuita Antonio Maria Ambrogio (1713-1788)¹¹¹, professore di retorica e addetto alle lezioni sacre nel collegio di San Giovannino di Firenze, antepone alle sue traduzioni di otto tragedie volteriane pubblicate in due tomi nel 1752¹¹². Nella dedicatoria al cavaliere

¹¹⁰ Ivi, p. XVI. Per la prefazione del *Tamburo* cfr. cap. II §4.

¹¹¹ Le notizie biografiche disponibili sul padre gesuita Antonio Maria Ambrogio sono piuttosto scarse. Nato a Firenze il 13 giugno 1713, novizio a Roma dal 1729, Ambrogio ricoprì gli incarichi di vicerettore del collegio Tolomei di Siena dal 1744 al 1746, quindi di professore di retorica e addetto alle lezioni sacre nel collegio di San Giovannino di Firenze, in via de' Martelli, dal 1746 al 1756. Lasciata la Toscana nel 1756, insegnò retorica al Collegio Romano fino al 1772 e a Roma morì il 12 febbraio 1788. Nella sua produzione di letterato, traduttore di Virgilio e Cicerone ma anche di testi francesi, spiccano alcune opere teatrali editte: una *Zaira* e una *Alzira* tradotte da Voltaire e rappresentate rispettivamente al Teatro di corso de' Tintori e al Teatro del Cocomero: *La Zaira tragedia*, cit.; *Alzira tragedia*, cit; una raccolta di traduzioni di otto tragedie di Voltaire, pubblicata anonima nel 1752: *Le tragedie del signore di Voltaire adattate all'uso del teatro italiano*, in Firenze, nella Stamperia Imperiale, 1752, 2 t.; una tragedia biblica «recitata da alcuni Signori villeggianti nella campagna di Settignano l'Ottobre del 1755» secondo il Sommervogel: *La morte di Gionata Maccabeo tragedia*, in Firenze, si vende da Anton Giuseppe Pagani, s.d. Non ho trovato invece al momento riscontro alla notizia di una seconda tragedia biblica, *Gioàs*, riportata sia da Zanfredini nel *Diccionario histórico* sia da Buiatti ma non dal Sommervogel. Cfr. *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, nouvelle édition par Carlos Sommervogel, vol. I *Bibliographie par les Pères Augustin et Aloys De Backer*, Bruxelles, Schepens – Paris, Picard, 1890, coll. 273-276; Anna Buiatti, *Ambrogio (Ambrogio), Antonio Maria*, in *DBI* <[https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-maria-ambrogio_\(Dizionario-Biografico\)/?search=AMBROGI%2C%20Antonio%20Maria%2F](https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-maria-ambrogio_(Dizionario-Biografico)/?search=AMBROGI%2C%20Antonio%20Maria%2F)> (ultima consultazione in data 31 ottobre 2025); *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús biográfico-temático*, directores Charles E. O' Neill – Joaquín M.^a Domínguez, vol. I, Roma, Institutum Historicum – Madrid, Universidad Pontificia Comillas, 2001, pp. 98-99.

¹¹² [Antonio Maria Ambrogio,] *Le tragedie*, cit.

Giovanni Giraldi¹¹³, Ambrogio espone e commenta alcune questioni intimamente connesse alla diffusione del teatro francese sulle scene italiane: la scelta fra verso e prosa (con una riflessione sulla sua conseguente ricaduta esecutiva), quella fra libertà e fedeltà nella traduzione, le peculiarità dell'operazione di adattamento¹¹⁴. Ambrogio traduce le tragedie di Voltaire in prosa anziché in versi e si concede una certa libertà rispetto ai testi originali nella sua prova di traduzione, che giustifica in virtù di uno studio personale della lingua francese¹¹⁵. Illustrando la scelta della prosa, il padre gesuita non nasconde quanto sia stato

¹¹³ Giovanni Giraldi (1712-1753), membro dell'Accademia Fiorentina e della Crusca, fu promotore di una conversazione letteraria privata, attiva intorno al 1740 nell'abitazione fiorentina della sua famiglia presso palazzo Taddei in via Ginori. Buon conoscitore della lingua francese, Giraldi si interessò anche ad altri aspetti della cultura d'oltralpe, in particolare alla musica e alla storia: cfr. Jean Boutier, *Conversazione di Giovanni Giraldi*, in *DSAT*, p. 244. Che i rapporti tra Giraldi e Ambrogio fossero stretti e includessero anche conversazioni su questioni relative alla poesia, alla traduzione e al teatro è provato dall'incipit della dedicatoria, che sembra quasi essere il proseguimento di un dialogo informale fra i due.

¹¹⁴ [Antonio Maria Ambrogio,] *Le tragedie*, cit., t. I, pp. III-XXVII. Il nome del traduttore è celato nelle iniziali (A. M. A.) che firmano la dedicatoria. Il secondo tomo della raccolta viene invece dedicato, in data 13 maggio 1752, dal libraio Girolamo Bolli al marchese cavaliere F. Cosimo Corsi «Ciamberlano di S. M. I.»: «Avendo VS. Illustriss. con somma gentilezza accettato l'offerta, che io ebbi l'onore di farle, di questo secondo Tomo delle Tragedie del Signor di Voltaire, adattate all'uso del Teatro Italiano, mi permetta adesso, che io al pubblico ne protesti sinceramente il più umile, e rispettoso riconoscimento; e sia questa una nuova conferma, che io mi unisco con tutti a mirare riunite nella sua Persona le belle qualità, che possono desiderarsi in un Cavaliere del suo Rango. La intima cognizione, che Ella ha del Linguaggio Franzese, il gusto, con cui ha mostrato d'interessarsi nella recita, mi fecero ardito di supplicarla della sua protezione, mentre io continuava a far'imprimere quest'Opera; essendo sicuro, che siccome VS. Illustriss. ben comprende il merito del Compositore Franzese, così non isdegnerebbe il dono, che io glie ne faceva nell'Italiano; mentre non ho avuto altro in veduta fuori che facilitare l'uso, e il comodo di recitare opere somiglianti piene di pensieri, e di forza. Così mi avvenisse per mia buona sorte di vedere sempre più dilatato un tal gusto nelle nostre Scene tanto nella Città, quanto ancor nelle Ville, in cui diversi Cavalieri con tanto spirito, e vantaggio si vanno spassando nel tempo di stare alla Campagna; poichè veramente stimerei d'aver riportato un non piccolo utile coll'impegnarmi in questa stampa. Qualunque per altro sia per riuscire appresso di alcuni questa mia impresa, purchè ella sia approvata da VS. Illustriss. io ne sarò appieno contento; giacchè avendo in veduta e quale è la sua Casa, e quali le belle doti, che si l'adornano, valuterò sempre assai più l'essere compatito da VS. Illustriss., che anco non curato da molti. Se io non avessi temuto d'offendere la sua modestia mi sarei steso ben facilmente a rilevare la verità di questo mio sentimento; ma Firenze non ha bisogno di mie espressioni per formare la giusta stima del singolare suo merito; onde non mi resta se non che supplicarla della continuazione de' suoi favori, e del suo patrocinio nell'atto, in cui con profondo ossequio passo a confermarli [...]». Ivi, t. II, pp. III-VI.

¹¹⁵ «Voi, che con sì obbligante maniera me ne domandaste il perchè, soffrite adesso, che prima di passare a rispondere alle vostre domande vi confermi quì in iscritto quanto allora vi espressi in voce; cioè non avere io mai preteso altro con questo mio qualunque lavoro, che studiare in qualche modo un linguaggio straniero, e penetrarne la forza, tentando per privato mio studio di rendere nell'Italiano quella forza medesima, che mi pareva di scorgere nel Franzese». Ivi, t. I, pp. III-IV.

inizialmente in forte dubbio¹¹⁶. Eppure, nonostante le molte remore, alla fine opta per la prosa: «poichè per altro, siccome da principio vi dissi, non ebbi in idea di far pompa d'ingegno, molto meno di renderle pubbliche colla stampa, parendomi assai più comodo per la recita l'averle in prosa, a questa mi applicai senz'altro, e sì le stesi». La prosa viene giustificata in virtù della comodità per la recita mentre il verso ben recitato «ha una particolare grazia per allettare chi ascolta», spiega Ambrogio, ma è difficile renderlo sulla scena senza artificio¹¹⁷. Si tratta di una posizione opposta a quella espressa su questo punto da Rucellai appena due anni prima¹¹⁸ e che svela, riguardo alla questione della naturalezza o dell'artificiosità della recitazione in prosa o in versi, quanto le opinioni di chi si occupava di teatro potessero contrastare in maniera anche molto netta. Per Ambrogio gli attori francesi, in particolare, sono esposti al rischio di una declamazione monotona a causa dell'alessandrino¹¹⁹. Gli italiani sono invece forse meno esposti da questo punto di vista; eppure l'endecasillabo recitato non rende comunque pienamente quella naturalezza dei toni della quale godevano soltanto gli Antichi, grazie alla varietà peculiare dei loro versi. Il rischio di uniformità del suono non è quindi scongiurato nemmeno presso gli italiani. Data questa situazione,

Or dove abbiamo noi Attori sì bravi, che possano ripromettersi di far questo studio [evitare l'affettazione e il canto nel verso recitato] con attenzione da riuscire perfetti? Voi lo sapete come v'è presso di noi la Comica, nella quale s'impiega gente di spirito è vero, ma che finalmente prende il recitare per una cosa di più oltre la professione, in cui si esercitan tutto il giorno. Anzi vi ricorderete come ancora i giovani Cavalieri in qualche anno più addietro, quando sotto bravi regolatori, e praticissimi della scena dierono al pubblico un nobile saggio della loro maestria nel dire, fuggivano il recitare in verso per questo appunto, perchè è troppo facile mal pronunziarlo. Ed io vi aggiungerò, che in Siena

¹¹⁶ Citando il marchese Maffei, scrive – quasi a volersi difendere in anticipo da eventuali critiche – della sorte sfortunata delle tragedie in prosa fin dal XVI secolo e dei pregi del verso sciolto italiano. Ricollega la decadenza del teatro italiano proprio alla scrittura di drammi in prosa nel secolo precedente, «siccome potrete conoscere per voi medesimo riandando quegli anni (dal 1633) ne' quali Iacopo, e Giacinto Andrea Cicognini, Padre, e Figliuolo, quà in Firenze presero a pubblicare senza verso le loro Tragicommedie». Ivi, p. V.

¹¹⁷ «Lo so io pure, che il verso ben recitato ha una particolare grazia per allettare chi ascolta; ma voi, che oltre l'aver finissimo il gusto in ogni genere di letteratura, lo avete ottimo ancora in questa parte, che riguarda la recita, sapete bene quanto è difficile recitare il verso, e non far sentire, che egli sia verso; imperciocchè quasi senza volerlo si va cadendo come suol dirsi nel canto, che certamente offende, e dispiace». Ivi, p. VI.

¹¹⁸ Cfr. cap. II p. 82.

¹¹⁹ «Ne conoscono bene lo svantaggio, che porta questa legatura di suono sempre uniforme, gli Attori Francesi; perciò col recitare celeremente tentano di fuggire quella fastidiosa lor sesta sillaba sempre accentata, la quale riesce a noi Italiani forse ancora più inamabile della rima, che pure ripigliasi ogni due versi». [Antonio Maria Ambrogio,] *Le tragedie*, cit., t. I, p. VII.

medesima dove certamente il gusto del Teatro è finissimo, fra quei bravi maestri del ben portare un'azione è diversissimo il parere; e chi di loro per la recita sostiene il verso, chi di troppo antepone la prosa¹²⁰.

Ambrogio si riferisce al diffuso dilettantismo attoriale fiorentino e, ricordando i suoi anni al collegio Tolomei di Siena, dimostra di avere una certa conoscenza anche dei dibattiti nati in seno alla pratica scenica locale. Giustificata ampiamente la scelta della prosa, il gesuita passa a trattare il tema della fedeltà della traduzione e considera che le traduzioni fedeli «pure ci riescono alle volte nel leggerle fastidiose, e secche» e questa impressione «più risalta veramente là, dove si trattano affetti». Questo è vero a maggior ragione nella traduzione dei grandi testi del teatro francese. Per Ambrogio «è necessario alle volte scostarsi dal Francese per avere un sufficiente Italiano, o pure per istar troppo attaccato all'originale disporsi a non avere più ne questo ne quello». In nome di una traduzione più efficace, Ambrogio sacrifica la fedeltà assoluta al testo originale¹²¹, che però rimane consigliabile adottare nel testo storico o religioso. Infine il traduttore affronta il più vasto problema dell'adattamento: quanti e quali elementi conviene conservare o meno dell'originale. Ambrogio elenca a questo proposito le modifiche che ha ritenuto giusto apportare¹²². Particolarmente interessante la motivazione con la quale giustifica la soppressione di alcuni personaggi «di pura e precisa empitura»:

Per ultimo vi dirò, che ho tolti ancora alle volte alcuni personaggi non da chiamarsi affatto episodici, ma realmente di pura e precisa empitura, come per presentare una lettera, per ricevere un ordine, e perciò destinati a comparire in palco una volta, o due, e quivi per dirci poche parole. Nella nostra scena un personaggio, che al quarto, o quinto atto si fa veder tutto nuovo, perchè non comparso fino a quel tempo, occupa subito gli spettatori, i quali sorpresi al veder d'improvviso quest'altro Attore, mentre cercano dal lor vicino, chi

¹²⁰ Ivi, pp. IX-X.

¹²¹ Il traduttore esplicita le conseguenze pratiche di questa scelta: «Ciò supposto, dove mi è comparso possibile non discostarmi da' termini adoperati dallo scrittore Francese lo ho seguitato: dove poi la necessità della sua lingua ha messo il Signor di Voltaire in obbligo di usare o termini non proprj, o di ripetere anco frequente le stesse metafore, in somma, dove ho creduto di perdere una schietta naturalezza nel dire, ho tentato di far buon uso dell'ampia dovizia di espressioni, e di maniere, delle quali è ricca a maraviglia la nostra lingua, aiutandomi a rendere siccome ho potuto, con più parole forse, ma non con minore energia quella forza medesima, e quella vivacità di pensiero, che mi pareva di vedere chiusa, e ristretta o in una frase, o in un traslato, o in una espressione quanto piena di spirito in Francia, altrettanto vuota di garbo in Italia». Ivi, pp. XIII-XIV.

¹²² La soppressione di versi inadatti a suo avviso al pubblico italiano (sull'esempio peraltro dello stesso Voltaire «che con rammarico non ardiva esporre ad ascoltatori Francesi tante cose, che erano troppo belle in Italia, ma non già tollerabili a' suoi Parigini»), la modifica del nome di qualche personaggio «sostituendone un'altro [sic!] più adattato alle nostre orecchie», la soppressione di personaggi effimeri.

è, chi non è questa nuova figura, l'ambasciata è fatta, il foglio è lasciato, colui non si vede più, e niuno, fuori che chi la scrisse, sa qual cosa intanto sia avvenuta; sicchè tra il domandare, e il rispondere perdesi il filo del Damma, e molti non ritrovano la connessione di esso, non perchè non vi sia, ma perchè si distrassero dall'attendere disturbati dalle interrogazioni, e dalle risposte de' lor vicini¹²³.

Ambrogio assume il punto di vista dello spettatore e si preoccupa che quest'ultimo, «tra il domandare, e il rispondere» dei suoi vicini di posto, perda disturbato «il filo del Damma»: uno squarcio breve, vivido e non scontato del clima quotidiano di una sala teatrale, che suggerisce una confidenza e una sensibilità per la pratica teatrale che si pongono al di là delle solite e diffuse considerazioni di tipo linguistico e letterario: chi scrive si mostra, oltre che appassionato, bene informato e pratico in certa misura di una scena che è anche agita e non solo tradotta¹²⁴.

Ad un livello del tutto differente, con uno spirito non programmatico e lievemente audace come quello del poeta massone Tommaso Crudeli, non severo e coraggiosamente schierato come quello del politico Giulio Rucellai, ma

¹²³ Ivi, pp. XXI-XXII.

¹²⁴ Nel decennio trascorso a Firenze padre Ambrogio ebbe certamente rapporti con gli ambienti accademici e nobiliari (come si evince dal fatto che la *Zaira* e l'*Alzira* da lui tradotte siano state rappresentate nei teatri di corso de' Tintori e del Cocomero e dalla dedica al cavaliere Giral di, con il quale il gesuita sembra avere un rapporto piuttosto confidenziale) e fu probabilmente coinvolto nell'attività spettacolare privata e di intrattenimento diffusa in quegli ambienti (si veda la notizia della rappresentazione della *Morte di Gionata Maccabeo* da parte di alcuni «Signori villeggianti» nella campagna di Settignano, riportata dal Sommervogel). Il suo coinvolgimento in pratiche teatrali di collegio è invece un'ipotesi molto suggestiva ma sulla quale grava, al momento, il mancato riscontro di qualsiasi notizia indiretta o fonte ulteriore riferibile con certezza ad Ambrogio, oltre ai pochi testi teatrali pervenuti. Non è tuttavia trascurabile il fatto che tutte le sue opere teatrali note, compresa una commedia di successo probabilmente rimasta inedita e databile forse al 1751 – il *Φλυαροκολαστής, Il punitor de' goffi o Parmenone*, cfr. *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, cit., col. 273 – risalgano esclusivamente al periodo fiorentino. Purtroppo la soppressione dell'ordine dei Gesuiti nel 1773 e il successivo passaggio della proprietà del collegio di via de' Martelli all'ordine degli Scolopi hanno determinato la dispersione dell'archivio e della biblioteca dei Gesuiti fiorentini già nel diciottesimo secolo. Lacerti secenteschi dell'archivio sono conservati in ASFi (fondo Gesuiti di Firenze) mentre alcuni manoscritti e alcune edizioni della biblioteca si trovano rispettivamente nei fondi mss. Magliabechiano e Nazionale e nel fondo Magliabechiano della BNCF. Nessun documento riferibile all'attività teatrale di Ambrogio sembra essere al momento sopravvissuto in questi fondi. Sull'attività teatrale praticata nei collegi e nelle relative accademie a Firenze le notizie sono peraltro molto scarse, soprattutto per il Settecento. Cfr. Maria Pia Paoli, *Accademia Partenia* e Aldo Roma, *Accademia degli Sviluppati*, in *DSAT*, pp. 351-352 e 446-447. Entrambe attestate nel XVII secolo, l'attività dell'Accademia Partenia si svolse presso il collegio gesuitico di San Giovannino in via de' Martelli mentre quella dell'Accademia degli Sviluppati presso il collegio scolopico delle Scuole Pie in via dello Studio. Sul padre Giovan Francesco di Gesù (al secolo Carlo Apa) e sull'ambiente scolopico fiorentino, cfr. anche Aldo Roma, *Forme della sociabilità in ambito scolopico: su un'accademia e una congregazione secentesche nella Firenze medicea*, in *Le accademie toscane del Seicento fra arti, lettere e reti epistolari*, a cura di Claudia Tarallo, [Siena], Università per stranieri di Siena, 2020, pp. 21-39.

focalizzato sui dilemmi del traduttore – non digiuno, tuttavia, di una certa pratica scenica – il padre gesuita Antonio Maria Ambroggi contribuisce e reagisce alla diffusione locale della drammaturgia francese riflettendo parallelamente sulla qualità testuale e su quella esecutiva del teatro tradotto. Oltre a Crudeli, Rucellai e Ambroggi, non dovette essere estranea alla circolazione di opere teatrali francesi a Firenze e alla loro fitta presenza nelle stagioni del Teatro del Cocomero, intorno alla metà del secolo, l'attività del cantante e attore, capocomico e impresario, drammaturgo e traduttore Pietro Pertici (1700-1768)¹²⁵; per quanto l'unica opera edita, presentata esplicitamente in frontespizio come traduzione dal francese, a lui attribuibile sia *La semplice curiosa*, «componimento drammatico» rappresentato al Teatro del Cocomero nell'autunno del 1751 (da *La chercheuse d'esprit, opéra-comique* di Charles-Simon Favart)¹²⁶.

¹²⁵ Su Pietro Pertici cfr. *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le maschere, 1954-1962 (d'ora in avanti *EdS*), vol. VIII (1961), *ad vocem*; Maria Augusta Morelli Timpanaro, *Autori, stampatori, librai*, cit., pp. 43-47, interessante specialmente per i documenti relativi alla biografia recuperati dalla studiosa. Sull'attività di cantante, attore e impresario al Teatro del Cocomero cfr. Gianni Cicali, *Attori e ruoli nell'opera buffa italiana del Settecento*, Firenze, Le Lettere, 2005, cap. I; Giacomo Villa, «*Qua numina voce moveret?*» *Spettacolo e società al Regio Teatro del Cocomero in epoca lorenese (1748-1799)*, Università degli studi di Firenze, tesi di dottorato in Storia del teatro, tutor Sara Mamone, 2012, vol. I, pp. 76-115; Caterina Pagnini, *Il teatro del Cocomero a Firenze (1701-1748). Accademici impresari per due dinastie*, Firenze, Le Lettere, 2017, *passim*. Sull'attività di drammaturgo e traduttore, cfr. Anna Scannapieco, *Introduzione a Carlo Goldoni, Il padre di famiglia*, Venezia, Marsilio, 1996, pp. 9-52; Barbara Innocenti, *Pietro Pertici autore goldoniano. Intorno a un manoscritto del "Padre amoroso"*, in «Seicento e Settecento», VII (2012), pp. 103-132.

È certo che Pertici conoscesse il francese. Lo prova che nel marzo 1740, in anni turbolenti per i rapporti fra Granducato e Chiesa, sia stato coinvolto in un episodio di autodenuncia di possesso di testi proibiti – risalente al 1738 – davanti a Francesco Antonio Benoffi, vicario del Sant'Uffizio di Firenze, insieme a due amici: il musicista Giovanni Chinzer e l'ecclesiastico Giovanni Domenico Del Bene. In quell'occasione, unico fra i tre a conoscere quella lingua (come si rileva dalle deposizioni volontarie rilasciate), Pertici avrebbe iniziato la traduzione di alcuni testi proibiti, libri e manoscritti – opere al confine tra la filosofia, la medicina, l'alchimia e la magia – che erano stati lasciati in pegno al Chinzer da due mercanti piemontesi di passaggio e dei quali, su consiglio di Pertici e Del Bene, il Chinzer si era poi disfatto. La confessione posteriore dell'episodio all'Inquisizione fu molto probabilmente un tentativo orchestrato dai tre per tutelare Chinzer da ulteriori problemi, dato che l'Inquisizione era fin dal 1738 a conoscenza del fatto che al musicista fosse stata effettuata questa particolare consegna. Su questo episodio cfr. Maria Augusta Morelli Timpanaro, *Autori, stampatori, librai*, cit., pp. 33-48.

¹²⁶ Cfr. *La semplice curiosa*, cit. I Weaver segnalano altri quattro titoli del 1755-1756 come traduzioni di Pertici da originali francesi che restano però non identificati (queste opere non si presentano inoltre esplicitamente come traduzioni nei frontespizi dei libretti): *La vedova scaltra e il cicisbeo ridicolo* (1755), intermezzi per musica; *La serva astuta* (1756), intermezzi per musica; *Il capitano napoletano* (1756), farsa per musica; *Il finto soldato* (1756), farsetta a tre voci: cfr. Robert Lamar Weaver – Norma Wright Weaver, *A Chronology of Music in the Florentine Theater, 1751-1800*, cit., pp. 156, 158, 160-161. È certo però che Pertici abbia ricevuto pagamenti proprio per traduzioni di farse e intermezzi per il carnevale e la primavera

2.3 *Dall'età leopoldina alle soglie della Rivoluzione*

L'ultima fase della Reggenza, governata da Antonio Botta Adorno succeduto al conte di Richecourt nel 1757, mostra i primi frutti della riconquista laica realizzata nel settore delle stampe con la legge del 1743 e in un certo senso anche un superamento tacito dei limiti imposti da quella legge, grazie all'operato di funzionari come Giulio Rucellai¹²⁷. Questi anni furono fondamentali in vista di quella «pubblicizzazione dello spazio politico» del Granducato che maturò pienamente nella prima età leopoldina¹²⁸. A partire dal 1765, con il ritorno stabile degli Asburgo-Lorena regnanti a Firenze nelle vesti della coppia formata da Pietro Leopoldo e Maria Luisa di Borbone, il Granduca si riappropriò in prima persona delle sorti dello Stato che gli era stato assegnato. Sotto il ministero del colto conte Franz Xaver Wolfgang Orsini von Rosenberg, l'autorità statale e laica acquistò maggiore consapevolezza dell'importanza delle stampe e del “governo delle opinioni” e se, da un lato, permise la formazione di uno spazio “politico” pubblico – si pensi a periodici di informazione come la «Gazzetta toscana» o le «Notizie del mondo» nati proprio in quegli anni –, dall'altro provvide fin da subito a sottoporlo a una certa sorveglianza¹²⁹. In questo senso, è significativo il ruolo assunto dalla carica dell'auditore fiscale Domenico Brichieri Colombi, responsabile del controllo dell'ordine pubblico, delle opinioni e dei comportamenti dei sudditi¹³⁰.

Il gusto della nuova coppia granducale e, in particolare, il gradimento di Maria Luisa di Borbone Infanta di Spagna (1745-1792) per il teatro d'oltralpe,

del 1756: «Adj 27. Marzo 1756. Il Sig.^{re} Gaetano Boncinelli potrà pagare al Sig.^{re} Pietro Pertici ruspi dodici quali sono per sua recogniz.^e di Traduzione di Commedie, Farse, e Intermezzi fatte nel decorso Carnevale e da farsi nella futura stagione della Primavera, con prenderne dal medesimo la sottoquietanza, e porlo a [illeggibile] di spese diverse [...]». Archivio Storico del Comune di Firenze (d'ora in avanti ASCF), Teatro Niccolini (d'ora in avanti TN) 1 5, n. 87.

¹²⁷ Le stampe alla macchia divennero paradossalmente il mezzo utilizzato dal potere statale per aggirare il rischio di nuove tensioni con la Santa Sede, secondo un pragmatico regime di «regolata clandestinità»: cfr. Sandro Landi, *Il governo delle opinioni*, cit., p. 168 e ss.

¹²⁸ Cfr. *ivi*, p. 181.

¹²⁹ Sull'età Rosenberg cfr. *ivi*, pp. 183-244.

¹³⁰ Cfr. *ivi*, p. 195.

allineati alle inclinazioni di una corte viennese in parte francesizzata¹³¹, furono determinanti nel favorire la diffusione di drammaturgia francese a Firenze, in traduzione e in lingua originale. Il catalogo della biblioteca privata dei Granduchi, pubblicato nel 1771, illustra quali opere teatrali francesi fossero state raccolte a palazzo Pitti non solo per l'intrattenimento ma anche e soprattutto, con fine squisitamente pedagogico, per la formazione dei giovani principi¹³². L'apprezzamento granducale per un repertorio teatrale francese considerato, almeno idealmente, più decoroso e educativo di quello abitualmente consumato dagli spettatori fiorentini trovò terreno fertile in un'aristocrazia cittadina già sensibile alla moda d'oltralpe¹³³ e si concretizzò in un clima politico decisamente

¹³¹ Sul teatro francese della corte di Vienna si veda cap. III nota 282 p. 97. Sui rapporti musicali e spettacolari tra Firenze, la Toscana e Vienna in età leopoldina cfr. Gabriella Biagi Ravenni, *Calzabigi e dintorni: Boccherini, Angiolini, la Toscana e Vienna*, in *La figura e l'opera di Ranieri de' Calzabigi*, atti del convegno di studi (Livorno, 14-15 dicembre 1987), a cura di Federico Marri, Firenze, Olschki, 1989, pp. 29-71; Stefania Gitto, *Le musiche di Palazzo Pitti al tempo dei granduchi Asburgo-Lorena. Storia della collezione musicale granducale*, in «Annali di storia di Firenze», VI (2011), <https://doi.org/10.13128/Annali_Stor_Firen-10299> (ultima consultazione in data 31 ottobre 2025).

¹³² *Catalogue des livres du cabinet particulier de LL. AA. RR.*, Florence, de l'Imprimerie granducale, 1771 (BNCF, Rari, Postillati 153). Questo esemplare del catalogo è particolarmente interessante in quanto contiene note manoscritte di commento sulle opere di mano di Pietro Leopoldo e del segretario Jean Evangeliste Humbourg: cfr. Renato Pasta, *La biblioteca aulica e le letture dei principi lorenesi*, in *Vivere a Pitti. Una reggia dai Medici ai Savoia*, a cura di Sergio Bertelli e Renato Pasta, Firenze, Olschki, 2003, p. 371. Cfr. lo spoglio delle edizioni di teatro francese del catalogo nell'appendice III.

¹³³ All'inizio degli anni Sessanta il patriziato fiorentino promosse la creazione a sue spese di un nuovo Istituto dei Nobili, destinato sia all'educazione che all'intrattenimento (cfr. Jean Boutier, *Accademia del Casino dei Nobili*, in *DSAT*, pp. 333-339). La nuova istituzione nacque dalla fusione fra tre diverse accademie (Conversazione del Casino de' Nobili di S. Trinita, Affinati e Vaganti), grazie al favore del nuovo reggente Botta Adorno e fu inaugurata presso il Casino di S. Trinita il 9 febbraio 1761. Un ruolo importante vi ebbe, accanto alle altre materie – lingua tedesca, storia, geografia, matematica, disegno, architettura, ballo, scherma ed esercizi cavallereschi – l'insegnamento della lingua francese, erogato da Jacques-Paul Lelorgne, Accademico Apatista. Nel maggio 1764 l'Istituto organizzò una ricca «rappresentanza accademica» a Palazzo Corsini per celebrare l'incoronazione a imperatore di Giuseppe II. In quell'occasione, i giovani nobili educati nell'accademia omaggiarono l'evento con una dimostrazione pubblica delle loro abilità. Il programma prevedeva, fra balli ed esercizi cavallereschi, anche la rappresentazione di una tragedia, *Zéloïde*, e di una commedia, *Le rival supposé*, entrambe in un atto in prosa e composte da Germain-François Poullain de Saint-Foix, che furono recitate in lingua originale (cfr. *Rappresentanza accademica de' signori dell'Istituto de' Nobili eretto in Firenze sotto la protezione di Sua Maestà Cesarea da eseguirsi nella sala del palazzo Corsini il dì XV maggio MDCCLXIV in occasione di festeggiarsi in detta città la faustissima elezione ed incoronazione di Sua Maestà Giuseppe II Re de' Romani, ec. ec. ec.*, Firenze, Moücke, [1764]). Jacques-Paul Lelorgne fu anche il compilatore di un periodico in lingua francese, la «Gazette d'Italie», stampato a Firenze da Allegrini, Pisoni e Compagni, che ebbe vita molto breve (diciotto numeri tra l'aprile e il giugno 1770): cfr. Maria Augusta Morelli Timpanaro, *Autori, stampatori, librai*, cit., pp. 158-159. Un secondo tentativo di periodico in lingua francese fu promosso a Firenze da Giovanni Marco Rutini con il «Courier françois en Italie», uscito fra il 1779 e il 1780: cfr. *ivi*, pp. 169-171.

favorevole, da un lato, alle compagnie francesi che attraversarono a più riprese il Granducato fra il 1772 e il 1785, generosamente remunerate dalla Granduchessa¹³⁴, dall'altro a una produzione editoriale locale direttamente o indirettamente collegata all'attività spettacolare, sia in traduzione sia in lingua originale, sempre più florida¹³⁵. Un ruolo di primo piano in questo fenomeno assunse il Teatro di via Santa Maria¹³⁶, gestito dagli Accademici Risoluti¹³⁷. Fra i teatri in ascesa nel panorama spettacolare fiorentino del tempo¹³⁸, oltre ad accogliere spesso compagnie italiane "forestiere"¹³⁹, ospitò negli stessi anni rappresentazioni di testi francesi tradotti e attori francesi in tournée¹⁴⁰

¹³⁴ Cfr. cap. III, *passim*.

¹³⁵ Cfr. Antonio Tacchi, *Della 'regolata' vita teatrale fiorentina (1765-1790)*, Università degli studi di Firenze, tesi di dottorato in Storia del teatro, tutor Siro Ferrone, 1993, p. VII. Andrea Bonducci e, dopo la sua morte nel 1766, la stamperia Bonducciana gestita da Giovanni Francesco Bartolini continuarono ad essere tra i principali editori locali di drammaturgia francese, sia tradotta che in lingua originale. Su Bonducci cfr. Maria Augusta Morelli Timpanaro, *Per una storia di Andrea Bonducci (Firenze, 1715-1766). Lo stampatore, gli amici, le loro esperienze culturali e massoniche*, Roma, Istituto storico italiano per l'età moderna e contemporanea, 1996.

¹³⁶ Situato nel quartiere di Santa Croce, di proprietà del capitano Benedetto di Vincenzo Coletti, era già attivo intorno al 1725. Fu dato in locazione agli Accademici Risoluti nel 1746. La sala del teatro era originariamente in legno e con accesso da via del Giardino (attuale via Pietrapiana). Intorno alla metà del secolo il teatro venne interamente ricostruito (in legno, con pianta rettangolare, tre ordini di palchi e palco reale) e ne furono spostati gli ingressi per la corte e per il pubblico pagante su via Santa Maria. Alla fine del diciottesimo secolo, ospitò le rappresentazioni delle tragedie di Vittorio Alfieri date dalla compagnia diretta da Antonio Morrocchesi mentre dal 1802 Luigi Del Buono vi tenne le sue celebri «Stenterellate». Passato di proprietà agli stessi Risoluti, il teatro fu ricostruito in muratura su progetto di Vittorio Bellini (con pianta a ferro di cavallo, novantasei palchi in cinque ordini e ingresso nuovamente spostato su via Pietrapiana) e, dedicato ad Alfieri, riaprì i battenti nel novembre 1828. Nella prima metà dell'Ottocento ospitò specialmente opere in musica. In concomitanza con un periodo di declino dell'attività, nel 1859 i Risoluti cedettero il teatro a una società che conservò il loro nome. Tra Otto e Novecento, dopo nuovi lavori di ristrutturazione, si registra una nuova stagione fortunata per il Teatro Alfieri con spettacoli in prosa, popolari e in vernacolo. Il teatro rimase attivo fino alla sua demolizione nel 1934, nell'ambito del risanamento voluto dall'amministrazione fascista: cfr. Robert Lamar Weaver – Norma Wright Weaver, *A Chronology of Music in the Florentine Theater, 1751-1800*, cit., pp. 30-31, 58-61; *I teatri storici*, cit., pp. 165-182 e la bibliografia ivi riportata.

¹³⁷ Sugli Accademici Risoluti, cfr. Jean Boutier, *Accademia dei Risoluti*, in *DSAT*, pp. 388-394.

¹³⁸ Per una sintesi dello spettacolo in età leopoldina cfr. Marcello De Angelis, *La felicità in Etruria. Melodramma, impresari, musica, virtuosi: lo spettacolo nella Firenze dei Lorena*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1990, pp. 67-155 e Robert Lamar Weaver – Norma Wright Weaver, *A Chronology of Music in the Florentine Theater, 1751-1800*, cit., pp. 35-80.

¹³⁹ Come quelle di Pietro Ferrari, Pietro Rossi, Antonio Sacco, Giuseppe Lapy, Francesco Paganini fra il 1773 e il 1780: cfr. Robert Lamar Weaver – Norma Wright Weaver, *A Chronology of Music in the Florentine Theater, 1751-1800*, cit., p. 59.

¹⁴⁰ Fra le opere francesi rappresentate in traduzione figurano: l'*Aristomene* di Marmontel, tradotto da Ferdinando Bassi, nel 1767 (*L'Aristomene tragedia del sig. di Marmontel trasportata dal verso Francese nel verso italiano con alcune variazioni d'intreccio; coll'aggiunta dell'Argomento del Coro, ed altro dal dott. Ferdinando Bassi e da esso dedicata a Sua Eccellenza il Sig. Conte Orsini di Rosenberg [...] nell'occasione di doversi rappresentare in Firenze nel Teatro di Via Santa Maria nel Carnevale dell'Anno 1767*, nella Stamperia di Andrea

specialmente durante le stagioni estive¹⁴¹. L'accoglienza tiepida o comunque molto incostante riservata dal pubblico fiorentino ai comici francesi mostra i limiti della politica teatrale filofrancese in lingua originale sostenuta dagli Asburgo-Lorena e da Maria Luisa: quei testi, recitati o cantati in francese, restavano incomprensibili alla maggioranza degli spettatori, dei quali solo una limitata parte era in grado di acquistare e leggere il libretto dello spettacolo¹⁴².

La regolata libertà di stampa, favorita a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta, dovette fare i conti con un vistoso irrigidimento della censura a partire dalla fine degli anni Settanta e nel decennio successivo. Se da un lato l'editoria toscana crebbe fino a diventare «una delle più vitali dell'intera penisola», con l'aumento del numero delle stamperie e l'offerta di una produzione più variegata del passato, indirizzata su generi leggeri e meno eruditi¹⁴³, dall'altro aumentò anche la sorveglianza sulle stampe e sui librai, soprattutto a partire da quando, con l'abolizione dell'Inquisizione nel 1782, ogni potere in tal senso rimase totalmente nelle mani dell'autorità statale¹⁴⁴.

Bonducci, s.d.); «la Gabbriella di Vergy Tragedia del sig. di Belloy trasportata in versi Toscani dalla sig. Caminier decorata di balli inventati dal sig. Vincenzio Piattoli [...]» nel 1773 («Gazzetta toscana», 1773, n. 1, Firenze 2 gennaio, p. 1); il *drame héroïque Olinde et Sophronie* di Mercier, proposto come tragedia in versi, nel 1775 (*Olindo e Sofronia tragedia del sig. Mercier trasportata dalla prosa in verso Italiano rappresentata la prima volta in Firenze nel Teatro di via Santa Maria nel Carnevale dell'Anno 1775*, Firenze, nella Stamperia Stecchi, e Pagani, 1775); nello stesso anno, un adattamento del *Pygmalion* di Jean-Jacques Rousseau, *Pimmalone o sia L'unione del medesimo con Galatea*, opera particolarmente importante in quanto costituisce il primo esempio noto in assoluto del genere del melologo (*Pimmalone o sia l'unione del medesimo con Galatea scena lirica che serve d'introduzione al secondo ballo che rappresentasi nella corrente estate nel Teatro di via Santa Maria*, in Firenze, per Gaetano Cambiagi stampator granduca, 1775. Il *Pimmalone* è anche un esempio di come testi teatrali francesi siano approdati sulle scene italiane ed europee prima ancora di essere ricevuti nel repertorio della stessa Comédie-Française. Fu rappresentato infatti in lingua originale a Venezia nel 1773, in lingua originale «da Tommaso Grandi e Teresa Monti comici italiani» a Pisa nel 1774, a Firenze nell'estate 1775 e soltanto nell'ottobre del 1775 alla Comédie-Française. Per le notizie relative alle rappresentazioni italiane cfr. CORAGO <<https://corago.unibo.it/>>, 10/2025). Per le opere rappresentate al Teatro di via Santa Maria in lingua originale da attori francesi e per la relativa ricaduta editoriale, cfr. cap. III.

¹⁴¹ La stagione d'opera estiva (non occupata in precedenza da nessun altro teatro fiorentino e non riconosciuta ufficialmente dai regolamenti) ebbe inizio al Teatro di via Santa Maria per volontà degli Accademici Risoluti nel 1768, con la rappresentazione dei drammi giocosi *La pescatrice ovvero l'eredità riconosciuta* di Niccolò Piccinni a luglio e *La contadina in corte* di Antonio Sacchini in agosto, seguiti dal *Barone di Torreforte* di Piccinni a settembre: cfr. Robert Lamar Weaver – Norma Wright Weaver, *A Chronology of Music in the Florentine Theater, 1751-1800*, cit., p. 58.

¹⁴² Su alcuni equivoci nati dall'incomprensione della lingua francese cfr. cap. III pp. 100-101.

¹⁴³ Cfr. Sandro Landi, *Il governo delle opinioni*, cit., p. 336.

¹⁴⁴ Emblematico del nuovo clima di rigido controllo fu il divieto imposto a Francesco Bartolini di ristampare in lingua originale *Les noces de Figaro* di Beaumarchais nell'aprile 1785:

Contemporaneamente tre interventi legislativi emanati per volontà del Granduca nel 1780 e nel 1785 determinarono una vistosa stretta nelle attività spettacolari, sottoposte a maggior controllo¹⁴⁵. Aumentò anche la vigilanza sulle compagnie forestiere di passaggio, oggetto di azioni restrittive fin dalla notificazione del 1° febbraio 1780 dalla quale, non a caso, furono escluse le compagnie francesi, particolarmente amate dalla coppia granducale e soprattutto dalla Granduchessa¹⁴⁶. Il particolare favore che quest'ultima continuò a riservare al teatro francese e al suo valore pedagogico è provato in questi anni dalla commissione a Barthélémy Renard¹⁴⁷ della traduzione delle commedie «moralì»

«Francesco Bartolini fa istanza di potere ristampare in Francese la Commedia di Beaumarchais intitolata il matrimonio di Figaro senza Data e nella forma dell'annesso Originale[.] Lo strepito che ha fatto il libro e l'Autore, e gli equivoci licenziosi che vi sono hanno dato motivo a sospendere l'approvazione per attenderne la volontà di vostra Altezza Reale[.]» A lato: «S.A.R. non permette che si stampi». ASFi, Consiglio di Reggenza 627, ins. 79, cc. nn. Segnalato in Sandro Landi, *Il governo delle opinioni*, cit., p. 318.

¹⁴⁵ La notificazione del 1° febbraio 1780, fra i vari provvedimenti, vietava agli attori forestieri le rappresentazioni nei teatri toscani (con le eccezioni dei «Professori forestieri di Musica, e di Ballo» e degli attori francesi); fissava un prezzo minimo (due paoli) per i biglietti degli spettacoli dati al di fuori del carnevale e limitava l'uso delle maschere al solo carnevale a Firenze, Siena, Pisa e Livorno; a esclusione di queste quattro città, limitava l'apertura dei teatri di tutti gli altri centri di provincia al solo carnevale con poche eccezioni, sempre concesse con apposito permesso. Cfr. *Bandi, e ordini del Granducato di Toscana pubblicati in Firenze dal dì primo gennaio 1780 a tutto dicembre 1781* [...], in Firenze, per Gaetano Cambiagi, 1782, bando n. XI. L'editto promulgato nella stessa data stabiliva il divieto di «fermarsì in qualunque Città, Terra, Castello, o altro luogo del Granducato a dare spettacoli, ed esercitare qualsisia delle loro arti, ed industrie, ai Ciarlatani, Cantimbanchi, Cantastorie, Burattinai, Circolatori, Giocolatori, ed a tutti quelli, che portano in mostra scherzi di natura, Macchine, Animali, o che vendano segreti, ed a qualunque altra Persona forestiera, che vada vagabonda a procacciarsi il Vitto con alcun simile mestiere». Ivi, bando n. XII. La notificazione del 21 marzo 1785, fra i vari provvedimenti, proibiva «per sempre» l'uso delle maschere «di qualunque sorte, in qualunque tempo, ed in qualunque Città, Terra, Castello, e altro luogo del Granducato» al di fuori di Firenze, Siena, Pisa e Livorno; confermava un numero massimo di quattro i teatri per Firenze (di via della Pergola, della Palla a Corda, di via del Cocomero e di via Santa Maria) e solo uno per Siena, Pisa, Livorno e altre città toscane; limitava ai soli teatri di Firenze, Siena, Pisa e Livorno la rappresentazione di «Opere Serie, e Burlette in Musica con Balli», destinando a tutti gli altri solo commedie e tragedie senza musica né balli; vietava qualunque tipo di spettacolo e lo smantellamento dei teatri esistenti «nei Conventi di Religiosi, o Monache, Conservatorj, Collegj di educazione di qualunque sorte». Cfr. *Bandi, e ordini del Granducato di Toscana pubblicati in Firenze dal dì primo gennaio 1784 a tutto dicembre 1785* [...], in Firenze, per Gaetano Cambiagi, 1786, bando n. CI. Cfr. Antonio Tacchi, *La vita teatrale a Firenze in età leopoldina: ovvero, tutto sotto controllo*, in «Medioevo e Rinascimento», VI, n.s. III (1992), pp. 361-373 e Antonio Tacchi, *Della 'regolata' vita teatrale fiorentina*, cit., cap. III.

¹⁴⁶ Cfr. cap. III, *passim*.

¹⁴⁷ Il maestro Barthélémy Renard fu il promotore di una vera e propria Accademia di lingua francese, nata con il favore della Granduchessa, attiva tra il 1781 e il 1788 al Mercato Nuovo e nei pressi della chiesa di Orsanmichele: cfr. Jean Boutier, *Accademia di lingua francese*, in *DSAT*, p. 308.

di Madame de Genlis. L'edizione fu pubblicata per i tipi di Tofani nel 1782¹⁴⁸ con dedica dello stesso Renard alla Serenissima Infanta di Spagna Maria Luisa:

Altezza Reale. Quest'Opera, che dalla Reale Altezza Vostra riconosce la sua origine, non d'altro Nome fregiata in fronte comparir doveva in pubblico, che di quello di Vostra Altezza Reale. Un'atto [sic!] è questo soltanto di gratitudine ben dovuta alla Clemenza, con cui si è degnata l'Altezza Vostra Reale affidarmi l'esecuzione delle benigne sue intenzioni, di render, cioè, utile ai suoi Sudditi un'Opera sì interessante per la Gioventù[.] Profondamente inchinato alla Real Presenza mi protesto [...] ¹⁴⁹.

In questi anni, nei quali anche la concorrenza a livello locale nella vendita del libro d'oltralpe si fece più agguerrita e il libraio Giuseppe Molini contendeva ormai ai Bouchard il primato nel settore, Mercier e Madame de Genlis cavalcavano insieme a molti altri autori e autrici moderni l'onda del forte cambiamento nell'editoria e nei gusti di un pubblico di lettrici e di lettori sempre più avidi di romanzi e opere teatrali in piccolo formato¹⁵⁰.

Sulle scene degli ultimi due decenni del secolo appare rilevante, nella diffusione locale della drammaturgia francese, il repertorio offerto dal Teatro del Cocomero e il ruolo assunto dal suo impresario, Pietro Andolfati (1750 circa-

¹⁴⁸ *Teatro di educazione o sia Raccolta di commedie morali per uso della gioventù ricavate dal francese da Bartolommeo Renard e dedicate a Sua Altezza Reale la Serenissima Infanta di Spagna Maria Luisa Arciduchessa d'Austria, Granduchessa di Toscana ec. ec. ec.*, Firenze, presso Giuseppe Tofani, 1782, 8 t.

¹⁴⁹ Ivi, t. I, pp. III-IV. La prefazione ribadisce il valore pedagogico e morale delle commedie tradotte, destinate tanto alla rappresentazione quanto alla lettura: «La buona educazione della tenera Gioventù dell'uno, e dell'altro sesso talmente interessa il ben Pubblico, e la prosperità delle famiglie, che non mai troppi saranno i mezzi che a tale oggetto possano concorrere. La semplicità degli Argomenti delle presenti Commedie, senza niente togliere di quanto può renderle interessanti, e giuocose, le ha fatte considerare come un fonte da cui scaturir possono molte massime di ottima morale, e molte verità, le quali insinuandosi nell'animo della Gioventù, potrà questa nel leggerle, e molto più ancora nel rappresentarle, divertirsi, e ad un tempo istesso ammaestrarsi specialmente in ciò che riguarda la vita civile, e nel saper conoscere, ed evitare gli scogli che in essa pur troppo s'incontrano. Tutte le Commedie, dirà taluno, furono finora con tal fine date al pubblico: Queste per altro essendo state espressamente per tal'effetto scritte con la più rigida morale, godono il vantaggio di poter essere rilasciate nelle mani di chiunque, senza prescrizione di sesso, e di età, come neppure dello stato in cui trovar si possa il cortese Lettore. Si spera adunque che il Pubblico accetterà con gradimento questa edizione, che può dirsi nuova nel suo genere, potendo star certo che non sarà tralasciata attenzione veruna per renderla conforme al fine per cui è stata intrapresa, cioè grata, e dilettevole, e nel tempo istesso interessante, e vantaggiosa all'umana società». Ivi, t. I, pp. V-VI.

¹⁵⁰ Cfr. Renato Pasta, *Editoria e cultura*, cit., pp. 136-139. Sulle dinamiche fra pagina e scena, cruciali a quest'altezza cronologica, con riferimento alla ricezione italiana della drammaturgia francese, cfr. Stefano Locatelli, *Interferenze fra pratiche di lettura e pratiche del teatro nel Settecento italiano. Per una ricerca tra pagina e scena*, in «Biblioteca Teatrale» n. 105-106 (gennaio-giugno 2013), pp. 21-44. Sulle raccolte di teatro cfr. Maria Grazia Accorsi, *Le raccolte teatrali del Settecento fra scena e lettura*, in Ead., *Scena e lettura. Problemi di scrittura e recitazione dei testi teatrali*, Modena, Mucchi, 2002, pp. 97-140.

1830 circa)¹⁵¹, attore, capocomico nonché traduttore di opere spagnole e francesi, alcune delle quali stampate nei due tomi delle sue *Rappresentazioni teatrali*, pubblicati nel 1791 e nel 1792¹⁵². L'interesse di Andolfati per la drammaturgia contemporanea influenzata dai modelli d'oltralpe emerge già alla metà degli anni Ottanta, quando la compagnia che dirigeva mise in scena al Teatro del Cocomero il «melo-dramma» *Meleagro*, opera del torinese Camillo Federici con musica di Giuseppe Moneta che, pur non essendo né una traduzione né un adattamento, prendeva dichiaratamente le mosse dal modello del *Pygmalion* di Rousseau, rappresentato in traduzione al Teatro di via Santa Maria dieci anni prima¹⁵³. Durante l'impresa di Andolfati il Teatro del Cocomero ospitò stagioni ricche di farse e farsette: fra queste figurano *La pianella persa*, *I vendemmiatori ovvero I due sindaci*, *Gli amori d'estate o sia Il mulinaro e la pescatrice*, *Il diavolo a quattro*, *L'inverno o sia La pianella persa*, adattate da opere francesi (forse con l'intervento dello stesso Andolfati) e rappresentate nel 1789 e nel 1790¹⁵⁴. Questo genere misto di spettacolo, che figura come il terzo più tradotto in assoluto a Firenze dopo la commedia e la tragedia¹⁵⁵, ebbe un enorme successo tra la fine degli anni Ottanta e i primi anni Novanta, diffondendosi nei repertori di diversi teatri cittadini: oltre che al Teatro del Cocomero, sicuramente al Teatro della Piazza Vecchia di Santa Maria Novella¹⁵⁶, gestito dagli Accademici Arrischiati¹⁵⁷, e al Teatro di Borgo

¹⁵¹ Su Pietro Andolfati cfr. Leonardo Spinelli – Giacomo Villa, *Andolfati, Pietro* in AMAtI – Archivio Multimediale degli Attori Italiani <<https://amati.unifi.it/>> (ultima consultazione in data 31 ottobre 2025) e Giacomo Villa, «*Qua numina voce moveret?*», cit., vol. I, pp. 184-204.

¹⁵² *Rappresentazioni teatrali di Pietro Andolfati dedicate all'Illustrissima Accademia del Regio Teatro degl'Infuocati*, Firenze, nella Stamperia di Ant. Gius. Pagani, e Comp., 1791-1792, 2 t. Le traduzioni da opere francesi che vi figurano sono tre: *Irene e Federico ovvero gl'amanti generosi* di Rochon de Chabannes (cfr. ivi, t. I, pp. 143-207), *Guerra aperta ovvero astuzia contro astuzia* di Dumaniant (cfr. ivi, pp. 211-287); *Nina o sia la pazza per amore* di Marsollier des Vivetières (cfr. ivi, t. II, pp. 269-300).

¹⁵³ «Ecco un nuovo genere di Teatrale Trattenimento. Una Composizione Tragica, la quale per la Musica analoga, che previene, allude, e accompagna le situazioni diverse della medesima, si denomina Melo-Dramma. Egli è scritto in Prosa. L'Autore volle prender norma dal celebre Mons. Rousseau [sic!], quale antepose al Verso la Prosa nel bellissimo suo *Pigmaglione*». *Il Meleagro melo-dramma in tre atti in prosa recitato per la prima volta in Firenze nel Regio Teatro di via del Cocomero nella primavera dell'anno MDCCLXXXV dalla compagnia comico-accademica di Pietro Andolfati impresario del suddetto teatro*, in Firenze, presso Anton-Giuseppe Pagani, e Comp., 1785, *Al cortese lettore*.

¹⁵⁴ Cfr. cap. IV §§ 3.2 e 3.3.

¹⁵⁵ Cfr. appendice I, tabella n. 10.

¹⁵⁶ Cfr. *I teatri storici*, cit., pp. 183-188.

¹⁵⁷ Cfr. Elena Abbado - Jean Boutier, *Accademia degli Arrischiati*, in *DSAT*, pp. 86-88.

Ognissanti¹⁵⁸, gestito dai Solleciti¹⁵⁹. Gli esemplari dei libretti rintracciati sono riconducibili sostanzialmente a due stamperie: la Bonducciana e l'Albizziniana¹⁶⁰. Frutti dell'attività di traduttore dal francese di Pietro Andolfati non furono solo le tre traduzioni incluse nelle *Rappresentazioni teatrali* e, forse, le farse del 1789-1790; la maggior parte delle sue traduzioni fu pubblicata in effetti nei primi tre decenni del XIX secolo in raccolte¹⁶¹.

I rapporti di Andolfati con il teatro francese non si limitarono alle traduzioni. Nel 1791 il poligrafo, commediografo e giornalista Jean-François de Bastide (1724-1798)¹⁶² gli indirizzò una lettera, redatta in francese e in italiano, contenente alcune osservazioni relative al teatro¹⁶³. In questo breve scritto Bastide riflette sull'importanza del gusto del pubblico, alludendo alla responsabilità della quale, a tal proposito, un teatro e il suo direttore sono investiti e proponendo tre «devoirs / leggi», che vengono argomentati brevemente nel corso della lettera: non offendere il gusto del pubblico, sforzarsi di perfezionarlo, temere che languisca¹⁶⁴. La tensione contraddittoria fra questi

¹⁵⁸ Cfr. *I teatri storici*, cit., pp. 189-195.

¹⁵⁹ Cfr. Jean Boutier – Pietro Giulio Riga, *Accademia dei Solleciti*, in *DSAT*, pp. 423-427.

¹⁶⁰ Cfr. appendice II.

¹⁶¹ Come *Il portatore d'acqua* da Bouilly (1804), *L'intrigo dei biglietti ossia Chi più guarda meno vede* da Fabre d'Églantine (1805, 1820), *I padri provvisorj* da Pain (1815, 1818), *Sofia o La discordia fraterna* da Balisson de Rougemont e Périn (1820), *La moglie gelosa* da Desforges (1820, 1828, 1830), *Il duello impossibile* da Martainville (1824), *Il volubile ovvero Il matrimonio difficile* da Caigniez (1824, 1827): cfr. Giovanni Saverio Santangelo – Claudio Vinti, *Le traduzioni italiane*, cit., ad indicem.

¹⁶² Nato a Marsiglia nel 1724 e morto a Milano nel 1798, Jean-François de Bastide fu autore prolifico di romanzi, racconti e commedie nonché compilatore di diversi periodici e animatore di interessanti iniziative editoriali, come quella della *Bibliothèque universelle des romans* (1782). Il «conte des fées» *Le beau plaisir ou La petite maison* (pubblicato postumo nel 1879) è fra le sue opere migliori. Cfr. Antoine de Lérès, *Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres, contenant l'origine des différens théâtres de Paris [...] Seconde Edition, revue, corrigée & considérablement augmentée*, Paris, Jombert, 1763, p. 506, ad vocem; *Dictionnaire des lettres françaises*, publié sous la direction du cardinal Georges Grente, vol. IV *Le dix-huitième siècle. A-K*, Paris, Fayard, 1960, p. 143, ad vocem; Alexandru Cioranescu, *Bibliographie de la littérature française du dix-huitième siècle*, vol. I *Généralités; A-D*, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1969, pp. 291-292, ad vocem.

¹⁶³ Jean-François de Bastide, *Lettre à Monsieur Andolfati directeur du théâtre [sic!] de Cocomeo [sic!] à Florence*, 1791. L'esemplare visionato si trova in BNCf, Palat. Misc. 3.C.14 ed è il n. 11. La lettera è firmata dalle iniziali «D. B.» [De Bastide], impresse in calce alla versione francese del testo.

¹⁶⁴ «Le public de toutes les Capitales du Monde, Monsieur, ne peut montrer un très grand amour pour le Théâtre, sans annoncer un gout particulier pour les Tableaux de l'histoire, et pour les Scènes de la vie. Ce gout est supérieur à l'instinct, comme il est inférieur aux lumières. Il invite à consulter la mesure, et la convenance dans le choix des sujets qu'on lui présente, et dans la manière de les traiter. Ce principe établi, le Théâtre devient un objet de la plus grande attention ;

tre punti lascia intravedere quanto sia impegnativa la rotta di un direttore al timone del suo teatro. Da un lato, il gusto del popolo-pubblico inteso già romanticamente come «gout naturel / talento naturale» – ovvero come profonda capacità di ricezione dei tratti più veraci della Natura – che bisogna guardarsi dall’offendere¹⁶⁵; dall’altro, il compito di accrescere la perfezione di quel gusto, illuministicamente intesa come

le principe, et la source de l’honnêteté publique, des charmes de la société, des progrès de l’esprit, de l’épurement des mœurs, de la rectitude des idées, de l’amour de l’ordre, du bonheur général. Le gout tient a la justice autant qu’a la délicatesse. Comme il éclaire sur ce qui est faux dans les idées, il fait sentir ce qui est condamnable dans les affections, et dans les habitudes. Dès lors un peuple qui a un gout éclairé, et exercé, sent mieux la sagesse de certaines loix, le ridicule de certains défauts, l’horreur de certains vices, le prix de certaines vertus, le charme de certains plaisirs¹⁶⁶.

il principio, e la sorgente dell’onestà pubblica, delle delizie della Società, dei progressi dello spirito, della purgazione dei Costumi, della rettitudine dell’Idee, dell’amor dell’Ordine, e della general Felicità. Il Gusto è unito alla Giustizia del pari, che alla delicatezza; come il gusto illumina sulla falsità delle Idee, così fa sentire quali sono gli affetti, e gli usi da condannarsi. Quindi un Popolo, che ha un gusto illuminato ed esercitato, sente viepiù la saviezza di certe convenzioni, la giustizia di certe leggi, la ridicolezza di certi difetti, l’orrore di certi vizj, il pregio di certe virtù, la dolcezza di certi piaceri¹⁶⁷.

Sullo sfondo di queste due forze, Bastide agita lo spettro della desolazione massima, provocata dall’affievolirsi del gusto del popolo-pubblico, causa del «malheur public», della sventura pubblica¹⁶⁸. La lettera si conclude con una piccola perorazione e con un riferimento diretto al pubblico fiorentino¹⁶⁹. Pietro

et je vois trois devoirs a remplir pour ceux qui les dirigent. – *Il faut éviter de blesser le gout. – Il faut chercher a le perfectionner. – Il faut craindre de le laisser languir*». Ivi, pp. 2, 4.

«Il Pubblico di tutte le Capitali del Mondo, o Signor Andolfati, quando mostra una vivissima inclinazione al Teatro, dà segno ancora di un gusto particolare ai quadri dell’Istoria, e alle scene della vita umana. Questo suo gusto è tanto superiore all’Istinto, quanto è inferiore alle Cognizioni. Questo ci ordina la misura, e la convenienza nella scelta degli Argomenti da presentarsi, e nel modo di trattarli. Stabilito questo principio; Ecco il Teatro diventato un punto degno della massima attenzione. Ed io scorgo che quelli, che ne hanno la direzione devono osservare queste tre leggi. – *Bisogna guardarsi d’offendere il gusto del Pubblico – Bisogna sforzarsi di perfezionarlo – Bisogna aver paura, che il gusto languisca* –». Ivi, pp. 3, 5. Nella trascrizione della parte italiana è stato invertito l’originale carattere corsivo nel carattere tondo (e viceversa).

¹⁶⁵ Cfr. ivi, pp. 6, 7.

¹⁶⁶ Ivi, p. 8.

¹⁶⁷ Ivi, p. 9.

¹⁶⁸ Cfr. ivi, pp. 10, 12 e 11, 13.

¹⁶⁹ «Une lettre ne permettant pas de tout dire ; et une [sic!] homme d’esprit pouvant suppléer a ce qu’on ne dit point, je n’entrerais pas, Monsieur, dans de plus grands détails. Vous dirigez un spectacle qui peut rendre les plus grands services. Le public vous rend justice, et vous lui devez davantage. Craignez de croire que vos efforts remplissent vos obligations. En vous disant publiquement ce que vous devez faire, je parôitrois condamner ce que vous faites. Je suis trop honnête, et trop sensible pour vouloir courir ce risque. J’espère d’ailleurs assez de l’impression

Andolfati rispose alle osservazioni di Bastide a sua volta con una lettera¹⁷⁰.

L'attore e direttore del Teatro del Cocomero vi riconosce come molto valide le tre leggi enunciate da Bastide («sono saliche, e senza glossa») ma allo stesso tempo evidenzia quanto la realtà sia volubile, imprevedibile, difficile da domare:

felice quel Direttore, che dotato di qualche lume, potesse sciegliere [sic!] a piacere tra una folla d'Autori, e le di cui scelte riescire tutte potessero uniformi al gusto del Pubblico: ma pur troppo furono, e saranno sempre incerti l'esito della scelta, ed il giudizio del Pubblico. I Teatri di tutte le Nazioni provano questa verità, ed il vostro Teatro Reale di Parigi ne può far fede sopra di ogni altro. Quante Rappresentazioni di celebri Autori, passate prima a pieni voti sotto il rigoroso squittinio di più che celebri Attori, soffrirono una mortale caduta? Quante altre credute di uno scarsissimo merito, hanno formato il piacere universale, e ne furono avidamente riposte in Scena le repliche? Quante delle prime non ricomparvero qualche anno dopo al Teatro, e furono applauditissime; e quante delle seconde non furono riprovate, e schernite? Da che dunque, o riveritissimo Sig. D. B., desumere si devono queste contrarietà, questi paradossi? Si dovrebbe forse avere la temerità di tacciare di gusto cattivo, il gusto del Teatro Francese? Un gusto sì delicato, sì fino, sì penetrante, e per tale riconosciuto, e celebrato da ogni Nazione? Non mai: dunque quale conseguenza si può dedurre da tali esperienze? Che saranno sempre incerti l'esito della scelta, ed il Giudizio del Pubblico¹⁷¹.

La risposta di Andolfati prende le mosse da questo primo spostamento del centro dell'argomentazione sulla situazione del teatro francese, per poi deviare tutto il

de mes raisonnements pour m'en fier a votre coeur, comme a votre esprit. Je n'ajouterais que quelques mots a ce qui précède. Le public de Florence adore le Spectacle ; et il est très digne d'en avoir où le gout et le zèle se disputent l'honneur de l'amuser. Sensible et patient, il vous prouve que tous les jours que vous êtes bien le maitre de vos succès, si vous voulez les augmenter par vos attentions. Quelle gloire vous attend si vous saisissez vos avantages ? Quel bonheur de la devoir a un sentiment aussi beau que la justice, et aussi doux que la reconnaissance ? J'ai l'honneur d'être D. B.». Ivi, pp. 12, 14.

«Una lettera, non mi consentendo di dirvi tutto, e un uomo di spirito sapendo supplire a ciò che manca, io non istarò a entrare in più dettagliata discussione. Voi dirigete uno spettacolo, che può essere della massima utilità. Il Pubblico [sic!] vi rende giustizia, e crescono i vostri doveri. Non crediate di soddisfare coi vostri sforzi a tutti i vostri obblighi; se io vi dicessi pubblicamente ciò che dovete fare, parrebbe che condannassi ciocchè fate. Sono onesto e sensibile abbastanza per non correr questo rischio; e dall'altra parte spero nell'impressione di questo mio ragionamento, e mi fido del vostro cuore, del pari, che del vostro spirito. Aggiungo poche parole a quanto è detto. Il Pubblico di Firenze è trasportato per il Teatro, e merita che in esso il buon gusto, e lo zelo facciano a gara per divertirlo. Vi dà colla sua sensibilità, e pazienza ogni giorno nuove riprove che stà in vostra mano l'incontro, e che potete accrescerlo coll'attenzione. Qual'onore non vi è preparato profittandovi dei vostri vantaggi; e qual consolazione non dovrete provare di riconoscerli da un sentimento così nobile, quanto la Giustizia, e così dolce quanto la Gratitudine? Ho l'onore di dirmi». Ivi, pp. 13, 15.

¹⁷⁰ Pietro Andolfati, *Risposta di Pietro Andolfati direttore del R. teatro di via del Cocomero a Monsieur D. B.*, Firenze, 1792. L'esemplare della lettera di risposta di Andolfati, ritenuta dispersa (cfr. Leonardo Spinelli – Giacomo Villa, *Andolfati, Pietro*, cit.; la lettera si trova citata parzialmente in Luigi Rasi, *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, vol. I, Firenze, Bocca, 1897, pp. 42 e 44), segue fisicamente la lettera di Bastide nella stessa miscellanea della BNCF (Palat. Misc. 3.C.14.12). Anche se la risposta di Andolfati è datata in frontespizio 1792 (l'anno successivo a quello che la lettera di Bastide presenta in frontespizio), passarono soltanto dieci giorni tra la consegna delle osservazioni del francese e la stesura della risposta dell'attore italiano, come si evince dall'incipit: cfr. ivi, p. 2.

¹⁷¹ Ivi, p. 3-4.

discorso nel solco del paragone fra i due diversi teatri. Le parole che denunciano una realtà difficile, assumendo quasi i toni di un appello, costituiscono il vero cuore del testo:

Ciò che può richiamare la pubblica attenzione, e contribuire al di lei favorevole voto, è il nome d'un Autore accreditato: in Italia ne siamo scarsi all'estremo: e i Direttori Italiani sono costretti, per trovare delle novità, a cercare nei Teatri delle altre Nazioni le risorse per il loro proprio: e di fatti, come si possono avere Scrittori in Italia, se non evvi il prezzo dell'opera? Questo è la molla di tutte le Scienze, e senza questo, non si veggono che de' fuochi fatui, che appajono, e svaniscono nel tempo stesso. E come mai può darsi questo prezzo dell'opera, se sono tanto ristrette le teatrali finanze? Se non evvi in Italia divertimento, per quanto ristretto egli sia, che meno sia dispendioso ai concorrenti del Teatro Comico? Se le Comiche Truppe da 30 anni a questa parte sono doppiamente accresciute in numero di Attori, in lusso di Vestiario, e Spettacoli, e se il Biglietto è sempre lo stesso? Almeno i vostri Attori Parigini hanno il vantaggio, oltre alla gran superiorità del prezzo del Biglietto, che se trovano una Rappresentazione, che fermi il Pubblico, questo ferma quella; la ritiene per una straordinaria quantità di repliche; e respirano essi all'ombra dell'interesse, e del riposo de' loro talenti: ma noi dopo una terza, o quarta replica di uno Spettacolo, anco universalmente, ed oltremodo piaciuto, abbiamo mille scogli, mille contrarietà per proseguire a darlo, anco a fronte de' nuovi accorrenti, che si affollerebbero per sentirlo. Comprenderete dunque, o Signore, quanto più ristrette, ed anguste sieno le circostanze de' nostri Teatri in confronto dei vostri; come ci è necessario, indispensabile di adattarci alle medesime, e che quello che fa meno male, fa il meglio che far puote¹⁷².

Ai principi teorici e ai vagheggiamenti di Bastide, Andolfati, che di teatro vive e che conosce bene le difficoltà del mestiere, contrappone molto pragmaticamente le criticità concrete che zavorrano l'attività di direttore di un teatro italiano negli anni Novanta del Settecento, illustrando polemicamente la catena di difformità che ne rende così complicata e precaria la gestione: la mancanza di incassi adeguati da un lato non copre le spese per le compagnie e, dall'altro, non permette di commissionare testi e di favorire così l'affermazione di autori italiani, cosicché i direttori devono servirsi di drammaturgie straniere (come Andolfati testimonia ampiamente con la sua attività di traduttore in prima persona). La conclusione è l'affermazione di un'arte dell'arrangiarsi: «quello che fa meno male, fa il meglio che far puote». La lettera, che svela anche ulteriori circostanze dei contatti fra Bastide e Andolfati, che fu scelto dal primo per mettere in scena, con la sua compagnia, evidentemente qualche commedia del francese¹⁷³, si chiude con un'autodifesa di Andolfati. L'italiano risponde infatti all'appello di Bastide dichiarando il suo massimo rispetto, nonostante tutte le

¹⁷² Ivi, pp. 4-6.

¹⁷³ Cfr. ivi, p. 7.

difficoltà descritte, per la «tenera sensibilità» e la «vivace allegria» del pubblico fiorentino; quindi, sembra rivendicare un ruolo – anzi, tre: quelli di attore, direttore e impresario – che sente evidentemente come bistrattato e bisognoso ancora di un giusto riconoscimento, con un tono orgoglioso e un po' stizzito¹⁷⁴.

Uomo di lettere, Bastide: non di teatro. Allo scadere del secolo, la voce polemica di Andolfati incarna l'orgoglio di un professionista del teatro italiano che si destreggia tra «mille scogli, mille contrarietà» e che rivendica l'importanza del suo triplice ruolo, non da meno rispetto a quello dell'autore francese.

2.4 Tre casi di diffusione del teatro francese a Firenze

Il panorama generale fin qui delineato suggerisce numerose e variegate direzioni di approfondimento e induce ad alcune prime e provvisorie considerazioni sulla diffusione del teatro francese a Firenze nel diciottesimo secolo. La quasi totale assenza di traduzioni tragiche o comiche edite prima del 1740, da un lato, e le notizie di rappresentazioni locali di opere francesi in quegli stessi decenni, dall'altro, testimoniano un vistoso sfalsamento tra il versante editoriale e quello spettacolare che può essere giustificato con l'ipotesi di due fasi nettamente distinte di diffusione: in una prima fase, estesa all'incirca dal 1691 al 1739, la drammaturgia francese tradotta e rappresentata sarebbe rimasta confinata essenzialmente ad ambienti accademici e conventuali e trasmessa e divulgata, con rare eccezioni, unicamente per via manoscritta. Una più incisiva diffusione si verificò invece a partire dal 1740 e per tutta la seconda metà del secolo, con l'estensione a una dimensione più spiccatamente 'pubblica' attraverso sia un incremento del numero delle edizioni sia una crescita dell'offerta spettacolare e del numero dei teatri interessati dal fenomeno. Parallelamente, le fonti sulle

¹⁷⁴ «Scusate se più sollecito non vi risposi: le cure di Attore, Direttore, e Impresario, che pur troppo sono sopra di me appoggiate, e delle quali le une distruggono quasi le altre, specialmente nella prima settimana di apertura di Teatro, e al confronto di una folla di nuovi Spettacoli, non mi hanno concesso un'istante [sic!], neppure per leggere due volte il vostro gentilissimo foglio: l'ho riletto adesso, e mi sono creduto in dovere il rispondervi, per accertarvi di tutta la mia persuasione per le vostre Leggi; per profittare dei saggi lumi di un Uomo di Lettere, quale voi siete; per umiliare al benignissimo Pubblico la mia rispettosa venerazione; e per aver l'onore di protestarmi svelatamente Di Voi Dev. Oss. Obbl. Servitore Pietro Andolfati». Ivi, p. 8.

compagnie itineranti che contribuirono alla circolazione delle opere d'oltralpe, sia in traduzione sia in lingua originale, sono stringatissime per la prima metà del secolo e più abbondanti per la seconda (complice certo la coeva nascita e diffusione dei periodici locali a stampa). Nel complesso, il fenomeno risulta dunque più visibile – e il suo studio più facilmente praticabile – nella seconda metà del secolo. È nell'età lorenese che la drammaturgia francese si fa maggiormente spazio nel panorama culturale e spettacolare fiorentino: nel periodo della Reggenza, con le traduzioni di personaggi come Tommaso Crudeli, Giulio Rucellai e Antonio Maria Ambrogio; nell'età leopoldina, con il favore della coppia granducale, assurgendo a modello da imitare e strumento educativo da promuovere. Se, intorno alla metà del secolo, l'afflusso di drammaturgia francese tradotta incentiva da parte dei letterati soprattutto pensieri e scritti che danno voce a un bisogno forte e sentito di riforma del teatro italiano, verso la fine del Settecento sembra invece prevalere soprattutto un saccheggio impaziente e obbligato, data la scarsità di autori “accreditati”, dei soggetti drammatici d'oltralpe alla moda, sfruttati massicciamente nei più diversi generi spettacolari. Contemporaneamente emergono però anche l'insofferenza nei confronti del teatro francese (ravvisabile già nel 1780 negli strali del giornalista e drammaturgo fiorentino Francesco Saverio Catani¹⁷⁵), l'indifferenza della maggioranza del pubblico locale che rimane alla fine fedele alle “cattive fatiche” del suo Arlecchino, come nota Giuseppe Bencivenni Pelli nel 1788¹⁷⁶, nonché il senso di frustrazione e scontento per la situazione perennemente precaria del teatro italiano, espresso da Andolfati nel 1792.

Passata la burrasca rivoluzionaria e chiusa la parentesi napoleonica, l'inizio dell'Ottocento segnò l'incrinarsi e il tramonto del mito dell'*Europe française*. Nuove influenze provenienti dall'Europa del Nord, in particolare dall'Inghilterra e dall'area tedesca, già in parte affiorate nella seconda metà del Settecento, tinsero il panorama culturale e teatrale italiano, favorite da un clima di mutata sensibilità. Uscito di scena Voltaire, si affacciava Shakespeare: era la rivincita delle sregolate audacie del Bardo sulla decorosa e filtrata compostezza

¹⁷⁵ Cfr. cap. III §4 pp. 132-138.

¹⁷⁶ Cfr. ivi, pp. 148-149.

francese.

Nell'architettura del presente lavoro, date da un lato la ricchezza e l'eterogeneità degli spunti suscettibili di approfondimento e dall'altro l'impossibilità di esaurire tutte le piste di ricerca possibili in un tempo limitato, sono stati selezionati tre casi di studio: il *Tambour nocturne* di Destouches nella parafrasi di Giulio Rucellai pubblicata nel 1750; le compagnie francesi di passaggio a Firenze fra il 1772 e il 1784; gli adattamenti di alcune farse di origine francese, pubblicate e rappresentate fra il 1789 e il 1790. La scelta intende render conto in maniera prioritaria di due aspetti fondamentali del fenomeno: la varietà riscontrabile in livelli molteplici (nei ruoli dei protagonisti coinvolti, nelle modalità di disseminazione della drammaturgia, nei contesti di ricezione, nelle reazioni innescate dalla presenza straniera); la problematicità di una circolazione drammaturgica che provoca ora attrazione, ora disinteresse, ora repulsione per il teatro e la cultura d'oltralpe.

L'approfondimento proposto nei tre casi verrà circoscritto geograficamente a Firenze (che da sola offre una possibilità di scelta più che soddisfacente) e a un arco cronologico esteso dal 1750 al 1790¹⁷⁷, nel quale la diffusione locale del teatro francese è più marcata e riconoscibile dal punto di vista spettacolare e editoriale rispetto ad una prima metà del secolo per la quale l'indagine si prospetta invece più problematica e dagli esiti meno certi a causa della scarsità della documentazione. Coerentemente con questa perimetrazione cronologica, si tenterà di integrare costantemente in una visione unica, laddove possibile, rappresentazioni teatrali e edizioni: privilegiando, nello studio dei casi, il *fil rouge* della produzione locale delle stampe e della loro circolazione, intimamente connesso alle questioni politiche di libertà e censura ma anche a quelle più spiccatamente teatrali di diffusione e metamorfosi di generi e testi drammatici francesi.

Il caso del *Tambour nocturne* di Destouches parafrasato da Giulio Rucellai mette in luce quanto e come la drammaturgia straniera possa essere stata la leva ideologica per proporre un cambio di rotta anche nel teatro italiano;

¹⁷⁷ Senza prendere in esame il periodo rivoluzionario, che presenta specificità anche dal punto di vista drammaturgico e spettacolare.

tentativo apprezzato dai letterati, sostanzialmente ignorato dalla maggioranza del pubblico, avversato e censurato dall'autorità ecclesiastica. Si tratta di una commedia del tutto singolare, in quanto presenta una storia spettacolare complessa, stratificata, in alcuni aspetti non ancora perfettamente nitida (ad esempio, relativamente alla questione della paternità), che la rendono un oggetto di studio problematico e allettante. Pubblicata e rappresentata a Londra nel 1716 con il titolo di *The Drummer or The Haunted House* e attribuita a Joseph Addison, la commedia viene presentata nella sua prima edizione come una novità rispetto al panorama teatrale inglese del suo tempo e giudicata vicina allo stile francese, in particolare a quello di Molière. Philippe Néricault Destouches la apprezza come la più francese delle commedie inglesi e la adatta con il titolo de *Le tambour nocturne ou Le mari devin*, pubblicandola nel 1736. Passate le Alpi, la commedia inglese giunge nel suo abito francese nelle mani di Rucellai, che le confeziona un ulteriore abito italiano. A Firenze, l'adattamento di Rucellai si colloca in un momento storico particolarmente teso a causa degli attriti fra Granducato e Chiesa, causati dalla questione della responsabilità della censura delle stampe, e cade vittima della Sacra Congregazione della Romana e Universale Inquisizione. L'inclusione del caso del *Tamburo* nel contesto di una ricerca sulla diffusione del teatro francese a Firenze è volutamente provocatoria ma giustificata dai significativi risvolti storici dell'adattamento fiorentino – che Rucellai realizza comunque a partire dall'opera francese e non da quella inglese, della cui esistenza è peraltro pienamente consapevole – che risultano particolarmente eloquenti, per la direzione innovativa proposta da Rucellai e per la risposta negativa del pubblico, in una prospettiva più ampia della ricezione del teatro d'oltralpe a Firenze nella seconda metà del Settecento. Si proverà dunque in primo luogo a ricostruirne la complessa vicenda storica, spettacolare e editoriale con il supporto di fonti eterogenee: diari, lettere, memorie, documenti archivistici, gazzette, apparati paratestuali dell'edizione inglese e di quella francese della commedia. In secondo luogo, si analizzerà il contenuto dell'edizione fiorentina messa all'Indice, comprendente la prefazione originale di Rucellai e l'adattamento dell'opera di Destouches. Il confronto fra il testo francese e quello italiano metterà in luce le peculiarità dell'operazione di

Rucellai e le qualità della sua commedia “francese”.

Il secondo caso selezionato riguarda cinque compagnie, tutte provenienti dalla provincia francese (con una sola vistosa eccezione), di passaggio a Firenze fra il 1772 e il 1784. Si tratta delle troupes del teatro francese di Vienna, de Marchand – de Larche – Després de Gainville, Le Neveu – Patte, Clairmonde – Duel de Neuville – Nicetty, Malherbe. Le permanenze fiorentine di queste compagnie lasciano intravedere i limiti della diffusione del teatro francese in lingua originale (primo fra tutti, quello posto dall’incomprensione linguistica) ma, allo stesso tempo, anche la florida rete di legami tessuti fra comici forestieri, stampatori, editori e librai locali, all’origine della produzione e della circolazione sia dei libretti relativi agli spettacoli in lingua originale, sia di raccolte di testi teatrali francesi, ancora poco diffusi, destinati all’uso di attori dilettanti. Si tratta di compagnie che, perennemente in bilico fra condizioni economiche precarie e un sostegno granducale costante ma spesso non sufficiente, hanno contribuito attivamente a far conoscere e a diffondere a Firenze e in Italia opere teatrali francesi, fra le quali spiccano specialmente quelle riferibili al macrogenere dell’*opéra-comique*. Se ne ricostruiranno la composizione e, in parte, gli itinerari e i repertori, privilegiando lo studio dell’accoglienza loro riservata a Firenze e quello della ricaduta editoriale locale dei vari passaggi attraverso diari, autobiografie, carteggi, documenti d’archivio, periodici, almanacchi, paratesti delle edizioni teatrali, repertori biografici e database online. La quantità e la qualità delle fonti locali sono qualche volta problematiche per tre ordini di motivi: la frammentarietà dei documenti, di non semplice reperimento; la laconicità e la genericità delle informazioni raccolte; l’oscillazione delle grafie dei nomi degli attori e delle attrici che ne rende insidiosa l’identificazione. Si compenseranno, laddove possibile e opportuno, queste lacune ricorrendo all’integrazione di fonti di ambito geografico differente (ad esempio nel caso della compagnia del teatro francese di Vienna, la prima attestata a Firenze per pochi giorni nel 1772, per la quale è sembrato lecito includere e analizzare anche fonti coeve di ambito veneziano e napoletano riferite alla stessa compagnia), adoperate anche per seguire idealmente le troupes in alcune tappe precedenti o successive delle loro tournées, con lo scopo di avere un’immagine il più possibile

completa dei rispettivi repertori.

Il terzo e ultimo caso di studio riguarderà in parte l'ambito del teatro musicale, in quanto verrà dedicato alla diffusione dell'*opéra-comique* a Firenze e all'analisi di alcuni adattamenti italiani di opere riferibili a questo macrogenere, pubblicati come "farse" o "farsette" e rappresentati fra il 1789 e il 1790 al Teatro di via del Cocomero. L'indagine prenderà le mosse, in via preliminare, dalla presentazione della diffusione italiana dell'*opéra-comique* nella seconda metà del Settecento e dalla questione terminologica relativa alla definizione del genere di "farsa" alla fine del secolo. Lo studio si focalizzerà poi sul caso di Firenze, uno dei centri più importanti della diffusione dell'*opéra-comique* nella Penisola, e illustrerà le caratteristiche generali delle sedici farse di origine francese, sia in prosa sia in musica, pubblicate in città fra il 1789 e il 1794, mettendo in luce la varietà di genere e datazione delle opere francesi d'origine. La parte più sostanziosa dello studio sarà dedicata all'approfondimento di quattro testi, scelti per render conto della forte varietà cronologica e formale dei rispettivi originali francesi. Si tratta di una farsa in prosa, *La fiera delle fate* (1789), adattamento della *Foire des Fées* (1724), pièce di un atto con parti cantate di Louis Fuzelier, Alain-René Lesage e Jacques Philippe d'Orneval, e di quattro farse in musica: *La pianella persa* (1789), *I vendemmiatori ovvero I due sindaci* (1789), *Gli amori d'estate o sia Il mulinaro e la pescatrice* (1789) e *Il diavolo a quattro* (1790), rispettivi adattamenti di tre *divertissements en vaudevilles* di Pierre-Yves Barré e Augustin de Piis – *La matinée et la veillée villageoises, ou le sabot perdu* (1781), *Les vendangeurs, ou les deux baillis* (1780), *Les amours d'été* (1781) – e di un *opéra-comique* di Michel-Jean Sedaine, *Le diable à quatre, ou la double métamorphose* (1757). Per ciascuno di questi titoli si illustreranno i contesti di rappresentazione con il supporto di periodici francesi e italiani e, soprattutto, si esaminerà la qualità teatrale dei testi italiani attraverso un'attenta comparazione di questi ultimi con i libretti francesi, con lo scopo di rintracciare un'eventuale modalità di adattamento comune e specifica dell'area fiorentina fra il 1789 e il 1790. Anche in questo caso, come in quelli precedenti, si terranno insieme versante spettacolare e versante editoriale, analizzando i libretti innanzitutto alla luce del

loro uso teatrale; nella consapevolezza che, tuttavia, uno studio complementare di tipo prettamente musicologico sulle partiture superstiti potrà integrare e perfezionare l'analisi di tipo storico-teatrale realizzata sulle farse in musica.

I tre casi saranno integrati da alcune appendici dedicate allo studio e alla ricerca delle edizioni di interesse. La prima presenterà in forma di tabelle e grafici dati statistici generali relativi alle edizioni, alle traduzioni edite e agli autori francesi tradotti, estratti secondo criteri omogenei dalla bibliografia di Luigi Ferrari e da quella di Giovanni Saverio Santangelo e Claudio Vinti, e dati statistici particolari sul caso fiorentino, relativi alle traduzioni edite, autori tradotti e generi, basati sulla presente ricerca. La seconda appendice presenterà un repertorio delle traduzioni del teatro tragico e comico francese dei secoli XVII e XVIII edite a Firenze nel XVIII secolo, aggiornato in base a nuove ricerche bibliografiche. La terza appendice proporrà tre spogli di edizioni di teatro francese del Seicento e del Settecento contenute in tre cataloghi storici conservati alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze: il catalogo antico della Biblioteca Magliabechiana del 1740-1743 (Cat. Storici 1), il catalogo antico della Biblioteca Palatina mediceo lotaringia del 1773 (Cat. Storici 3), il catalogo della biblioteca privata di Pietro Leopoldo e di Maria Luisa di Borbone del 1771 (Rari, Postillati 153).

CAPITOLO SECONDO

«RECITATASI NEL TEATRO DI VIA DEL COCOMERO COLLA DISAPPROVAZIONE E STOMACO DI TUTTO IL PUBBLICO». UNA COMMEDIA “FRANCESE” DI GIULIO RUCELLAI ALLA PROVA DELLA CENSURA (1750)

1. Introduzione

Il 10 marzo 1716 fu rappresentata per la prima volta a Londra, al Drury Lane, la commedia *The Drummer or The Haunted House*, pubblicata in quello stesso anno da Jacob Tonson e attribuita a Joseph Addison¹⁷⁸. Il *plot* dell'opera ruota intorno allo spettro di sir George Truman, caduto in battaglia, la cui presenza rumorosa – il fantasma percuote un tamburo – angustia la padrona e i domestici della dimora, che riescono liberarsi dello spettro grazie all'aiuto di un misterioso stregone. La comicità della vicenda risiede in un doppio travestimento: come lo spettatore viene a sapere fin dall'inizio, da un lato il fantasma con il tamburo non è un vero spettro, bensì un pretendente della vedova Truman, che, d'accordo con la governante Abigail, si camuffa da spirito per allontanare lo scettico rivale Tinsel; dall'altro, il presunto stregone non è altri che il padrone George creduto morto, che gode invece della complicità del fido contabile Vellum e che intende assicurarsi della fedeltà della moglie e liberarsi di entrambi i pretendenti. Sir George riesce così a introdursi in casa per mettere in atto il suo piano; il fantasma, intanto, riesce a mettere in fuga il rivale Tinsel. Nell'ultimo atto il finto stregone inganna il finto fantasma e, liberatosi di tutti i rivali, sir George può felicemente ricongiungersi alla moglie e perdonare l'avida Abigail. Vent'anni dopo la prima londinese, la commedia fu adattata in francese da Philippe Néricault Destouches con il titolo *Le tambour nocturne ou Le mari*

¹⁷⁸ Joseph Addison (attr.), *The Drummer or The Haunted House. A Comedy as it is Acted at the Theatre-Royal in Drury-Lane, by His Majesty's Servants*, London, printed for Jacob Tonson, 1716.

*devin*¹⁷⁹ ma venne rappresentata alla Comédie-Française soltanto nel 1762, dopo la morte del commediografo francese. Nel maggio 1750, tuttavia, la commedia si era già mostrata al pubblico fiorentino del Teatro di via del Cocomero sotto forma di una «parafrasi in versi sciolti» composta dal senatore Giulio Rucellai, che aveva a sua volta adattato la commedia di Destouches¹⁸⁰. L'opera di Rucellai, che è il primo adattamento italiano edito noto del testo, è preceduta da una prefazione corposa e originale. Lo scandalo che la sua rappresentazione sembra aver suscitato, seguito dalla condanna e dalla messa all'Indice del Sant'Uffizio e da una tensione destinata a durare per mesi – causata dalla censura decisamente ambigua di un testo che era stato approvato da Firenze, ma condannato da Roma – va letto nel quadro del più ampio scontro tra governo toscano e Santa Sede suscitato dalla legge sulla stampa del 1743. La censura del *Tamburo* assume così una forte connotazione politica, accentuata anche dalle posizioni tutt'altro che neutrali del suo focoso autore. Il monito a non farsi irretire dalle false credenze e dalle superstizioni diventa il cuore di tutta l'operazione di adattamento del senatore fiorentino ed emerge chiaramente nella prefazione che, notevole per i temi affrontati e scottante per alcuni dei concetti che vi sono pubblicamente espressi, fu tra le prime cause della messa all'Indice dell'opera. All'alba di un più vasto fenomeno di diffusione della drammaturgia francese a Firenze, la scelta di Rucellai di mettere in scena a metà secolo questa commedia singolare di Destouches costituisce un episodio eccezionale ed eloquente per le reazioni generate. Il *Tamburo* si offre infatti come una cartina al tornasole per le tacite convergenze e le opposizioni veementi che agitarono la capitale del Granducato nell'età della Reggenza. È possibile vedervi riflessi insieme molteplici ingredienti: la discreta ma determinante influenza della colonia britannica fiorentina; il virus francese, della quale quest'ultima è portatrice sana; l'attrazione di alcuni esponenti del ceto medio-alto per le nuove idee e per la drammaturgia d'oltralpe; l'ambiguità del processo di censura;

¹⁷⁹ Philippe Néricault Destouches, *Le tambour nocturne ou Le mari devin, comédie angloise. Mise au théâtre françois par Monsieur Néricault Destouches de l'Académie Française*, à Paris, chez Prault père, 1736.

¹⁸⁰ Giulio Rucellai, *Il tamburo parafrasi in versi sciolti della commedia tradotta in prosa dal signor Des Touches dall'originale inglese di M^r. Addison*, in Firenze, appresso Andrea Bonducci, 1750.

l'incomprensione e l'indifferenza della maggior parte del pubblico locale; la tenace (e sempre più anacronistica) resistenza capeggiata dal Sant'Uffizio. L'episodio del *Tamburo* preannuncia il fascino esercitato localmente dalla drammaturgia d'oltralpe (e, in questo caso, anche d'oltremania) ma, insieme e significativamente, sembra anticiparne anche le sfumature, le contraddizioni e i limiti che lo caratterizzarono.

2. Il Tamburo da Addison a Rucellai

Sull'attribuzione a Joseph Addison della commedia di cinque atti in prosa *The Drummer or The Haunted House*, messa in scena per la prima volta al Drury Lane il 10 marzo 1716¹⁸¹, sono stati avanzati recentemente dei dubbi: il testo sarebbe piuttosto il frutto di un lavoro a quattro mani fra Addison e il poeta William Harrison (1685-1713)¹⁸². Fonte della commedia potrebbe essere stato il racconto di origine popolare del *Drummer of Tedworth*, riportato dallo scrittore e filosofo Joseph Glanvill (1636-1680) nel trattato postumo *Saducismus Triumphatus* (1681)¹⁸³. La prima edizione della commedia include una breve prefazione, nella quale il celebre Richard Steele, che aveva contribuito concretamente alla sua promozione, la presenta come un'opera in parte diversa da quanto scritto e rappresentato fino ad allora in ambito inglese.

Having recommended this Play to the Town, and delivered the Copy of it to the Bookseller, I think my self oblig'd to give some Account of it. It had been some Years in the Hands of the Author, and falling under my Perusal, I thought so well of it that I persuaded him to make a few Additions and Alterations to it, and let it appear upon the Stage. I own I was very highly pleased with it, and lik'd it the better, for the want of those studied Similes and Repartees, which we, who have writ before him, have thrown into our Plays, to indulge and gain upon a false Taste that has prevailed for many Years in the British Theatre. I believe the Author would have fallen into this Way a little more than he has, had he, before the writing of it, been often present at Theatrical Representations, and observ'd the Effect that such Ornaments generally have upon the Town. I was confirmed in my Thoughts of the Play, by the Opinion of better Judges to whom it was Communicated, who observed that the Scenes were written very much after *Moliere's* Manner, and that an easie and natural Vein of Humour ran through the whole. I do not

¹⁸¹ Cfr. William J. Burling, *A Checklist of New Plays and Entertainments on the London Stage, 1700-1737*, Rutherford, N.J., Fairleigh Dickinson University Press – London, Associated University Presses, 1993, p. 62.

¹⁸² Cfr. Emil Rybczak, *Authorship of The Drummer; or, The Haunted House*, in «Notes and Queries», Vol. 63, Issue 4, December 2016, pp. 588-590.

¹⁸³ Cfr. *ivi*, p. 589. Glanvill criticava lo scetticismo sul fenomeno della stregoneria, allegando il racconto come esempio, fra gli altri, a sostegno della sua tesi.

question but the Reader will discover this, and see many Beauties that escape the Audience; the Touches being too delicate for every Taste in a Popular Assembly. My Brother-Sharers were of Opinion, at the first reading of it, that it was like a Picture in which the Strokes were not strong enough to appear with Advantage at a Distance. As it is not in the common way of Writing, the Approbation was at first Doubtful, but has risen every time it has been Acted, and has given an Opportunity in several of its Parts for as just and good Action as I ever saw on the Stage. The Reader will consider that I speak here as the Patentee, for which Reason I forbear being more particular in the Character of this Play, least I should appear like one, who cries up the Wares of his own Shop to draw in Customers¹⁸⁴.

Steele riferisce il giudizio di anonimi recensori «who observed that the Scenes were written very much after *Moliere's* Manner» e dichiara anche che il lettore, a differenza dello spettatore, potrà cogliere quei sentimenti «too delicate for every Taste in a Popular Assembly». Si tratta di due osservazioni significative, che da un lato sottolineano la distanza del *Drummer* dal tono sferzante e dai colori accesi della produzione comica inglese precedente, evocando esplicitamente lo stile di Molière, a imitazione del quale sarebbe stato scritto il testo, e che dall'altro non nascondono la difficoltà per lo spettatore comune di riuscire a gustare pienamente le qualità, nuove e delicate, dell'opera. La novità di una commedia nella quale perfino il fantasma viene presentato alle spettatrici come innocuo, affettuoso e, soprattutto, in carne e ossa¹⁸⁵, viene ribadita nell'epilogo, che sottolinea la distanza dell'opera dai soliti temi¹⁸⁶ e dalla rappresentazione negativa del matrimonio, considerata trita e inflazionata¹⁸⁷.

La nuova direzione promossa e incarnata dal *Drummer* non sfuggì a Destouches, che scelse di adattare non a caso questa commedia. Nella prefazione del *Tambour nocturne* pubblicato nel 1736¹⁸⁸ il commediografo scrive:

Pour moi j'avouërai franchement, que celui-ci [il *Tambour*] n'est point de mon invention, & que c'est plutôt une traduction libre, qu'une production de mon esprit. La plus grande part que j'y puisse prétendre, c'est d'y avoir fait beaucoup de changemens, pour le mettre

¹⁸⁴ Joseph Addison (attr.), *The Drummer or The Haunted House*, cit., prefazione.

¹⁸⁵ «Tho' with a Ghost our Comedy be heighten'd, / Ladies upon my Word you shan't be frighten'd; / O, 'tis a Ghost that scorns to be uncivil, / A well-spread, lusty, Jointure-hunting Devil; / An Am'rous Ghost, that's faithful, fond and true, / Made up of Flesh and Blood – as much as you». Ivi, prologo recitato da Mr. Wilks (interprete di sir George Truman).

¹⁸⁶ «Void as it [the play] is of all the usual Arts / To warm your Fancies, and to steal your Hearts: / No Court-Intrigue, nor City-Cuckoldom, / No Song, no Dance, no Musick – but a Drum – / No smutty Thought in doubtful Phrase exprest; / And, Gentlemen, if so, pray where's the Jest?». Ivi, epilogo recitato da Mrs. Oldfield (interprete di Lady Truman).

¹⁸⁷ «Too long has Marriage, in this tasteless Age / With ill-bred Raillery supply'd the Stage; / No little Scribler is of Wit so bare, / But has his fling at the poor Wedded Pair; / Our Author deals not in Conceits so stale : / For shou'd th'Examples of his Play prevail, No Man need blush, tho' true to Marriage-Vows, / Nor be a Jest tho' he shou'd love his Spouse». Ibidem.

¹⁸⁸ Philippe Néricault Destouches, *Le tambour nocturne*, cit.

en état de se soutenir sur notre Théâtre, & de n'y point paroître trop étranger. Malgré cette liberté que j'ai prise, & que j'ai dû prendre, je crains qu'on ne trouve encore dans cette Comédie, bien des traits, des actions & des incidens, d'un goût peu conforme au nôtre. Je doute qu'on se prête facilement au caractère singulier de l'Intendant, & à l'excessive yvrognerie des autres Domestiques qui sont introduits sur la Scène. J'ai *Francisé* le petit Maître Anglois, autant que je l'ai pû ; mais je sens qu'il n'a point encore la légère fatuité des nôtres. Cependant de toutes les Pièces Angloises que j'ai lûes, ou que j'ai vû représenter sur les Théâtres de Londres, celle-ci, sans contredit, approche le plus de nos Comédies, par la conduite & par les mœurs. Elle est de feu *Monsieur Addison*, l'un des plus beaux génies que l'Angleterre ait produit de nos jours, & l'homme de son pays qui avoit le moins d'aversion pour le Théâtre François. Il souhaitoit même que les Auteurs Dramatiques ses compatriotes, se défissent de leurs préjugés en leur faveur, & contre nous, afin d'imiter au moins notre exactitude, & les bienséances que nous gardons sur la Scène. Il voulut lui-même en donner l'exemple ; & ce fut à ce dessein qu'il fit une Comédie intitulée *The Drummer, ou le Tambour*, qui est l'original de celle que je donne au Public. Mais il n'osa la risquer de son vivant, & elle n'eut qu'un médiocre succès après sa mort¹⁸⁹. Il seroit à souhaiter pour sa gloire & pour notre plaisir, qu'il eût fait choix d'un sujet moins trivial: Je suis persuadé néanmoins que sa Pièce étoit digne d'un meilleur sort, quoiqu'elle eût des défauts essentiels pour les Spectateurs de son Pays: Trop de simplicité, de régularité, & trop peu d'incidens; trop de sagesse dans les mœurs, dans les principaux caractères, & dans le dialogue. Car il est presque impossible d'exprimer les énormes libertés que les Auteurs Comiques se donnent en Angleterre. [...] On ne verra point ces libertés si blâmables, dans la Comédie que je donne au Public ; L'illustre Mr. Addison qui en est le véritable Auteur, étoit l'homme du monde qu'elles révoltoient le plus ; & si sa voix eût suffi pour rappeler les bienséances, (il me l'a dit lui-même, & on le voit par ses Ecrits) le Théâtre Anglois en seroit le plus scrupuleux observateur. Il faut même rendre justice aux meilleures Esprits d'Angleterre. Ils pensent aujourd'hui comme pensoit M. Addison ; & quelques-uns d'entr'eux viennent de faire paroître une élégante & fidelle Traduction des Oeuvres de Molière [...] ¹⁹⁰

Con alcune riserve, Destouches accoglie positivamente la commedia e riconosce che, fra tutte le opere d'oltremania lette o viste, è quella che «sans contredit, approche le plus de nos Comédies, par la conduite & par les mœurs». L'autore francese apprezza lo sforzo di Addison, non ricompensato adeguatamente dagli spettatori inglesi per i quali il *Drummer* presentava mancanze difficilmente accettabili: «trop de simplicité, de régularité, & trop peu d'incidens; trop de sagesse dans les mœurs, dans les principaux caractères, & dans le dialogue». Da una parte e dall'altra della Manica, il *Tamburo* viene percepito e promosso come un oggetto nuovo e in parte estraneo al teatro inglese tradizionale. Per Destouches è la più francese delle commedie inglesi. Nel suo adattamento, il commediografo francese da un lato conserva la struttura in cinque atti, la forma in prosa, il *plot* (che non subisce cambiamenti radicali), limitandosi a variare con parsimonia la successione delle scene e il conseguente ordine di svolgimento dei

¹⁸⁹ In realtà alla data della prima (10 marzo 1716) Addison, suo presunto autore, era ancora vivo (sarebbe morto nel 1719).

¹⁹⁰ Philippe Néricault Destouches, *Le tambour nocturne*, cit., prefazione.

fatti¹⁹¹; dall'altro, adegua totalmente al nuovo contesto nomi e ruoli dei nove personaggi che subiscono un'intensa operazione di francesizzazione¹⁹² (riuscita peraltro solo parzialmente, come ammesso nella prefazione: «j'ai *Francisé* le petit Maître Anglois, autant que je l'ai pô ; mais je sens qu'il n'a point encore la legere fatuité des nôtres») e tratta liberamente il testo nelle singole scene.

La versione di Destouches non fu tuttavia molto fortunata nell'immediato: guadagnò infatti la scena pubblica della Comédie-Française soltanto nel 1762, dopo la morte del suo autore, in una versione riveduta per l'occasione¹⁹³. L'anno successivo alla prima pubblicazione dell'adattamento di Destouches, apparve a Parigi un secondo adattamento, ma in versi, opera di un autore poco conosciuto, Descazeaux Desgranges: *La pretendue veuve, ou L'époux magicien*¹⁹⁴. Il traduttore firma la dedica al pubblico e si mostra come un esordiente alla ricerca di un illustre protettore¹⁹⁵. Nella prefazione elogia Addison, critica coloro che «croassent [gracchiano] journellement contre la versification» e che non sanno, d'altra parte, nemmeno scrivere in bella prosa, e

¹⁹¹ Per quanto riguarda le scene, l'unica omissione riguarda quella finale del secondo atto, che Destouches sceglie di eliminare. Si tratta di un episodio secondario nel quale il maggiordomo, il cocchiere e il giardiniere commentano la figura e l'intervento dello stregone che libererà la casa dallo spettro.

¹⁹² Sir George Truman = le Baron de l'Arc; Tinsel = le Marquis du Tour, amant de la Baronne; Fantome the Drummer = Leandre, autre amant de la Baronne; Vellum, sir George Truman's Steward = Monsieur Pincé, Intendant du Baron; Butler = La Ramée, Sommelier; Coachman = Me. Pierre, Cocher; Gardiner = Me. Nicolas, Jardinier; Lady Truman = La Baronne, femme du Baron; Abigal = Madame Catau, femme de charge du Château.

¹⁹³ *Le tambour nocturne* fu rappresentato per la prima volta alla Comédie-Française il 18 ottobre 1762: cfr. «Mercure de France», 1° novembre 1762, pp. 197-199. Nell'articolo si specifica, con riferimento alla commedia, che «quoiqu'elle ait été annoncée comme remise, elle n'a jamais été jouée sur le Théâtre de Paris». L'attore Bellecour fu l'artefice del recupero della *pièce* e la modificò in vista della messinscena «pour ôter de cette Pièce ce qui auroit pu trop blesser la délicatesse du goût moderne; si peu accoutumé au Comique puisé dans la Nature, & aux détails familiers d'une intrigue domestique». L'accoglienza degli spettatori fu buona. Il «Mercure» elogia in particolare la recitazione di Préville nella parte dell'intendente Pincé, quella di mademoiselle Préville nella parte della Baronessa e quella di mademoiselle Lekain nella parte della domestica Catau. Un'edizione conforme alla rappresentazione del 1762 fu pubblicata a Parigi da Duchesne nel 1765.

¹⁹⁴ Descazeaux Desgranges, *La pretendue veuve, ou L'époux magicien, comédie en cinq actes, traduite de l'Anglois de feu M^r. Addison, & mise en vers, par M^r. D* D**, à Paris, chez Bauche, Le Breton, Gisse, Briasson, Debats, 1737. Segnalata da Gianni Cicali in Id., *Teatro ed eresia*, cit., pp. 68-69. Cicali si è occupato in questo saggio (cap. 1, pp. 25-91) anche delle traduzioni di Destouches (e del *Tamburo*) nel contesto massonico fiorentino, rilevandone l'importanza nel dibattito pregoldoniano sulla riforma del teatro comico. Per il *Tamburo*, rimando naturalmente al suddetto capitolo e in particolare ai paragrafi 6 e 7.

¹⁹⁵ Cfr. Descazeaux Desgranges, *La pretendue veuve*, cit., dedica.

si mostra umile, pronto ad affrontare anche la caduta della sua opera¹⁹⁶. Ogni riferimento esplicito alla recentissima versione di Destouches è taciuto, eppure quella di Descazeaux Desgranges, a parte la forma in versi, è in realtà perfettamente sovrapponibile alla prima per quanto concerne il numero e la successione degli atti e delle scene.

Con abiti ancora diversi¹⁹⁷, ritroviamo la commedia a Firenze nel 1750, sotto forma di una «parafrasi in versi sciolti» composta da Rucellai a partire dalla versione francese di Destouches. Giulio Rucellai (1702-1778), segretario del Regio Diritto e senatore dal 1736, figura chiave del giurisdizionalismo toscano, si dedicò, nelle pause dalla lunga e tumultuosa carriera politica di funzionario granducale che lo vide attivo dall'età medicea a quella leopoldina, anche al teatro¹⁹⁸. Appassionato di drammaturgia comica e pratica teatrale, Rucellai figura non a caso come illustre dedicatario della *Locandiera*. Goldoni stesso, che ebbe modo di conoscerlo e frequentarlo durante il suo soggiorno toscano¹⁹⁹, ne elogia la capacità di penetrazione così viva e originale da esserne rimasto lui stesso stupito e influenzato:

Del modo Vostro savissimo di pensare, della letteratura, ed erudizione Vostra posso con maggior fondamento fra me medesimo ragionare, poichè ammesso avendomi Voi benignamente all'amabile conversazione Vostra, deggio con verità asserire, non essermi da Voi alcuna fiata diviso, senza l'acquisto di qualche fondata massima, di qualche erudizione novella. Il felicissimo talento Vostro, oltre il dono di una facile, e viva penetrazione, ha quello ancora di una perfetta comunicativa, onde chi ha la fortuna di poter conversare con Voi, non si ferma soltanto nell'ammirarvi, ma ne riporta profitto. Voi sapete agli studj più serj unire i più dilettevoli; avete parlato meco della Commedia in una maniera, che mi ha sorpreso, ed ho raccolto da i Vostri ragionamenti delle cognizioni, delle massime, e delle notizie, che mi hanno arricchito la fantasia, ed illuminato la mente. [...] niuno meglio di Voi sà conoscere quanto malagevole cosa sia la formazione di una Commedia, e a quante Leggi vada ella soggetta, e quanto facilmente nel dipingere la natura si possano prendere degli abbagli²⁰⁰.

¹⁹⁶ Cfr. *ivi*, prefazione.

¹⁹⁷ Cicali segnala che la traduzione più antica nota della commedia di Destouches è tedesca, opera di Luise Gottsched: *Das Gespenst mit der Trommel (Il fantasma col tamburo)*, pubblicata nel 1741: cfr. Gianni Cicali, *Teatro ed eresia*, cit., p. 68.

¹⁹⁸ Su Giulio Rucellai, cfr. Maria Augusta Morelli Timpanaro, *Per una storia di Andrea Bonducci*, cit., pp. 185-200 e *ad ind.*; Daniele Edigati, *Rucellai, Giulio*, in *DBI* <[https://www.treccani.it/enciclopedia/giulio-rucellai_\(Dizionario-Biografico\)/?search=RUCELLA%2C%20Giulio%2F](https://www.treccani.it/enciclopedia/giulio-rucellai_(Dizionario-Biografico)/?search=RUCELLA%2C%20Giulio%2F)> (ultima consultazione in data 31 ottobre 2025).

¹⁹⁹ Cfr. a questo proposito *Goldoni in Toscana*, atti del convegno di studi (Montecatini Terme 9-10 settembre 1992), Firenze, Cadmo, 1993.

²⁰⁰ Carlo Goldoni, *Delle commedie di Carlo Goldoni avvocato veneto*, vol. IV, Venezia, Pasquali, 1761, pp. 149-151.

Dell'attività drammaturgica di Rucellai sono note attualmente soltanto due opere, entrambe edite: la commedia *Il misantropo a caso maritato*²⁰¹ e l'adattamento del *Tambour nocturne* di Destouches²⁰². Quest'ultimo, accompagnato da una lunga prefazione scritta dallo stesso senatore fiorentino, fu pubblicato anonimo «con approvazione» per i tipi di Andrea Bonducci l'11 maggio 1750, decorato con un'incisione di Jan Verkruijs²⁰³. Il diario del tiorbista Niccolò Susier e due lettere di Horace Mann, ambasciatore britannico nel Granducato, a Horace Walpole – fonti cronologicamente molto vicine allo spettacolo – danno notizia della rappresentazione della commedia in quello stesso anno. Se la prima è poco più che una traccia, una notizia stringata, secondo l'abitudine del diarista Susier, che fornisce titolo, data e luogo della prima rappresentazione (19 maggio 1750, Teatro del Cocomero)²⁰⁴, gli accenni contenuti nelle due lettere, per quanto anch'essi sintetici, ci informano più precisamente di alcuni problemi relativi alla messinscena e dell'accoglienza del pubblico. Scrive Mann nella prima lettera, datata 13 febbraio 1750:

Senator Rucellaj has been writing plays, or rather translating them, though he won't allow it. He has chosen Addison's *Dummer*, which he has read in French only, translated, or

²⁰¹ Giulio Rucellai, *Il misantropo a caso maritato o sia L'orgoglio punito commedia divisa in cinque atti*, in Bologna, nella stamperia di Lelio dalla Volpe, 1748.

²⁰² Id., *Il tamburo*, cit.

²⁰³ La data di pubblicazione è fornita dal fascicolo relativo al caso della stampa della commedia in ASFi, Consiglio di Reggenza 619, fasc. 22, c. 901r, per il quale cfr. pp. 71-73. L'incisione illustra la scena IV, 8. Dell'edizione Bonducci 1750 esistono due diverse impressioni, entrambe in 8°: una con frontespizio stampato in soli caratteri neri (<<http://id.sbn.it/bid/UBOE030314>>, codice identificativo IT\ICCU\UBOE\030314), l'altra con frontespizio stampato a caratteri rossi e neri (<<http://id.sbn.it/bid/BVEE026815>>, codice identificativo IT\ICCU\BVEE\026815). Il Catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale censisce per Firenze quattro esemplari: uno del primo tipo di impressione, conservato presso la BNCF (fondo Magliabechiano 60.7.252); tre del secondo tipo, conservati rispettivamente presso la BNCF (fondo Magliabechiano 5.8.115), la BRF, la Biblioteca storica antica delle Scuole Pie Fiorentine. In base a un primo e rapido confronto, si tratta certamente di due impressioni diverse a causa della forma tipografica: la composizione della pagina è differente e di conseguenza anche il numero di pagine complessive (XXIV+96 pp. nella "nera", XXX+114 nella "rosso-nera"); inoltre, per alcune lettere sono stati usati caratteri differenti. Dal punto di vista lessicale, si notano leggerissime variazioni ortografiche e morfologiche. La sequenza degli atti e delle scene è identica, ad eccezione dell'atto secondo, che presenta un errore del compositore nel conteggio delle scene (quella che dovrebbe essere la scena quarta è intitolata erroneamente terza), a causa del quale il numero complessivo delle scene dell'atto secondo scende a cinque nell'impressione "nera". È possibile che questo e altre eventuali imperfezioni abbiano indotto alla scelta di procedere a una seconda impressione (la "rosso-nera"). Le due impressioni riportano comunque lo stesso anno e lo stesso editore, senz'alcuna altra aggiunta all'inizio o alla fine del testo che possa chiarire ulteriormente la questione, sulla quale potrebbero far luce indizi ulteriori, raccolti in seguito ad una comparazione più approfondita.

²⁰⁴ Cfr. Niccolò Susier, *Diario di tutto quello che è seguito*, cit., vol. XVII, cc. 64r-64v.

rather imitated by Detouche. Rucellaj calls his too the *Tamburo notturno*. It was to have been acted this Carnival, but he quarrelled with the actors and keeps it still hidden till he finds proper people to do it justice after Easter. If it is no better than his *Misanthropo* it will be a wicked performance²⁰⁵.

Prevista inizialmente per il carnevale (in una stagione che non a caso prevedeva altre commedie in prosa tradotte dal francese, tra le quali il *Superbo* di Crudeli²⁰⁶), la rappresentazione subì un rinvio a dopo Pasqua per volontà dello stesso Rucellai, a causa di un diverbio non meglio specificato con gli attori. In assenza di altre fonti, si può solo ipotizzare che la tensione sia stata alimentata, come lo stesso Mann lascerebbe intendere, dalle pretese di Rucellai sulla qualità di recitazione della compagnia (non meglio nota) che non dovette soddisfarlo affatto, tanto da tener nascosta la commedia finché non avesse trovato «proper people to do it justice»²⁰⁷. Mann sembra inoltre presagire un cattivo esito dello spettacolo, attribuendo alla «performance» l'aggettivo «wicked»: «cattiva», con riferimento non tanto alla resa recitativa, quanto agli effetti che avrebbe sortito: ovvero empia, moralmente cattiva²⁰⁸. In una lettera successiva, datata 22 maggio, dopo aver scritto che avrebbe inviato a Walpole la commedia di Rucellai appena pubblicata e riferendosi al *Tamburo*, Mann aggiunge:

It has been acted twice, but makes a most woeful appearance on an Italian stage. I expected that it would have been damned the first night, but the audience only groaned with impatience and *ennui*. Few will go again, though the burletta which is acted alternatively in the same theatre is always crowded²⁰⁹.

Mann conferma Susier. Rimandata nel carnevale precedente, la commedia fu effettivamente rappresentata soltanto a maggio, una prima volta il 19 e una seconda il 20 o il 21, al Teatro del Cocomero, a ridosso della pubblicazione di

²⁰⁵ Dalla lettera di Horace Mann a Horace Walpole del 13 febbraio 1750 in *Horace Walpole's Correspondence*, ed. by Wilmarth Sheldon Lewis, vol. XX, New Haven, Yale University Press, 1960, p. 118. Questa edizione è disponibile, integralmente digitalizzata, sul sito della Lewis Walpole Library <<https://libsvcs-1.its.yale.edu/hwcorrespondence/>> (ultima consultazione in data 31 ottobre 2025).

²⁰⁶ Cfr. Giacomo Villa, «*Qua numina voce moveret?*», cit., vol. III, pp. 962-963.

²⁰⁷ Il senatore sembra essere stato particolarmente sensibile anche alla pratica scenica e recitativa, oltre che agli aspetti tipicamente compositivi e drammaturgici; come emerge da un passaggio della prefazione al *Tamburo* in cui afferma di aver tradotto la commedia in versi liberi, ritenendoli più idonei della prosa ad una buona e semplice recitazione: cfr. p. 82.

²⁰⁸ «Given to vice; not good; flagitious; morally bad» è la prima accezione dell'aggettivo in *A Dictionary of the English Language* di Samuel Johnson (1755), <https://johnsonsdictionaryonline.com/1755/wicked_adj> (ultima consultazione in data 31 ottobre 2025).

²⁰⁹ Dalla lettera di Mann a Walpole del 22 maggio 1750 in *Horace Walpole's Correspondence*, cit., vol. XX, p. 151.

Bonducci. L'ambasciatore etichetta come «woeful» («triste, miserabile») lo spettacolo su una scena italiana: un adattamento estraneo, fuori contesto, accolto dal pubblico non tanto con scandalo, quanto «con impazienza e noia» e che avrebbe perso progressivamente spettatori alle future repliche, nonostante la folla accorsa alla burletta offerta in alternanza nello stesso teatro. La burletta menzionata dall'ambasciatore può essere identificata con *I cicisbei delusi*, dramma giocoso su libretto di Carlo Antonio Vasini e musiche di Natale Resta, in scena al Cocomero dal 3 maggio²¹⁰. Stando agli interpreti riportati nel libretto, questa burletta sarebbe stata recitata, fra gli altri, da Pietro Pertici e dalla moglie Caterina²¹¹. In effetti Pertici, dopo una tournée in Inghilterra nel 1748-'49 e una scrittura alla corte di Parma, era ritornato a Firenze, su richiesta dello stesso conte di Richecourt, in qualità di impresario (nonché direttore) del Teatro del Cocomero, affiancato in questo ruolo da Domenico Emiliano Guagni²¹². Tra coloro che fecero da intermediari fra Richecourt e l'attore-cantante è menzionato anche «l'Illustrissimo Signor Senatore Rucellai»²¹³. Dai documenti non si ricava con precisione la data dell'arrivo di Pertici a Firenze²¹⁴. Ma se sembra da

²¹⁰ Cfr. Niccolò Susier, *Diario di tutto quello che è seguito*, cit., vol. XVII, c. 59v, citato in Giacomo Villa, «*Qua numina voce moveret?*», cit., vol. II, p. 383. Per questa rappresentazione, cfr. anche CORAGO: <<https://corago.unibo.it/libretto/DRT0010073>> (ultima consultazione in data 31 ottobre 2025).

²¹¹ Cfr. *I cicisbei delusi. Drame giocoso per musica da rappresentarsi in Firenze nel Teatro di Via del Cocomero, nella Primavera dell'anno 1750* [...], in Firenze, per Gio: Batista Stecchi, 1750, pp. 3-4. Questi i personaggi e gli attori: Giscone / Pietro Pertici, Bice / Cecilia Belvederi, Modulina / Caterina Pertici, Lidia / Niccoletta Rosa, Lindoro / Bartolommeo Cherubini, Ottavio / Antonia Fascitelli, Cuccamondo / Giovanni del Pino, Corina / Caterina Masi.

²¹² Cfr. Giacomo Villa, «*Qua numina voce moveret?*», cit., vol. I, pp. 91-93.

²¹³ Ivi, vol. II, doc. 266, pp. 639-640.

²¹⁴ Pertici appare come impresario del Cocomero già nel documento, datato dicembre 1749, di concessione della sala per la primavera successiva (cfr. ivi, vol. II, doc. 55, pp. 411-412). La richiesta di apertura della sala per il carnevale, citata da Villa in riferimento al carnevale del 1750, sarebbe a nome di Guagni e di Pertici (cfr. ivi, vol. II, doc. 61, p. 415); il documento va in realtà riferito al carnevale del 1754 e non a quello del 1750 in quanto, seppur non datato, è però allegato a una lettera datata 16 gennaio 1754: cfr. ASFi, Consiglio di Reggenza, Teatri, f. 631, c. 148. Non è quindi in contraddizione (come sarebbe stato se avesse conservato la datazione sbagliata) con una memoria trascritta da Villa a questo proposito: «Quando nel Carnevale dell'Anno 1750 l'Illustrissimo Signor Abate Antonino Uguccioni [vice protettore dell'Accademia degli Infuocati] scrisse al Pertici che Sua Eccellenza il Conte di Richecourt aveva determinato di formare in Firenze un Teatro Toscano e che desiderava che il Pertici ne fosse il Direttore, coll'offerta di cento scudi di pensione annua vita durante sua e della sua moglie, e di più il Teatro di via del Cocomero come Direttore e Impresario vita durante del Pertici, con pagarne quelli aggravi, che sono annessi a detto teatro. Ma vedendo il Pertici che per via di lettere non si sarebbe mai concluso quest'affare, chiese a Sua Altezza Reale la permissione di poter passare a Firenze la primavera di detto anno, e l'ottenne, con questo, che si dovesse ritrovare in Parma per la villeggiatura di Colorno, come seguì. Desideroso il Pertici di servire

escludere la sua presenza nella stagione del carnevale 1750²¹⁵; se si considera l'insoddisfazione di Rucellai per la compagnia ignota di quello stesso carnevale e il suo ruolo a favore del ritorno di Pertici; se si considera, infine, che Pertici recitava tanto nelle opere in musica quanto nelle commedie in prosa fin dagli anni Quaranta²¹⁶, che la sua presenza era prevista nei *Cicisbei delusi* e che in qualità di direttore oltre che di impresario doveva probabilmente scegliere il repertorio e dirigere gli attori, non è da escludere che abbia avuto qualche influenza, se non una parte vera e propria, nella recita dello sfortunato *Tamburo*, messo in scena contemporaneamente alla burletta. D'altra parte sembra strano che nessun altro documento espliciti la sua partecipazione a uno spettacolo così controverso e, in mancanza di ulteriori riscontri, la collaborazione Rucellai-Pertici resta soltanto un'ipotesi, particolarmente allettante se si considera che lo stesso Pertici fu attratto in certa misura dalla drammaturgia d'oltralpe e se ne fece egli stesso traduttore e adattatore²¹⁷.

Oltre all'insuccesso di pubblico nel maggio del 1750, la commedia "cattiva e triste" del senatore Rucellai suscitò il malcontento del Sant'Uffizio, che ne condannò ufficialmente adattamento e prefazione con decreto di messa all'Indice il 19 agosto seguente. Da quel momento in poi, si sarebbe innescato un teso scambio epistolare tra l'Inquisizione romana e la curia fiorentina, che

il suo Principe, anzi che altri, e consigliato dall'Illustrissimo Signor Senatore Rucellai, dall'Illustrissimo Signor Uguccioni, da Monsieur Votié, dal Signor Niccoli, allora Segretario di Sua Eccellenza il Conte di Richecourt ad accettare un tale impiego, si licenziò dalla corte di Parma, e venne nel 1751 a Firenze, dove con molta attenzione e fatica ha ridotto una Compagnia che è l'ammirazione dei Forestieri e fa onore alla Patria». ASFi, Consiglio di Reggenza, Teatri, f. 630, cc. 71r-71v trascritto in Giacomo Villa, «*Qua numina voce moveret?*», cit., vol. II, doc. 266, pp. 639-640 (corsivi miei). Quest'ultimo documento data l'arrivo di Pertici al 1751 ma la lista degli interpreti dei *Cicisbei delusi*, da rappresentarsi nella primavera del 1750, elenca Pertici e la moglie fra i suoi interpreti.

²¹⁵ La cronologia degli spettacoli di Villa riporta per la stagione del carnevale 1750 soltanto commedie in prosa, tutte tradotte dal francese, e rimanda per questi spettacoli a una sola fonte, il diario di Susier (cfr. ivi, vol. III, pp. 962-963). Lo stesso Susier menziona Pertici soltanto a partire dalla riapertura post pasquale del teatro, in data 5 aprile 1750: «Nel Teatro di Via del Cocomero Cominciorno a Recitarvi delle Burlette in Musica[.] L'Impresario Fù il Pertici et il direttore il Felici[.] La Prima Burletta era Intitolata La Maestra». Niccolò Susier, *Diario di tutto quello che è seguito*, cit., vol. XVII, c. 44r. Potrebbe trattarsi della commedia per musica omonima su libretto di Antonio Palomba e musiche di Gioacchino Cocchi, rappresentata e stampata per la prima volta a Napoli nel 1747 (cfr. CORAGO <<https://corago.unibo.it/libretto/DRT0026619>> (ultima consultazione in data 31 ottobre 2025).

²¹⁶ Cfr. Giacomo Villa, «*Qua numina voce moveret?*», cit., vol. I, p. 94.

²¹⁷ Su Pertici cfr. cap. I, nota 125 p. 38.

avrebbe raggiunto l'acme nel mese di settembre ma con strascichi e indagini fino all'inizio dell'anno successivo.

3. *Una censura ambigua*

Il 12 settembre 1750 monsignor Pietro Girolamo Guglielmi, assessore della Sacra Congregazione della Romana e Universale Inquisizione, trasmise il decreto di condanna al padre inquisitore di Firenze, Paolo Antonio Ambrogio: «Dal Decreto annesso rileverà VR quanto è accaduto per rapporto alla consaputa Prefazione e Comedia intitolata = il Tamburo = impressa, e recitata costà lo scorso carnevale con scandalo di ogn'ordine di Persone»²¹⁸. Monsignor Guglielmi, da Roma, non era a conoscenza del fatto che la commedia non era stata rappresentata nel carnevale bensì a maggio, come Susier e Mann attestano. È però interessante l'aggiunta «con scandalo di ogn'ordine di Persone», che non coincide esattamente con la testimonianza di Mann sull'accoglienza riservata alla prima rappresentazione della commedia: non tanto sdegnata, quanto mista di impazienza e noia (anzi, l'ambasciatore britannico sembra quasi sorpreso dal mancato putiferio: «I expected that it would have been damned the first night, but the audience only groaned with impatience and ennui»)²¹⁹.

Contemporaneamente alla trasmissione del decreto all'Inquisizione locale, l'Inquisizione Romana mise la stessa curia fiorentina sotto la lente d'ingrandimento. Lo provano tre lettere, trascritte e poste a corredo di una delle tre copie del dialogo *L'Orello* di Giovanni Lami²²⁰ che inscena una discussione

²¹⁸ Archivio Storico Arcivescovile di Firenze (d'ora in avanti ASAF), Tribunale Ecclesiastico, Tribunale dell'Inquisizione (XVI-XVIII secc.), Corrispondenza del Santo Uffizio, busta 19, fasc. 26, lettera n. 4. Il documento è segnalato in Sandro Landi, *Il governo delle opinioni*, cit., p. 138.

²¹⁹ Cfr. p. 65.

²²⁰ Si conservano tre copie manoscritte de *L'Orello* di Lami: due in BRF, Ricc. 3814 (nn. 34 e 35), una in BNCF, Mss, Palat. 838, n. 19, cc. 176r-183r, segnalate in Maria Augusta Morelli Timpanaro, *Per una storia di Andrea Bonducci*, cit., p. 194 nota 399. Il dialogo è stato studiato e trascritto recentemente da Gianni Cicali in Id., *Teatro ed eresia*, cit., pp. 83-86 e 239-244. Tuttavia, le tre copie presentano delle differenze rilevanti di contenuto. La prima (Ricc. 3814, n. 34, cc. 349r-352v) contiene soltanto il titolo e il testo del dialogo (ed è quella trascritta da Cicali). La seconda (Ricc. 3814, n. 35, cc. 355r-360r) comprende l'introduzione attribuita a Bandini e il dialogo, integrato da una breve chiusa assente nel n. 34. La terza copia (Palat. 838, n. 19, cc. 176r-183r) è la più completa, in quanto include l'antefatto, il dialogo con la breve chiusa e, unica fra le copie, le tre lettere citate. Ringrazio la Dott.ssa Rossella Giovannetti della BRF per avermi fornito le scansioni da microfilm del ms. Ricc. 3814.

fra Rucellai e Lami a proposito del *Tamburo*, su cui si tornerà più avanti. L'autore della "cornice" al dialogo è stato identificato con l'erudito Angelo Maria Bandini²²¹. La prima lettera è datata 12 settembre 1750, lo stesso giorno della missiva di monsignor Guglielmi, ed è indirizzata dal potente cardinale Tommaso Ruffo, in quegli anni segretario della Sacra Congregazione della Romana e Universale Inquisizione, all'arcivescovo di Firenze, Francesco Gaetano Incontri:

Molt: Ill.^o e Rmo. Sig: come Fratello

Rileverà VS. dall'ingiunta stampa di quanta riprensione sia degno questo suo Vicario Generale, il quale, o per sua negligenza, o per mancanza di cognizione, o finalmente per troppa fiducia nel Revisore ha approvata la stampa di una Prefazione, e Commedia impressa, e recitata costà con abominazione di ogni ordine di Persona, come a lei deve essere ben noto. La qualificazione di un tal Libro è passata sotto gli occhi de' primi Teologi di questa Corte, i quali professano insieme al pari di ogni altro la scienza della moderna Filosofia. Circa il provvedimento da prendersi contro chi ha autorizzata una tale Opera, incominciando come si è detto dal Suo Vicario, si rimette da questa Sacra Congregazione all'arbitrio, e prudenza di lei; e le auguro felicità²²².

Mentre Guglielmi trasmette succintamente all'Inquisitore locale Ambrogio il decreto di condanna, Ruffo ne manda copia all'Arcivescovo fiorentino, tuonando contro il suo vicario che aveva approvato la stampa della prefazione e della commedia «recitata costà con abominazione di ogni ordine di Persona, come a lei deve essere ben noto», e sollecitando severamente provvedimenti. Bandini così commenta e introduce la trascrizione della risposta dell'Arcivescovo:

Avutasi questa lettera dal Prelato pensò questi subito opportunamente alla difesa del suo Vicario il Sig: Canonico Filippo Gondi; tanto più che il predetto Sig.^{re} Canco: Vicario, il quale appunto in detto tempo era stato promosso a tale ufficio, distratto dalla folla delle occupazioni sopravvenute credè di poter commettere la revisione di detta Operetta al Sig. Corista Dottor Rossi, e di poter fidarsi del di lui giudizio, che fù a favore del doversi approvare. E rispose alla Cong.^{ne} del S. Ufizio, e per essa al Sig. Cardle. Ruffo Decano negli appresso termini.

Eminent.^o e Remo. Sig: Sig.^{re} Pron Colmo:

In tempo, in cui appunto mi ritrovavo in lontananza dalla Città per amministrare il Sacramento della Cresima, il mio Vicario Generale pella troppa fiducia avuta nel Revisore approvò la nota Commedia colla sua Prefazione, essendo stato falsamente assicurato non esservi cos'alcuna contro la Religione Cattolica, e buoni costumi. Non so esprimere a V.E. l'ammirazione e il travaglio, che mi sorprese, quando al mio ritorno ebbi sotto degli occhi una tal composizione; e i risentimenti che ne feci col mio Vicario, quale per verità provò un'infinita confusione, ed un'inesplicabil rammarico per essere stato in

²²¹ Cfr. Maria Augusta Morelli Timpanaro, *Per una storia di Andrea Bonducci*, cit., p. 194.

²²² BNCF, Mss, Palat. 838, n. 19, c. 181v.

tal guisa ingannato, e rese pubbliche le sue giustificazioni per ovviare allo scandolo, che di lui giustamente potevasi prendere dall'Universale. In ubbidienza poi ai veneratissimi Oracoli della Sacra Congregazione intimatimi dall'E.V. l'ho corretto di nuovo seriamente, e gli ho destinato quattro revisori di somma, e sana dottrina, de' quali debba prevalersi in avvenire nel caso, che non si dia da me immediatamente la permissione delle stampe. Sarà escluso altresì il Revisore colpevole dall'esercitare un tal'Ufficio, e dagli altri impieghi Ecclesiastici da porre in impegno. Supplisco umilissimamente, e la Sacra Congregazione, e V.E. a condonare al mio Vicario l'errore, in cui è incorso, e assicurarsi in futuro della maggiore sua cautela. Mentre con profondissimo ossequio m'inchino²²³

L'arcivescovo Incontri cerca di giustificare il suo vicario, il canonico Filippo Gondi, responsabile dell'approvazione ma vittima a sua volta della revisione blanda di un terzo individuo «pella troppa fiducia avuta». L'identità di quest'ultimo, che resta anonima nella lettera, viene rivelata da Bandini: si tratta del «Sig. Corista Dottor Rossi».

Il cardinale Ruffo non sembrò però accontentarsi della risposta di Incontri. Continua infatti Bandini:

Quando Mons.^{re} Arcivescovo si dava a credere, che la Cong.^e del S. Ufficio fosse sodisfatta di sua risposta, nell'Ordinario immediatamente prossimo viddesi di nuovo capitare altra Lettera dell'appresso tenore.

Mto: Ill.^o e Redmo: Sig.^{re} come Fratello

Le savie precauzioni da VS. stabilite nella destinazione di quattro Revisori per le stampe, che si daranno in avvenire alla luce costì, siccome hanno per oggetto la vigilante sua sollecitudine, e sperimentato zelo col di più che lei ha operato da questa Sacra Congregazione, alla quale preme il sapere il nome, e cognome del Revisore della consaputa scandalosa Commedia intitolata = il Tamburo = e perciò anche in questa parte si compiacerà uniformarsi alla mente della stessa, e Le auguro felicità²²⁴

Con questa seconda lettera, datata 26 settembre, Ruffo sollecita l'Arcivescovo affinché riveli l'identità dell'effettivo revisore.

Replicò a questa brevemente il Prelato, diciferando il nome finora taciuto del Revisore, che fù il Sig.^{re} Dottore Rossi Corista di questa nostra Chiesa Metropolitana Fiorentina²²⁵.

Dunque, in assenza dell'Arcivescovo (che in base alla legge sulle stampe del 1743 avrebbe dovuto approvare l'opera, in quanto revisore ecclesiastico, dopo il revisore secolare²²⁶), il vicario Gondi aveva delegato a sua volta la revisione del

²²³ Ivi, cc. 181v-182v.

²²⁴ Ivi, cc. 182v-183r.

²²⁵ Ivi, c. 183r.

²²⁶ Cfr. cap. I, pp. 25-26. L'editto del 28 marzo 1743 aveva limitato i poteri dell'autorità ecclesiastica nell'ambito della censura preventiva, stabilendo la presenza di un solo revisore ecclesiastico, il vescovo, anziché due (vescovo e inquisitore), che si sarebbe dovuto occupare esclusivamente dei contenuti riguardanti la religione cattolica soltanto dopo il controllo del revisore secolare. Lo stesso imprimatur non sarebbe stato più apposto dai revisori ecclesiastici,

Tamburo al corista della cattedrale Rossi, si era fidato e l'aveva approvata, permettendo l'imprimatur finale. Una negligenza, condannata anche dall'Arcivescovo, nell'iter della censura aveva permesso che il *Tamburo* venisse stampato senza ostacoli.

L'intervento della Sacra Congregazione romana, ammonitorio nei confronti della curia fiorentina, non poteva lasciare indifferente la stessa Reggenza, che pure aveva dato l'imprimatur finale all'opera. In quello stesso settembre Giulio Rucellai, sollecitato evidentemente dal Consiglio di Reggenza, stilò una memoria in sua difesa e per dare la sua versione degli eventi²²⁷. Questo documento è particolarmente prezioso perché arricchisce la questione con ulteriori particolari per mano dello stesso autore, testimoniando dell'iter ambiguo di approvazione di cui furono oggetto la commedia e la prefazione. Scrive Rucellai:

La Traduzione della Commedia, intitolata il *Tamburo notturno*, fu fatta per puro passatempo, e letta a pezzi, tal quale cadeva dalla penna, a diversi Amici per conversazione. Ne fu richiesta una Copia da alcuni Comici per recitarla in uno di questi Teatri di Firenze. Prima d'accordarla si volle usar la delicatezza di farla vedere confidentemente al già Ms. del Riccio, Vicario Generale di Ms. Arcivescovo di Firenze. Si pregò a considerarla, ed a dire liberamente se avesse auta difficoltà a permettere, che fosse recitata in un Teatro Pubblico; ed a notare tutte quelle espressioni, e sentimenti, che vi avesse incontrati o troppo vivi, o troppo liberi, che tutti si sarebbero o moderati, o tolti. Dopo due, o tre settimane lo riportò in Persona, ne fece soggetto di conversazione, rilevò alcuni passi, ch'aveva segnati come più brillanti, e ne disse altri fino a mente; e concluse, che non aveva la minima difficoltà, che fosse recitata, e ch'egli sarebbe stato il primo ad andarvi²²⁸.

Il vicario dell'Arcivescovo precedente al Gondi, monsignor del Riccio, concesse dunque in maniera informale il permesso per la rappresentazione. Ma per una

ma dal segretario del Consiglio di Reggenza: cfr. Maria Augusta Morelli Timpanaro, *Autori, stampatori, librai*, cit., cap. I.

²²⁷ ASFi, Consiglio di Reggenza 619, fasc. 22, cc. 898r-901v. La lettera alla quale è allegata la memoria, datata 15 settembre 1750, riporta: «Rucellai rassegna il suo solito inalterabile ossequio a Sue Eccellenza il Sig.^{re} Conte di Richecourt e si da l'onore di rimetterli la memoria sopra l'edizione del *Tamburo notturno*, pregandola del suo solito favore, da che lo scrivente ha la consolazione di credere con tutto il Pubblico, che la sua Carica che ha l'onore di sostenere, gl'abbia meritato l'altro, del Decreto dell'Inquisizione. Si chiede scusa se vi troverà in margine una aggiunta, ch'ha fatta, su la notizia che in questo punto gl'ha data il Bonducci, e che mai non ha saputo fin ora. Da cui potrà sentire, che le poche correzioni notate dal Sig.^{re} Vicario del Riccio, furono suggerite dall'istesso *Macloide* a cui l'aveva data a rivedere. Lo scrivente risponde di tutti gl'altri fatti enunciati nella memoria, e profitta di quest'occasione, per ricordarsi suo vero Devotissimo servitore. Di Casa 15 7bre 1750». Ivi, cc. 895r-895v. Il fascicolo (895r-904v) è segnalato da Sandro Landi, *Il governo delle opinioni*, cit., p. 138.

²²⁸ ASFi, Consiglio di Reggenza 619, fasc. 22, cc. 898r-898v.

tutela ulteriore e per ottenere un'approvazione formale, si pensò di procedere alla stampa:

Fu dunque promesso a' Comici di darla; ma fatta miglior riflessione, ch'in sostanza non costava dell'approvazione del Vicario dell'Arcivescovo, benché mai si sia ricercata nell'Opere, che si sono messe sopra il Teatro, si pensò di farla stampare in Firenze, per assicurarsi d'ogni possibile querela. Ne fu data l'incumbenza ad un Libraio, e fu incaricato di osservare esattamente tutti gli ordini veglianti sopra le stampe, ed in particolare per quello, che riguardava l'Ecclesiastico; di far tutto in nome proprio; e senza mescolarvi veruna persona. Egli portò l'Esemplare al Sig.^r Vicario del Riccio, che subito gli disse d'averla già veduta: si avanzò a domandarli l'approvazione, ed Egli gli replicò, che dovendosi stampare, la voleva considerar meglio prima di approvarla²²⁹.

In vista della stampa il vicario di riservò di procedere a una revisione più attenta del testo²³⁰. Dopo questa seconda e più scrupolosa lettura, del Riccio

la rimandò con un pezzetto di Carta volante, inserito nella prima Carta, in cui di sua mano aveva notati due versi della Scena prima del Terzo Atto. Un Verso della Scena Quarta del Quarto. E dieci Versi della Scena Sesta dell'Atto Quinto; sotto de' quali aveva scritto = si desidererebbe, che fossero moderati in grazia de' pusilli²³¹.

Apportate le correzioni, il testo fu consegnato al Bonducci per la stampa. Prima che l'operazione venisse compiuta, però, del Riccio morì e fu sostituito dal canonico Filippo Gondi. Contemporaneamente, Rucellai aggiunse alla commedia una prefazione e, dal momento che anche alcuni altri passaggi della commedia stessa avevano subito leggere variazioni, si sottoposero al Gondi sia la prefazione sia, nuovamente, la commedia, che furono entrambe approvate. Dopo l'imprimatur finale apposto dal segretario del Consiglio di Reggenza, il cavaliere Gaetano Antinori, il *Tamburo* venne infine pubblicato l'11 maggio 1750. La memoria di Rucellai si conclude con una dichiarazione di difesa molto chiara: «Non si sarà stampata in Firenze verun'Opera, in cui come in questa, si sia osservato più religiosamente tutto ciò che vien disposto dalla Legge sopra la stampa»²³².

Dunque, dopo la revisione secolare²³³, in un primo tempo la commedia

²²⁹ Ivi, cc. 898v-899r.

²³⁰ Un'aggiunta specifica che la revisione vera e propria fu realizzata in realtà dal sacerdote Macloide, su diretta commissione di del Riccio: «Si è saputo, ch'egli ne commise la revisione al Sacerdote Macloide, di cui si serviva per simili incumbenze, che a questo titolo ha domandato l'esemplare, dopo la pubblicazione, che se li doveva a forma della Legge e che li è stato [cancellato: «fu»] consegnato dal Bonducci, come costa dalla sua scrittura». Ivi, c. 899r.

²³¹ Ivi, c. 899v.

²³² Ivi, c. 901v.

²³³ Il registro degli stampatori riporta già alla data del 16 novembre 1749 la traduzione di Rucellai e specifica che era stata «rivista dal medesimo»: cfr. ASFi, Consiglio di Reggenza 240,

era stata approvata in maniera informale per la rappresentazione dal vicario del Riccio; quindi era stata revisionata più attentamente in vista della stampa dal sacerdote Macloide, al quale il vicario del Riccio aveva delegato l'operazione; infine Rucellai aveva apportato le correzioni segnalate. In un secondo tempo, però, il senatore aveva cambiato il testo anche in altre parti e aggiunto la prefazione; aveva sottoposto una seconda volta tutto al nuovo vicario Gondi, il quale, come il suo predecessore, aveva delegato la revisione a un terzo, il corista Rossi; Gondi l'aveva quindi approvata e il cavaliere Antinori, a quel punto, poté apporre l'imprimatur definitivo, come previsto dalla legge.

L'iter completo svela, nella parte ecclesiastica della revisione successiva alla legge del 1743, un sistema di deleghe ambigue e infine poco affidabili, che andava a indebolire ulteriormente, nella pratica della censura, un potere ecclesiastico già fortemente limitato dalla legge granducale. L'edizione era stata doppiamente approvata e stampata ma, a riprova delle contraddizioni nelle quali autori ma specialmente editori e librai fiorentini dovevano destreggiarsi in quegli anni, Roma l'aveva comunque condannata e messa all'Indice.

Le acque non si quietarono immediatamente del tutto, nonostante la costernazione dell'Arcivescovo e la difesa di Rucellai. La Reggenza non voleva continuare ad inasprire lo scontro con la Sacra Congregazione e darle altre occasioni di tensione. Una lettera dell'auditore fiscale Domenico Brichieri Colombi al cavaliere Antinori, datata 7 gennaio 1751 e conservata all'interno dello stesso fascicolo contenente la memoria di Rucellai, prova che, nei mesi successivi all'affare del *Tamburo*, vennero svolte ulteriori indagini riguardo alle edizioni del teatro di Destouches:

Eccellenza

Non mi è riuscito di ritrovare le Commedie in Francese di M.^r di Touches, per sapere dove sieno state stampate, avendomi detto il Giovanelli che il Traduttore Italiano le aveva avute da un Inglese. M.^r de Touches non è l'autore del Tamburo; ma egli lo traslatò in francese dall'originale Inglese di M.^r Addison. Tanto a forma degl'ordini reveriti di V. E. ho l'onore di parteciparle, e umiliss.^{te} mi dico [...]²³⁴

Bonducci, 16 novembre 1749, cc. nn. (segnalato da Sandro Landi, *Il governo delle opinioni*, cit., p. 138).

²³⁴ Lettera dell'Auditore fiscale Domenico Brichieri Colombi al cavaliere Antinori del 7 gennaio 1751 in *ivi*, c. 896r.

Dalla missiva si deducono due informazioni importanti: la prima, che un ignoto personaggio inglese aveva procurato a Rucellai le commedie di Destouches; la seconda (deducibile dalla prima) che a quell'altezza cronologica le commedie di Destouches in lingua originale non erano immediatamente disponibili a Firenze. Il catalogo antico della Biblioteca Magliabechiana non registra nessuna edizione di Destouches in lingua originale. Quello della porzione della Biblioteca Palatina mediceo lotaringia, ceduta successivamente alla Magliabechiana, registra una sola edizione, ma posteriore²³⁵. I cataloghi delle opere in vendita presso i librai francesi Bouchard del 1745 e del 1751 ugualmente non ne includono²³⁶. Ma d'altra parte erano disparate le vie per le quali un'opera a stampa straniera poteva penetrare nel Granducato e circolare per mani diverse. Se l'opera di Rucellai aveva tanto irritato la Sacra Congregazione, alcune recensioni più o meno contemporanee rivelano altrove un'accoglienza anche positiva e favorevole. L'edizione di Bonducci si trova ad esempio segnalata nelle veneziane «Novelle della repubblica letteraria» per l'anno 1750, dove si lodano «la giudiziosa e dotta Prefazione» e l'adattamento della commedia, che rispetto all'originale di Addison «può vantare acquisti, e miglioramenti»²³⁷. Una recensione dell'opera si trova anche nel vol. XI della *Storia letteraria d'Italia* di Francesco Antonio Zaccaria. In questo caso, tuttavia, il giudizio del recensore esprime oltre alle lodi anche delle riserve su alcuni passaggi della prefazione e in particolare su quello relativo alla religione²³⁸. La ragione dell'assenza di qualsiasi commento nelle fiorentine «Novelle letterarie» dirette da Giovanni

²³⁵ *Œuvres de Monsieur Destouches, de l'Académie Française. Nouvelle édition, augmentée de pièces nouvelles, & mise en meilleur ordre*, à La Haye, chez Benjamin Gibert, 1752, 4 t. L'esemplare dell'edizione, contrassegnato dal timbro in uso a partire dal 1765 per i libri della Biblioteca Palatina mediceo lotaringia, si trova ancora conservato presso la BNCf (Magl. 20.6.76). Cfr. appendice III, p. 319.

²³⁶ Cfr. *Catalogues des livres tant en françois qu'en latin que les frères Bouchards ont receu nouvellement de France à Florence dans l'année 1745*, BNCf, V.Mis 799.4, digitalizzato e disponibile su Google Books <https://books.google.it/books?vid=IBNF:CF990951920&redir_esc=y> (ultima consultazione in data 31 ottobre 2025); *Catalogue des nouveaux livres, qui se trouvent chez Joseph Bouchard libraire françois à Florence* [1751], BNCf, V.Mis 814.12, <https://books.google.it/books?vid=IBNF:CF990952267&redir_esc=y> (ultima consultazione in data 31 ottobre 2025).

²³⁷ «Novelle della repubblica letteraria», 1750, n. 26, 27 giugno 1750, pp. 203-205.

²³⁸ Cfr. Francesco Antonio Zaccaria, *Storia letteraria d'Italia*, vol. XI, Modena, Remondini, 1757, pp. 26-27. Sulla critica relativa al tema della religione trattato nella prefazione della commedia, cfr. pp. 83-84.

Lami, caldeggiata anche da Gaetano Antinori²³⁹, è invece scherzosamente rivelata dal Lami nel succitato dialogo *L'Orello*, studiato recentemente da Gianni Cicali²⁴⁰.

In questo breve testo²⁴¹ l'autore riporta un dialogo tra sé stesso, nei panni di Anchimelo, e il senatore, in quelli di Orello, autore di «una certa traduzione», ovvero quella del *Tamburo*. Il dialogo verte sostanzialmente sul monito indirizzato da Rucellai a Lami, affinché questi non commenti in alcun modo, palese o velato, il *Tamburo* sulle pagine delle sue «Novelle». «Io non voglio esser messo in ridicolo; altrimenti farò delle bestialità», gli ingiunge Orello-Rucellai; e ripete spesso il suo divieto nel corso del dialogo, non risparmiando minacce triviali: «se nò saranno pedate nel Culo, in mezzo ad una strada». Alla fine il mite Anchimelo si arrende al focoso Orello: non commenterà l'opera, della quale peraltro ha letto solo la prefazione, «dove ho trovata qualche buona riflessione», aggiunge. Dunque non solo Lami non stronca la prefazione lodandone anzi qualche concetto, ma tutto sommato il tono del dialogo rimane piuttosto scherzoso e non può essere letto come un serio attacco dell'erudito bibliotecario al senatore, come giustamente ha osservato Cicali²⁴².

La ruvidezza e il pregiudizio di Rucellai nei confronti della lingua tagliente di Lami non erano comunque del tutto ingiustificati, per almeno due motivi. Al primo si fa riferimento nel dialogo stesso e riguarda il caso del menzionato Guttibergio. Orello, che teme di esser messo in ridicolo, si lamenta del trattamento crudo riservato da Anchimelo a tale Guttibergio e alla sua opera. Anchimelo si giustifica affermando (piuttosto ipocritamente) che se gli fosse stato noto l'autore dell'opera criticata, avrebbe agito diversamente, «essendo io suo bono antico servitore». L'identità di Guttibergio viene rivelata da Bandini:

In questo stesso Dialogo si fa menzione di un tal Guttibergio, celando avvedutamente sotto un tal nome il Sig: Abate Giuseppe Buondelmonti, il quale avendo nell'Anno scorso 1749, pubblicata (per altro senza apporvi il suo nome) una Lettera Sopra la misura, et il Calcolo dei Dolori, e dei Piaceri, inserita dal Collettore, e Stampatore Andrea Bonducci nel Tomo 1 = da lui stampato di Dissertazioni, e Lettere scritte sopra varie materie da diversi illustri Autori viventi il predetto Sig. Dottor Lami amico della verità, e molto più

²³⁹ Cfr. Maria Augusta Morelli Timpanaro, *Per una storia di Andrea Bonducci*, cit., p. 193.

²⁴⁰ Cfr. p. 68.

²⁴¹ Tutte le citazioni del dialogo sono state tratte da BNCF, Mss, Palat. 838, n. 19, cc. 178r-181r.

²⁴² Cfr. Gianni Cicali, *Teatro ed eresie*, cit., pp. 85-86.

non essendogli per anche noto l'Autore, ne parlò sfavorevolmente, come si può vedere a 803, del Tomo delle sue Novelle del 1749 [...]²⁴³

Il dottor Lami, «amico della verità», aveva criticato nelle «Novelle» la *Lettera sopra la misura, ed il calcolo dei dolori e dei piaceri* dell'abate Giuseppe Maria Buondelmonti, alias Guttibergio, pubblicata anonima e in raccolta da Bonducci nel 1749. Ma l'informato e preciso Bandini ricorda nell'antefatto al dialogo anche un altro caso, decisamente più interessante, che chiarisce l'atteggiamento veemente di Orello: un precedente attrito tra il senatore e l'erudito, che aveva recensito negativamente la commedia di Rucellai *Il misantropo a caso maritato o sia L'orgoglio punito* del 1748 in maniera criptica:

Stampata che fù la presente Commedia del Tamburo, la quale ha per Autore del di lei Volgarizzamento, o Parafrasi il Sig.^{re} Sen:^{re} Giulio Rucellai, e recitatasi nel Teatro di Via del Cocomero colla disapprovazione e stomaco di tutto il Pubblico, temè il Sig: Senator sopradetto, che dal Sig: Dottor Gio: Lami Autore delle Novelle Fiorentine non se ne parlasse svantaggiosamente, o alla scoperta, o sotto velame, siccome aveva praticato nel Tomo IX delle sue Novelle a 446, sotto la Data di Andrinopoli, dove sotto una finta apparenza di una fantastica traduzione del Poema maccheronico Tanitonella di Merlin Coccajo, si pongono giustamente in ridicolo gli errori, e le massime storte tratte dall'altra sua Commedia il Misantropo²⁴⁴.

²⁴³ BNCF, Mss, Palat. 838, n. 19, cc. 176v-177r.

²⁴⁴ Ivi, c. 176r.

La critica praticata «sotto velame» al *Misanthropo* nel tomo IX delle «Novelle letterarie»²⁴⁵ dovette irritare non poco il senatore²⁴⁶, che in occasione della sua

²⁴⁵ «ANDRINOPOLI. / *Merlini Cocaii Poetae Mantuani Macaronicum Poema, intitulum Zanitonella, quae de amore Tonelli erga Zaninam tractat, nunc primum e Latino Macaronico in Turcicum linguagium translutum. Hadrianopoli anno Hegirae 1125. Apud Ibraim Aben-Selim.* in 8. di pag. 256. senza la Prefazione, la quale è di pag. 48. Il Testo Latino è dell'edizione di Venezia del 1572. ed allato è posta la Versione Turchesca. Il Traduttore di questa curiosa opera si conosce apertamente essere un Cristiano rinnegato, il quale ha fatto i suoi studi in qualche Vniversità dell'Europa. Mostra nella Prefazione d'aver qualche cognizione delle Filosofie antiche e moderne, e dà tali riscontri della sua Religione, che fa conoscere non esser passato alla Maomettana, se non per far pompa di non ne professare nessuna. Egli, checchè faccia vista d'essere Musulmano, condanna *Maometto* per aver date alcune leggi a' matrimoni, e così aver fatta la natura schiava dell'arte, non essendo per lui ammissibile il matrimonio, se non in quanto conferisce alla generazione, la qual cosa si può fare senza aver legge, nè legame nessuno; e questo pretende, che saggiamente s'insinui in questo Poema della *Zanitonella*. Quindi va a ricercare la natura dell'amore, e dice, che è un principio ignoto, il quale muove, ed ha sempre mosso per le infinite etadi passate del Mondo tutti gli animali alla propagazione della specie; siccome è un principio ignoto quello, che muove, ed ha mosso la materia per gl'infiniti passati secoli, onde si facciano di essa le composizioni degli Enti, che esistono; nel che molto corrisponde agli stolti sentimenti di *Epicuro*. Per istabilire poi l'eternità del Mondo, in cui il suo principio ignoto abbia sempre operato, si sforza di fermare l'eternità del tempo, il quale vuole che sia sempre stato, con ragioni tali, che lo fanno un Ente Necessario; altrimenti il suo assunto non rimarrebbe provato. Egli pretende, che *Merlino Cocaio* sia stato di questa opinione, e che indichi ancora nel suo capriccioso Poema, che lo spazio sia un Ente ab eterno ed infinito, e ciò riguardi al Mondo, che è in esso; e quindi conclude, che pertanto ancora il Mondo dee essere ab eterno. Conclude finalmente, che caso che il Mondo non fosse ab eterno, pure egli non crede all'Epoca della sua creazione insegnata da *Maometto*, il quale non si allontana guari [quasi] in ciò dalla dottrina di noi altri Cristiani; ma pensa, che bisogna arretrare quell'Epoca per tempo quasi Infinito; altrimenti non sa spiegare alcuni piccoli fenomeni della Natura: seguendo, in vece d'aggiustare il suo cervello, le tracce di colui, che acciò il suo Orologio andasse bene, voleva aggiustare il corso del Sole, e dargli un movimento diverso. Si crede che questa strania [sic!] ed empia Prefazione farà sì, che il Mufti otterrà la soppressione dell'opera, con gran rischio, che sia levata via affatto la nuova Stamperia d'Andrinopoli; e colla morte del temerario Stampatore *Ibraim*, con tutto che abbia messe varie proteste in principio di parlar solo colla lingua dell'anonimo Traduttore». «Novelle letterarie», 1748, n. 28, 12 luglio 1748, coll. 446-448.

Per il *Misanthropo*, cfr. Gianni Cicali, *Teatro ed eresia*, cit., pp. 71-73. La lettera ivi citata di Bernardo Tanucci, maestro e amico di Rucellai, a Francesco Nefetti del 10 giugno 1748 lascerebbe intendere un'accoglienza fredda del pubblico fiorentino a questa precedente commedia di Rucellai, sulla quale peraltro lo stesso Tanucci appare perplesso: «I fiorentini non sono giudici legittimi del misantropo ammogliato di Giulio. Essi sono a lui troppo nemici. Io mi restringo a credere che egli non abbia fantasia atta a produrre ciò che possa piacer al popolo». Ivi, p. 71. Tuttavia la commedia sarebbe stata messa in scena per la prima volta soltanto nel 1761, stando alle *Efemeridi* di Giuseppe Bencivenni Pelli: cfr. p. 78. Anche il giudizio dell'ambasciatore Mann sul *Misanthropo* è freddo. Riferendosi al *Tamburo* scrive infatti a Walpole: «If it is no better than his *Misanthropo* it will be a wicked performance»: cfr. p. 65. E in quella stessa lettera Mann rincara la dose, riportando subito dopo un malevolo aneddoto sulla ricezione del *Misanthropo*: «À propos to that, he was most terribly mortified last summer by Madame de Ligneville, Princess Craon's sister-in-law, who is allowed by everybody to have as much wit as judgment. She was talking in general with the Senatore about Italian comedies, etc., and engaged him to send her some, among which he sent his own *Misanthropo*, which she read, and (not knowing that it was his) abused most justly and unmercifully the next time she saw him, in a great circle of *letterati*, who were all too well pleased with her saying what they all thought (but out of complaisance had concealed) to undeceive her as to the author, till it was too late. She was vastly confused for some time, but had gone too far to retract. The only way to mitigate it was to say, that indeed she had read it over hastily, and that perhaps on reading it again should

seconda fatica teatrale volle di conseguenza prevenire il velenoso Lami, come raffigurato ne *L'Orello*:

Procurò perciò per mezzo di varie Persone di prevenirlo, acciò lasciasse di darne contezza; ma diffidando di venirne a capo per questo verso con sicurezza, gli scrisse di proprio pugno un cortesissimo Biglietto accennandogli di aver necessità di parlargli, ed esibendosi sempre pronto di andare a trovarlo, dovunque gli prescrivesse. Il Sig. Dottor Lami si portò subito nello stesso giorno al di lui Palazzo, ed accolto in prima con tutte le finezze fù introdotto nella sua Camera, dove per lungo tempo contrastarono insieme sull'articolo di ragionare sì, o no nelle Novelle della mentovata Commedia, il contrasto fù per l'una parte così ridicolo, e per l'altra sì giusto, che il medesimo Sig. Dottor Lami, stimando per più ragioni, che non convenisse di perdersene la memoria appena partito di lì, pensò di distenderlo quasi nei medesimi termini, nei quali accadde: nascostosi egli a bella posta sotto il nome di Anchimelo, et adattando al Sig. Senatore l'altro di Orello²⁴⁷.

Undici anni dopo la prima rappresentazione, Giuseppe Bencivenni Pelli rispolverò l'adattamento di Rucellai, scrivendone nelle sue *Efemeridi*. L'occasione era fornita dal *Misanthropo*, allestito al Teatro del Cocomero nel settembre 1761²⁴⁸. Sull'onda del commento a quella commedia, Pelli non può fare a meno di scrivere anche del *Tamburo*:

alter her opinion, but she never mentioned a word to him of it afterwards, and he, from the greatest admirer of her judgment, wit and understanding, had ever after the most contemptible opinion of them». Dalla lettera di Mann a Walpole del 13 febbraio 1750 in *Horace Walpole's Correspondence*, cit., vol. XX, p. 118 <<https://libsvcs-1.its.yale.edu/hwcorrespondence/>> (ultima consultazione in data 31 ottobre 2025). Se il commento di Tanucci è ambiguo, il pettegolezzo riportato da Mann si riferisce chiaramente al testo della commedia e non alla sua rappresentazione, avvenuta per la prima volta a Firenze soltanto nel settembre 1761, al Teatro del Cocomero, secondo Pelli. Rinforza l'affermazione di Pelli l'assenza del titolo esplicito della commedia fra gli spettacoli andati in scena al Teatro del Cocomero nel 1748: cfr. Caterina Pagnini, *Il teatro del Cocomero a Firenze*, cit., pp. 175-176.

²⁴⁶ In effetti, ad un certo punto del dialogo, Orello allude proprio alla critica lamiana del *Misanthropo*, quando accenna ai «mille rigiri» messi in atto da Anchimelo: «Lo credo, e lo voglio credere [risponde ad Anchimelo che si dichiara incapace di metterlo in ridicolo]: perché se lo lasciate di fare scopertamente, avete mille rigiri, e ora fate venir la Lettera di Costantinopoli, ora di Parigi: ora fate comparire il Turco, ora il Chinese, e fate man bassa». BNCF, Mss, Palat. 838, n. 19, c. 180v.

²⁴⁷ Ivi, cc. 176r-176v.

²⁴⁸ «Sono stato a vedere nel teatro di via del Cocomero la recita del *Misanthropo a caso maritato*, commedia in verso sciolto divisa in cinque atti del senatore Giulio Rucellai. Ella fu stampata in Bologna nel 1748 presso Lelio della Volpe in 8°, ed ora qua solamente è stata per la prima volta messa in scena. Quando comparve in luce, si dice che l'autore troppo curando di esser soggetto alle critiche del novellista letterario fiorentino (cioè del celebre dottor Giovanni Lami) gli fece intendere che badasse di non parlare di questo suo componimento, perché altrimenti gliene avrebbe saputo render conto. Il novellista lo servì nel foglio num. 28 in data del dì 12. luglio di detto anno col. 446 e seg., ed inserì una data di Adrianopoli nella quale dette conto di una traduzione dal latino in lingua turca del poemetto di Merlino Coccai intitolato *Zanitonella, quae de amore Tonelli erga Zaninam tractat* stampato in detta città fingendo che l'autore di questa versione, che fa essere un cristiano rinnegato, nella prefazione dica male del matrimonio, faccia il mondo eterno ecc. ecc., e spacci molte altre dottrine false, e relative ad alcune cose che dice Alceste nella suddetta commedia. Questo articolo per qualche tempo non fu inteso, ma poi si scoperse ch'era una nascosta finissima critica del nostro *Misanthropo*. La città rise, e l'autore ebbe

Ci è del medesimo il *Tamburo notturno*, commedia trasportata dall'inglese, ma questa fu proibita da Roma poco dopo ch'uscì in luce, benché con l'approvazione dell'ecclesiastico di Firenze, specialmente a motivo della prefazione, che nel suo genere è molto bizzarra, e la prima volta che andò in scena la platea non la potette soffrire, perché contiene delle cose a cui non era avvezza. Questa seconda commedia oggi è divenuta rara²⁴⁹.

Per concludere sulla ricezione, la commedia di Rucellai, sgradita al pubblico fiorentino, condannata dall'Inquisizione, apprezzata dai letterati in particolare per alcuni passaggi della sua prefazione, non ebbe fortuna nemmeno presso Bernardo Tanucci, maestro e corrispondente di Rucellai: il consigliere del re di Napoli, che aveva lodato la commedia inviatagli dall'amico – in particolare la prefazione – a ridosso della pubblicazione, si era in seguito ravveduto e aveva cambiato del tutto opinione, favorendone alla fine egli stesso la scomunica in settembre²⁵⁰.

la prudenza di non appropriarsi quello che non si credeva detto di lui, se non per congettura. In quel tempo lessi questa commedia, ma ora di nuovo l'ho riletta, e per quanto mi pare contiene buonissime cose. L'intreccio per altro non so se sia buono, ed anco rispetto ai caratteri vi è chi trova esser poco variati. Il verso poi è buono, i pensieri nobili, propri, e bene espressi, e quello che dice il Misanthropo è propriissimo in bocca sua, e ragionato. Vi sono per altro delle scene languide, e che annoiano un poco, ma tutto insieme fa vedere che se l'autore si fosse potuto applicare a questo genere di poesia avrebbe fatto onore all'Italia, ed a sé in questa carriera ancora». Giuseppe Bencivenni Pelli, *Efemeridi*, serie I, vol. VI (1761-1762), pp. 11-13 [27 settembre 1761], edizione digitale a cura della BNCf e della Deputazione di Storia Patria per la Toscana, <https://pelli.bncf.firenze.sbn.it/search/texts/8/pages/pb_60f589d125279> (ultima consultazione in data 31 ottobre 2025). Si noti come Pelli riferisca un fatto simile alla polemica tra Lami e Rucellai relativa al *Tamburo*, esposta ne *L'Orello*, anche per il caso precedente del *Misanthropo*.

²⁴⁹ Ivi, pp. 13-14 <https://pelli.bncf.firenze.sbn.it/search/texts/8/pages/pb_60f589d125440> (ultima consultazione in data 31 ottobre 2025). Pelli sarebbe tornato sul *Tamburo*, dopo esser riuscito a procurarsene un esemplare, nel gennaio e febbraio 1762. Cfr. pp. 84-85.

²⁵⁰ Cfr. Gianni Cicali, *Teatro ed eresia*, cit., pp. 73-76. Particolarmente interessante è la lettera a Rucellai del 20 maggio 1750 (a ridosso della prima rappresentazione della commedia al teatro del Cocomero) nella quale Tanucci scrive: «[...] è ammirabile che un popolo [quello fiorentino] segga quattr'ore senza buffo, senza musica, con piacere, non avendo tutta la rettorica de' sacerdoti potuto arrivare a trattenere i fedeli alla predica più d'un'ora, colle promesse più grandi e credute di quanto possa promettersi laicamente». Ivi, p. 73. Se la prima della commedia fu il 19 maggio, i tempi non permetterebbero una risposta di Tanucci a Rucellai riferita alla reazione del pubblico: bisogna dunque immaginare, in assenza della lettera precedente di Rucellai a Tanucci, che qui il consigliere si stia riferendo a una durata ideale della commedia; oppure, retrodatando il giorno della prima rappresentazione, che Rucellai abbia mentito parzialmente sull'esito, nella sua lettera, dal momento che in nessun'altra fonte si ritrova il «piacere» con il quale il pubblico fiorentino avrebbe assistito alla messinscena. In effetti, in un'altra lettera, indirizzata a Francesco Nefetti, Tanucci appare informato sulla «disapprovazione popolare» incontrata dall'opera. Ivi, p. 74. Allo stesso Nefetti, il consigliere trasmise a ottobre il decreto romano di condanna, al quale aveva contribuito. Ivi, p. 76. Dalle lettere di Tanucci emerge tutto l'isolamento di Giulio Rucellai nel contesto fiorentino.

4. «Liberare le menti umane da' pregiudizi». La prefazione

L'analisi della prefazione stessa – oltre ovviamente a quella della commedia – rivela tutta la portata ideologica e teorica del testo e chiarisce le ragioni per le quali Rucellai aveva irritato così tanto l'Inquisizione, che l'aveva proibita. In questo testo²⁵¹, l'autore individua e mette in risalto fin dalle prime pagine quello che è, nella sua opinione, il grande valore della commedia:

Per dar luogo al vero, il suo soggetto non può comparire a prima vista meritevole per se medesimo d'una seria attenzione; la sua macchina non è neppur verisimile, se non si suppongano tutti gli errori popolari, disprezzabili fino nell'ultimo Volgo. Il suo merito solo può presentarsi a coloro, che conoscono essere la parte più importante della sapienza quella di liberare le menti umane da' pregiudizi, costantemente conseguenze dell'errore: che questi appunto, com'è veri, sono così connessi insieme, che l'uno è prodotto dall'altro, onde la necessità, che tutto quello, ch'esiste, sia al pari perfetto e d'uguale importanza. La qualità d'esser popolari, non altera la loro natura, anzi rende l'oggetto tanto più importante quanto il male è universale, e che più interessa la società. Tutto ciò, che contribuisce al nobile scopo di ridurre una nazione a pensare più filosoficamente, deve riguardarsi come un istrumento della pubblica felicità, ch'è quanto dire d'immenso valore²⁵².

Il teatro può contribuire a rischiarare le menti; può «con la dolce forza del piacere» influire sul costume di un popolo, purché «vi si dipinga l'uomo com'è»²⁵³; di conseguenza, gli errori popolari «potranno ben essere questi istessi soggetto della Commedia» e sarà

degno di lode Quelli, ch'ardisce di spargere tramischiati col riso certi semi di verità, capaci di rendere il popolo più pensante, ed atto da se medesimo a tirare una serie di giuste conseguenze, che lo conducano a scoprirne [degli errori] l'insussistenza, ed a pensare coerentemente al sistema in cui vive²⁵⁴.

Dunque il riconoscimento di una funzione importante, che chi scrive lega a doppio nodo alla necessità di una riforma che possa servire anche a disinnescare i giudizi ingiusti che hanno fino a quel momento colpito il teatro:

devono esser bandite dalla buona Commedia la lingua della plebe, l'azioni vili e plebee; e molto più qualunque genere d'oscenità, ch'in un tempo anno [sic!] disonorato il teatro, per questo divenuto principalmente l'oggetto di tutte le declamazioni d'un genere di

²⁵¹ Giulio Rucellai, prefazione a *Il tamburo*, cit., pp. III-XXVIII. Sull'importanza teorica di questo scritto, cfr. Roberta Turchi, *Tra Destouches e Goldoni. Il contributo di Giulio Rucellai alla riforma del teatro comico*, in *Studi dedicati a Gennaro Barbarisi*, a cura di Claudia Berra e Michele Mari, Milano, CUEM, 2007, pp. 359-375 (che riporta la trascrizione integrale del testo) e ancora Gianni Cicali, *Teatro ed eresia*, cit., cap. 1, par. 6.

²⁵² Giulio Rucellai, prefazione a *Il tamburo*, cit., p. IV. Nella trascrizione è stato invertito l'originale carattere corsivo nel carattere tondo (e viceversa).

²⁵³ Ivi, p. V.

²⁵⁴ Ibidem.

persone, su l'autorità delle quali si sono poi fissate dell'opinioni molto particolari, e s'è permesso di dirlo, anco inragionevoli, nelle variate circostanze²⁵⁵.

Dopo un elogio del sentimento amoroso, da non censurare nella commedia, e delle sensibilità e piccole vanità individuali che non vanno avviliti in quanto possono comunque contribuire alla pubblica felicità, Rucellai difende l'autore che rappresenti realisticamente il vizio e mette in guardia dal giudicare troppo frettolosamente un'opera di teatro come buona o cattiva (e quindi, in quest'ultimo caso, pericolosamente passibile di censura):

E finalmente per decidere se [la commedia] sia onesta o licenziosa, è necessario prima di rilevare l'oggetto, che l'autore si è prefisso. Se si vuol render felice, o premiata un azione [sic!] contraria alle leggi, o alla civile onestà, per facilitar così la licenza del costume, con tutta giustizia deve dirsi di cattivo carattere: Ma se all'incontro resta punita o derisa, non deesi contar per disonesto quello, che dipinge al vivo il vizio, che si vuol correggere: nè ascrivere a delitto dell'Autore se rappresenta Medea feroce ed ardita, perfido Ippone. [...] Parrà a qualcheduno superfluo un simile avviso, ma non già a coloro, che sanno la persecuzione sofferta da *Molier* pel suo *Tartufo*. E' vero, che le massime poco religiose, ch'ei sparge, servirono di pretesto a gl'intolleranti di vedersi scoperti sulle scene, per giustificare le loro declamazioni: Ma è altresì indubitato non esser nulla di più comune, che di caratterizzare un'Opera di Teatro per scandalosa, non per altro, se non perchè alcuni delle persone parlano coerentemente al carattere, che vi rappresentano, benchè ciò sia fatto a solo oggetto di renderlo abominevole²⁵⁶.

Il riferimento al caso del *Tartuffe* diviene a questo punto il trampolino per un salto ancora più ardito: tre righe – che sembrano quasi anche graficamente evidenziate, nella pagina stampata, dalla scelta di confinarle fra un rientro e un a capo – nelle quali Rucellai tocca con coraggio una questione molto delicata: «Ingiusta è egualmente la critica pure comune, che non debba nominarsi nel Teatro nulla referibile alla Religione dominante»²⁵⁷. L'autore supporta questa tesi con l'esempio del teatro antico, greco e romano, ma anche di quello (specialmente tragico) delle nazioni moderne come la Spagna e la Francia, nel quale il legame tra «passioni tragiche» e «l'occulta forza della Religione» è a suo avviso inevitabile:

Nelle [tragedie] Francesi pure ben spesso si fa menzione del Convento, e vi s'incontrano espressioni riferibili solo al sistema Cristiano, nel quale i più illustri Tragici di questa spiritosa Nazione del Secolo passato e del presente, anno [sic!] ardito felicemente d'arricchire il Teatro di soggetti nuovi, e di convincere ch'il Popolo d'ora, come quello

²⁵⁵ Ivi, p. VI.

²⁵⁶ Ivi, pp. XI-XII.

²⁵⁷ Ivi, p. XII.

di già, non è veramente sensibile alle passioni tragiche, se non quando gl'inrita il cuore l'occulta forza della Religione²⁵⁸.

Discorso che serve a Rucellai per difendere l'eventuale nesso tra il soggetto del *Tamburo* e la religione. Lo scopo di questa commedia è combattere un errore popolare: per chi scrive, è l'occasione di evidenziare un nuovo tipo di teatro, che metta in scena un soggetto «capace d'instillare nel popolo un principio di morale» senza rinunciare al piacere dello spettacolo. Così come ha fatto Voltaire:

Questo pensiero, tale quale si sia, può ravvisarsi eseguito nelle due Tragedie del *Mahomet* e dell'*Alzira* del celebre Sig. di *Voltaire* state ricevute giustamente con tanto applauso sul teatro nel loro originale non meno, che nelle traduzioni. Come non vi è principio d'istoria nè nell'una nè nell'altra, così pare, che dall'illustre Autore siasi immaginata tutta l'azione, per dipingere con i più vivi colori le disgrazie sì pubbliche, che private, che nascono dall'abuso della Religione, per farlo detestare negl'effetti del Fanatismo e dell'Intolleranza, delle quali si ha una tragica pittura nel *Mahomet*, e nell'*Alzira*²⁵⁹.

La prefazione al *Tamburo* informa anche di alcune precise scelte operate dal traduttore, che ha trasportato l'opera «con tutta la maggior libertà in versi sciolti Toscani, per renderla così a portata di comparire nel nostro teatro»²⁶⁰. Libertà del traduttore che viene giustificata in considerazione della peculiarità della commedia,

incapace di dilettere, e molto meno d'instruire, se non supponga esattamente il costume del paese, e se non sia a portata d'essere intesa dal Popolo. Se per far ciò è necessario di farvi delle mutazioni, è manifesto, che sarebbe il massimo degl'errori quello di non farle per la gloria vana d'essere un fedel traduttore. [...] Con questo principio, si è creduto dal Traduttore di poter far uso di tutta la libertà, per trasportare i personaggi dell'Originale in quelli, che li corrispondono egualmente, e per torre ciò che non può gustarsi nel nostro Paese in un tempo diverso da quello in cui fu scritto dal suo Autore, e per aggiungere ancora tutto quello, che poteva rendere i caratteri più vivi, e più significanti²⁶¹.

La scelta del verso libero viene ritenuta più idonea a una buona e semplice recitazione, a differenza della prosa che, secondo Rucellai, implicherebbe enfasi e declamazione. Anzi, «a questo uso della Prosa, che si è fatto nel Teatro Italiano si dee principalmente la difficoltà di ritrovare tra noi de' buoni Comici»²⁶². La conclusione della lunga prefazione è un sarcastico avvertimento all'eventuale censore:

Chiunque creda d'impiegar bene il suo tempo a leggere, o a sentir rappresentare questa Commedia, sia prima persuaso, che l'unico scopo dell'Autore è stato quello di torsi

²⁵⁸ Ivi, p. XIII.

²⁵⁹ Ivi, p. XVI.

²⁶⁰ Ivi, p. XXII.

²⁶¹ Ivi, pp. XXIV-XXV.

²⁶² Ivi, p. XXVI.

innocentemente la noia d'alcuni momenti d'ozio, che talora li rendono meno gioconda la vita. Ella forse avrà un egual merito appresso coloro, che sieno nelle madesime [sic!] circostanze. Ma se tra questi vi sia chi voglia più tosto procurarsi l'istesso effetto col far da censore, sappia, ch'il vederlo occupato per sì poco li sarà un motivo di ridere, e ch'egli è ben contento di lasciare a chiunque abbia senno la libertà d'esser giudice *Laudi ne an vitio duci factum id oporteat*²⁶³.

Da un lato, una sfacciata dichiarazione di innocenza di intenti – «l'unico scopo dell'Autore è stato quello di torsi innocentemente la noia d'alcuni momenti d'ozio» – che dopo ventisei pagine di prefazione così vistosamente schierate è soltanto parzialmente credibile; dall'altro, un'operazione di preventivo disinnescamento della censura e del censore, del quale viene tra l'altro velatamente schernita la funzione («Ma se tra questi vi sia chi voglia più tosto procurarsi l'istesso effetto [cioè quello di fuggire la noia] col far da censore»): quasi come se Rucellai si aspettasse la condanna, poi effettivamente decretata nell'agosto 1750.

Più dell'adattamento e della stessa commedia, la prefazione scuote dunque il lettore italiano con una ventata di nuove idee, forti dell'appoggio degli Antichi e dei Moderni, francesi in particolare: Molière e Voltaire. La polemica sul tema della religione nel teatro costituisce senza dubbio il passaggio più scottante del discorso, sul quale anche il citato recensore della *Storia letteraria d'Italia*, che pure ne loda altre parti, si mostra decisamente dubbioso:

La prefazione poi discute due punti di molta importanza. 1. tratta del fine della commedia; ed è di correggere i costumi del popolo col ridicolo. 2. insegna il modo da tenere per conseguire questo lodevole fine. Qui l'Autore dice assai cose buone circa la viva espressione del costume, il pubblico decoro, il pudore, la rappresentazione de' costumi odierni, non di quelli dell'età di *Evandro*, e di *Ecuba*. Ma a questo proposito entra in un punto geloso, e delicato forte. Egli concede, e quasi ordina, acciocchè il Poeta si accosti più che può all'età nostre, e a' nostri costumi, di toccare qualche cosa riferibile a Religione; proibisce severamente di farne cattivo uso, ma esorta a criticarne l'abuso. Il N. A. batte questo chiodo in grazia della presente commedia, la quale forse non abbisognava di questo domma generale; cui con tutte le cautele poste, e preferite non so se sia bene abbracciare, perchè non so se bastevolmente sia provveduto al rischio di esporre a qualche indecenza le cose della Religione. Il certo è, che questo libro è stato da *Roma* proibito²⁶⁴.

Anche Giuseppe Bencivenni Pelli si interessò, fra gli altri, alla prefazione del senatore Rucellai alcuni anni dopo la pubblicazione del *Tamburo*, i cui esemplari

²⁶³ Ivi, pp. XXVII-XXVIII.

²⁶⁴ Francesco Antonio Zaccaria, *Storia letteraria d'Italia*, cit., vol. XI, p. 27.

intanto erano diventati di più difficile reperimento (certo anche a causa della messa all'Indice). Scrive «or avendola sotto gli occhi»:

Entra il traduttore doppo questo [il frontespizio] nella *Prefazione* a dirci che Addison intitolò questa commedia *The drummer*, che des Touches nel trasportarla in francese come una delle più belle commedie inglesi lo chiamò *Tambour nocturne, ou le Mari devin*, e che il piccolo incontro ch'ebbe doppo la morte dell'autore, giacché in vita non aveva ardito di esporla al pubblico, il medesimo des Touches lo attribuisce al genio di quella nazione, come sdegnante qualunque legge imposta al teatro. E qui per venire a descrivere il vero merito di questa commedia, doppo avere avvertito esser molto dubbio il suddetto giudizio sopra un popolo così glorioso per ogni genere di sapere, si accinge a mostrare qual sia l'utile, ed il vero soggetto della commedia, e come deva maneggiarsi. Questo pezzo è il più interessante di questa non breve prefazione, ma di riflesso è anche degno quello che vi si propone per dare qualche cosa di nuovo al teatro. Progetta Rucellai adunque di scegliere per soggetto di alcuna commedia una massima di morale interessante, e d'immaginare un'azione che ne mostri al popolo la sua importanza per le sue conseguenze. Questo per altro è stato già fatto in alcune, e Rucellai confessa di un tal genere esser la commedia che ha tradotta, la quale si posa sopra l'addotta sentenza di Orazio [quella in frontespizio]. In seguito parla del metodo che ha usato nel trasportarla nella nostra lingua, dei caratteri dei personaggi che vi compariscono, e di altre simili cose, le quali servir dovrebbero ad ingrandire il merito di essa, che tra noi pure ebbe la disgrazia di esser sprezzata. E siccome egli non pensa che debba intieramente bandirsi dal teatro tutto quello ch'è referibile alla religione dominante, e poco conto mostra di fare di quelli che sdegnano per temperamento, o per ragione d'impegno di comparire omogenei con gli altri mortali, quindi è probabile che questi tratti uniti agli altri i quali nella commedia sono messi in bocca ad un nobil giovane adorno di tutt'i pregiudizi dell'età, della sua condizione, e del bel mondo, abbiano meritato a questo componimento le censure della corte di Roma, per altre ragioni poco amica dell'autore per suo dovere acerrimo sostenitore dei diritti regi. Del resto anche a me poco diletta la commedia, e quanto è il piacere che ho provato a leggere la *Prefazione*, tanta è la noia, che mi ha preso nel trascorrere questa favola in cui ho trovato di vero per propria esperienza quello che si dice dal Marchese della Corte, atto III scena II cioè: "Tutte le donne / Che son sul tramontar di giovinezza / Son di cattivo umore; tutto l'annoia / Trovan su tutto da ridire, ecc."²⁶⁵.

Pelli individua nella prefazione (che ritiene decisamente più interessante della commedia) i punti più spinosi, quelli che molto probabilmente irritarono l'Inquisizione: la presenza del tema della religione nel teatro; l'inclusione dell'amore²⁶⁶ e la timida esaltazione dei sensi; lo scetticismo del personaggio del

²⁶⁵ Giuseppe Bencivenni Pelli, *Efemeridi*, serie I, vol. VI (1761-1762), pp. 164-167 [20 gennaio 1762] <https://pelli.bncf.firenze.sbn.it/consultation/text/pages/8/pb_60f589d12d3d9> (ultima consultazione in data 31 ottobre 2025).

²⁶⁶ «Ma perché bene spesso vi sono tra gli uomini di quelli, ch'affettando un esterno severo sempre che si tratta di regolare i costumi degli altri, [h]anno la vanità di farsi credere così qualche cosa di superiore alla Natura umana, par giusto d'avvertire, non doversi proscrivere dal teatro come disonesto tutto ciò, che rammenta a i nostri sensi quella dolce naturale inclinazione, ch'ha un sesso per l'altro, conosciuta sotto il nome d'amore. Ella è sì necessaria al genere umano che le deve la sua sussistenza. In questa scambievole inquietitudine [sic!], che ci agita, risplende più ch'altrove il meraviglioso Magistero, di cui fa uso la Provvidenza per renderci meno imperfetti, e per farci servire al fine per cui siamo destinati di vivere in società. Sono ingiusti tutti i rimproveri di coloro, che sdegnando per temperamento o per ragione d'impegno di comparire omogenei con gl'altri mortali, godono di screditarlo come l'unico fonte di tutti i delitti, de' quali è capace un cieco furore. Tutte le cose escono buone dalla mano della Natura, e tutte sono ugualmente necessarie per comporre, e conservare questo Universo». Giulio Rucellai, prefazione

giovane Marchese²⁶⁷. In aggiunta a questi, non si può trascurare il pregiudizio della corte di Roma nei confronti dell'autore, «acerrimo sostenitore dei diritti regi». Pelli dovette rimanere colpito dalla prefazione del senatore, tanto da tornare brevemente su alcuni concetti ivi espressi (sulle donne, sul costume, sulle passioni, sui caratteri) ancora il 4 e il 5 febbraio successivi, riportandone i relativi passaggi nel suo diario²⁶⁸, e da progettare di scrivere un'opera sul senatore²⁶⁹.

a *Il tamburo*, cit., pp. VI-VII. A questo passaggio della prefazione si riferisce il secondo riferimento del Pelli, troppo sintetico e non immediatamente comprensibile. Cicali equivoca l'intenzione di Rucellai su questo punto, omettendo di riportare l'avverbio di negazione nella trascrizione del passo della prefazione: cfr. Gianni Cicali, *Teatro ed eresia*, cit., p. 80.

²⁶⁷ Per il quale cfr. p. 88.

²⁶⁸ Cfr. Giuseppe Bencivenni Pelli, *Efemeridi*, serie I, vol. VI (1761-1762), pp. 191-194 [4 febbraio 1762] <https://pelli.bncf.firenze.sbn.it/consultation/text/pages/8/pb_60f589d12ec88> (ultima consultazione in data 31 ottobre 2025); cfr. ivi, serie I, vol. VII (1762), pp. 1-3 [5 febbraio] <https://pelli.bncf.firenze.sbn.it/consultation/text/pages/9/pb_60f589d24c56f> (ultima consultazione in data 31 ottobre 2025).

²⁶⁹ «Ieri notai qualche passo della *Prefazione* posta in fronte del *Tamburo notturno* per un saggio del modo di pensare, e di scrivere del senatore Rucellai. Infatti questo è un uomo i di cui scritti, e la di cui vita sarebbero un bel soggetto per una *Rucellaiana*, ed io a quest'effetto vado notando certe cose, le quali, se arriveranno mai ad una certa somma, potranno invogliarmi a distendere qualche cosa di simile». Ibidem.

A questo proposito, un anno dopo, l'11 febbraio 1763, Pelli scrive infine di non aver raccolto materiale tanto abbondante da stendere un'opera sul senatore, ma che continuerà ad annotarne alcuni pensieri (anche dal sapore esplicitamente anticlericale): «Ho scritto t. VII p. 1 che potrebbe farsi una *Rucellaiana*, e che alcune cose ho raccolte con questo fine. Or siccome non vedo che tal raccolta possa esser copiosa, perché per ora ho perduta l'occasione di vedere molti scritti del senator Rucellai, così quel poco che ho alle mani mi piace notarlo in questi fogli. Egli adunque ha scritto in un luogo “che i luoghi di studio in generale sono di vantaggio pubblico, ma per la campagna non producono altro effetto che di trasformare un lavoratore di terra utile al pubblico in uno che viva in ozio vestito da prete”. Altrove ha detto “che uno che non ha appreso in questo mondo altra abilità, che di fare il chierico è una persona ben miserabile”. Che la rendita considerabile di qualche chiesa “per lo più è quello che inspira la voglia in molti di diventare apostoli”. Che non è sempre vero “che il mediocre, o quello che può aversi equivale all'ottimo, perché questo è vero unicamente quando si tratta del necessario, ma non già nell'arti di lusso, e negli studi, che possono in certa maniera considerarsi dell'istesso genere, dove tutto quello ch'è mediocre è cattivo, perché se non altro fa sì che anco chi può avere il meglio non lo cerca”, e che non vi è mortale che non si sia creduto beato di correre l'istessa fortuna che la Compagnia di Gesù ha goduto, e gode in tutt'i governi negli affari di giustizia, e di grazia. Consecutivamente si noteranno altri simili pensieri, ed altre particolari espressioni di questo ministro». Ivi, serie I, vol. IX (1763), pp. 41-43 [11 febbraio] <https://pelli.bncf.firenze.sbn.it/consultation/text/pages/11/pb_60f589d4c3dfc> (ultima consultazione in data 31 ottobre 2025).

Pelli torna su Rucellai oltre vent'anni dopo quando, passando in rassegna le *Memorie per servire di continovazione al diario dell'Accademia della Crusca dal dì 10 dicembre 1705 a tutto il dì 2 settembre 1728*, riporta che Rucellai, a quel tempo ricevuto da poco come accademico, recitò nel carnevale del 1725 (stile comune) «un discorso sopra i comici antichi dimostrando, che non solamente erano permessi, ma ancora con ispezial cura ordinati nella repubblica romana ed esaminando se in quei tempi antichi le donne recitarono su' teatri». Ivi, serie II, vol. XIV (1786), p. 2560 [13 gennaio] <https://pelli.bncf.firenze.sbn.it/consultation/text/pages/46/pb_60f589f944524> (ultima consultazione in data 31 ottobre 2025).

Più che la commedia, fu la prefazione ad essere apprezzata dai letterati. La vera novità dell'operazione di Rucellai consiste in effetti nell'elevare, a partire dall'intreccio del *Tamburo*, l'errore popolare e la superstizione a temi centrali e imprescindibili; a fare del teatro uno strumento di liberazione delle menti dal pregiudizio. Il fantasma diventa sineddoco per tutto quel largo mondo di false credenze che, diffuse specialmente presso il popolo, i "lumi" della ragione provarono a disinnescare, smascherare, estirpare. Si tratta di una questione particolarmente delicata, se si considera la prossimità e la promiscuità di alcune di queste credenze con la sfera della fede religiosa, ed è proprio questo il punto cruciale: l'analisi della commedia mette infatti in luce alcune caratteristiche dell'intreccio e dei personaggi che spingono l'opera su un terreno a volte ambiguo; passaggi che non dovettero passare inosservati all'Inquisizione, nonostante l'azione mitigante dell'autore²⁷⁰.

In Glanvill, il racconto del fantasma con il tamburo funge da prova contro lo scetticismo sul fenomeno della stregoneria; l'opera che ne trae Addison si presenta come una commedia nuova per stile e concetti (esalta la fedeltà e la felicità del matrimonio); Destouches sceglie di tradurla proprio in virtù delle sue qualità atipiche, che la avvicinano alla regolarità e al decoro del teatro francese; Rucellai ne fa il manifesto dell'idea illuminata di un teatro che sia «strumento della pubblica felicità» e riconosce ed esalta, in quello che Destouches aveva definito un «sujet trivial», anche un merito «d'immenso valore», giungendo a capovolgere completamente e curiosamente la funzione che quella stessa storia aveva ricoperto in Glanvill.

5. *L'adattamento della commedia*

In assenza del manoscritto originale, da un lato, e di ulteriori fonti archivistiche che riportino informazioni più dettagliate, dall'altro, non è possibile stabilire attualmente con precisione come il testo di Rucellai sia cambiato dalla prima stesura (da collocare prima del 16 novembre 1749²⁷¹) all'imprimatur di Antinori.

²⁷⁰ Cfr. pp. 94-95.

²⁷¹ Cfr. nota 233 p. 72.

Ripercorrendo le fonti note, in particolare la memoria dello stesso autore, si può solo tracciare una successione schematica delle stesure, ipotizzandone almeno tre; considerando che, ad ogni modo, non dovrebbero essere state operate riscritture molto estese o grandi cambiamenti strutturali, come lascerebbero intendere i documenti disponibili. La prima stesura «fu fatta per puro passatempo, e letta a pezzi, tal quale cadeva dalla penna, a diversi Amici per conversazione» e passò indenne la prima revisione di monsignor del Riccio²⁷². La seconda comprendeva le correzioni segnalate da del Riccio in vista della stampa²⁷³. La terza, con ulteriori e leggere variazioni del Rucellai e completa della prefazione, fu quella definitiva e approvata dal nuovo vicario Gondi. Non è da escludere una rappresentazione privata, anche soltanto di alcune scene, nell'ambito della cerchia ristretta degli amici del senatore, che potrebbe aver avuto qualche influenza sul testo. Ugualmente si può solo ipotizzare che alcune parti siano state o riscritte durante le prove (tra la seconda e la terza stesura?) o variate direttamente in scena dalla compagnia di attori che rappresentò la commedia nel maggio 1750. Allo stato attuale, in assenza di uno o più manoscritti da comparare al testo stampato, è lecito solo rimanere nell'ambito delle supposizioni.

Nell'operazione di adattamento, l'autore da un lato rimane fedele alla struttura in cinque atti e all'intreccio della commedia francese, che anche nella versione italiana non subisce modifiche radicali, nonostante alcuni cambiamenti nella successione delle scene²⁷⁴; dall'altro, ricalcando l'operazione di Destouches sul testo inglese, adegua i personaggi al contesto italiano²⁷⁵ e – ed è

²⁷² Cfr. ASFi, Consiglio di Reggenza 619, fasc. 22, cc. 898r-898v.

²⁷³ Riguardo a questa seconda stesura, resta una traccia delle correzioni richieste da del Riccio e apportate: la "moderazione" di «due versi della Scena prima del Terzo Atto. Un Verso della Scena Quarta del Quarto. E dieci Versi della Scena Sesta dell'Atto Quinto». Ivi, c. 899v. Si tratterebbe della scena in cui il Marchese tenta di sedurre e corrompere Nanna (III, 1); di quella in cui Nanna mostra a Leandro come sedurre efficacemente la sua padrona (IV, 4); della scena in cui il Barone-Indovino mostra le sue capacità alla Baronessa, avendone garanzia di fedeltà, alla presenza di Nanna e Fidenzio (V, 6).

²⁷⁴ A questo proposito si rilevano le seguenti differenze rispetto alla commedia di Destouches: la soppressione delle scene II, 5 (monologo della Baronne) e III, 1 (monologo di madame Catau); lo spostamento della V, 5 dell'originale (il dialogo tra il Baron e l'intendente Pincé) all'inizio del quinto atto; la fusione di V, 9 e V, 10 (la sconfitta di Leandre) in una sola scena.

²⁷⁵ Le Baron = il Barone dell'Arco, creduto morto in un'azione in Fiandra; la Baronne = la Baronessa, moglie del Barone; le Marquis = il Marchese della Corte, amante della Baronessa; Leandre = Leandro, altro amante della Baronessa che si finge l'Ombra del Barone; madame

la caratteristica più evidente – rimodella completamente la forma del testo nelle singole scene, spesso ampliandolo ed arricchendolo, coerentemente con la dicitura di «parafrasi»²⁷⁶ posta in frontespizio. Per quanto riguarda i personaggi, la modifica più sostanziosa riguarda sicuramente quello della Baronessa: insincera e maliziosa in alcuni passaggi sia della commedia di Addison che di quella di Destouches (in particolare nei confronti dell’odioso Marchese, del quale si prende esplicitamente gioco come risulta dagli a parte e dai monologhi), perde in Rucellai qualsiasi connotazione negativa, diventando moralmente più accettabile; si tratta di una scelta che costringe continuamente l’autore alla metamorfosi o al taglio di alcuni a parte e monologhi di questo personaggio (come nel caso della scena II, 5 della commedia francese, che viene del tutto cassata) e che, eliminando il doppio gioco esibito, colora però paradossalmente di ambiguità i sentimenti della Baronessa “italiana” nei confronti del Marchese. Allo stesso tempo Rucellai smussa l’eccesso della *verve* sacrilega del Marchese della Corte (corrispettivo del *freethinker* Tinsel e dell’*hérétique* Marquis), nella scena in cui il pretendente appare per la prima volta e dichiara il suo scetticismo di fronte al racconto del fantasma. La Baronessa ricorda i discorsi che il Marchese le aveva già formulato a questo proposito in giardino:

LE MARQUIS

[...] tout ce que l’on vient de me conter, n’est que l’effet d’une imagination blessée. Petits esprits, petits esprits qui donnent dans ces visions !

MARCHESE

[...]
Sogni d’infermi son l’Ombre, e i fantasmi;
O favole inventate da’ più scaltri,
Per dare un peso all’impostura istessa:
Ne più si temon, che dagl’imbecilli.

LA BARONNE

Cela est aussi raisonnable que ce que vous me disiez tout à l’heure dans le Jardin. Cette variété admirable de fleurs, de plantes, d’arbres, de fruits, sur laquelle je me recrois, vous paroissoit indigne de votre attention. Ces chef-d’œuvres de la Nature, dont

BARONESSA

Già già m’avveggo, che si va a cadere
Ne’ soliti deliri; ed ho presente
Quello che mi diceste nel giardino.
Così pensar non voglio, e son sicura,
Che penso co’ più savi; or vi consiglio,
Signor Marchese, a seguir l’esempio
Di questi, e di fuggir certo sapere,

Catau = Nanna, donna di mezzo della Baronessa; monsieur Pincé = don Fidenzio, maestro di casa del Barone; La Ramée = Gianni credenziere; Me. Pierre = Piero cocchiere; Me. Nicolas = Cola giardiniere.

²⁷⁶ «Traduzione ampliata». Dalla voce *parafrasi* nel *Vocabolario degli accademici della Crusca*, 4^a edizione (1729-1738), vol. III, p. 485, disponibile online in *Lessicografia della Crusca in Rete* <<https://www.lessicografia.it/index.jsp>> (ultima consultazione in data 31 ottobre 2025).

l'art ne peut approcher, sont, si l'on veut vous en croire, une production du hazard. Croyez-moi, Monsieur le Marquis, défaites-vous de cette Philosophie. Outre qu'elle pourroit vous être fatale, je vous avertis qu'elle est très-ridicule (I, 6).

Ch'oltre a tirarvi in triste conseguenze,
Vi fa oggetto di riso, e di pietade (I, 6).

L'idea esplicita che le bellezze della Natura siano prodotti del caso viene soppressa e ai pericolosi discorsi tenuti in giardino Rucellai riserva soltanto una rapida allusione.

In altri casi spiccano invece l'ampliamento e l'arricchimento del contenuto e del registro stilistico (quest'ultimo complice certo, ma non solo, l'uso del verso), conseguenti all'operazione di «parafrasi». Ciò avviene in particolare per il personaggio di don Fidenzio, il maestro di casa (lo *steward* Vellum, l'*intendant* Pincé), che Rucellai infarcisce di riferimenti alla cultura classica e trasforma nel tradizionale pedante della commedia italiana, come si può osservare durante il primo incontro fra questi e il Barone redivivo:

LE BARON

Il n'est donc pas possible qu'elle se soit coëffée du Marquis. Mais l'histoire d'un Esprit qui bat toutes les nuits du Tambour dans ce Château, mérite que je l'approfondisse, & elle peut même vous donner lieu, de m'introduire auprès de votre Maîtresse. Il fait que vous lui disiez que vous venez de parler à un fameux devin, qui se fait fort de découvrir par son art, ce que demande l'Esprit qui revient ici; & même de le chasser de la Maison.

Monsieur PINCÉ

Je m'en vais rendre mes comptes à Madame, & je me servirai de cette occasion, pour lui parler de votre personne, comme vous me l'ordonnez. Madame Catau qui veut nous persuader que c'est vous qui revenez ici, sera bien surprise quand elle vous reverra. Ha, ha, ha, ha.

BARONE

Ma non per questo mi s'estingue in cuore
Il sospetto crudele! Ora mi spiega
L'origin della voce, che si è sparsa
D'un tamburo notturno, e d'una larva,
Che secondo l'usato, fa sue prove
Al favor della notte? Al certo io temo,
Che qualche trama vi s'asconda!

FIDENZIO

Tosto
Io vel dirò; trenta ragioni almeno
Vi son per creder, che sia vero il fatto.
Primo, ch'egli può essere.

BARONE

Lasciamo
Quest'esame per or.

FIDENZIO

Si han mille esempi
Nelle Latine, e nelle Greche Carte.

BARONE

Si finisca una volta!

FIDENZIO
Eh, mi perdoni,
Dispensarmi non vo' da ragionare
Con le leggi, ch'il metodo prescrive.

BARONE
Che sofferenza! Dimmi in due parole,
Chi il tamburo ha sentito, e chi la larva
Abbia veduto.

FIDENZIO
Tutti!

BARONE
Ma chi sono?

FIDENZIO
Il Cocchiere, il Vinaio, il Giardiniero.

BARONE
Quest'equivale al nulla.

FIDENZIO
E Nanna istessa.

LE BARON
Quoi c'est Catau qui fait courir ce
bruit là? Allons, allons, il y a là-
dessous quelque intrigue amoureuse.

Monsieur PINCÉ
Ma foi, je l'ai toujours soupçonné,
hé, hé, hé, hé.

LE BARON
Comme elle à toujours eu beaucoup
d'ascendant sur l'esprit de sa
Maîtresse, elle est au fond de cette
intrigue, sur ma parole.

BARONE
Ah! Nanna dunque ha parte in questa scena?

FIDENZIO
Anzi questa sostien, che siate voi
L'Ombra, che compare. Ella per certo,
Allorchè vi vedrà vuol rimanere
Estatica. Mi par già di vederla!
Ride ah ah ah.

BARONE
Che riso inopportuno! Or tutto intendo;
Senz'altro v'è qualche amoroso intrigo!
Orsù, tua cura sia di trovar modo
Di persuader Madama ad introdurmi
In questa casa per cacciar la larva.

FIDENZIO
Dirò che siete un Mago; un Indovino...,
Nò; piuttosto un che può cacciar gli spiriti.

BARONE
Dì pur quel che ti pare.

FIDENZIO
E ciò con fatti
Posso provar, descritti in cento autori.

BARONE

Finiscila una volta!

FIDENZIO
Ed in Latino
Del secolo d'Augusto!

BARONE
In somma dille,
Che non li temo; e che mi vanto ancora
Di ridurli a dover col mio bordone.

FIDENZIO
Ma per poter di ciò, pria converrebbe
Fissar la lor natura, per sapere
S'alle Leggi meccaniche de' corpi
Sien soggetti i Fantasmi; e questo esame
Molto tempo ricerca, e saria forse
Un scandolo al Comune; è meglio, ch'io
Or vi supponga un uom ch'abbia dal Cielo
Un occulto poter di flagellare
Questi queruli Spirti vagabondi.

Il faut que vous tâchiez de la faire
parler ; Je sçais que vous avez eu
autrefois dessein de l'épouser, &
qu'elle en étoit ravie. Je vous prie de
recommencer à lui faire l'amour, &
même des propositions (II, 3).

BARONE
Dì tutto quel che vuoi, purchè concluda.
Sò che in un tempo Nanna ti facea
Gli occhi dolci, procura di tirarle
Il segreto da' denti (II, 3).

Le battute vengono moltiplicate e spezzettate, la vis comica cresce progressivamente perché il Barone sopporta sempre meno i voli astrusi ed eruditi di don Fidenzio, che evoca le latine e greche carte, gli autori del secolo di Augusto e perfino le «leggi meccaniche de' corpi». Il testo francese diventa, in questo come in altri casi, il trampolino per una versione dalla pelle più scoppiettante e colorata. Nello stesso solco, i momenti di seduzione nella coppia buffa costituita da don Fidenzio e dalla «donna di mezzo» Nanna – che costituisce, in generale, il motore comico del testo²⁷⁷ – si impreziosiscono di metafore classicheggianti che scimmiettano i discorsi degli amanti:

Monsieur PINCÉ
Puisqu'il faut parler cathégoriquement,
Madame Catau, le dé que je vous donne, n'est
que le precurseur de la bague nuptiale que je
vous destine. Je m'imagine que le dé & la
bague figureront ensemble à merveille. Ils
formeront un double emblème. Le dé vous
fera souvenir qu'il faut que vous soyez une

FIDENZIO
Madama, da che veggio, ch'ora debbo
In Tesi far passar quel che fu Ipotesi.
Dirovvi, che l'anello da cucire,
Corona trionfale al vostro dito,
Com'è l'Alba foriera al Sol nascente,
E Mercurio il Messaggio degli Dei,
Il precursor sarà di quel Nuziale
Anel, che fonde Amor nella fucina

²⁷⁷ Cfr. Gianni Cicali, *Teatro ed eresie*, cit., p. 74.

bonne ménagère, & la bague, qu'il faut que
vous soyez une bonne femme (III, 10).

Del mio cuore per voi; che l'uno, e l'altro
Il vostro Emblema son; quel da cucire
Figura in voi una Donna da Casa;
L'altro un'amabile e gentile Consorte
(III, 9).

Un'interessante lievitazione del testo originale, che mostra quanto Rucellai frequentasse il genere comico ma amasse anche la pratica recitativa vera e propria, si verifica nella quarta scena del quarto atto. Nanna concerta con il fantasma Leandro le prossime mosse per conquistare la Baronessa e gli dà consigli su come sedurla: fingendosi la sua padrona, lo esorta a dichiararle il suo amore con le parole e i gesti più convincenti. È una scenetta di grande comicità, innescata dalla simulazione del fuoco crescente d'amore di Leandro di fronte a Nanna nella parte di finta Baronessa. Comicità raddoppiata nel momento in cui Nanna esorta il giovane innamorato a ispirarsi ai discorsi e alle movenze fatue ma seducenti del Marchese rivale. Quello che in Destouches è un divertente accenno, chiuso nello spazio di una battuta messa in bocca a madame Catau, diventa per Rucellai occasione di un ritratto ricco e dettagliato del cortigiano scettico, affidato alle parole di Nanna.

Madame CATAU
[...] Tenez, voilà comme le Marquis
s'y prend, & cela vaut bien mieux...
Oh ça, ma chere veuve, quand
viendrons-nous à la conclusion ? Je
me meurs, je vous en avertis, & je
ne crois pas que vous receviez mes
visites pour m'assassiner. Parbleu
le sérieux vous défigure bien !
Allons donc vous faites la
Provinciale. Oh quand vous serez
ma femme, je vous donnerai le bon
air. A propos de cela, quand nous
marirons nous ? Vous rougissez !
Bon, cela veut dire que ce sera bien-
tôt, & je prends toujours un baiser
d'avance... Voyez quelle difference
il y a de ce style-là au vôtre.
Cependant voilà le fin de la
galanterie. Voilà ce qui fait les
hommes à bonnes fortunes.

NANNA
[...]
Si specchi nel Marchese; egli è l'esempio....

LEANDRO
Che Diavol ha costui? io non comprendo
Il suo merito ancor; parmi che sia
Un uom da nulla.

NANNA
Appunto; ma da questo
Uom da nulla, imparate, Dottoricchi,
Quel che c'aguzza l'appetito, e quale
Sia il brio che ci rapisce; apprendi l'arte
Di trionfar del nostro cuore da lui.
Ei di se stesso ammirator superbo,
Sempre si mostra in aria di trionfo:
E con stolta vivezza lusinghiera
Studia gl'occhi attirar. Mai non sta fermo.
Danza se muove il piede, e se riposa
Sopra una sedia, si bilancia in essa.
Qui s'ammira allo specchio, e là in ginocchio
Finge languire d'una bella a' piedi;
Da cui tosto s'invola per parlare
Di nascosto all'orecchio d'una Sposa
Che non sa l'arte ancora, e in tanto un'altra,
Che gli è d'appresso, con loquace piede

Lusinga, e inganna insieme, ognor costante
In giurare a ciascuna di burlarsi
Di quella ch'è lontana, o che non ode.
Sprezza la sua conquista, e vile adora
Fin la fantesca di colei, ch'ardisce
Far difesa al suo cuore. In mezzo al serio
Di nobil Compagnia canta fra' denti
Un aria di teatro, o in confidenza
Mostra un passo del ballo; ovunque muova
Il piè fa da padron; loda se solo,
E' in grazia sua i suoi cavalli, e 'l cuoco.
Tosto il silenzio frange, se silenzio
V'ha dov'ei regna, o col derider gl'altri;
O con svelar qualch'amoroso arcano;
O col suppor qualche avventura.

LEANDRO

E questi
Son dunque i pregi, che lo fanno amare?

NANNA

Ch'amar? Piuttosto devi dir, che ponno
Della Reggia d'Amor farlo tiranno.

LEANDRO

Creder degg'io, che sia la Baronessa
Folle così?

NANNA *ride*.

Ma dimmi, il mio bamboccio,
In somma, vuoi tornare in Seminario?
Tel dissi pur, ch'è fatta come noi.
S'Ella per lui non langue, e non sospira,
Se non l'adora come vuole, ei tosto
Le si presenta altero, e truce in volto
Col Cappello sugli occhi, e con le mani
Su i fianchi, il capo crolla, aguzza, e incurva
Gli omeri minaccioso, e con villano
Tuono le vibra in faccia, ancor pretendi
Far meco la preziosa? E ti lusinghi
Folle che sei, ch'io voglia de' tuoi vezzi
Far prezzo il mio soffrir? Quanto t'inganni!
Mille di te più belle, e più gentili
Ardon per me, e non le curo; cangia,
Cangia consiglio, e a tempo ti ravvedi.
Zenocrate non sono, e non ti credo
Una Lucrezia; e se tal vuoi parere,
Meco nol far, tu getti il tempo in vano!
Io conosco le Donne, e so per prova
Che cosa vaglia giovinezza in noi.
Ah sì; tu ridi di nascosto? E ancora
Osi far meco la ritrosa? quanto,
Quanto rider mi fai! Ti fo arrossire?
Che povera innocente! ne' tuoi occhi
Già leggo quel che brami; già t'ho inteso.
Sì, beata ti farò. Sarai mia Sposa.
Quando farem le nozze? In pegno in tanto
Su questa mano

Le presenta a baciare la mano.

Un umil bacio imprimi,
Se meritar tu vuoi, ch'uno de' miei
Empia d'invidia i più superbi amanti.
Da questo sol, ch'è un nulla, ora apprendete
Qual sia la differenza tra voi due.

LEANDRE

Oh, s'il ne tient qu'à cela je le
deviendrais, & je vais attendre avec
impatience, le moment de mettre tes
leçons en usage (IV, 4).

LEANDRO

La veggio; è grande al certo. Ma ti giuro
Ch'alla prima occasione farò buon uso
De' tuoi consigli (IV, 4).

Il Marchese di Rucellai è un essere impegnato in un movimento continuo e affettato («Danza se muove il piede, e se riposa / Sopra una sedia, si bilancia in essa»), adoratore di sé stesso, ingannatore e seduttore incallito dai tratti dongiovanneschi, incapace di rimanere in silenzio («In mezzo al serio / Di nobil Compagnia canta fra' denti / Un aria di teatro») e pronto a reclamare attenzione quando l'amata gliela nega («Le si presenta altero, e truce in volto / Col Cappello sugli occhi, e con le mani / Su i fianchi, il capo crolla, aguzza, e incurva / Gli omeri minaccioso, e con villano / Tuono le vibra in faccia [...]»). Rucellai, sfruttando un germe presente in Destouches, lascia fiorire qui una vivida fantasia teatrale e non solo letteraria, descritta con movimenti, gesti, espressioni e abitudini ed esplicitando, forse, inconsciamente la linea interpretativa che avrebbe desiderato vedere incarnata in scena dall'attore nel ruolo del Marchese. Se l'influenza di un attore in carne ed ossa su questa fantasia rimane solo un'ipotesi vaga per quanto allettante, è certo però che questo passaggio tradisce tutto il piacere che il senatore fiorentino traeva dal teatro comico: un teatro declamato e condiviso in compagnia di amici, agito, visto e non soltanto letto. Un'idea di teatro che, per Rucellai, appare indivisibile da una pratica recitativa idonea e non casuale: punto sul quale l'autore sembra essere stato piuttosto esigente, come rivelano il litigio con la compagnia di attori a febbraio e il rinvio della commedia a dopo Pasqua menzionati dall'ambasciatore Mann. Una conoscenza e una passione per la pratica, oltre che per la teoria, che già si evince nella prefazione e che dovette, a questo punto giustamente, colpire lo stesso Goldoni in visita a Firenze e indurlo a dedicare a Rucellai la celebre *Locandiera*.

Le modifiche apportate da Rucellai a Destouches si configurano come

parti di un piano di adattamento originale e indipendente²⁷⁸ e, lasciando il *plot* sostanzialmente intatto, non intaccano alcune fondamentali ambiguità della trama che, insieme alla scottante prefazione, spinsero l'Inquisizione alla condanna. Fra queste, spicca lo scetticismo equivoco del Marchese: presuntuoso e fanfarone, eretico, viene alla fine punito e fugge di fronte all'apparizione del Leandro-fantasma. Ma, per l'appunto, si tratta di uno spettro finto, di una burla: in fin dei conti, il suo scetticismo non era giustamente fondato? Ugualmente equivoca è la partenza finale di Leandro, che di fronte al Barone redivivo non si ritira per timore della sua natura incerta (uomo o spirito?), ma per il rimorso della coscienza, della parentela e dell'amicizia tradite (Leandro è cugino del Barone)²⁷⁹: dunque la motivazione "razionale" ed etica è più cogente di una qualsiasi entità soprannaturale?

In conclusione, il rischio che nella burla del fantasma di Rucellai, insieme ai denti e alla parrucca delle streghe di Orazio in fuga (ricordate nella citazione stampata in chiusura dell'edizione Bonducci), cadessero anche pratiche della «Religione dominante», rese il *Tamburo* un libro proibito. D'altra parte, accolta con «con impazienza e noia» secondo Mann e con «disapprovazione e stomaco» e scandalo secondo le fonti più vicine a Roma, è certo che, in ogni caso, il pubblico fiorentino non apprezzò la commedia: ne ignorò il valore oppure, ritenendolo troppo estraneo, lo respinse in ragione della sua «woeful appearance on an Italian stage», come scrisse l'ambasciatore britannico.

Ciononostante, dopo la versione di Giulio Rucellai del 1750, questa sfortunata commedia ebbe altri e più celebri ammiratori nell'ambito del teatro musicale: l'anno seguente Goldoni ne riadattò la trama nel *Conte Caramella*

²⁷⁸ Cicali accenna alla possibilità che Rucellai conoscesse la versione di Descazeaux Desgranges, *La pretendue veuve, ou L'époux magicien* del 1737 (cfr. p. 62) ma esprime dubbi su un'influenza effettiva di questo testo sulla versione del senatore: cfr. Gianni Cicali, *Teatro ed eresia*, cit., pp. 77-78. E in effetti, come detto, la commedia di Descazeaux Desgranges è sovrapponibile a quella di Destouches; anche nei punti in cui Rucellai, al contrario, se ne allontana maggiormente e nonostante la forma in versi comune alle due versioni. La scelta del verso ha peraltro ragioni specifiche, che Rucellai illustra nella prefazione (cfr. p. 82). Sembrerebbe dunque da scartare qualsiasi influenza in questo senso.

²⁷⁹ LEANDRO: «O ch'uom tu sia, o spirito qui errante, / Tu temer non mi fai; la mia coscienza / Mi condanna a partire; e questa infausta / Memoria sempre i giorni miei più lieti / Farà dolenti [...]» (V, 9).

(1751), dramma comico per musica²⁸⁰ e, una ventina d'anni dopo, Giambattista Lorenzi e Giovanni Bertati ne fecero due libretti, messi in scena con musiche di Paisiello (1773)²⁸¹. A teatro, il tamburo spettrale continuava a suonare.

²⁸⁰ Carlo Goldoni, *Il conte Caramella dramma comico per musica da rappresentarsi nel Teatro posto in Contrada di S. Samuele. L'autunno dell'anno 1751*, in Venezia, per Giuseppe Bettinelli, 1751. La fonte del libretto goldoniano fu quasi certamente la commedia di Rucellai. L'opera, con musiche di Baldassarre Galuppi, venne rappresentata per la prima volta il 13 novembre 1751 al Teatro San Samuele di Venezia. Cfr. Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, vol. II, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990, n. 6371; cfr. CORAGO <<https://corago.unibo.it/libretto/DRT0011579>> (ultima consultazione in data 31 ottobre 2025); cfr. Carlo Goldoni, *Drammi comici per musica. II. 1751-1753*, a cura di Anna Vencato, introduzione di Marco Bizzarini, Venezia, Marsilio, 2011, *Introduzione*, *Il conte Caramella*, pp. 21-26.

²⁸¹ Giambattista Lorenzi, *Il tamburo commedia per musica di Giambatista Lorenzi P. A. da rappresentarsi nel Teatro Nuovo Sopra Toledo nella Primavera del corrente anno 1773*, in Napoli, [s.e.], 1773. Cfr. Claudio Sartori, *I libretti italiani*, cit., vol. V (1992), n. 22802; CORAGO <<https://corago.unibo.it/libretto/DRT0041785>> (ultima consultazione in data 31 ottobre 2025). Giovanni Bertati, *Il tamburo notturno dramma giocoso per musica di Giovanni Bertati da rappresentarsi nel Teatro Giustiniani di S. Moisè l'Autunno dell'Anno 1773*, Venezia, presso Antonio Graziosi, 1773. Cfr. Claudio Sartori, *I libretti italiani*, cit., n. 22804; cfr. CORAGO <<https://corago.unibo.it/libretto/DRT0041789>> (ultima consultazione in data 31 ottobre 2025). La versione Bertati-Paisiello fu ripresa anche a Firenze al Teatro di Borgo Ognissanti nel 1779 e ristampata in quell'anno per l'occasione. Cfr. Claudio Sartori, *I libretti italiani*, cit., n. 22810; cfr. CORAGO <<https://corago.unibo.it/libretto/DRT0041801>> (ultima consultazione in data 31 ottobre 2025).

CAPITOLO TERZO

COMPAGNIE FRANCESI A FIRENZE (1772-1784)

1. *La troupe del teatro francese di Vienna (1772)*

La prima compagnia francese di passaggio a Firenze della quale si abbia attestazione certa è quella del teatro francese di Vienna, che si fermò nella capitale del Granducato per pochi giorni all'inizio dell'estate del 1772²⁸². La troupe era stata congedata nel febbraio precedente, nonostante gli sforzi del cancelliere di Stato Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg per mantenerla a Vienna²⁸³. Il breve soggiorno fiorentino della compagnia si incastonava nella tournée italiana intrapresa tra l'aprile 1772 e il gennaio 1773 sotto la lontana sorveglianza di Kaunitz (che sperava di poterla richiamare) e che incluse una serie nutrita di tappe: Mantova, Verona, Brescia, Modena, Firenze, Milano, Bologna, Venezia, Napoli²⁸⁴. Sotto l'ultima direzione risultavano ingaggiati dieci attori e sette attrici: Beaugrand *l'ainé* (ruoli di *raisonneur* e terzi ruoli nella

²⁸² La prima compagnia francese si stabilì a Vienna nel 1752 per intrattenere la corte, sotto la guida del conte Franz Esterhazy, direttore generale degli spettacoli, affiancato dal conte Giacomo Durazzo (già ambasciatore genovese a Vienna), che nel 1754 assunse la carica di Esterhazy. Durazzo, figura chiave della vita teatrale viennese, fu in corrispondenza con Charles-Simon Favart a Parigi e favorì la diffusione dell'*opéra-comique* nella capitale imperiale. Dopo il suo licenziamento da Vienna, il teatro francese, in balia di una situazione economica molto precaria, venne chiuso nel 1765, in concomitanza con il lutto per la morte dell'imperatore Francesco I di Lorena. Su sollecitazione del cancelliere di Stato Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg, una seconda compagnia francese fu condotta a Vienna nel 1768 ma, dopo la fallimentare direzione di Giuseppe Afflisio, nuovamente sciolta. Dopo la ricostituzione della troupe e l'ultima direzione, affidata al conte ungherese Koháry, la stagione del teatro francese permanente si concluse definitivamente e l'ultima compagnia venne congedata nel febbraio 1772. Troupes francesi di passaggio soggiornarono tuttavia periodicamente a Vienna almeno fino al 1826. Sul teatro e sulle compagnie francesi di Vienna cfr. Julia Witzenetz, *Le théâtre français de Vienne (1752-1772)*, Szeged, Études françaises publiées par l'Institut français de l'université de Szeged, 1932; Carolyn Kirk, *The Viennese vogue for opéra-comique 1790-1819*, The University of St Andrews (UK), doctoral thesis, supervisor Peter Branscombe, 1983, vol. I, cap. 1; Bruce Alan Brown, *Gluck and the French Theatre in Vienna*, Oxford, Clarendon Press, 1991; Rahul Markovits, *Civiliser l'Europe*, cit., *passim*.

²⁸³ Cfr. Julia Witzenetz, *Le théâtre français de Vienne*, cit., parti 5 e 6.

²⁸⁴ Cfr. Rahul Markovits, *Civiliser l'Europe*, cit., p. 48. Già nell'agosto 1771 in realtà Kaunitz aveva preparato il terreno per una tournée italiana, raccomandando i "suoi" attori ai rappresentanti diplomatici austriaci di varie città italiane (Venezia, Torino, Firenze, Milano): cfr. *ivi*, p. 50.

tragedia, incaricato inoltre della *régie*), Jean Rival detto Aufresne²⁸⁵ (ruoli di re e padri nobili), Dufrésne o Dufreny (primi ruoli nella tragedia e nella commedia), Bursay (primi ruoli nella tragedia e nella commedia), Beaugrand *fils* (ruoli di *jeunes premiers* e secondi ruoli), Denis Sénépart²⁸⁶ (ruoli di *fermier*, *à manteaux*, contadini e primi confidenti), Deville (ruoli comici), Tessier (ruoli comici), Lange (secondi ruoli e ruoli accessori), Villeneuve (ruoli di padre e ruoli secondari), madame Sainville²⁸⁷ (primi ruoli nella tragedia e nella commedia), mademoiselle Fleury (ruoli di regine e madri nobili), mademoiselle Tessier (ruoli secondari delle innamorate), mademoiselle Suzette (ruoli di *soubrette*, grandi ruoli comici e ruoli di confidente nella tragedia), madame Aufresne (ruoli di carattere), madame Dufresne dite Saint Maurice (ruoli di regine), mademoiselle Rosalie Pitrot (ruoli di innamorata o *soubrette*, secondo le necessità). La compagnia era completata dal *souffleur* Durant e da Beaumont che si occupava delle *affiches*²⁸⁸. La «Gazzetta toscana» riporta:

²⁸⁵ Jean Rival detto Aufresne (1728-1804), ginevrino di grande talento favorito da Voltaire, debuttò alla Comédie-Française nel maggio 1765. I motivi del suo allontanamento dal teatro parigino pochi mesi dopo, nel novembre 1765, restano oscuri (ma sono forse da ricondurre al grande successo riscosso per uno stile *naturel* simile a quello del grande Michel Baron, che avrebbe suscitato l'invidia e l'ostilità dei colleghi). A Vienna fu maestro di declamazione di Maria Antonietta. Dopo l'esperienza italiana, percorse l'Europa fermandosi a Berlino, presso la corte di Federico il Grande, e prendendo infine la via della Russia, dove fu ingaggiato nella troupe francese di San Pietroburgo e apprezzato dalla zarina Caterina II. Recitò fino a pochi giorni prima della morte, avvenuta il 4 luglio 1804: cfr. l'unica monografia disponibile seppur datata di Ulysse Kunz-Aubert, *De l'influence du théâtre français dans le monde. Le comédien Aufresne, 1728-1804*, Genève, Jullien – Paris, Droz, 1937, da integrare con le informazioni fornite da Max Fuchs in Id., *Lexique des troupes de comédiens au XVIIIe siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 1976 (réimpression de l'édition Paris, Droz, 1944), pp. 6-7.

²⁸⁶ Denis Sénépart debuttò alla Comédie-Française in data non specificata. Fu attivo a San Pietroburgo dall'ottobre 1764 all'aprile 1769, quindi fece parte della troupe del teatro francese di Vienna («le chevalier de Bréa le propose pour Vienne, mais Kaunitz hésite; il fut tout de même agréé pour les financiers et les manteaux»). *Chef de troupe associé* con Desmarets a Grenoble nell'autunno 1773, è attestato fra Torino, Genova e la Savoia tra il 1774 e il 1776 e ancora come *chef de troupe associé* con Laville, Michu e Dusseaux a Grenoble nel settembre 1776 con una compagnia proveniente da Torino e Milano. Debuttò alla Comédie-Italienne nell'agosto 1779. *Chef de troupe associé* con Laville e Dubreuil ad Avignone nel giugno 1781, è attestato nei ruoli di *financiers*, *paysans* e *grimes* a Deux-Ponts nel dicembre 1783, accompagnato dalla moglie e dai figli attori. Fu infine attivo nel nord-est della Francia tra il 1784 e il 1787: cfr. Max Fuchs, *Lexique*, cit., voce *Sénépart*, p. 192.

²⁸⁷ Fuchs registra una Félicité Fleury Sainville, moglie del cantante Sainville dal 1766, che lavorò con il marito a Ginevra nel 1767 e poi a Vienna. Madame Sainville recitava nei primi ruoli mentre il marito, non potendo lavorare come cantante, recitava in ruoli minori e fu maestro di canto di Maria Antonietta. È dubbia la sua identificazione con una dame Sainville attiva a Bordeaux, sempre nei primi ruoli, fra il 1772 e il 1776: cfr. *ivi*, voce *Sainville*, pp. 189-190.

²⁸⁸ La lista, stilata dall'attore tedesco Jean Friedrich Müller, è riportata tradotta in francese da Julia Witzenetz, *Le théâtre français de Vienne*, cit., pp. 41-42. Con l'eccezione del caso di

In quella sera [25 giugno] fu aperto il Teatro di Via Santa Maria²⁸⁹ con una Commedia intitolata “il Padre di Famiglia” [*Le père de famille* di Diderot] rappresentata in idioma Francese da una società di Comici di tal nazione dell’Imperial Corte di Vienna, che qui trovasi di passaggio, la quale fu onorata dalla presenza dei nostri Reali Sovrani, avendo la medesima molto incontrato per la loro abilità. Le recite di queste Commedie saranno framezzate da alcune Tragedie che vi si rappresenteranno fino a Lunedì, ove la sera di Martedì susseguente sarà continuato un tal divertimento da una Compagnia d’Istrioni²⁹⁰.

Per Giuseppe Bencivenni Pelli era la prima volta che una compagnia francese dava recite in città «a pago»:

In via Santa Maria abbiamo una compagnia di comici francesi per pochi giorni. Questa è la prima volta che si sia avuta a pago in Firenze la commedia francese. Dicesi che gli attori sieno bravi, ed io conto di sentirli in una di queste sere per avere idea di questo spettacolo²⁹¹.

Mosso dalla buona fama degli attori e dalla curiosità per il nuovo spettacolo, Pelli si ripromise di assistervi. Due giorni dopo annotava:

Sono stato alla commedia francese, ed ho veduta recitare la *Caccia di Enrico IV* componimento tenerissimo, che lessi anni addietro, e che mi ha infinitamente commosso. [Glossa margine sinistro: «È di monsieur Collé.»] Un buon re servito da un così buon ministro come Sully, che si sente lodare in una casa di un mugnaio ov’è ricevuto con buon cuore senza esser conosciuto, è un spettacolo che colpisce chi ha l’anima sensibile. Enrico meritava Sully, Sully meritava la stima di Enrico. Quante poche unioni così belle? Ed Enrico trovò dei reicidi! Queste, e mille altre simili riflessioni mi hanno quasi spremuto le lacrime, ed ho trovata esposta con tanta decenza di costume la rappresentanza, che mi pareva di essere spettatore ai fatti, sopra i quali è lavorato questo pezzo teatrale bellissimo²⁹².

Spettatore preparato e sensibile, Pelli scrive della sua commozione fin quasi alle lacrime per una *pièce* che conosceva e amava, *La partie de chasse de Henri IV*, commedia di Charles Collé. La «Gazzetta toscana» accenna appena al repertorio rappresentato, costituito da commedie e da alcune tragedie, senza fornire

Aufresne, le notizie biografiche relative al resto degli attori e delle attrici – di molti dei quali si ignora il nome completo – sono molto stringate, dubbie o del tutto assenti. Il *Lexique* di Max Fuchs ne indicizza e ne attesta la presenza a Vienna di quattordici su diciassette tra il 1770 e il 1772, periodo dell’ultima direzione del conte Koháry (cfr. Max Fuchs, *Lexique*, cit., *ad vocem*), fornendo tuttavia informazioni più sostanziose soltanto per Denis Sénepart e Félicité Fleury Sainville.

²⁸⁹ Sul Teatro di via Santa Maria, cfr. cap. I nota 136 p. 41.

²⁹⁰ «Gazzetta toscana», 1772, n. 26, Firenze 27 giugno, p. 102.

²⁹¹ Giuseppe Bencivenni Pelli, *Efemeridi*, serie I, vol. XXIX (1772), p. 107 [26 giugno], <https://PELLI.BNCF.FIRENZE.SBN.IT/consultation/text/pages/31/pb_60f589e7d7309> (ultima consultazione in data 31 ottobre 2025).

²⁹² Ivi, p. 110 [28 giugno], <https://PELLI.BNCF.FIRENZE.SBN.IT/consultation/text/pages/31/pb_60f589e7d7503> (ultima consultazione in data 31 ottobre 2025).

ulteriori titoli. La compagnia rimase in città fino al 30 giugno²⁹³. L'ammirazione senza riserve di Pelli, la buona fama della compagnia, l'apprezzamento dei Granduchi non devono ingannare sulla generale ricezione italiana: in altre città, specialmente a Venezia e a Napoli, le reazioni agli spettacoli dei forestieri provenienti da Vienna rivelano, in virtù di permanenze più lunghe, i segni di quell'accoglienza ambigua e diversificata che sarebbero emersi chiaramente anche a Firenze, in occasione di passaggi di altre troupes negli anni successivi.

Dalla vicina Bologna, dove la compagnia si trovava prima di arrivare a Firenze, Giacomo Casanova aveva scritto il 14 giugno 1772 al principe Lubomirski:

La troupe des comédiens français, que l'économie congédia de Vienne, et qui voyage actuellement l'Italie, est actuellement ici et joue les plus belles pièces du théâtre français avec tout l'applaudissement possible, et avec le concours de toute la noblesse, puisqu'on veut faire accroire qu'on entend le français. On a donné avant-hier *Zaire*, et tout le monde pleurait sans rien comprendre : «Pourquoi pleuriez-vous, Madame, ai-je dit hier à une comtesse que j'ai vue à l'église? – Parce que, me répondit-elle, je voyais pleurer les autres»²⁹⁴.

Si tratta di un aneddoto divertente, dal quale emerge un problema non trascurabile: quello della lingua. Da un lato «tout l'applaudissement possible» e il «concours de toute la noblesse», dall'altro un'incomprensione sostanziale, diffusa anche nella nobiltà e dissimulata. Queste voci circolavano anche a Venezia nell'autunno successivo. Scriveva Gasparo Gozzi a Caterina Dolfin Tron il 7 novembre:

Qui stiamo tutti bene, e con grande attenzione a' Comici francesi, che si faranno vedere il dì de' quattordici per la prima volta. Spero che V.E. ci sarà anch'Ella. Tutti vanno in traccia di luoghi in orchestra, e credo che si fitterà fino il violone. Credo però che succederà quello, ch'è accaduto in Bologna, dove hanno recitato. Voleano quivi recitare l'Honnête Criminel, e l'aveano annunziato per la sera ventura. Ma non avendo potuto ottenerne la licenza da' Revisori, la mattina cambiarono il cartello in quello della Zaira. Verso le ventiquattro ore ebbero la permissione di rappresentare l'Honnête Criminel, onde non avendo più tempo di cambiare il cartello, lo recitarono. La mattina tutti i

²⁹³ «Similmente il dì 30 giugno terminarono le Burlette in musica nel Teatro di Via del Cocomero, come pure le Commedie Francesi in quello di Santa Maria, dove nel dì primo principiarono le loro gl'Istrioni della Compagnia, che vi recitò l'anno scorso». «Gazzetta toscana», 1772, n. 27, Firenze 4 luglio, p. 108.

²⁹⁴ Dalla lettera di Giacomo Casanova al principe Lubomirski del 14 giugno 1772 in *Correspondance inédite de Jacques Casanova (1767-1772)*, quatrième volume des Pages casanoviennes publiées sous la direction de Joseph Pollio et Raoul Vèze, Paris, Librairie de la Société casanovienne – Jean Fort, 1925, p. 77. Il destinatario della minuta, anonimo, è stato identificato con il principe Kasper Lubomirski nell'edizione di Pollio e Vèze ma con il principe Stanisław II Lubomirski nell'edizione italiana di Piero Chiara (Giacomo Casanova, *Epistolario (1759-1798)*, a cura di Piero Chiara, Milano, Longanesi & C., 1969, pp. 113-117).

Bolognesi parlavano in lode della Zaira, e dicevano: Oh! che Tragedia, oh! gran Voltaire; oh! recitare da Angeli! di modo che tutta la città dimostrò d'essersi creduta presente alla Zaira, senza essersi accorta punto, che si facesse un'altra rappresentazione. Noti V.E. che in quella città, v'è uno studio pubblico, e che qui non c'è. Narro quello, che raccontano gli stessi Comici. Umilissimo servo: le bacio la mano²⁹⁵.

Il fraintendimento dei bolognesi non si sarebbe limitato a qualche passaggio, ma addirittura all'intera *pièce*, secondo quanto raccontato dagli stessi attori e riportato dal Gozzi, che non manca di fare insinuazioni sul livello culturale del pubblico locale, digiuno di francese per quanto la città fosse provvista di uno «studio pubblico». Gasparo Gozzi testimonia anche la grande curiosità dei veneziani per le recite imminenti ma dubita che i suoi concittadini possano cavarsela meglio dei bolognesi nella comprensione delle opere recitate. Un timore del tutto lecito, confermato in effetti dall'esito decisamente ambiguo delle ventiquattro rappresentazioni al Teatro San Samuele che, seguite all'inizio da molto pubblico, non furono considerate che da un numero decisamente ridotto di spettatori negli ultimi giorni, come riporta il fratello Carlo nell'*Appendice al Ragionamento ingenuo*²⁹⁶. Carlo Gozzi ci informa, oltre che del prezzo del biglietto superiore alla media, delle difficoltà di ricezione e di comprensione da parte della maggioranza dell'uditorio²⁹⁷. Particolarmente interessanti le sue osservazioni di testimone oculare:

La curiosità mi vinse, e fui seguace del generale trasporto la prima sera, che quella Truppa si espose sulle nostre scene. Entrato nel Teatro feci le mie perquisizioni sulla direzione. Alla porta si pagavano trenta soldi. I sedili si pagavano trenta soldi nell'orchestra, e quindici soldi fuori da quella, ma più della metà del parterre era giudicato orchestra. Si udiva romoreggiare un serio, e colto bisbiglio, che dinotava il serio prezzo dello spettacolo comico. Il parapetto dell'orchestra era fornito di domaschi. I suonatori erano

²⁹⁵ Dalla lettera di Gasparo Gozzi a Caterina Dolfin Tron del 7 novembre 1772 in Gasparo Gozzi, *Lettere*, a cura di Fabio Soldini, Milano, Fondazione Pietro Bembo – Parma, Guanda, 1999, pp. 637-638.

²⁹⁶ «La prima sera ebbe il Teatro pieno per un'effetto [sic!] dell'umana curiosità. La seconda sera gli Spettatori scemarono per la metà. La terza sera si ridussero a dugento circa. In tal numero, poco più, poco meno, si mantennero per forse quindici recite. Nè giorni festivi crebbe il numero degli Uditori, come avviene in ogni Teatro. L'universale diceva, che non s'udiva la voce de' Comici, e che non s'intendevano punto, nè poco i dialoghi delle Opere da quelli pronunziati. Alcuni particolari colti, dilettranti, e intelligenti, alcuni, che hanno la debolezza di passa per tali, alcuni adulatori de' primi, e de' secondi, e alcuni interessati nell'impresa di quel Teatro, vedevano delle sublimità, delle divinità. Con tutto ciò l'udienza si diminuiva di giorno in giorno, e s'era ridotta assai scarsa». Carlo Gozzi, *Appendice al Ragionamento ingenuo del Tomo primo*, in *Opere del Co: Carlo Gozzi*, tomo IV, in Venezia, per il Colombani, 1772, pp. 57-58.

²⁹⁷ «L'udienza di que' Comici, ch'era ridotta ad un picciolissimo numero, alle ultime quattro recite era giunta ad un'irruzione di popolo, a cui il Teatro a S. Samuele era angusto, ed a tre quarti del quale per lo meno era così intellegibile la Commedia Francese, come s'ella fosse stata Persiana.» Ivi, pp. 58-59.

tutti posti in una sola fila di rimpetto, che per ciò sembrava assai lunga, e decorosa, tuttavia, annoverandoli, si trovavano due soli suonatori più, che ne' Teatri delle nostre Commedie. Tutto spirava una colta impostura per giustificare il colto prezzo dello spettacolo. All'alzarsi del sipario è uscito Bursè, Comico, ed ha esposto un lungo complimento adulatorio all'Italia, ch'io intesi il giorno dietro, perchè fu dato a stampa con que' metodi, che suggeriva l'impostura. Fu rappresentato da quella Truppa il Padre di famiglia del Signor Diderò, Dramma ottimo, ch'io lessi in francese, e ch'io vidi rappresentare ben otto volte tradotto in italiano da' nostri Comici. Fui sempre attentissimo; intesi l'ossatura, di cui aveva pratica, ma confesso d'aver provata una grand'impazienza per non intendere nè i dialoghi, nè i sentimenti. Ho condannata la pronunzia degli Attori, la velocità loro di esporre, la voce bassa, che usano, scordandosi di chi è in Teatro per ascoltarli, e per consolazione de' nostri Signori Heufeld, e Sonnenfels confesso di aver condannata anche la mia ignoranza. Ho uditi fare parecchi applausi dagli Spettatori, non ho l'audacia di affermare, che questi fossero fuori di proposito, benchè alcuni Francesi mi assicurarono il giorno dietro ridendo, che un buon numero di quelli erano stati controtempo, e fuori d'ogni ragione. La Truppa terminò lo spettacolo con una Farsa faceta intitolata: *Crispino, rivale del proprio Padrone*. Ella sarà stata ben eseguita, e faceta, ma io non ho mai udito ridere, e vidi alla metà di questa vuotarsi mezzo il Teatro²⁹⁸.

Come a Firenze, anche per il debutto veneziano la compagnia di Vienna aveva scelto *Le père de famille*, seguito da *Crispin rival de son maître*, commedia in un atto di Alain-René Lesage. La penna appuntita di Gozzi non omette di sottolineare quanto le apparenze (la disposizione dell'orchestra, il parapetto ricoperto di damaschi, il lungo «complimento» iniziale di Bursay) avessero tentato astutamente di far passare per eccezionale uno spettacolo dal prezzo salato e non compreso dalla maggior parte del pubblico, che aveva applaudito a sproposito e che aveva addirittura abbandonato in parte il teatro a metà della seconda opera. Non soddisfatto da quell'unica sera, Carlo Gozzi tornò a vedere lo spettacolo dei francesi alla loro penultima recita. Quella sera erano in programma *Le philosophe sans le savoir* di Michel-Jean Sedaine, seguito dal *Pygmalion* di Rousseau (recitato in italiano). Recatosi a teatro più preparato, Gozzi sembra rivalutare almeno parzialmente il merito degli attori francesi.

Si rappresentava: *Il Filosofo senza saper d'esserlo*, Dramma, che sempre mi piacque, che per tal ragione lessi ben cinque volte in francese, e che per due volte vidi rappresentare tradotto con poca fortuna. Mi posi in pensiero di volerlo capire recitato da' Francesi, lo lessi per tutto il giorno, portai meco il libretto la sera, e mi posi in un luogo opportuno. Malgrado alla velocità, alla voce bassa, con cui recitano que' Comici, e alla mia ignoranza, giunsi ad intendere tre quarti per lo meno de' dialoghi, e a capire perfettamente il merito reale di quegli Attori. Oltre ad una decenza teatrale francese, che deve piacere, sanno a memoria le opere, che rappresentano, e tutti la parte di tutti in modo, che l'azione sembra improvvisa, e vera. Hanno tante, e tali modulazioni di voce studiate, e unisone alla circostanza, che incatenano specialmente chi gli capisce. L'esattezza, con cui partono, escono, si guardano, stupiscono, si addolorano, ridono, dileggiano, bilanciano, si arrabbiano, dipinge la verità, e la natura. Cotesta verità, e cotesta natura, che in quelli

²⁹⁸ Ivi, pp. 60-62.

apparisce, si fa però conoscere in un costume, che non è l'Italiano, e che, palesandosi negl'Italiani per que' modi, gli farebbe tosto tra noi ridicole, e affettate caricature²⁹⁹.

Ma appena passa a descrivere l'interpretazione offerta in italiano da Bursay nel *Pigmalione*, il tono ritorna ad essere caustico. A dispetto della sua prova insolita, Bursay riscosse applausi dei quali Gozzi esplora ironicamente le ragioni:

Di questa delicata operetta [il *Pigmalione*], esposta la sera anteriore in francese dallo stesso Comico [Bursay], mi furono riferiti eccessi di bravura dell'Attore, e ne fui persuaso. La sera, ch'io la vidi, Bursè la espose tradotta in Italiano. Giammai Comico Italiano, che vuol'imitare un Francese per farci ridere, giugnerà a quella perfezione di caricatura agli occhi nostri, a cui giunse Bursè. Quanto la Rappresentazione era più seria, tanto più da' scontrimenti eccessivi francesi, dall'enfasi, dalla pronunzia, dalla melodia dell'Attore Francese, che recitava in linguaggio Italiano, venivano dati alla parte i più efficaci lumi del ridicolo. Confessiamo, che, se un Comico Italiano si mettesse a voler rappresentare agli occhi nostri con serietà la natura con gli scorci, le attitudini, e i modi di Bursè, o si prenderebbe per un'imitatore [sic!] buffonesco, e ci farebbe per poco ridere, o si caccierebbe colle fischiate. Tuttavia, mentr'io rideva di buona voglia, vedendo quel Comico Francese rappresentar la natura in lingua Italiana nel *Pigmaleone*, sollevandomi dalla fatica dell'applicazione avuta nel voler intendere il *Filosofo senza saper d'esserlo*, ho uditi molti applausi fatti dagli Spettatori a *Pigmaleone*. Considerai, che molte anime gentili intelligenti facessero applauso a quel Comico recitante assai cattivo in Italiano, per gratitudine del suo ben recitare in francese, e per dar coraggio ad un forestiere esposto ad un troppo pericoloso, e audace cimento in faccia ad un Pubblico. Giudicai, che parte di questi applausi uscisse dall'allegrezza di alcuni uditori, stanchi dal non intender nulla della prima Rappresentazione in Francese, d'essere finalmente giunti ad intendere qualche cosa di ciò, che Bursè, benchè male, pronunziava in Italiano. Anche alcuni, che adottano tra noi, com'educazione essenziale, gli scorci francesi, e che si rendono oggetti osservabili con un'effetto [sic!] tra noi al rovescio da quello, che sperano, avranno applaudito con una cordiale leggerezza allo stranissimo *Pigmaleone* Italiano³⁰⁰.

Le osservazioni di Gozzi, funzionali al lungo discorso dell'*Appendice* e colorate dal pregiudizio del suo autore per la moda della «coltura» francese, lasciano emergere al netto della loro faziosità tutti i limiti delle recite degli attori francesi. Oltre all'avversità di Gozzi e ai capricci di un pubblico decisamente incostante, gli stessi attori locali ostacolarono e scongiurarono il pericolo della stabilizzazione di un teatro francese in laguna³⁰¹.

Il supporto dei libretti in lingua originale, evidente nella testimonianza di Gozzi, fu determinante nel tentativo di superare l'ostacolo linguistico, come conferma da Napoli l'abate Ferdinando Galiani³⁰². Decisamente più morbide – in un contesto lontano dai toni aspri della polemica gozziana – e ricche di

²⁹⁹ Ivi, pp. 62-63.

³⁰⁰ Ivi, pp. 64-66.

³⁰¹ Cfr. Charles Dejob, *Études sur la tragédie*, Paris, Colin [1896], p. 188.

³⁰² Sugli spettacoli francesi a Napoli nell'ultimo quarto del Settecento cfr. Valeria De Gregorio Cirillo, *I «Comédiens français ordinaires du Roi»*. *Gli spettacoli francesi al Teatro del Fondo nel periodo napoleonico*, Napoli, Liguori, 2007, pp. 57-66.

informazioni sul repertorio rappresentato sono le descrizioni che Galiani riservò per lettera a Louise d'Épinay tra il gennaio e il febbraio 1773, nelle settimane in cui la troupe francese di Vienna si trovava a Napoli:

Parlons donc de choses gaies. Nous avons ici depuis huit jours une troupe de comédiens français. Événement bien singulier et bien neuf pour des Napolitains. Ils ont été très applaudis, et du fond du cœur. Autre événement bien étrange, et bien incroyable. Ils ont débuté par la pièce du *Père de famille*, parce que c'est de toutes les pièces du théâtre français celle dont le succès est le plus grand, et le plus assuré dans toutes les villes d'Italie, et d'Allemagne ; événement bien naturel et qui ne paraîtra pas étrange qu'à Fréron, et à Paris³⁰³.

L'opera di Diderot inaugurò ancora una volta con successo la serie di recite dei francesi, programmate al Teatro dei Fiorentini³⁰⁴. Galiani, ben consapevole del valore e del favore generale incontrato dal *Père de famille* presso i pubblici della Penisola, non manca di omaggiarne l'autore e di sottolineare alcuni tratti particolari dell'opera (relativi ai personaggi), apprezzati in diversa misura dai suoi concittadini:

Dites ceci à Diderot. Dites-lui que mes Napolitains sont convaincus, que sa pièce est la meilleure de tout le théâtre français, et par conséquence la meilleure production dramatique de l'esprit humain jusqu'à cette heure. Ils trouvent pourtant que le Père a un peu trop de faible pour ses enfants. Les pères italiens sont infiniment plus durs que les français, et peut-être que M. d'Orbesson est aussi un peu faible pour un Français. Vous ne devinerez pas quelle est la raison sourde du plaisir inexprimable des Italiens dans cette pièce. C'est le rôle du Commandeur. Ce personnage a un caractère peu commun en France, et très fréquent en Italie où il a même mérité d'avoir un nom qui manque à la langue française. C'est précisément le rôle d'un *seccatore*. Vous voyez qu'un seccatore n'est pas tout à fait un ennuyeux, ni un méchant homme, ni un imbécile. C'est un homme qui a un système différent, un bon sens à sa guise révoltant pour les autres, c'est un homme mal à propos, gauche, dur, déplacé. Ainsi pour corriger la pauvreté de votre langue, lorsque vous rencontrerez un seccatore (il y en a) appelez-le un *Commandeur*, et cela ira à merveille³⁰⁵.

Nelle lettere successive Galiani continua ad aggiornare madame d'Épinay sugli spettacoli francesi, enunciando i titoli delle *pièces* delle recite napoletane e

³⁰³ Dalla lettera di Ferdinando Galiani a Louise d'Épinay del 16 gennaio 1773 in Ferdinando Galiani – Louise d'Épinay, *Correspondance*, présentation de Georges Dulac, texte établi par Daniel Maggetti et annoté par D. Maggetti et G. Dulac, vol. III (mars 1772 - mai 1773), Paris, Desjonquères, 1994, p. 188.

³⁰⁴ «Deve giungere a momenti la Truppa dei Comici Francesi, che è stata in varie Città d'Italia, e se le è quì accordato il Teatro dei Fiorentini per darvi le sue Rappresentazioni durante il Carnevale». «Notizie del mondo», 1773, n. 5, Napoli 5 gennaio, p. 40. «I Comici Francesi cominciarono le loro rappresentanze nella sera del dì 13 e furono sommamente applauditi, seguitando le loro recite con' gran concerto di spettatori». «Notizie del mondo», 1773, n. 8, Napoli 19 gennaio, p. 63.

³⁰⁵ Ivi, pp. 188-189.

riferendone l'esito presso il pubblico³⁰⁶. L'abate sottolinea che i napoletani apprezzavano la vivacità dei dialoghi e dell'azione e non si accontentavano di una drammaturgia semplicemente ben scritta³⁰⁷. Anche presso il pubblico napoletano si rileva il problema della comprensione della lingua, compensato tuttavia dal gusto e da un «bon sens naturel» per gli spettacoli³⁰⁸ e dal desiderio degli spettatori di migliorare la comprensione, seguendo il testo in francese sul libretto. Galiani prospetta l'idea che alcune delle opere rappresentate dai francesi, adeguatamente comprese con il supporto del libretto, possano accendere ulteriori curiosità:

Cependant pour un philosophe cet événement d'une troupe de comédiens français à Naples offre des réflexions bien singulières, et bien profondes. Ils ont eu un succès qui m'a étonné. Jamais je n'ai vu moins de contradicteurs, et de railleurs sur aucune chose comme sur ce nouveau spectacle. Il n'y a qu'un parti, et une voix. Si vous voyiez notre théâtre il vous offrirait un spectacle très risible[.] Vous verriez une école d'enfants. Tout le monde a son livre devant les yeux, tête baissée, sans détourner jamais les yeux pour voir la scène ils paraissent contents d'apprendre à lire le français. Cet événement a plus fait en politique que tous les pactes de famille. En morale il faut le regarder comme une mission que le Père Général Voltaire ait envoyée de gens de son ordre pour convertir une nation et y planter l'étendard de sa croyance. Les vers de Voltaire amèneront à la prose, et c'est où il les attend³⁰⁹.

A Napoli la compagnia si esibì anche a corte, al cospetto dei sovrani³¹⁰. Sembra che i francesi tentassero di stabilizzarsi in città, come già successo a Venezia: la

³⁰⁶ Tra le più applaudite e apprezzate, oltre al *Père de famille*, si segnalano *Le temps passé*, *L'amant auteur et valet*, *Les menechmes*, *Le misanthrope*, *Le dépit amoureux*, *La partie de chasse d'Henri IV*, *Adélaïde du Guesclin*, *Dupuis et Des Ronais*, *Le philosophe marié* (l'unica commedia a eguagliare il successo del *Père*), *Le marchand d'esclaves à Smyrne*, *Le français à Londres*, *La pupille*. Ebbero invece un esito mediocre o incerto *Le bourru bienfaisant*, *Les folies amoureuses*, *L'épreuve*, *Le glorieux*, *Mithridate*, *L'écossaise*. Non furono apprezzate *Le procureur arbitre*, *Les trois frères rivaux*, *Le méchant* e *L'épreuve réciproque* mentre caddero del tutto *L'honnête criminel*, *Alzire*, *Zénéide*, *L'oracle*, *L'enfant prodigue*. Su altre *pièces*, seppur apprezzate, Galiani riporta qualche perplessità sollevata dai suoi concittadini. È il caso di *Zaire*, rappresentata al posto del censurato *Mahomet* voltairiano: «qui a très bien réussi à cela près que les Napolitains l'ont trouvée trop dévote, et trop ressemblante dans des endroits à une mission» (dalla lettera di Galiani del 16 gennaio 1773, in *ivi*, p. 189); di *Eugénie*, debole in qualche punto dell'intreccio; di *Nanine*; dei *Deux amis*. Altre *pièces* ancora divisero il pubblico, come il *Pygmalion* di Rousseau: cfr. le lettere di Ferdinando Galiani a Louise d'Épinay del 23 gennaio, 29 gennaio, 27 febbraio 1773 in *ivi*, pp. 192-197, 207-210.

³⁰⁷ Cfr. la lettera del 27 febbraio 1773 in *ivi*, p. 207.

³⁰⁸ Cfr. la lettera del 23 gennaio 1773 in *ivi*, p. 193.

³⁰⁹ Dalla lettera del 29 gennaio 1773 in *ivi*, p. 197.

³¹⁰ Galiani riferisce a questo proposito un aneddoto spiritoso ed eloquente sulla reazione del Re e del nobile pubblico alle recite: «Ce qui vous paraîtra bien comique et tout à fait incroyable, quoique rien ne soit si vrai, c'est qu'avant de les entendre le roi s'était expliqué que *ces Français* ne lui plairaient pas, ains l'ennuieraient, car il aimait à rire et pas à pleurer: il est arrivé que lorsqu'on jouait la pièce tous les courtisans bâillaient, s'ennuyaient, prenaient du tabac, faisaient quelque bruit tandis que leur maître fondait en larmes». Dalla lettera del 23 gennaio 1773 in *ivi*, pp. 193-194. I comici forestieri recitarono anche a Caserta: «La compagnia dei Comici Francesi,

compagnia chiese infatti al Re il permesso di recitare per tre anni al Teatro dei Fiorentini, ma anche in questo caso le proteste degli attori locali dovettero influenzare il responso negativo³¹¹. Napoli è l'ultima tappa italiana della quale si abbia conoscenza. Le reazioni locali alla tournée della compagnia del teatro francese di Vienna fra il 1772 e il 1773 attestano per la prima volta in maniera piuttosto diffusa e documentata la ricezione ambigua degli spettacoli delle compagnie francesi nella Penisola, lasciando emergere alcune peculiarità che passaggi successivi di altre troupes d'oltralpe a Firenze (e altrove) avrebbero confermato.

2. *La troupe de Marchand – de Larche – Després de Gainville (1773)*

Negli stessi giorni di quel giugno 1772 in cui la compagnia del teatro francese di Vienna recitava a Firenze, la supplica dell'attore di un'altra compagnia francese giungeva all'auditore fiscale Domenico Brichieri Colombi, che la presentava al Granduca accompagnata da parere favorevole:

È rimasto già convenuto tra l'Impresario di questo Teatro di Via S. Maria³¹² e il Supplicante Després de Gainville Direttore dei Comici Francesi stabiliti nell'Isola della Corsica il partito di rappresentare nell'Estate dell'anno 1773, e in quella dell'anno 1774 le loro Commedie. Altro dunque non rimane se non che V.A.R. si degni di accordare all'Oratore de Gainville la grazia, perché il predetto Teatro resti fermato a beneficio della sua Compagnia per le due suddette Stagioni. Nel Regolamento dei Teatri quello di Via S. Maria è destinato a servire in tempo di Estate per le Rappresentanze Comiche; onde degnandosi V.A.R. di accordare alla Compagnia del Supplicante la preferenza sopra ogni altro Avventore, che potrebbe offerirsi, la cosa non riceve la minima difficoltà per esaudire le istanze, che vengono avanzate; Et io umilmente m'inchino³¹³

che con universale incontro, ed applauso continua le sue recite, avrà l'onore di recitare per 4 sere nel Teatro Reale di Caserta, dove si suole sostituire questo spettacolo in luogo delle feste di ballo, che si facevano negli anni scorsi, attesa la gravidanza di S. M. la Regina, che si inoltra felicemente». «Notizie del mondo», 1773, n. 13, Napoli 2 febbraio, p. 104. «Nella scorsa Domenica [14 febbraio] la Corte fu molto numerosa in Caserta [...] Fu nella sera in quel R. Teatro rappresentata dai Comici Francesi l'*Eugenia*, e il *Francese in Londra*». «Notizie del mondo», 1773, n. 16, Napoli 16 febbraio, p. 128.

³¹¹ Cfr. Charles Dejob, *Études*, cit., p. 188.

³¹² Potrebbe trattarsi di Antonio Fabbrini, attestato come tale nel maggio 1771: cfr. Giacomo Villa, «*Qua numina voce moveret?*», cit., vol. II, p. 792 doc. 369. Oltre a Fabbrini, negli anni Sessanta e Settanta furono impresari del teatro anche Giuseppe Compstoft e Giuseppe Del Pace: cfr. Robert Lamar Weaver – Norma Wright Weaver, *A Chronology of Music in the Florentine Theater, 1751-1800*, cit., pp. 30-31, 58-61.

³¹³ Da Domenico Brichieri Colombi Auditore Fiscale al Granduca il 30 giugno 1772. ASFi, Camera e Auditore Fiscale, Negozi di polizia 2829, affare 242 (1772). La richiesta fu accolta da Pietro Leopoldo in data 2 luglio 1772: cfr. ibidem.

Després de Gainville, «Direttore dei Comici Francesi stabiliti nell'Isola della Corsica», chiedeva l'autorizzazione ufficiale per far recitare i suoi attori nelle due estati future al Teatro di via Santa Maria. La compagnia in realtà non era originaria di Bastia ma vi era giunta soltanto nel maggio 1772³¹⁴. La direzione era condivisa fra tre *chefs de troupe*: Pierre-Joseph de Marchand, Bernard Borde (o Bordes) detto de Larche e Paul Després de Gainville³¹⁵. La richiesta presentata dal solo Després de Gainville nel giugno 1772 e accolta favorevolmente dal sovrano fu il primo tentativo – forse stimolato dal successo ottenuto in quei giorni dai “collegli” provenienti da Vienna – degli attori francesi «stabiliti nell'Isola della Corsica» di assicurarsi la tappa fiorentina per le loro tournées. Alcuni mesi dopo, a Bastia, in data 14 gennaio 1773, de Marchand firmava una procura a favore dei suoi due collegli. Scopo dell'operazione era quello di

aller à Florence ou telles autres villes d'Italie qu'il leur plaira et faire en leurs noms et en celui du comparant avec Monsieur le Grand Duc de Toscane ou autres Princes et personnes que ce soit, tels arrangements et conventions pour l'établissement de la dite troupe de Comédie dans les États des dits Princes (...), faire pour le loyer ou établissement de la salle, pour les décorations, tels marchés et conventions qui seront les plus avantageuses à la Direction, et faire pour raison dudit établissement généralement tout ce qui sera nécessaire (...)³¹⁶

Il fatto che l'accordo precedente tra Després de Gainville e l'impresario del Teatro di via Santa Maria non venga menzionato e che lo stesso Gainville sia accompagnato questa volta da de Larche in una nuova missione lascia supporre un cambiamento rimasto ignoto occorso nell'intervallo di quei mesi (forse un ripensamento dei progetti iniziali). De Larche e Després de Gainville partirono in quello stesso giorno alla volta di Livorno, accompagnati dal giovane attore Sebastiano Vermigli e da suo padre Giacomo, probabilmente in veste di mediatori italiani nelle contrattazioni³¹⁷. Nuove traversie, tuttavia, subentrarono. A circa tre mesi dopo (5 aprile 1773) risale infatti una seconda procura, firmata questa volta dal solo de Larche che si era recato al consolato francese di Livorno

³¹⁴ Per questa e per tutte le notizie seguenti, cfr. Jean-Christophe Liccia, *Jeux, musique, danse et théâtre en Corse. Quatre siècles de divertissement XV^e-XVIII^e siècles*, vol. I, Ajaccio, Éditions Alain Piazzola, 2019, pp. 384-399.

³¹⁵ Pierre-Joseph de Marchand, musicista e forse anche attore, era nato a Caen verso il 1746, Bernard Borde (o Bordes) detto de Larche a Parigi intorno al 1730 e Paul Després de Gainville ad Alençon verso il 1736: cfr. *ivi*, vol. II, rispettivamente pp. 782-783, 669 e 705.

³¹⁶ Da Archives Collectivité de Corse, Bastia, 3 E 1/287 citato in *ivi*, vol. I, pp. 385-386.

³¹⁷ Cfr. *ivi*, vol. I, p. 387.

e che conferiva al collega de Marchand, rimasto in Corsica, il potere di disporre a suo piacimento di tutta la gestione della compagnia, al fine di appianare i pesanti debiti che questa aveva contratto nell'isola e ai quali la progettata tournée italiana a Livorno, Pisa, Firenze, Lucca e Bologna avrebbe dovuto rimediare. Nel frattempo, a sorpresa, Després de Gainville si era sfilato dalla direzione a tre: de Larche dichiara infatti «de ne plus reconnaître en cette qualité [di *associé*] le Sieur Després de Gainville qui s'est évadé furtivement de cette ville [Livorno] en renonçant ainsi qu'il le dit par deux de ses missives à la codirection et société qui existoit entre lui, le Sieur Delarche et le Sieur Marchand»³¹⁸. Dissapori e tensioni, dovuti evidentemente anche alla situazione economica precaria, spinsero forse Després de Gainville a questa mossa. Ad ogni modo de Marchand non perse tempo, nominando il 10 aprile l'attore Pierre François Pelletier detto Nicetti (o Nicetty) *régisseur* e *caissier* per i guadagni della tournée italiana e ponendo la gestione finanziaria sotto la tutela del locandiere Joseph Bailly, che agiva da mediatore per conto dei creditori còrsi³¹⁹. L'11 aprile 1773 de Marchand e il grosso della troupe (trentasei persone, compresi familiari e domestici) partirono alla volta di Livorno³²⁰. La tournée ebbe inizio; non tutti gli attori della compagnia parteciparono tuttavia all'avventura italiana. Oltre ai direttori de Marchand e de Larche, vi presero parte certamente gli attori Beaumard, Blache, monsieur e madame Boivin, Davory (o Davoiré), Cécile Dugué (moglie di de Marchand) e il probabile fratello François Dugué (o Duguet), mademoiselle Dupré, Gaudillon, Gillet, madame Pinot, Paumier (o Pomier), monsieur Claude e madame Marguerite Savaigny (o Savigni), Sebastiano Vermigli, Pierre François Pelletier detto Nicetti (o Nicetty), *régisseur*. A questi si aggiungevano i musicisti Jean Philippe Vielhe e Joseph Dun, violinista, il macchinista Fortunato Federico detto La Fleur, Jean La Plaine *coiffeur* e ancora altri componenti dai ruoli non identificati³²¹. La compagnia rimase in Italia dall'aprile

³¹⁸ Da Archives Collectivité de Corse, Bastia, 3 E 1/ 337 citato in *ibidem*.

³¹⁹ Cfr. *ivi*, vol. I, pp. 387-388. La situazione finanziaria era così grave che de Marchand fu costretto anche a vendere a Bailly tutti i materiali e gli effetti della troupe (per un totale di 2000 livres) per finanziare la nuova tournée.

³²⁰ Altri sei componenti l'avrebbero raggiunta entro il 2 maggio: cfr. le menzioni degli attori nei registri dei passeggeri imbarcati a Bastia in *ivi*, vol. II, pp. 893-895.

³²¹ Tutti questi nomi compaiono nella lista dei passeggeri imbarcati a Bastia verso Livorno tra l'11 aprile e il 2 maggio 1773, con l'eccezione di Sebastiano Vermigli che era partito già il 30

1773 fino al gennaio 1774, mese in cui probabilmente ritornò a Bastia³²². Il 30 marzo successivo, prima di lasciare definitivamente l'isola per la Francia, de Marchand firmò un compromesso con i creditori: fra denaro prestato e merci fornite, il debito ammontava a 10 228 livres³²³. All'inizio dell'aprile 1774 gli attori lasciarono definitivamente l'isola alla volta di Tolone³²⁴. Fin qui gli eventi ricostruiti da Jean-Christophe Liccia, che accenna all'esito disastroso della tournée italiana: a Firenze la compagnia andò in bancarotta. Max Fuchs riporta che a quel punto la troupe si sciolse e che alcuni attori, riuniti in una nuova formazione, recitarono a Lucca e a Pisa, prima di fare ritorno in Corsica³²⁵.

Passando alle fonti del versante italiano, la prima in ordine cronologico è il libretto dei *Deux avares, comédie mêlée d'ariettes* (di Fenouillot de Falbaire, con musiche di Grétry) stampata in francese a Livorno da Tommaso Masi³²⁶. Il frontespizio fornisce informazioni interessanti. Oltre alla data della prima rappresentazione (8 giugno 1773), definisce de Marchand «Maitre de Musique de l'Opera Bouffon Français avec des augmentations» e Nicetty «premier acteur de la Comédie Française» e, parallelamente, autore dell'«adattamento» del testo. Alla fine della lista dei personaggi, completa dei relativi interpreti³²⁷, il libretto specifica in un francese traballante che «les maurceaux [sic!] de Musique ajoutés dans cette pièce sont guillemetée [sic!]». Oltre ad attestare la presenza della troupe di de Marchand in Toscana, il libretto dimostra in effetti che almeno quest'opera del repertorio aveva subito un'operazione di adattamento dell'originale, appositamente realizzato da due membri della compagnia (forse per accomodarsi alle esigenze del pubblico italiano)³²⁸.

marzo e di Beaumard, che compare soltanto nel libretto dell'opera *Les deux avares*, rappresentata dalla compagnia a Livorno: cfr. ibidem.

³²² Cfr. Jean-Christophe Liccia, *Jeux, musique, danse et théâtre en Corse*, cit., vol. I, p. 389.

³²³ Cfr. ivi, vol. I, pp. 391 e ss.

³²⁴ Cfr. ivi, vol. II, p. 895.

³²⁵ Cfr. Max Fuchs, *Lexique*, cit., voci *Gainville/Gainvilliers*, p. 101; voce *Nicetti*, p. 160.

³²⁶ *Deux avares comédie en prose et en deux actes mêlée d'ariettes par Mr. Grétry [...]*, Livourne, chez Thomas Masy Imprimeur, Libraire dans la Grand Rue, 1773.

³²⁷ Gripon avare / Mr. Duguet, Martin avare / Mr. de Blache, Henriette / Mme. de Marchand, Jerome / Mr. Beaumard, Madelon / Mme. Savaigny, Ali / Mr. Paumier, Mustapha / Mr. Davory, Osman e altri sette giannizzeri.

³²⁸ La stampa dei libretti degli spettacoli in lingua francese, realizzata da editori locali, si riscontra anche in altri casi (cfr. p. 125); più rara appare l'esplicitazione dell'operazione di adattamento, come nel caso dei *Deux avares*. Si riscontrano un caso simile e un adattamento forse anche più sostanzioso (con il passaggio dall'atto unico dell'originale a due atti) nel libretto

Alla fine di giugno, la «Gazzetta toscana» annuncia l'arrivo a Firenze di una non meglio specificata compagnia di comici francesi, giunta «per rappresentare diverse commedie in questo Teatro di Via Santa Maria»³²⁹. Le recite ebbero inizio il 1° luglio³³⁰ e proseguirono fino al 19 settembre³³¹. La compagnia, che mise in scena con successo sia opere in prosa che in musica, fu spesso onorata dalla presenza della famiglia granducale e in particolar modo della granduchessa Maria Luisa³³². In occasione della presenza degli Arciduchi (la sera del 19 agosto), le «Notizie del mondo» specificano, a differenza della «Gazzetta toscana», anche i titoli delle due opere rappresentate: *I due avari* e *Il bottajo*, «che riportarono il comun gradimento»³³³.

Titoli di altre opere in repertorio vengono annotati da Giuseppe Bencivenni Pelli, che scrive il 4 luglio 1773: «Abbiamo una compagnia di comici francesi, che dicesi un poco inferiore a quella d'anno passato [quella del teatro francese di Vienna], ma darà ancora delle opere comiche in musica»³³⁴. Alla data del 26 dello stesso mese riporta:

Nella sera sono stato a sentir recitare dai comici francesi il *Maometto*. Mi ha fatto quell'impressione che mi doveva fare una tragedia sì bella in molte parti portata a

di un altro spettacolo livornese della compagnia rinvenuto presso la Biblioteca Labronica, il cui frontespizio riporta: *Annette et Lubin comédie mêlée d'ariettes mise en deux actes par Mr. de Marchand Maître de Musique de l'Opera bouffon Français ; avec des changements; et augmentations de Musique*, Livourne, chez Thomas Masy Imprimeur, Libraire dans la Grand Rue, 1773.

L'esistenza di queste edizioni contraddice apertamente Marco Marica quando scrive: «inutile dire che nel caso di rappresentazioni di *opéras-comiques* da parte di compagnie francesi itineranti la stampa del libretto non era neppure prevista». Marco Marica, *L'opéra-comique in Italia. Rappresentazioni, traduzioni e derivazioni (1770-1830)*, Università degli studi «La Sapienza» (Roma), tesi di dottorato in Storia e analisi delle culture musicali, tutor Fabrizio Della Seta, 1998, p. 27 nota 20. Ma anche l'idea che questi spettacoli non avessero ragione di differire sostanzialmente da quelli messi in scena in madrepatria (cfr. *ivi*, p. 51) va quantomeno sottoposta a indagini ulteriori, dati i casi (attestati, per quanto rari) dei due libretti livornesi.

³²⁹ «Gazzetta toscana», 1773, n. 26, Firenze 26 giugno, p. 102.

³³⁰ Cfr. «Gazzetta toscana», 1773, n. 27, Firenze 3 luglio, p. 106.

³³¹ Cfr. «Gazzetta toscana», 1773, n. 39, Firenze 25 settembre, p. 153.

³³² «In questo Teatro di via santa Maria si continuano con non poco applauso le commedie Francesi tanto in prosa che in musica dell'avvisata compagnia Francese le quali son sovente onorate della presenza di S.A.R. nostra Sovrana». «Gazzetta toscana», 1773, n. 33, Firenze 14 agosto, p. 130. «Giovedì sera le LL. AA. RR. unitamente al Real Arciduca Francesco Gran Principe di Toscana, e alla Real Arciduchessa Maria Teresa si compiacquero d'intervenire al Teatro di via s. Maria a sentire la Commedia Francese». «Gazzetta toscana», 1773, n. 34, Firenze 21 agosto, p. 133.

³³³ «Notizie del mondo», 1773, n. 67, Firenze 20 agosto, p. 535.

³³⁴ Giuseppe Bencivenni Pelli, *Efemeridi*, serie II, vol. I (1773), p. 106 [4 luglio], <https://pelli.bncf.firenze.sbn.it/consultation/text/pages/33/pb_60f589e99b1a1> (ultima consultazione in data 31 ottobre 2025).

maraviglia. In fine sono stati rappresentati *I cacciatori* e la *Lattaia* di monsieur ..., opera comica semplice, ma graziosa, e di una bella musica. Questo è il primo pezzo teatrale di musica francese che abbia sentita. Non disputerò più fra questa, e la nostra musica, benché ne abbiamo della simile. Ogni nazione come ogni uomo ha i suoi gusti. I francesi possono ricopiar facilmente la loro. La nostra è troppo difficile. La paragonerei a Dante, e a Michelagnolo, in confronto del Tasso, e di Raffaello. Chi saprà decidere per migliore fra questi geni?³³⁵

E ancora il 5 settembre:

Ho veduta recitare ai comici francesi l'*Andromaca* di Racine. Questa tragedia ben portata mi ha poco commosso, perché l'interesse dello spettatore è troppo diviso fra diversi personaggi tutt'infelici senza che si sappia quale lo sia con più ragione. L'autore per altro è gran poeta, ma il suo pennello diversifica da quello di Cornelio, e di Voltaire, come il pennello di Michelagnolo da quello di Raffaello, e di Rubens³³⁶.

Il programma della serata prevedeva una *pièce* lunga (*Mahomet ou Le fanatisme* di Voltaire) e una breve (*Les deux chasseurs et la laitière, comédie mêlée d'ariettes* di Louis Anseaume e musiche di Egidio Romualdo Duni). Per Pelli quest'ultima costituisce, significativamente, «il primo pezzo teatrale di musica francese» che abbia mai ascoltato. La penna dell'erudito (che sarebbe diventato due anni dopo direttore della Real Galleria fiorentina) non può fare a meno di paragonare gli autori stranieri a pittori celebri. L'elenco dei pochi titoli di repertorio ricavabili dalle fonti locali può essere integrato da quello ricostruito per Bastia da Jean-Christophe Licia a partire da una lista dettagliata dei costumi pignorati alla troupe dai creditori còrsi; si tratta per lo più di *opéras-comiques* e commedie³³⁷.

Il 25 settembre la «Gazzetta toscana» riporta:

Domenica sera fu l'ultima delle rappresentanze comiche della Compagnia Francese, che qui si è trattenuta per lungo tempo in sequela della facilità accordatale di poter fare le sue commedie Francesi in questo Teatro di via s. Maria, e dalla Sovrana munificenza della

³³⁵ Ivi, p. 120 [26 luglio]
<https://pelli.bncf.firenze.sbn.it/search/texts/33/pages/pb_60f589e99d165> (ultima consultazione in data 31 ottobre 2025).

³³⁶ Ivi, p. 142 [5 settembre]
<https://pelli.bncf.firenze.sbn.it/search/texts/33/pages/pb_60f589e9a0c37> (ultima consultazione in data 31 ottobre 2025).

³³⁷ *Don Juan* di Molière, *Démocrate amoureux* di Regnard (o in alternativa *Démocrate prétendu fou* di Autreau), *Don Quichotte chez la duchesse* di Favart e Boismortier (o in alternativa *Sancho Pança dans son Isle* di Poinsinet e Philidor), *Tancrède* di Voltaire, *On ne s'avise jamais de tout* di Sedaine e Monsigny, *La partie de chasse de Henri IV* di Collé, *La fée Urgèle ou Ce qui plaît aux dames* di Favart e Duni, *Le déserteur* di Sedaine e Monsigny, *Le Huron* di Marmontel e Grétry, *Béverlei* di Saurin, *Le marchand de Smyrne* di Chamfort, *Les deux avarés* di Fenouillot de Falbaire e Grétry, *Rosanna et Camille* di autore anonimo: cfr. Jean-Christophe Licia, *Jeux, musique, danse et théâtre en Corse*, cit., vol. I, p. 398.

nostra Real Padrona sono stati generosamente regalati, come pure da altri distinti soggetti³³⁸.

Le fonti finora passate in rassegna non permettono l'identificazione della compagnia francese che diede recite a Firenze nell'estate 1773. La probabilità che si tratti della compagnia de Marchand – de Larche, sostenuta dalla compatibilità cronologica e geografica (l'8 giugno la troupe era sicuramente a Livorno), diviene certezza grazie ad altre fonti, di tipologia differente. Nell'agosto 1773 il marchese di Ligneville, Soprintendente della musica della Real Camera e Cappella, veniva incaricato dell'acquisto di vari spartiti presso i comici francesi. Lo scopo era quello di riproporre le opere dei francesi, eventualmente tradotte in italiano, nel soggiorno autunnale dei Granduchi a Poggio a Caiano:

Je vous Envoye la Musique dont on doit se servir a Poggio Cayano : vous aurez la Bonté de vous servir des mêmes sujets des autres années y comprenant Boscoli, et Gherardi nouvellement Entréz au service du Grand Duc, tant pour la Representation que pour l'Orquestre. Si vous pouviez faire copier la Musique de deux avarés qu'on a donné au theatre françois, je crois qu'elle pourroit nous servir en faisant traduire le livre En ytalien, pouvû que vous ayéz soin de faire convenir le Poete avec le Maitre de Chapelle³³⁹.

Vous pouvez sans autres Reflexions faire l'emplette des opera Comiques, et mettre la dépense que vous en ferez dans les premiers comptes que vous m'enverrez. je crois qu'il ne sera pas aisé à rédiger les paroles et les mettre en italien, vû la quantité des paroles francaises. N'oubliez pas les recitativi, qui selon moi en italien doivent être insipides car il me paroît absurde de chanter ce qui se parle en francais, et le sel de la piéce et perdu par là³⁴⁰.

L'opera individuata dal conte Thurn (fra le altre) è quella dei *Deux avarés*, particolarmente apprezzata. Si pone immediatamente la questione della traduzione e dell'adattamento del libretto: a questo proposito è molto interessante il parere di Thurn, che nella seconda missiva evidenzia le difficoltà dell'operazione da compiere su un numero sostanzioso di *opéras-comiques* e ritiene che la sostituzione – forse proposta da Ligneville nella lettera precedente – delle parti recitate in francese con recitativi italiani comprometta la qualità delle opere. Nelle carte seguenti è stata conservata una ricevuta, firmata da de Marchand e datata Firenze 27 agosto 1773: «j'ay Soussigné reconnois avoir reçu

³³⁸ «Gazzetta toscana», 1773, n. 39, Firenze 25 settembre, p. 153.

³³⁹ Dalla lettera del conte Antonio Thurn Maggiordomo maggiore al marchese di Ligneville del 1° agosto 1773. ASFi, Imperiale e Reale Corte 5434, c. 85r.

³⁴⁰ Dalla lettera di Thurn a Ligneville del 6 agosto 1773. Ivi, c. 87r.

de monsieur le marquis de ligneville, la Somme de trente quatre Sequins pour payment de quinze partitions que je luy ait livrés»³⁴¹; più avanti, una nota di conto attesta l'acquisto degli spartiti francesi e fornisce un altro possibile titolo del repertorio della troupe, «la Pace Fra Villani» (forse *La réconciliation villageoise* musicata da Theodore-Jean Tarade)³⁴². Il gradimento dei sovrani, in particolare della granduchessa Maria Luisa, per gli spettacoli francesi fu tale da sfociare in un lauto dono elargito ai comici³⁴³ e da richiedere che quelle opere ascoltate al Teatro di via Santa Maria venissero adattate ed eseguite anche a Poggio a Caiano.

Il 27 novembre la «Gazzetta toscana» annunciava ai suoi lettori e alle sue lettrici che

La Compagnia dei Comici Francesi, che in questa città [Firenze] incontrò molto l'applauso del popolo, e che alla vicina primavera è per tornare a divertire questo pubblico ha pensato di produrre a comodo, e piacere dei dilettanti dodici tomi in ottavo di sceniche rappresentanze francesi delle più scelte, in ciaschedun tomo promettendo tre belle tragedie, e due Commedie, le quali si stamperanno nel più nitido carattere al negozio Masi, e Compagni in Livorno. Per facilitare a chiunque voglia l'acquisto di tale opera, s'invitano quelli, che vorranno associarsi al pagamento per ogni tomo quando sarà loro consegnato di paoli cinque. Il costo poi per quelli che non saranno associati sarà indispensabilmente di lire cinque per tomo. Il corrispondente di Firenze per ricevere i nomi degli associati saranno il sig. Ant. Gius. Pagani, ed il sig. Antonio Fabbrini³⁴⁴.

L'iniziativa ebbe effettivamente seguito e anzi superò le intenzioni iniziali, dal momento che dai torchi del livornese Masi uscirono ben tre raccolte di opere teatrali francesi in lingua originale fra il 1774 e il 1776³⁴⁵. L'avviso degli editori

³⁴¹ Ivi, c. 89r.

³⁴² «Per Spartiti di Operette In Musica Comprati dal [...] M. Ligneville per Ordine dei Sovrani dalla Compagnia Francese che recita In Via S. Maria Zecchini Gigliati Trenta Sette [...] Per Spartiti n°: 12 Comprati dalla Compagnia Francese per Servizio di Corte Zecchini trentasette Per riduzione d'un Operetta Francese Intitolata la Pace Fra Villani messa in Italiano Zecchini quattro e mezzo». Dal conto dei musicisti giornalieri per servizio di S.A.R. dal dì 4 luglio sino al dì 12 settembre 1773. Ivi, c. 94r. Il documento è citato in Stefania Gitto, *Le musiche di Palazzo Pitti al tempo dei granduchi Asburgo-Lorena. Storia della collezione musicale granducale*, in «Annali di storia di Firenze», VI (2011), <https://doi.org/10.13128/Annali_Stor_Firen-10299> (ultima consultazione in data 31 ottobre 2025), p. 150 nota 60. Gitto identifica la *Pace fra i villani* con *La riconciliazione del villaggio*, titolo che compare in un altro conto relativo alle «burlette» recitate a Poggio a Caiano nell'autunno del 1773 (cfr. ivi, p. 130) e individua l'originale francese ne *La réconciliation villageoise* di Theodore-Jean Tarade, di cui si conservano partitura a stampa e parti manoscritte nel fondo Pitti della Biblioteca del Conservatorio di Musica «Luigi Cherubini» di Firenze.

³⁴³ Cfr. pp. 111-112.

³⁴⁴ «Gazzetta toscana», 1773, n. 48, Firenze 27 novembre, p. 190.

³⁴⁵ *Collection de tragédies, comédies, et drames choisis des plus célèbres auteurs modernes*, à Livourne, chez Thomas Masi et compagnie, éditeurs et imprimeurs-libraires, 1774-1775, 12 tomi; *Collection de tragédies et comédies, choisies des plus célèbres auteurs anciens*, à

nel primo tomo della prima raccolta di autori moderni (dedicata non a caso al conte di Marbeuf, massima autorità politica sull'isola della Corsica: ulteriore conferma che i comici francesi menzionati fossero quelli della troupe de Marchand – de Larche³⁴⁶) dichiara:

Il n'est point de peuple en Europe qui ne fasse un cas particulier de la Tragédie & de la Comédie Françaises : cet accord & cette unanimité dans une affaire de sentiment, de goût & de plaisir, semble prouver sans réplique que le Théâtre François est une véritable peinture des mœurs & des passions, qui le rend propre à toutes les Nations. (On ne parle ici que des pièces qui ont eu une approbation universelle, & des Acteurs distingués, qui sur le Théâtre François, sont d'espèces de peintures vivantes.) Nous avons donc cru faire une chose agréable aux amateurs, de réunir dans une seule édition les meilleures Tragédies, Comédies, & autres Drames du Théâtre François, dont il est difficile de se procurer des exemplaires, quoique quelques-uns aient été traduits en plusieurs langues, & qu'ils appartiennent à des Auteurs dont la plupart sont en vie. Au reste si dans le courant de l'Édition il paroît quelque Pièce qui mérite d'être recherchée des connoisseurs, nous ne manquerons pas de la comprendre dans notre Collection, où l'in suivra jusqu'à la fin l'ordre au quel on s'est conformé dans ce premier volume. Nous osons nous flatter que le public nous tiendra compte du desir que nous avons de lui être utiles. Heureux si nous pouvons y réussir. C'est la récompense qui fait le principal objet de nos vœux³⁴⁷.

Una raccolta di testi ancora poco diffusi³⁴⁸, «a comodo, e piacere dei dilettranti»: fra questi sono probabilmente da includere gli stessi «distinti soggetti» che

Livourne, chez Thomas Masi et Compagnie, éditeurs et imprimeurs-libraires, 1775-1776, 12 tomi; *Collection de comédies choisies en un acte et en deux des plus celebres auteurs*, à Livourne, chez Thomas Masi et Compagnie, éditeurs, et imprimeurs-libraires, 1776, 6 tomi.

Antonio Tacchi ipotizza che il *Teatro di educazione o sia Raccolta di commedie morali per uso della gioventù* [...], tradotte dal francese da Bartolommeo Renard e dedicate alla granduchessa Maria Luisa (Firenze, presso Giuseppe Tofani, 1782, 8 tomi), possa essere una traduzione della raccolta annunciata dalla «Gazzetta toscana» nel novembre 1773: cfr. Id., *Della 'regolata' vita teatrale fiorentina (1765-1790)*, Università degli studi di Firenze, tesi di dottorato in Storia del teatro, tutor Siro Ferrone, 1993, p. 170 nota 71. Tuttavia, le edizioni Masi e quella Tofani sembrano essere a prima vista del tutto indipendenti, dal momento che la Tofani contiene esclusivamente traduzioni di opere di (o attribuite a) madame de Genlis mentre le Masi raccolgono una serie nutritissima e variegata di autori in lingua originale, nella quale Madame de Genlis, anche per motivi cronologici (il *Théâtre à l'usage des jeunes personnes* fu pubblicato a Parigi soltanto nel 1779-1780), è assente.

³⁴⁶ Non si tratta dunque della troupe della Comédie-Italienne di Parigi come ipotizzano i Weaver: cfr. Robert Lamar Weaver – Norma Wright Weaver, *A Chronology of Music in the Florentine Theater, 1751-1800*, cit., pp. 58-59, 316.

³⁴⁷ *Collection de tragédies, comédies, et drames choisis*, cit., tomo I (1774), avis des éditeurs [pp. 7-8].

³⁴⁸ Il primo volume della prima raccolta venne recensito positivamente nella tarda primavera del 1774 sia nelle notizie letterarie della «Gazzetta universale» che nelle «Nouvelle letterarie». «Non si possono se non che lodare quelle imprese dell'Arte Tipografica, le quali son dirette a far passare dall'una all'altra contrada della colta Europa le più utili produzioni apportatrici di nuovi, o più chiari lumi, e che servono nel tempo medesimo di delizioso pascolo, e d'istruzione allo spirito, e al cuore. Anche le medesime idee, e le verità fattesi già comuni ad ogni genere di persone risvegliano dolcissima impressione nelle menti, allorchè sieno presentate con quell'aria di novità, e di pellegrina espressione, che nasce singolarmente dalla varietà dei genj delle nazioni, e spesso ancora dalle diversità dello stesso clima. Queste riflessioni possono in gran parte giustificare la risoluzione di Tommaso Masi e Compagni Stampatori in Livorno di aver fatta una

avevano generosamente omaggiato, sull'esempio dei Granduchi, gli attori stranieri alla fine delle loro recite fiorentine, e che condividevano con la coppia granducale l'idea di un teatro francese le cui opere «tendent à rendre les hommes meilleurs»³⁴⁹.

Dal passaggio citato dalla gazzetta emergono altri due elementi rilevanti: l'intenzione degli attori francesi di ritornare a Firenze in primavera e il ruolo di intermediari nell'operazione di Antonio Giuseppe Pagani e Antonio Fabbrini. Pagani (1728-1798), libraio e stampatore, proprietario della «Gazzetta toscana», ebbe forti legami con il mondo teatrale fin dall'inizio della sua attività, essendosi dedicato già dal 1760 alla commissione e vendita e poi anche alla stampa in proprio di libretti di opere in musica³⁵⁰. Antonio Fabbrini è attestato nel maggio 1771 come impresario di quel Teatro di via Santa Maria nel quale diedero le recite gli attori francesi³⁵¹. Ricopriva probabilmente ancora questo ruolo nel

Collezione di Tragedie, Commedie, e Drammi Francesi di più celebri Autori moderni, come apparisce dal primo Volume, che ora annunziamo col seguente titolo "*Collection de Tragedies, Comedies, & Drame Choisis des plus celebres Auteurs modernes, Dediée a Son Ex. le General Comte de Marbeuf &c. &c.* Non prima d'ora abbiamo stimato opportuno di darne parte al pubblico ancorchè ella sia stata annunziata nella Gazzetta di Milano fino dalla pubblicazione del Manifesto, per aspettare a vederne effettuata l'idea nella comparsa del primo Tomo, ed in conseguenza per pronunziarne un più concludente giudizio. In fatti non hanno mancato gli Editori di riunire in questa bella raccolta i migliori Componimenti Teatrali, che formar possano un piacevol quadro del presente Teatro Francese, e di quegli ingegni nobili, che sanno farvi risplendere più che mai la virtù col vago treno del gusto, e delle grazie. L'edizione è bella, ed esattamente corretta. Contengonsi in questo primo Tomo i seguenti componimenti. [...] Promettono in oltre, che comparendo nel corso dell'edizione qualche pezzo degno delle premurose ricerche degli intelligenti, non mancheranno d'inserirlo nella presente Collezione, seguitando sempre l'ordine prefisso in questo primo Volume. Speriamo che questa plausibile impresa corrisponderà nel suo adempimento all'aspettazione dei Sigg. Associati, e porgerà maggior coraggio anche ad altri concorrenti di fornirsi d'una raccolta simile, che sembra non ottenere inferior luogo tra le utili, e dilettevoli produzioni». «Gazzetta universale», 1774, n. 41, 21 maggio, Notizie letterarie, Livorno, p. 327. Le «Novelle letterarie» del giugno 1774 riportano: «Non vien prescritto altro confine alla presente Raccolta, che quel di contener Drammi moderni, e cinque per Volume. I cinque di questo primo sono gli appresso [...] L'edizione è bella ed è corretta; cosa che è notevole assai, trattandosi di Libri Francesi stampati in Italia; ma Livorno è già in questo possesso dopo la nitidissima ristampa dell'*Enciclopedia*». «Novelle letterarie», 1774, n. 25, 24 giugno, Livorno, colonne 392-393. I numeri dei mesi successivi documentano la velocità, proporzionale al successo di pubblico, con la quale proseguì la stampa di questa prima raccolta di dodici tomi. «L'incontro che à avuto quest'Edizione è quello che la sollecita tanto velocemente», «Novelle letterarie», 1774, n. 28, 15 luglio, Livorno, colonna 438; «se l'Edizione continua colla stessa velocità, avrà l'Italia dai suoi torchi prontissimamente il più scelto Teatro Franzese», «Novelle letterarie», 1774, n. 34, 26 agosto, Livorno, colonna 534; «è stimabile la velocità con cui va pubblicandosi quest'edizione», «Novelle letterarie», 1775, n. 19, 12 maggio, Livorno, colonna 293.

³⁴⁹ *Collection de tragédies, comédies, et drames choisis*, cit., tomo I (1774), dedica [p. 4].

³⁵⁰ Cfr. Maria Augusta Morelli Timpanaro, *Autori, stampatori, librai*, cit., p. 520.

³⁵¹ Cfr. nota 312 p. 106.

gennaio 1773³⁵² mentre nel marzo di quell'anno la gazzetta lo nomina esplicitamente come «libraio da S. Firenze»³⁵³.

I periodici danno notizia del successo riscosso dagli attori francesi, del gradimento dei sovrani e della nobiltà, della fortuna dell'iniziativa editoriale che promossero direttamente. Eppure si tratta di un quadro parziale. Prima di lasciare Firenze³⁵⁴ e di spostarsi a Pisa, dove arrivò il 26 settembre e si fermò solo pochi giorni, quindi a Lucca³⁵⁵, la troupe andò in bancarotta e si sciolse. Una memoria redatta mesi dopo dall'attore Boivin attesta che quella compagnia, tanto applaudita secondo la «Gazzetta toscana», andò in bancarotta proprio a Firenze. Boivin, mosso dal presunto comportamento scorretto dell'attore, *régisseur* e *caissier* della compagnia, Pierre François Pelletier detto Nicetti o Nicetty (1736 circa-post 5 gennaio 1781)³⁵⁶, aveva steso la memoria a corredo di una richiesta

³⁵² Questo sembra di poter dedurre da due notizie della «Gazzetta toscana» del gennaio 1773. Il periodico menziona Andrea Fabbrini, figlio dell'impresario e proprietario dei costumi. «Domenica 27 scorso [dicembre] furono aperti questi pubblici Teatri [...] Nel Teatro di via Santa Maria = la Gabbriella di Vergy Tragedia del sig. di Belloy trasportata in versi Toscani dalla sig. Caminier decorata di balli inventati dal sig. Vincenzio Piattoli, con una Farsa Intitolata il Matrimonio, contribuendo a render più brillante la comparsa il Vestiario tutto nuovo tanto delle sceniche rappresentanze quanto de' balli, di ragione del sig. Andrea Fabbrini figlio dell'Impresario del suddetto Teatro col disegno, e direzione del sig. Gio. Batista Minghi, e questo vestiario non si restringerà soltanto per uso del medesimo ma ancora chiunque avesse bisogno di abiti Teatrali potrà indirizzarsi al prefato sig. Fabbrini». «Gazzetta toscana», 1773, n. 1, Firenze 2 gennaio, pp. 1-2. Come «figlio dell'Impresario del Teatro di Via S. Maria», Andrea Fabbrini appare anche in «Gazzetta toscana», 1773, n. 3, Firenze 16 gennaio, p. 9.

³⁵³ «Per maggiormente animare l'impresa del Vestiario Teatrale, che il sig. Andrea Fabbrini fino dall'anno scorso ha meditata e felicemente nel periodo del p. p. Carnevale eseguita, egli fa noto al Pubblico, che chi desiderasse abiti da Teatro in qualunque genere, e carattere sì di rappresentazioni sceniche come di balli, può pienamente restar soddisfatto (come lo sono stati quelli che esso ha avuto l'onore di servire) con dirigersi al Negozio del signore Antonio Fabbrini libraio da S. Firenze, Padre del Conduttore di detta fabbrica [...]». «Gazzetta toscana», 1773, n. 10, Firenze 6 marzo, pp. 37-38. Antonio Fabbrini fu coinvolto peraltro anche negli anni successivi nelle tournées di altre compagnie francesi: cfr. p. 124. Nel 1782 è attestato come impresario del Teatro di via del Cocomero: cfr. Giacomo Villa, «*Qua numina voce moveret?*», cit., vol. II, p. 706.

³⁵⁴ I comici rimasero a Firenze almeno fino al 18 settembre, come prova il permesso accordato dal sovrano di recitare ancora in quella sera nel Teatro di via Santa Maria, trasmesso dalla Segreteria di Stato all'Auditore fiscale il 16 settembre 1773: cfr. ASFi, Camera e Auditore Fiscale, Negozi di polizia 2832, 20 (1773).

³⁵⁵ «Domenica [26 settembre] pervenne qui dalla parte di Firenze una Compagnia di Comici Francesi, e lunedì sera fecero le loro rappresentanze con grand'applauso, e mercoledì mattina partirono alla volta di Lucca per farvi colà alcune commedie». «Gazzetta toscana», 1773, n. 40, Pisa 29 settembre, p. 159.

³⁵⁶ Pierre François Pelletier detto Nicetti o Nicetty nacque a Parigi intorno al 1736. Nel 1767 dirigeva una compagnia ad Avignon. Fece parte della troupe de Marchand – de Larche – Després de Gainville che giunse a Bastia nella primavera 1772 e della quale fu *régisseur* durante la tournée italiana del 1773-1774. Tornato in Francia, fu attivo a Montpellier, Arles e Nîmes nel 1776. Nel carnevale 1779 era a Toulon. Tra il 1780 e il 1781 fu di nuovo in Italia con la troupe

di arbitraggio indirizzata ai “colleghi” della Comédie-Française (che avevano tra i loro compiti quello di giudicare le liti nelle troupes della provincia). Il 12 febbraio 1774 Boivin scrive da Bastia:

Messieurs. Les circonstances m'obligent d'avoir recourir à vous pour vous prier de vouloir bien donner une décision sur les Articles insérés dans le mémoire cy joint. Je crois avoir raison, mon adverse partie aussy, il faut un tiers pour nous accorder et nous nous en rapportons entièrement à vous. Je vous prie de mettre votre jugement au dos du mémoire et de me le renvoyer. Il ne reste que le tems nécessaire pour avoir réponse ce qui me fait espérer que vous voudrez bien mettre cette affaire en délibération dans vôtre premiere Assemblée³⁵⁷.

Sollecitando un giudizio veloce, Boivin acclude alla lettera un lungo memoriale di undici paragrafi, nei quali illustra in successione cronologica i fatti che lo avevano condotto allo scontro con Nicetty³⁵⁸. Boivin dichiara di essere stato ingaggiato con la moglie mentre erano a Tolosa da «Gainvilles, Delarche et Marchand Directeurs de la troupe de Comédie sous les ordres de Monseigneur le Comte de Marbeuf» il 15 dicembre 1772 per un contratto di un anno, dal lunedì dopo la seconda domenica di Pasqua 1773 fino al sabato precedente la domenica delle Palme 1774. Il contratto prevedeva rispettivamente 1800 e 500 livres di anticipo da pagare ai due attori nel gennaio 1773, somma che sarebbe stata poi ritenuta alla coppia progressivamente ogni due settimane. Non avendo ricevuto l'anticipo promesso, Boivin si era recato in Corsica per avere chiarimenti. Giunto sull'isola, aveva trovato soltanto de Marchand con la compagnia, dal momento che gli altri due direttori erano partiti per l'Italia³⁵⁹. Quindi prosegue nel secondo paragrafo:

Les Differens Engagemens que les trois Directeurs avoient pris avec ceux qui leur avoient prêté de l'argent pour payer leur troupe, faire des voiajes en Italie, n'ayant point été

di mademoiselle Clairmonde e di Duel de Neuville in qualità di quarto *chef de troupe*. Non se ne hanno più notizie dopo il 5 gennaio 1781. Anche sua moglie, dalla quale si era separato all'inizio degli anni Sessanta, fu attiva in provincia come *directeur de théâtre*: cfr. Jean-Christophe Licia, *Jeux, musique, danse et théâtre en Corse*, cit., vol. II, pp. 820-821 e più avanti nel capitolo, p. 131.

³⁵⁷ Dalla lettera di Boivin ai Comédiens Français da Bastia, 12 febbraio 1774. Archive de la Bibliothèque-Musée della Comédie-Française (d'ora in avanti ACF), Archives autres théâtres XVIIIe siècle (Théâtres de province / Arbitrage – consultation), dossier 2 AT 6 (28), a). Il fascicolo è segnalato da Max Fuchs in Id., *Lexique*, cit., voci *Gainville/Gainvilliers*, p. 101; voce *Nicetti*, p. 160.

³⁵⁸ Cfr. ACF, Archives autres théâtres XVIIIe siècle, cit., c). La memoria è datata Bastia, 11 febbraio 1774.

³⁵⁹ L'arrivo di Boivin in Corsica va quindi collocato successivamente al 14 gennaio 1773, data di partenza dei due direttori: cfr. p. 107.

tenus ; ils ont été discrédités et le S. Nicetty fut chargé des affaires de la troupe pendant le reste de la Campagne et nommé régisseur pour l'autre Campagne³⁶⁰.

Data la difficile situazione finanziaria, Boivin aveva trovato un nuovo accordo con Nicetty, che prevedeva che madame Boivin, rimasta a Tolosa, raggiungesse la compagnia con un anticipo di 300 livres (l'anticipo pattuito tra i due, preso in prestito dal conte di Marbeuf, dovette essere pagato se alla fine di aprile madame Boivin raggiunse effettivamente la compagnia, che intanto era già sbarcata in Italia)³⁶¹. Boivin scrive che la compagnia «fut bien payé a livournes» e che, come concordato, l'anticipo fatto ai Boivin venne progressivamente scalato dai guadagni. Quindi la memoria arriva al punto cruciale della questione:

5. À florence les trois Directeurs ont fait Banqueroute et la troupe s'est rompue. 6. On à fait une société au prorata des appointemens, et nous avons joué à luc et à pise ou nous avons fait différens partages, il n'a point été question des retenues des Avances qui avoient été faites³⁶².

Dopo la bancarotta³⁶³ dei tre direttori a Firenze (Boivin include anche Gainville, che forse era ritornato dopo essersi sfilato dalla gestione), la compagnia si era sciolta. Gli attori avevano costituito una nuova società per parti, proporzionate in base ai pagamenti, senza che si parlasse più di restituire le vecchie somme anticipate. A questo proposito nacque la lite dopo il ritorno in Corsica, nel momento in cui Nicetty, ancora responsabile della cassa, aveva trattenuto dagli incassi dalle recite più recenti (date presumibilmente nel carnevale) i vecchi anticipi che i Boivin non avevano più restituito, «disant que Monseigneur le Comte de Marbeuf pretendoit être remboursé»³⁶⁴. Boivin si chiede perché Nicetty non aveva preteso la restituzione già in Italia e riporta quindi tutta una serie di argomentazioni in difesa dei propri interessi contro le pretese del *caissier*. Conclude infine riportando il tentativo di risoluzione messo in atto dal

³⁶⁰ ACF, Archives autres théâtres XVIIIe siècle, cit., c).

³⁶¹ Questo dato è confermato dai registri dei passeggeri imbarcati a Bastia, che attestano che madame Boivin partì da sola alla volta di Livorno il 28 aprile 1773 (il grosso della compagnia era partito invece l'11 aprile): cfr. Jean-Christophe Liccina, *Jeux, musique, danse et théâtre en Corse*, cit., vol. II, p. 894.

³⁶² Cfr. ACF, Archives autres théâtres XVIIIe siècle, cit., c).

³⁶³ Nelle unità settecentesche del fondo archivistico del Teatro di via Santa Maria (poi Alfieri), conservato presso l'ASCF (fondo Teatro Alfieri) non sembra essere sopravvissuto alcun documento relativo alle vicende burrascose della compagnia francese del 1773.

³⁶⁴ Ibidem.

conte di Marbeuf, che aveva deciso di donare l'intera somma prestata ai Boivin all'intera compagnia, che a questo punto aveva però voltato le spalle ai colleghi:

11. Monseigneur le Comte de Marbeuf croiant trouver le moyen d'arranger cette affaire a fait présent de la Somme entière à la troupe. Lorsque les Comédiens qui paroisoient désirer que cette affaire se termina en ma faveur ont été Certain que la Somme Entière avoit été donnée à la Troupe, ils n'ont plus envisagé quel étoit le but de Monseigneur le Comte de Marbeuf en faisant ce Don. Ils ont suivi le penchant si Naturel à la plupart des hommes, l'amour de l'or, et n'écoutent plus que la voix de l'interêt, ils ont jugé qu'il falloit que le S. Boivin continue le remboursement de ses Avances, disant que d'Autres Sujets qui sont dans le même Cas que lui ne voudroient plus rembourser. Mauvaise raison à alleguer, Si le S. Boivin a raison, un autre qui est dans le même Cas doit l'avoir aussy. La loix étant Egale³⁶⁵.

Boivin riconosce la legittimità delle somme trattenute prima della bancarotta; la questione rimane aperta su quelle successive, sulla legittimità delle quali i Comédiens Français sono sollecitati ad esprimersi dallo stesso conte di Marbeuf.

I «Comédiens ordinaires du Roy» risposero punto per punto alla memoria allegata da Boivin³⁶⁶. L'inizio della risposta fornita a Boivin sembra giudicare la vicenda in suo favore. I Comédiens Français riconoscono che «les Directeurs ayant fait banqueroute, Touts Engagements, Et conventions Quelconques [...] lès Directeurs Et leur pensionnaires ont cessé» e osservano, riguardo alla mancata discussione sulla risoluzione dei debiti al momento della costituzione della nuova società dopo la bancarotta, che si è trattato di «un manque de forme Qui peut Entrainer avec soy De très grands incovénients. Ou bien c'est un aveu tacite Que, dès ce même moment, chacun des nouveaux intéressés restoit dans l'état ou il etait, c'est à dire à ne se devant rien mutuellement». Viene poi contestata la legittimità delle pretese di Nicetty, che era ufficialmente decaduto dal suo ruolo di *régisseur* dopo la bancarotta e che quindi si sarebbe dovuto rifare, in caso di perdite personali, sui direttori stessi e non su Boivin.

Nella risposta al decimo punto della memoria, però, il giudizio favorevole a Boivin inverte improvvisamente rotta: motivo di contestazione a Boivin diviene la firma di una quietanza di pagamento che l'attore stesso aveva reso a Nicetty dopo la bancarotta. Per Boivin non era una prova della validità ancora in corso del debito, ma i Comédiens Français ritengono che, avendo firmato quella ricevuta a Nicetty dopo la bancarotta, Boivin si sia posto in una

³⁶⁵ Ibidem.

³⁶⁶ Cfr. *ivi*, b). La risposta è datata alla fine del documento al 28 febbraio 1774.

posizione di debitore privato, non più di attore ingaggiato: la pretesa di Nicetty diventa dunque legittima. Il verdetto è influenzato soprattutto dal contenuto dell'ultimo paragrafo (relativo al dono del conte di Marbeuf) che gli attori-giudici ritengono determinante:

La lecture attentive De ce Dernier paragraphe porte De très grands Eclaircissements Sur l'objet De la Contention ; il Démontre ce Que l'on n'avait point Encor articulé jusqu'à cette heure, Qui est, Que non obstant la Rupture De l'ancienne Direction, chaque pensionnaire S'est soumis au Remboursement Dès avances à lui faites En particulier, D'où il Résulte Que le S. boivin Doit continuer le Remboursement Dès Siennes jusqu'à la parfaite extinction Dès dites, et Qu'au moment Du [...] dès comptes Généraux de la dite nouvelle association, les trois cent livres accordées et Dues à la Générosité D'un Général aussi Recommandable que l'est Monsieur le Comte De Marbeuf, doivent Etre Réparties En forme De Gratification au prorata Dès appointements de Chacun ; Delibéré En Notre assemblée Tenue au Château Dès Thuilleries ; Dont copie sera Envoyée conforme à la minute restée au greffe De la Comédie ; fait a paris ce Lundi vingt-huit février 1774 [...]³⁶⁷

Il fascicolo conservato alla Comédie-Française da un lato attesta le difficoltà economiche della compagnia nel corso della tournée italiana e lascia intuire che il successo delle recite fiorentine non fu così compatto e costante, tanto che gli incassi non bastarono a far fronte ai pesanti debiti e la situazione sfociò nella bancarotta; dall'altro lato, testimonia le forti tensioni serpeggianti fra gli attori. Ne risulta almeno parzialmente smentita la cronaca del tutto rosea e filtrata dei periodici locali, sottoposti al controllo granducale che apprezzava e remunerava generosamente gli attori forestieri.

Il ritorno della troupe, annunciato per la primavera successiva, resta incerto. Se sembra di poterlo escludere per la primavera 1774, data la partenza degli attori dalla Corsica per Tolone all'inizio di aprile, non è del tutto improbabile che sia effettivamente avvenuto nell'estate. Il 1° luglio le «Notizie del mondo» riportano l'arrivo di una compagnia di comici francesi a Firenze, che avrebbe dato le sue recite al Teatro di via Santa Maria³⁶⁸. Il 16 settembre lo stesso periodico ne annuncia la partenza, specificando che

La Compagnia dei Comici Francesi che ha terminate le sue recite in questo Teatro di via Santa Maria, è di quì partita alla volta di Livorno di dove deve passare a Tolone, ed ha riportato dalla munificenza delle Loro Altezze Reali il regalo di 400 zecchini³⁶⁹.

³⁶⁷ Ibidem.

³⁶⁸ «E' arrivata una Compagnia di Comici Francesi, che in questo Teatro di via S. Maria principierà domenica prossima le sue recite da continovarsi nella presente stagione dell'Estate». «Notizie del mondo», 1774, n. 53, Firenze 1° luglio, p. 424.

³⁶⁹ «Notizie del mondo», 1774, n. 75, Firenze 16 settembre, p. 599.

La notizia che questa compagnia ignota fosse diretta a Tolone, la stessa città nella quale erano ritornati, nell'aprile precedente, gli attori di de Marchand, è sicuramente suggestiva, ma i dati sono insufficienti a permetterne un'identificazione sicura con la troupe de Marchand – de Larche – Després de Gainville.

3. *La troupe di Le Neveu e Patte (1776)*

Alla metà di giugno 1776 una nuova compagnia di comici francesi, proveniente da Livorno, chiese il permesso di dare recite a Firenze a partire dal giorno dell'imminente festa di San Giovanni. I direttori scrissero la loro supplica rivolgendosi, significativamente, alla granduchessa Maria Luisa:

Madame, Les Directeurs de La Comédie Francaise, ayant appris le prochain départ de Son Altesse Royale³⁷⁰; La supplient très humblement, de daigner jeter un coup d'oeil favorable sur leur Situation actuelle. Ils ne sont venus en Toscane, que sur l'espoir que leur Spectacle jouiroit de l'honneur de Sa Présence: pour se mettre à portée d'arriver à Florence au tems prescrit, ils ont acceptés le Théâtre de Livorne; qui leur est devenu très onéreux, vû le peu d'Argent que la Ville rapporte et le fraix enormes qu'ils ont été obliges de faire. Pour allèger cette perte, ils désireroient obtenir de Son Altesse Royale, la permission d'ouvrir leur Théâtre le jour de la [fête de] St. Jean; avantage dont a joui le Sr. Aufrêne. Ils espèrent que Son Altesse Royale voudra bien leur accorder la même grace. C'est avec le plus vif regret qu'ils se voyent privés du bonheur de contribuer à Ses amusemens: obtenir Ses suffrages, c'étoit les dédommager de la perte essuyée à Livorne: le départ de Son Altesse Royale leur fait craindre avec juste raison un pareil événement à Florence. Ils ne cesseront de faire des Voeux pour la prospérité de Son Altesse Royale et de Son Auguste Famille³⁷¹.

Riponendo tutte le speranze nella benevolenza della granduchessa e nel suo apprezzamento per gli attori francesi (del quale doveva essersi ormai diffusa voce), i direttori Patte e Le Neveu si lamentano degli incassi magri ottenuti a Livorno e, cercando di sfuggire al pericolo della bancarotta, chiedono di ottenere il privilegio di poter iniziare i loro spettacoli nel giorno della festa del patrono, «avantage dont a joui le Sr. Aufrêne», il celebre attore della troupe del teatro francese di Vienna a Firenze nel 1772. Il permesso venne accordato, anche grazie al parere positivo dell'Auditore fiscale che aveva però prima prudentemente consultato anche l'impresario del Teatro del Cocomero:

³⁷⁰ Per Vienna: cfr. nota 386 p. 125.

³⁷¹ Dalla supplica di Patte e Le Neveu in ASFi, Camera e Auditore Fiscale, Negozi di polizia 2850, affare 348 (1776).

Sebbene vagolino fino al di primo del futuro mese di settembre le privative, che furono concesse ai Teatri con i passati Regolamenti; Tuttavia pare concepibile la Grazia, che domanda il Direttore delle Commedie francesi di potere aprire le recite della sua compagnia la sera della prossima solennità di S. Giovanni. L'impresario del Cocomero, che hò sentito non repugna a questa concessione in veduta, che Egli può risentirne poco bene e poco male, non mancandoli gli Appalti, cha hà già fatto; onde essendo detto Impresario al termine delle sue recite non hà saputo opporsi; tanto più che una simil grazia nell'anno 1772 fù concessa all'Impresario francese, che venne da Vienna. Proporrei dunque umilmente, che V.A.R. si degnasse di rescrivere l'ingiunto memoriale del Direttore Patte il Nipote = concedesi come si domanda nonostante = e profondamente m'inchino³⁷².

L'*Indice de' spettacoli teatrali* riporta la composizione della compagnia di Le Neveu e Patte e conferma la sua presenza a Livorno nella primavera del 1776. La formazione era composta dagli attori Le Neveu, Patte, Granger, D'Ambreville, Dorval, Latour, De Sainty, Duclos, Patte, Denis, L'Hôte e dalle attrici L'Hôte, Desormes, Neveu, Germancé, Carré, Patte, De Sainty, Neveu³⁷³. Le recite livornesi includevano, oltre alla rappresentazione di tragedie e commedie, anche dei balli composti da Giuseppe Regina ed eseguiti da ballerini italiani: oltre al suddetto Regina, Luigi Trentanove, Giuseppe Radaelli, Francesco Regina, Regina Monti, Marianna Monti, Giuseppa Radaelli, Anna Agostini³⁷⁴. L'*Indice* segnala la presenza della stessa compagnia l'estate successiva a Firenze, nel Teatro in via Santa Maria, ma specificando «senza balli»³⁷⁵.

Le notizie raccolte da Fuchs permettono di ricostruire in parte – e con qualche ragionevole dubbio, dovuto all'oscillazione delle grafie dei nomi – l'itinerario di questa compagnia precedente l'arrivo nel Granducato. La presenza di «Leneveu et Batte», già capocomici associati, è attestata a Dijon nel maggio 1771³⁷⁶. Alla voce *Neveu* si riporta ancora la presenza di una coppia «Neveu et Patte» a Torino e Chambéry al massimo nel 1775 e infine ad Avignon nell'aprile 1779³⁷⁷. L'oscillazione delle grafie solleva nello stesso Fuchs il dubbio che i

³⁷² Dall'Auditore fiscale al sovrano il 14 giugno 1776 in ivi. Il rescritto favorevole di Pietro Leopoldo fu firmato in data 18 giugno e trasmesso dalla Segreteria di Stato all'Auditore Brichieri Colombi il 20 giugno 1776: cfr. ivi.

³⁷³ Cfr. *Indice de' spettacoli teatrali della primavera, estate, ed autunno 1776 e del corrente carnevale 1777*, in *Un almanacco drammatico. L'Indice de' teatrali spettacoli 1764-1823*, a cura di Roberto Verti, vol. I, Pesaro, Fondazione Rossini, 1996 (ristampa anastatica delle edizioni originali), p. 194.

³⁷⁴ Cfr. ibidem.

³⁷⁵ Cfr. ivi, p. 197.

³⁷⁶ Cfr. Max Fuchs, *Lexique*, cit., voce *Leneveu*, p. 138.

³⁷⁷ Cfr. ivi, voce *Neveu*, p. 160.

comici presenti a Dijon siano gli stessi attestati ad Avignon otto anni dopo; tuttavia non è nemmeno trascurabile la presenza reiterata di entrambi i nominativi nel ruolo di *chefs de troupe associés* nello stesso giro di anni (1771-1779). Nell'intervallo cronologico fra Dijon (1771) e Torino-Chambéry (1775) è possibile inserire un'ulteriore tappa della troupe, che ai primi di agosto 1775 si trovava a Genova³⁷⁸. Da Genova la compagnia di Le Neveu e Patte e si sarebbe recata a Torino, città in cui è ancora l'*Indice de' spettacoli teatrali* a confermare la presenza degli attori francesi nell'autunno immediatamente successivo. L'*Indice* fornisce per Torino alcune informazioni interessanti: in primo luogo, riporta il teatro in cui i comici si esibirono, quello «in Contrada di Pò»; quindi i generi principali del repertorio rappresentato: tragedie, commedie e «opere buffe in musica»; infine, denomina la compagnia come «Truppa de' Comici Ordinarj di S. M.». La composizione della formazione torinese risulta diversa da quella che i direttori avrebbero condotto a Livorno nella primavera successiva e prevedeva una divisione fra attori nelle tragedie e commedie e attori-cantanti negli *opéras-comiques*: signori Leneveu, Patte, Ansoline, Latour, Nogent, Depont, Patte *figlio*, Berhand, Dalancourt; signore Anselina, Patte, Monmerville, Depont, Lacombe, Nane, Berhand, Neveu nelle tragedie e nelle commedie³⁷⁹; signori Depont, Dinezi, Monmerville, Dalancourt, Doni; signore Lacombe, Anseline *figlia*, Nane, Berhand nelle «Opere Comiche»³⁸⁰.

Dopo lo scioglimento di questa compagnia, è possibile che tra la fine del 1775 e l'inizio del 1776 Le Neveu e Patte siano tornati in Francia per reclutare nuovi attori e da un porto francese si siano imbarcati per Livorno oppure che, ingaggiando nuovi attori in Francia dopo aver lasciato Torino, siano ritornati a Genova e che da lì si siano poi spostati a Livorno. Da quest'ultima, ottenuto il permesso, la compagnia si spostò a Firenze, dove cominciò le sue recite nel Teatro di via Santa Maria nel giorno di San Giovanni. La «Gazzetta toscana»

³⁷⁸ Cfr. Gustavo Malvezzi, *L'opéra-comique sulle scene torinesi nel secondo Settecento*, in «Fonti Musicali Italiane», n. 9 (2004), p. 44.

³⁷⁹ Cfr. *Indice de' spettacoli teatrali della primavera, estate, ed autunno 1775 e del corrente carnevale 1776*, in *Un almanacco drammatico. L'Indice de' teatrali spettacoli 1764-1823*, cit., vol. I, p. 147.

³⁸⁰ Cfr. *ivi*, p. 147.

non manca di menzionare gli spettacoli francesi, che durarono fino a settembre.

Il 22 giugno ne annunciava l'inizio:

Lunedì sera di S. Giovanni Battista 24 corrente, sarà aperto durante il decorso dell'estiva stagione il Teatro di via Santa Maria dalla Compagnia de Comici Francesi che attualmente ritrovasi in Livorno. Promettono essi di fare 40 recite di differenti commedie, e tragedie e propongono per le medesime un appalto al prezzo di due Zecchini, e mezzo per i Nobili, e di due zecchini per le Donne in generale, ed altre persone. Chi vorrà appaltarsi avrà il comodo di farlo dentro le prime sei rappresentazioni, passate le quali non sarà accordato scalo veruno, e potrà far capo al Sig. Ant. Fabbrini libraio nella Condotta, come ancora tanto per la contrattazione de palchi per tutte le recite, che serali, quanto per i libretti delle suddette Tragedie, e Commedie³⁸¹.

I direttori si mossero in anticipo, diffondendo sia il prezzo delle recite sia l'identità dell'intermediario incaricato dell'affitto dei palchi e della vendita dei libretti, il libraio Antonio Fabbrini: una strategia pubblicitaria per prevenire in tutti i modi il temuto fallimento delle recite fiorentine e che dovette rivelarsi vincente, se gli attori prolungarono la loro permanenza oltre il previsto³⁸². Per il debutto fu scelta una commedia di Destouches, *L'Homme singulier*, «che onorata fu dalle LL. AA. RR. e da molta Nobiltà, e Ministero. Tutti asseriscono che detta Compagnia è una delle migliori che siansi finora sentite»³⁸³. Una lettera di Sara Goudar³⁸⁴ ci informa sui titoli della seconda e della terza rappresentazione: *Le barbier de Séville* di Beaumarchais e un'altra commedia di Destouches, il *Glorieux*³⁸⁵. Prima di partire con Pietro Leopoldo alla volta di

³⁸¹ «Gazzetta toscana», 1776, n. 25, Firenze 22 giugno, p. 98.

³⁸² «In detta sera del dì 15 dalla Compagnia Francese fu dato termine alle 40 recite promesse agli appaltati. Bramosi per tanto i comici della medesima di tenere aperto il Teatro per pubblico divertimento fino al mese di Settembre, essi porranno in scena varie opere buffe in musica bellissima, di produzione de migliori maestri della Francia. Queste saranno il Tom-Jones, i due Avari, e Silvano graziosa favoletta del più volte lodato Marmontel». «Gazzetta toscana», 1776, n. 33, Firenze 17 agosto, p. 130.

³⁸³ Cfr. «Gazzetta toscana», 1776, n. 26, Firenze 28 giugno, p. 102.

³⁸⁴ Sara Goudar (1745-1800), scrittrice e viaggiatrice di origini irlandesi, moglie dell'avventuriero Ange Goudar, è l'autrice di alcune lettere sugli spettacoli dati a Napoli e a Firenze negli anni Settanta del secolo (cfr. Ead., *Œuvres mêlées [...]*, t. I *Lettres sur les Divertissements du Carnaval de Naples & de Florence*, Amsterdam, 1777). La *Lettre de Madame Sara Goudar à Monsieur L *** au sujet du Divertissement du Théâtre del Cocomero & de la Comédie Française du Théâtre Sainte Marie*, 1776, si trova con frontespizio indipendente insieme ad altre lettere all'interno di una miscellanea della BNCF (Palat. Misc. 3.C.14.7) e corrisponde alla settima lettera indirizzata a Milord Tilney nelle *Œuvres mêlées*, cit., pp. 170-184.

³⁸⁵ Per il resto la Goudar non fornisce né altri titoli né informazioni sulla qualità degli spettacoli o degli interpreti dell'estate del 1776. Si concentra piuttosto sulle *pièces* stesse, stroncando il *Barbier* e rievocando il successo dell'attore Dufresne nella parte del *Glorieux*. È interessante il giudizio sulla commedia di Beaumarchais che, rappresentata per la prima volta alla Comédie-Française poco più di un anno prima, nel febbraio 1775, potrebbe essere stata ascoltata dai fiorentini per la prima volta in questa occasione. «On donna pour seconde représentation, le

Vienna³⁸⁶, Maria Luisa onorò la compagnia con un «cospicuo donativo di zecchini 200»³⁸⁷. Su alcuni degli altri titoli in repertorio ci informano le gazzette successive: *Zémire et Azor*, *comédie-ballet* di Marmontel e Grétry³⁸⁸; *Tom Jones*, *comédie-lyrique* di Poinssinet e Philidor; *Les deux avarés* di Fenouillot de Falbaire e Grétry, *Sylvain comédie mêlée d'ariettes* di Marmontel e Grétry³⁸⁹. Di tre di queste quattro *pièces* è stato possibile recuperare i libretti appositamente stampati, in concomitanza con gli spettacoli e in francese, dalla stamperia

Barbier de Séville. Le Titre de cette piece qui a fait quelque bruit à Paris est trivial : Un Barbier peut faire le sujet d'une Scène, jamais celui d'une Comédie entiere. Il faut prévenir le spectateur dans une pièce par une denomination qui annonce un caractère connu dans la société. Un Barbier n'entre p[ar] dans le cercle du monde poli ; rélégué dans l'enclos d'une boutique, il ne sort pas de l'eccinte [enceinte] de celle-ci. Une Comedie qui auroit pour titre le Palefrenier de Paris, ou le Boucher de Londres, donneroit une idée si désavantageuse du sujet qu'elle tomberoit avant la représentation. Il est vrai que Moliere & presque tous les Auteurs des Comédies se sont servis de valets comme on la dit, pour former, ou dénouer [dénouer] une intrigue Théâtrale ; mais On peut dire qu'un valet se trouve comme naturalise sur le Théâtre critique : la Scène est comme son pays natal, parce qu'il y est toujours à la suite de son Maître qui est pour l'ordinaire un principal personnage de la pièce ; au lieu qu'un Barbier y est étranger : on peut bien le faire intervenir pour quelques momens si l'Auteur en a besoin ; mais il ne doit jamais en faire son Héros. D'ailleurs cette Comedie est mauvaise par elle même, sa diction n'est point pure, & c'est toujours de celle-ci que dépend le sort d'une piece. Monsieur Figaro Barbier, sur qui roule toute l'intrigue - qui fait toujours le plaisant est un mauvais plaisant. Son caractere est manqué [manqué] d'un bout à l'autre ; car ou il s'eleve au dessus de son état, ou il descend plus bas que sa profession. L'intrigue de la pièce est aussi triviale que le sujet, il est question d'un Tuteur qui aime sa Pupille qu'il veut épouser : vieux, Grossier, bourru, & dégoûtant comme sont tous les Tuteurs, & un amant jeune, beau, aimable qui l'adore & qui veut la lui enlever : sujet ancien, rebatu & qui a été épuisé. L'amant à qui l'Auteur donne le nom de Comte d'Almaviva, prend différens caractères, il se fait soldat & Musicien pour donner un billet doux à sa [sa] Maîtresse : ces intrigues, ne valent pas la peine de s'assembler trois heures dans une sale pour écouter des fatuités [fatuités] écrites dans les règles du Théâtre. Cette Comédie a donné naissance a un autre écrit ; une lettre de quarante pages seulement sur le Barbier Figaro [la Goudar si riferisce qui alla *Lettre modérée sur la chute et la critique du Barbier de Séville* dello stesso Beaumarchais, pubblicata insieme alla *pièce*]. Regle générale, lors qu'on a besoin d'un Volume de paroles pour retablir une Comédie que le Public a trouvé d'abord mauvaise, elle est certainement mauvaise». Sara Goudar, *Lettre de Madame Sara Goudar à Monsieur L****, cit., pp. 16-19.

³⁸⁶ Come annunciato dalla «Gazzetta toscana»: «Domenica poi verso le ore quattro dopo mezzo giorno, il Serenissimo Gran-Duca unitamente alla Real Consorte, partì da questa Capitale alla volta di Vienna in compagnia dell'EE. LL. il Sig. Conte di Thurn Maggiordomo Maggiore ec. e la Sig. Contessa moglie di S. E. il Sig. Conte di Colloredo Ajo de Reali Arciduchi Principi di Toscana. Perciò lo zelantissimo nostro Monsignore Arcivescovo, ha ordinata la colletta nella Messa per implorare dall'Altissimo ogni più felice evento agli Augusti viaggiatori». «Gazzetta toscana», 1776, n. 27, Firenze 6 luglio, p. 105.

³⁸⁷ Cfr. ibidem.

³⁸⁸ «In detta sera nel Teatro Francese, fu ripetuta con applauso universale una commedia in quattro atti intitolata *Azor*, e *Zemira*, poesia dell'immortal Marmontel, e messa in musica dal celebre Sig. Gretry. La leggiadria del vago componimento, l'armonia di una musica esprime, e del tutto nuova, e la buona volontà degli Attori di contribuire con tutta l'arte al buon esito della medesima formano tali e tante attrattive, che non sono mai sazi gli ascoltatori di ammirarla, e sentirla. Nella prima sera di questa recita si degnarono d'intervenirvi i prelodati Reali Arciduchi». «Gazzetta toscana», 1776, n. 31, Firenze 3 agosto, p. 121.

³⁸⁹ Cfr. «Gazzetta toscana», 1776, n. 33, Firenze 17 agosto, p. 130, citata sopra (nota 382).

Bonducciana³⁹⁰. Quello di *Zémire et Azor* venne dedicato da Le Neveu e Patte alla giovanissima contessa Hannah Gore Cowper, moglie di uno degli esponenti più in vista della colonia britannica fiorentina, il conte George Clavering-Cowper³⁹¹.

L'ultima menzione della compagnia francese nella «Gazzetta toscana» risale al 17 agosto³⁹². Un anno e mezzo dopo, nel 1778, i due direttori associati sono attestati a Napoli per il carnevale, al Teatro dei Fiorentini e al Teatro Nuovo, con una compagnia identica a quella delle passate tappe toscane, accresciuta solo di due nuovi componenti, i De Rose³⁹³. Nei due teatri partenopei la troupe recitava in alternanza con compagnie italiane³⁹⁴. Tuttavia la compagnia francese doveva trovarsi a Napoli forse già da un anno se si considerano almeno tre elementi. Il primo è che l'*Indice* riporta la recita di tragedie e commedie francesi già al Teatro Nuovo nella primavera 1777 e al Teatro dei Fiorentini nell'estate successiva, senza però specificare compagnia o attori³⁹⁵. Una seconda traccia è offerta dalla mole consistente di libretti francesi stampati a Napoli da

³⁹⁰ *Zémire et Azor, comédie ballet en vers et en quatre actes, mêlée de chants et de danses, représentée à Florence au théâtre dans la rue de S. Marie. Les paroles sont de M. Marmontel, & la Musique de M. Grétry, à Florence, dans l'imprimerie Bonducciana, 1776; Tom Jones comédie lyrique en trois actes imitée du roman anglois de M. Fielding, par M. Poinciset la musique par Mr. A. D. Philidor. Représentée à Florence au théâtre dans la rue de S. Marie [...], à Florence, dans l'imprimerie Bonducciana, 1776; Silvain comédie en un acte mêlée d'ariettes par M. Marmontel de l'Académie Française. La musique est de Mr. Grétry, représentée à Florence au théâtre dans la rue de S. Marie, à Florence, dans l'imprimerie Bonducciana, 1776.* Nessun libretto riporta la lista degli interpreti parallelamente a quella dei personaggi.

³⁹¹ «A Son Excellence Miladi Comtesse Couper. Madame. Prendre la liberté de mettre votre Nom à la tête d'un Ouvrage n'est ce pas en garantir le succes ? La Protection dont nous vous prions d'honorer *Zémire, & Azor*, en fera sans doute le principal ornement. Dans le Pays du bon goût ; ou les arts fleurissent depuis si longtems, ou la musique semble être portée à son plus haut degré de perfection quan en France elle est à peine sortie de la barbarie, oserions nous présenter un Opera Français sans un appui aussi recommandable que le votre Madame. Daignés donc en agréer l'hommage, le soutenir, le protéger, & si nous osons nous servir de ce terme lui faire avoir le droit de Bourgeoisie à Florence. Est il rien d'impossible à la beauté, ornée de l'esprit, du goût, & de tant d'autres qualités physiques, & morales. Pardonés Madame, la liberté que nous prenons de nous appuyer de Votre Illustre Nom, & faites grace au desir que nous avons de vous donner un temoignage public de la parfaite veneration, & du profond respect avec lequel nous sommes Madame vos tres humble, & tres obeissants Serviteurs Leneveu, & Patte». *Zémire et Azor*, cit., dedica.

³⁹² Cfr. nota 382 p. 124.

³⁹³ Cfr. *Indice de' spettacoli teatrali della primavera, estate, ed autunno 1777 e del corrente carnevale 1778*, in *Un almanacco drammatico. L'Indice de' teatrali spettacoli 1764-1823*, cit., vol. I, p. 263.

³⁹⁴ Al Teatro dei Fiorentini con la compagnia diretta da Milidotti, al Teatro Nuovo con la compagnia diretta da Giovanni Bassi: cfr. ibidem.

³⁹⁵ Cfr. ibidem.

Jean Gravier, che ammonta a ben novanta testi differenti, tutti pubblicati nel 1777³⁹⁶. Fra questi, il libretto della *Sémiramis* di Voltaire si distingue perché esplicita i nomi degli interpreti, corrispondenti ad alcuni attori e attrici della compagnia di Le Neveu e Patte³⁹⁷. Infine, l'abate Galiani non manca di riferire a madame d'Épinay la presenza di attori francesi in una lettera datata 8 febbraio 1777:

Il faut que je vous quitte pour aller entendre *Sémiramis*, car nous avons encore une troupe française qui est fort mauvaise ; et cependant nos Napolitains y vont, et surtout le roi s'y plaît beaucoup, et y donne plus d'attention qu'il n'en a donné encore à aucun spectacle. Qu'en dites-vous ?³⁹⁸

L'abate ne scrive ancora, mesi dopo, nel luglio e nel settembre 1777:

Je ne sais vraiment où me tourner pour vous donner des nouvelles d'ici qui vous soient intéressantes. Vous dirai-je que notre roi a pris beaucoup de goût au spectacle français en sorte qu'on peut bien dire, qu'il est le seul qui y soit assidu. Vous dirai-je que c'est moi qu'on a chargé d'examiner les pièces qu'on pourrait donner. Je n'en ai défendu que trois en tout c'est-à-dire *Olympie*, *Le Galérien* et le *Tartuffe*. Toute la ville crie contre moi de ce que j'ai été un censeur trop sévère, et veut absolument, qu'on donne ces trois pièces. Auriez-vous cru tant de progrès chez nous ? N'allez pas croire pourtant que ce soit un progrès de lumières, c'est un progrès de stupidité. On ne trouve rien de mauvais dans ces trois pièces parce qu'on n'y entend goutte. Cela n'est-il pas fort plaisant.³⁹⁹

A propos les comédiens français ici nous ont joué *La Chasse d'Henri IV* supérieurement. Le roi l'a tellement goûtée qu'il l'a redemandée jusqu'à trois fois. Ah si nous avions un Sully nous aurions un Henri !⁴⁰⁰

Purtroppo Galiani, addetto anche alla censura dei testi, non menziona mai i nomi degli attori e passa da un giudizio complessivo nettamente negativo sulla qualità della compagnia, nella lettera di febbraio, all'entusiasmo per la recita della fortunata *pièce* di Collé, in quella di settembre. Se si riferissero alla stessa compagnia le notizie dell'*Indice* del 1777 e i commenti di Galiani, ne risulterebbe che la troupe di Le Neveu e Patte fu presente a Napoli quasi ininterrottamente dal carnevale 1777 al carnevale 1778. L'ipotesi di una permanenza così lunga è rafforzata dalla notizia che i due direttori avrebbero

³⁹⁶ L'elenco dei libretti, datati Naples 1777, «de l'imprimerie de Jean Gravier», è visualizzabile tramite ricerca avanzata sul catalogo digitale del Servizio Bibliotecario Nazionale (ultima consultazione in data 31 ottobre 2025).

³⁹⁷ *Sémiramis tragédie, en cinq actes en vers, de M. de Voltaire*, à Naples, de l'imprimerie de Jean Gravier, 1777.

³⁹⁸ Dalla lettera di Ferdinando Galiani a Louise d'Épinay dell'8 febbraio 1777 in Ferdinando Galiani – Louise d'Épinay, *Correspondance*, cit., vol. V (juin 1775-juillet 1782), Paris, Desjonquères, 1997, p. 137.

³⁹⁹ Dalla lettera di Galiani del 5 luglio 1777 in *ivi*, p. 168.

⁴⁰⁰ Dalla lettera di Galiani del 13 settembre 1777, p. 174.

voluto erigere un proprio teatro in città, a condizione di avere il privilegio di recitarvi per almeno quindici anni; impresa che, tuttavia, non andò in porto⁴⁰¹. Il permesso individuato da Fuchs richiesto ad Avignon, nell'aprile dell'anno successivo⁴⁰², porrebbe un termine *ante quem* alla tournée italiana di Le Neveu e Patte.

4. *La troupe Clairmonde – Duel de Neuville – Nicetty (1779-1780)*

Una compagnia francese ignota recitò al solito Teatro di via Santa Maria nell'estate del 1779:

Giovedì sera [15 luglio] nel Teatro di via S. Maria fu dato principio da una Compagnia di Comici Francesi ad un corso di 40 recite con la Tragedia il Duca di Vandomo dell'immortale Sig. di Voltaire. La vivace espressione, la scenica inappuntabil decenza, l'anima, la verità, e il tenere attento sempre l'uditore svegliandogli in seno le mozioni tutte degli affetti diversi, col far restar lontana sempre quella languidezza troppo connaturale al tragico nostro coturno e ridicolo socco, sono quei pregi, che fanno sì che non meno la Real Corte, che tutte le altre più culte persone concorrono seralmente ad esser presenti alle loro rappresentanze⁴⁰³.

L'identità della troupe viene rivelata da un articolo del giovane giornalista e drammaturgo fiorentino Francesco Saverio Catani (1755-1789)⁴⁰⁴, che ci informa che si trattava della compagnia Clairmonde – Duel de Neuville –

⁴⁰¹ Cfr. Charles Dejob, *Études*, pp. 188-189.

⁴⁰² Cfr. p. 122.

⁴⁰³ «Gazzetta toscana», 1779, n. 29, Firenze 17 luglio, pp. 114-115. Nel settembre successivo, la gazzetta riporta la notizia della nascita dell'Arciduca e dei relativi festeggiamenti. «Nelle tre sere di feriato vi sono stati i soliti fuochi di artificio alla gran Torre di Palazzo vecchio, sono stati illuminati i Teatri, e la compagnia Francese dette mercoledì sera [1° settembre] lo spettacolo gratuitamente». «Gazzetta toscana», 1779, n. 36, Firenze 4 settembre, p. 141. Il permesso per le recite venne presentato come al solito dall'impresario del Teatro di via Santa Maria all'Auditore fiscale e da questi trasmesso al Granduca il 6 luglio 1779. «L'Impresario del Teatro di Via S. Maria domanda coll'annessa Supplica [mancante nella filza] la grazia d'aprire il medesimo nella corrente Stagione estiva per rappresentarvi Tragedie, Commedie, e Opere buffe in Francese. V. A. R. è solita di accordare simili Grazie; onde proporrei umilm.e, che si degnasse d'esaudire le annesse Preci, rescivendo = Pagata la solita Tassa, concedesi come si domanda =. E profond.e m'inchino». ASFi, Camera e Auditore Fiscale, Negozi di polizia 2884, affare 652 (1779). L'esito favorevole della richiesta fu trasmesso dalla Segreteria di Stato all'Auditore il 13 luglio 1779: cfr. *ivi*.

⁴⁰⁴ Su Catani, cfr. Maria Augusta Morelli Timpanaro, *Catani, Francesco Maria Xaverio*, in *DBI* <[https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-maria-xaverio-catani_\(Dizionario-Biografico\)/?search=catani%20francesco%2F](https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-maria-xaverio-catani_(Dizionario-Biografico)/?search=catani%20francesco%2F)> (ultima consultazione in data 31 ottobre 2025); Ead., *Su alcuni «semi-letterati» fiorentini del secolo XVIII*, in Ead., *Autori, stampatori, librai*, cit., pp. 355-435; Elena Parrini Cantini, *Il dibattito sul teatro nei giornali di Francesco Saverio Catani*, in *Giornali del Settecento fra Granducato e Legazioni*, atti del convegno di studi (Firenze, 17-19 maggio 2006), a cura di Silvia Capecchi, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008, pp. 81-103.

Nicetty⁴⁰⁵. Nel dicembre dello stesso anno fu comunicato il divieto di ingresso nel territorio del Granducato a ogni tipo di compagnia forestiera, a partire dal carnevale successivo. Una legge restrittiva, nella quale però spicca una vistosa e non più sorprendente eccezione: il privilegio concesso alle troupes francesi di poter comunque continuare a dare spettacoli nei teatri delle città toscane⁴⁰⁶.

Il 22 gennaio 1780 Vincenzio Rosi, impresario del Teatro di via del Cocomero, comunica agli Accademici Infuocati la possibilità di far rappresentare opere «da una delle più abili compagnie di comici francesi» nella primavera successiva, chiedendo il permesso di procedere:

Vincenzio Rosi in nome proprio si dà l'onore di far presente alle SS.^e Loro Ill.me, previa sempre la sovrana approvazione, che si troverebbe in grado di dare nella futura primavera nel loro teatro varie rappresentanze comiche, e tragiche da eseguirsi da una delle più abili compagnie di comici francesi e per rendere più grandioso lo spettacolo, sarebbe d.^a compagnia provvista di una truppa di ballerini italiani da potere eseguire dei balli coll'istessa decenza che è stata praticata fino ad'ora nel loro teatro sempreché le SS. LL. Ill.me non abbiano contratto altro impegno per la d.^a stagione, e che si compiaccino di accordare al postulante gigliati centoventi, e i consueti palchi, e tutto altro che erano soliti dare ai passati impresari, e che l'affermativa o la negativa alla soprascritta domanda sia data dalle SS. LL. Ill.me per tutto il dì 26 del corrente gennaio 1780, dopo il qual tempo intende di non essere più in parola; che è quanto si dà l'onore di far presente le SS.^e LL. Ill.me alle quali fò umiliss.^{ma} rievverenza⁴⁰⁷.

Non viene specificato di quale compagnia si tratti ma la risposta data dagli Accademici dovette essere positiva, se l'impresario poté chiedere ufficialmente il permesso di dare questo tipo di recite all'Auditore fiscale nell'aprile seguente:

Vincenzio Rosi Impresario del Teatro di via del Cocomero umilissimo Servo, e Suddito dell'A. V. R. col dovuto ossequio le rappresenta, come la Compagnia Francese Comica Clermo, che nella prossima futura estate verrà a rappresentare le sue commedie nel Teatro Nuovo della Palla a Corda gradirebbe avanti la venuta dell'Estate, e nella presente primavera incominciare le dette rappresentazioni nel Teatro di Via del Cocomero, previe le debite licenze da impetrarsi dall'A. V. R. perciò Supplica la Somma Clemenza dell'A. V. R. a volergli permettere di potere aprire il detto Teatro di Via del Cocomero nella presente primavera con le rappresentazioni Comiche Francesi da eseguirsi dalla detta Compagnia Clermo [...]⁴⁰⁸

⁴⁰⁵ Cfr. Elena Parrini Cantini, *Un giornalista a teatro. Francesco Saverio Catani e i «commedianti francesi»*, in «Seicento & Settecento», II (2007), p. 36. Su Catani e il suo articolo, cfr. p. 132.

⁴⁰⁶ «S. A. R. con suo grazioso Dispaccio del dì 4 stante ha ordinato che in avvenire dopo il futuro Carnevale tutte le Compagnie di Comici esteri, Istrioni, giocolatori di forze, escluse le Compagnie Francesi, e i professori esteri di canto e ballo, siano per sempre vietate nel Granducato di Toscana [...]». «Gazzetta universale», 1779, n. 99, Firenze 10 dicembre, p. 795.

⁴⁰⁷ ASCE, TN 2 3, c. 139r.

⁴⁰⁸ ASFi, Camera e Auditore Fiscale, Negozi di polizia 2901, affare 379 (1780).

La supplica di Rosi venne accolta⁴⁰⁹, ma non si dispone di ulteriori notizie sugli spettacoli francesi della stagione primaverile al Teatro del Cocomero. L'*Indice de' spettacoli teatrali* riporta però la composizione della compagnia che recitò in estate al Teatro della Palla a Corda. Si trattava della stessa compagnia che si era fermata a Firenze già nell'estate dell'anno precedente e che era guidata da mademoiselle Clairmonde (1744 circa-1802)⁴¹⁰, da Jean-Baptiste-Denis Duel dit

⁴⁰⁹ «Sua Altezza Real Nostro Signore ha concessa la grazia all'Impresario Vincenzio Rosi di far rappresentare in codesto Teatro del Cocomero le Commedie Francesi nella corrente Primavera dall'istessa Compagnia, che nell'Estate prossima dovrà proseguirle nel Teatro Nuovo della Palla a Corda. Partecipo a VS. Ill.^{ma} le Sovrane determinazioni, acciò ne rimanga intesa, facendo godere a d.^o Rosi della Grazia, che ha ottenuto [...]». Da Domenico Brichieri Colombi, Auditore fiscale, al marchese Alamanno Bartolini, 11 aprile 1780. ASCF, TN 2 3, c. 147r. Il marchese Alamanno Bartolini Salimbeni era stato nominato «Luogotenente» del teatro all'inizio degli anni Settanta: cfr. Giacomo Villa, «*Qua numina voce moveret?*», cit., vol. I, p. 53. L'esito positivo della richiesta venne trasmesso dal marchese Bartolini ad Alessandro Romualdo Scurz, Provveditore Cancelliere dell'Accademia del Teatro di via del Cocomero, il 12 aprile: cfr. ASCF, TN 2 3, c. 146r.

⁴¹⁰ Nata intorno al 1744, fu attiva a Rouen nel dicembre 1762 e nel febbraio 1763, a Bordeaux nella troupe di Emilie e Belmont fra il 1763 e il 1764, ad Amiens nella troupe Montansier nel 1769, dove conobbe l'attore e drammaturgo Pierre Jean Baptiste Choudard detto Desforges (1746-1806), che ne fu l'amante e che scrisse dell'attrice e degli spostamenti della troupe Montansier dal 1769 al 1771 nei suoi *Mémoires (Le Poète, ou Mémoires d'un homme de lettres, écrits par lui-même [...])*, nouvelle édition, Paris, Babeuf, 1819, 5 voll. [prima ed. 1798]). Dopo un soggiorno a Nantes, i due amanti recitarono a Marsiglia dal 1771 al 1773, quindi si separarono. La Clairmonde fu poi a Lyon, a Lunéville nel giugno 1776, e ricevette l'*ordre de début* alla Comédie-Française il 1° settembre 1782. La sua presenza è attestata successivamente a Ginevra nella troupe Saint-Gérard nel 1783 e a Dijon nel gennaio 1790: cfr. Max Fuchs, *Lexique*, cit., pp. 39-40 e CÉSAR < https://cesar.humanum.fr/cesar2/people/people.php?fct=edit&person_UOID=436263 > (ultima consultazione in data 31 ottobre 2025). Le date dei soggiorni italiani (estate 1779; dalla primavera all'autunno 1780; carnevale 1781) si collocherebbero quindi tra la permanenza dell'attrice a Lunéville e il suo debutto alla Comédie-Française. Non è noto al momento il nome di battesimo di mademoiselle Clairmonde. Il ritratto che Desforges propone della giovane attrice, conosciuta ad Amiens, sebbene appassionato e certamente in parte romanzato, è suggestivo: «Mademoiselle Clai....de, âgée alors de vingt-cinq ans, était depuis sept ou huit ans au spectacle, et jouissait, avec justice, de la première réputation dans ses emplois de jeune première dans la comédie, et de première chanteuse dans l'opéra. Un talent fin, extrêmement délicat, une intelligence supérieure, une aisance prodigieuse à la scène, un tact juste dans l'art de saisir le vrai caractère de ses personnages ; une grâce soutenue et sans art, une physionomie très-spirituelle, dont le jeu était d'une extrême mobilité ; une connaissance parfaite de sa langue, qu'elle écrivait comme les grands maîtres ; une figure céleste, des yeux auxquels la nature et l'amour semblaient avoir attaché je ne sais quel pouvoir magique ; de beaux cheveux châtons foncés, presque noirs, avec une peau d'une blancheur éblouissante ; une taille ni grande, ni petite, mais svelte et bien proportionnée ; tout cela réuni faisait, de mademoiselle Clai....de, à la scène, un objet vraiment enchanteur, et suppléait au-delà à la faiblesse de sa voix, qu'elle avait pourtant l'art de bien conduire, et dont elle tirait tout le parti possible. Telle était la femme de théâtre ; voyons maintenant la femme de société. Je n'ai rien vu dans toute ma vie de comparable à la souplesse, à la flexibilité de son esprit ; elle ne faisait exactement ce qu'elle voulait. C'était un vrai Caméléon ; elle lui faisait prendre toutes les formes, toutes, les couleurs, le pliait à tous les tons, avec la plus étonnante facilité. Reine avec les reines, bourgeoise avec les bourgeoises, vestale avec les vestales, Ninon avec les Ninon, savante avec les savans, bornée avec les ignorans, sage avec les gens sensés, extravagante avec les fous ; c'était un phénomène aussi rare que l'empire

Neuville (Duel de Neuville, 1735 circa-1802)⁴¹¹ e da Nicetti⁴¹². La troupe, che comprendeva anche un maestro di musica (sig. Brillant) e un macchinista (sig. Duplessi), era composta dagli attori Duel de Neville, Nicetti, S. Albin, Dorville, Habert, Gugueniot, S. Ange, Lizi, Brulo, S. Valez, Nores, Marchand e dalle attrici Clairmonde, Dangerav, Duel de Neville, Monzose, Brillant, Marcelli, Nores, Julien, Monzose figlia, Lisis, Nibert⁴¹³. Peraltro l'*Indice* ci informa che alcuni elementi di questa compagnia – fra i quali un «Neuville» e l'attrice

absolu qu'elle a exercé généralement sur les cœurs. Il était impossible de la connaître un peu sans l'aimer beaucoup. A cet esprit infini, et qu'elle maniait avec tant de dextérité, elle joignait une âme sensible, humaine, bienfaisante, et d'une générosité d'autant plus estimable, qu'elle était sans ostentation. Quant à son cœur, je ne regarde pas comme très-facile de l'analyser. Je crois seulement m'être aperçu, dans le cours de quatre années que je l'ai connue, et dont j'ai passé trois dans un lien auquel il ne manquait que la réalité du mariage, je crois, dis-je, m'être aperçu que son cœur et sa tête étaient dans une grande dépendance l'un de l'autre, et que celle-ci même avait souvent sur le premier un ascendant marqué». Pierre Jean Baptiste Choudard detto Desforges, *Le Poète*, cit., vol. IV, pp. 221-223.

⁴¹¹ CÉSAR registra un Jean-Baptiste-Denis Duel dit Neuville, attore e occasionalmente coreografo, nato verso il 1735 e morto il 14 febbraio 1802, sposo di Elisabeth Arvieux: <https://cesar.huma-num.fr/cesar2/people/people.php?fct=edit&person_UOID=325995> (ultima consultazione in data 31 ottobre 2025). Integrando questi dati con quelli forniti da Fuchs a proposito dell'unico Duel de Neuville registrato (cfr. Max Fuchs, *Lexique*, cit., voce *Neuville*, p. 160), risulterebbe senza sovrapposizioni temporali la seguente cronologia. Nato verso il 1735, fu attivo a Toulouse nel 1756, a Bruxelles dal 1760 al 1762, a San Pietroburgo dal 1764 al 1769, a Bordeaux fra il 1772 e il 1773 (attor giovane) e fra il 1773 e il 1775 (primo attore), a Toulouse nel maggio 1778 (*chef de troupe* e primo attore), a Napoli nel luglio 1781 (*chef de troupe*), a Montpellier nel 1783, ad Avignon nel dicembre 1785, a Montpellier e a Nîmes all'inizio del 1790; morì a Montpellier il 14 febbraio 1802. Altri dati menzionati da Fuchs a proposito dei primi tre «Neuville» registrati (un Neuville attore o ballerino attivo a Strasbourg tra il 1752 e il 1754; un Neuville ballerino attivo a Toulouse nel 1756; un Neuville con ruoli di secondo amoroso attivo a Bruxelles fra il 1762 e il 1763) sarebbero coerenti con la cronologia citata: cfr. *ivi*, p. 159. Diversi indizi suggeriscono che il «Duel de Neville» presente a Firenze nell'estate del 1780 sia con molta probabilità identificabile con Jean-Baptiste-Denis Duel dit Neuville: il nome, l'età (intorno ai quarantacinque anni, che secondo Catani influenzò la resa mediocre di alcuni ruoli giovani: cfr. p. 135), la cronologia citata degli spostamenti, che potrebbe includere senza contraddizioni le date dei soggiorni in Italia (estate 1779; dalla primavera all'autunno 1780; carnevale 1781; estate 1781). Se così fosse, la madame Duel de Neuville menzionata dall'*Indice* sarebbe naturalmente Elisabeth Arvieux. Sembra di poter escludere, a questo punto, che il Neuville di nostro interesse sia Honoré Bourdon de Neuville (come ipotizza Elena Parrini Cantini in Ead., *Un giornalista a teatro*, cit., p. 29 nota 5), peraltro quasi coetaneo di Duel (1736-post 1782), che lavorò con Marguerite Brunet detta la Montansier. Su quest'ultimo, cfr. Max Fuchs, *Lexique*, cit., voce *Neuville*, p. 160; altre notizie anche in Jacques Casanova, *Le messenger de Thalie. Onze feuillets inédits de critique dramatique*, in *Pages casanoviennes*, sous la direction de Joseph Pollio et Raoul Vèze, Paris, Librairie de la société casanovienne – Jean Fort, 1925, p. 131-132 (su Casanova e il «Messenger de Thalie», cfr. pp. 139-141).

⁴¹² Nicetti era in effetti il quarto degli *chefs de troupe associés* a capo della compagnia, come si evince anche da altri documenti (cfr. nota 435 p. 138). Per notizie biografiche su Nicetti, cfr. nota 356 pp. 116-117.

⁴¹³ *Indice de' spettacoli teatrali della primavera, estate, ed autunno 1780 e del corrente carnevale 1781*, in *Un almanacco drammatico. L'Indice de' teatrali spettacoli 1764-1823*, cit., vol. I, p. 376.

Clairmonde – si trovavano a Tolone nel carnevale dell'anno precedente, sotto la direzione di un «sig. Nicettis»⁴¹⁴.

La compagnia debuttò nel Teatro della Palla a Corda con il *Tancredi* di Voltaire il 6 luglio e continuò i suoi spettacoli fino al 6 settembre⁴¹⁵. In una lunga lettera indirizzata al marchese Francesco Albergati Capacelli, preziosa per la ricchezza delle informazioni fornite, Francesco Saverio Catani illustra e “recensisce” le rappresentazioni date dalla compagnia sera per sera, dal suo debutto fino al 30 agosto, coprendo quasi interamente quella particolare stagione estiva⁴¹⁶. Nel discorso appassionato che premette alla rassegna delle recite, Catani descrive al marchese Albergati la struttura del teatro ospitante, quindi riporta alcune prime riflessioni sui «commedianti» d'oltralpe.

Una compagnia di commedianti *Francesi* ha formato il nostro divertimento per quasi due mesi. Intervenendo io precisamente ogni sera a questo spettacolo, ho fatto delle riflessioni, che devono interessare un Uomo amante di simili divertimenti, quale voi siete. Il nuovo Teatro, chiamato volgarmente *la Palla a Corda*, è stato scelto, o piuttosto si è

⁴¹⁴ Cfr. *Indice de' spettacoli teatrali della primavera, estate, ed autunno 1778 e del corrente carnevale 1779*, in *Un almanacco drammatico. L'Indice de' teatrali spettacoli 1764-1823*, cit., vol. I, p. 328. Questa la composizione della troupe: signori Neuville, Nicettis, Dobernis, Dorville, Delhorme, Tisis, Ugueric, Nabert, Voyer, Pitrot, Follin; signore Clairmonde, Brulot, Le feuvre, Neuville, Marsillis, Guerin, Nores, Julien, Tisis, Follin, Habert.

⁴¹⁵ «Giovedì poi [6 luglio] nel Regio Teatro degli Intrepidi fu data la prima recita in prosa, da una delle migliori Compagnie Francesi, di una bellissima Tragedia dell'impareggiabil Voltaire intitolata *Tancredi* con intervento di S.A.R. la Serenissima Granduchessa e altra cospicua nobiltà». «Gazzetta toscana», 1780, n. 28, Firenze 8 luglio, p. 110. «In detta sera [6 settembre] terminò ancora le sue recite nel Teatro della Palla a Corda la Compagnia Francese, quasi sempre onorata dal[la] presenza dell'Augusta Sovrana». «Gazzetta toscana», 1780, n. 37, Firenze 9 settembre, p. 146.

La troupe Clairmonde – Duel de Neuville – Nicetty non è identificabile con la «estera Compagnia di Cantori», presente contemporaneamente al Teatro di via del Cocomero a partire dal 2 luglio 1780 («Nel Teatro di via del Cocomero si darà principio nel dì 2 del prossimo luglio da un [sic!] estera Compagnia di Cantori alla rappresentanza di 9 de' migliori Drammi giocosi per musica, e le recite proseguiranno tutto il mese di agosto, e secondo l'opportunità alcuni giorni di settembre», «Gazzetta toscana», 1780, n. 26, Firenze 24 giugno, p. 103). La menzione della gazzetta si riferisce ai cantanti della compagnia di Luigi Marchesi, come si rileva da un numero successivo: «Martedì sera [4 luglio] a norma di quanto si disse fu dato principio nel Teatro di via del Cocomero dalla compagnia Marchesi a un corso di Drammi giocosi in musica de' più scelti con la rappresentanza dell'Amore Artigiano». «Gazzetta toscana», 1780, n. 28, Firenze 8 luglio, p. 110.

⁴¹⁶ L'articolo in forma di lettera, datato 30 agosto 1780, si trova nel «Giornale enciclopedico di letteratura italiana e oltramontana», periodico mensile pubblicato a Firenze dal 1780 al 1784, inizialmente diretto dallo stesso Catani. Elena Parrini Cantini ne ha messo in evidenza tutta l'importanza e l'ha ripubblicato integralmente nel 2007 in Ead., *Un giornalista a teatro*, cit. Il motivo dell'interruzione al 30 agosto viene spiegato dallo stesso Catani: «I Commedianti daranno ancora alcune altre Rappresentazioni, e forse degli altri Benefizj. Ma gli Stampatori, che vogliono guadagnar la loro giornata, mi chiedono incessantemente della materia per lavorare al *Giornale Enciclopedico* che deve essere fuori il primo di settembre, onde bisogna che lasci i Commedianti Francesi e i loro benefizj, e mi contenti di quel che ho detto [...]». Ivi, p. 58.

concesso a questi oltramontani Commedianti. Voi certamente non avete veduto questo Teatro, ed ecco l'occasione di farvene una breve descrizione. [...] Questo teatro sembrava destinato sul principio per le opere serie in musica; ma quindi, scendendo un grado di un salto, ci regalò delle Burlette; e infine si sono veduti ultimamente de' Commedianti Francesi. Io che trovo maggior piacere in diciotto, o venti versi, recitati con maestà, e naturalezza, che in cento ariette cantate dai più famosi Castrati dell'Europa, non mi figuro certamente degradata la scena dai Commedianti. Ma conviene però che questi sieno eccellenti, e che si propongano di recitare delle buone Rappresentazioni teatrali. Confesso la verità: io non ho avuto, né avrò giammai alcun fanatismo per i Commedianti Francesi. Sia giustizia, sia effetto di amor patriottico, sia pregiudizio, io gradisco più volentieri un mediocre Italiano, che un ottimo Francese. Faccia pure altrettanto quella nazione oltramontana riguardo ai miei Penisolani; io trovo la cosa giustissima. Essi non si accomoderanno alla maniera di recitare di questi; ma non troverassi, io spero, maraviglioso, ch'io non m'accomodi alla loro. Il Signor *Nevil*, sostegno della Compagnia Francese, che mi ha quasi per due mesi occupato, se non divertito, sostituisce alle grazie della semplicità, e della naturalezza, l'energia, e l'impetuosità eccessiva di una forte passione. La sua figura nelle tragedie è poco teatrale, e non corrisponde alla maestà delle sue parti: la sua età nelle Commedie è un poco sproporzionata, e non è relativa al brio dei suoi caratteri. Madamigella *Clairmonde*, altro, ed ultimo sostegno della medesima Compagnia, mostra sempre, senza dubbio, dell'anima, e della sensibilità in tutto ciò che Ella dice. Nelle Commedie si distingue superiormente per la semplice, e naturale espressione, per la teatrale franchezza, per il sicuro possesso delle sue parti. Nelle Tragedie Ella anima gli occhi di ciò che dice, dà delle nuove inflessioni alla sua voce, della vita ai suoi accenti, dell'anima ai suoi gesti. Tutto questo la rende ammirabile: ma ella dà qualche volta nel comico, o si lascia trasportare senza ritegno, e moderazione ad una soverchia caricatura affettata, dove ancora non si richiede. Gli altri compagni di questi due Commedianti non vagliono la pena di giudicarli distintamente. Nelle Tragedie bisognava andare al Teatro per ammirare gli Autori, non già gli Attori. Io avrei consigliato questi ultimi a regalarci sempre delle Commedie, dove un servo sciocco, chiamato da essi ordinariamente *Scappin*, assai piacevole, teneva almeno allegri gli spettatori. Io son persuaso che mi si domanderà, e mi si è domandato «se tutte le mie gradite Compagnie di Comici Italiani sieno superiori a questa». Nò, risponderò, ed hò risposto: ve ne sono delle uguali; ve ne sono ancora delle peggiori; ma queste non fanno dugento leghe, per arrivare in un Paese già favorevolmente prevenuto in loro riguardo, a divertirne noiosamente gli Abitanti⁴¹⁷.

Le considerazioni successive spaziano velocemente su temi piuttosto eterogenei (pregi e difetti della lingua francese, differenze nella recitazione degli attori francesi e di quelli italiani⁴¹⁸, messa in discussione del primato della tragedia francese), ma che poggiano tutte su una posizione di principio che emerge spesso, con fierezza, nel corso dell'articolo: quella di una critica dura, spesso spietata, del teatro d'oltralpe, che sarebbe sostanzialmente sopravvalutato. Il focoso Catani è peraltro ben consapevole di essere una voce fuori dal coro omaggiante il teatro e gli attori francesi in Europa («ecco senza dubbio molte *bestemmie*; perché appunto si chiamano così queste franche asserzioni: ma io credo finalmente di poter pensare, come mi piace [...] Io credo di poter essere un

⁴¹⁷ Ivi, pp. 32-34.

⁴¹⁸ Per le quali cfr. nota 428 pp. 136-137.

Insorgente in Letteratura a mio piacere, e spinger lo spirito di libertà fino a farmi reo di lesa maestà Crebilloniana, Raciniana, Destouchiana ec.»⁴¹⁹). In queste prime pagine interessa, fra le altre cose, la descrizione che Catani propone dello stile recitativo degli unici due attori della compagnia che meritino di essere giudicati singolarmente (i due unici “sostegni”): il signor “Nevil” (Duel de Neville) e la madamigella Clairmonde. Di Neuville, Catani annota «l’energia, e l’impetuosità eccessiva di una forte passione», un’irruenza che accompagna una «figura» inadatta sia alla maestà tragica, sia alla leggerezza comica, anche per via dell’età piuttosto matura. Il giornalista apprezza maggiormente la Clairmonde, eccellente nel genere comico in cui «si distingue superiormente per la semplice, e naturale espressione, per la teatrale franchezza, per il sicuro possesso delle sue parti», ma dotata anche nella tragedia, seppure in questa «ella dà qualche volta nel comico, o si lascia trasportare senza ritegno, e moderazione ad una soverchia caricatura affettata, dove ancora non si richiede». Non vale la pena menzionare i restanti attori e attrici, secondo Catani, che anticipa però che la compagnia in questione avrebbe fatto meglio «a regalarci sempre delle Commedie», evitando tragedie recitate mediocrementemente. Nel corso della lettera, passando in rassegna le rappresentazioni delle numerose *pièces*, Catani giudica vari aspetti relativi alla drammaturgia (note sull’intreccio, sui caratteri, sullo stile) e condensa spesso le sue idee in valutazioni taglienti sugli autori rappresentati (dei quali considera anche testi fuori dal repertorio del 1780), senza rinunciare al suo spirito fortemente polemico⁴²⁰. Elogia appassionatamente *Zaïre* di Voltaire perché «la Religione, l’amore [vi] formano il tragico il più sublime, e il più interessante», ma critica *Sémiramis*, imitazione stanca e inverosimile degli Antichi; su Molière esprime un giudizio doppio, giudicando *George Dandin* e *l’École des femmes* «le commedie le più indecenti, e scandalose, che

⁴¹⁹ Elena Parrini Cantini, *Un giornalista a teatro*, cit., p. 36.

⁴²⁰ In un’altra “tirata”, Catani critica in particolare la superbia dei francesi, convinti del loro primato nel teatro europeo e sordi a qualsiasi altra proposta; la loro ipocrisia, manifesta nel trattamento riservato alla condizione degli attori (scrive in nota: «Gl’Italiani che *son privi affatto di Teatro*, non hanno però avvilito, disonorato, fulminato i loro Commedianti. La Società li riguarda ugualmente, come tutti gli altri individui. I *Francesi* amici, ed esclusivi Possessori di questo Teatro tengono quasi presso all’infamia quegl’istromenti, che lo fanno agire con tanto splendore. Quale assurdità!»); la freddezza, l’inverosimiglianza e la noia generata dalle tragedie francesi: cfr. Elena Parrini Cantini, *Un giornalista a teatro*, cit., pp. 37-38.

la più raffinata corruzione possa offrir sul teatro» ma lodando *Tartuffe* e il *Malade imaginaire*; del teatro di Destouches salva solo il *Glorieux*⁴²¹. Fedele alla sua posizione di fondo, preferisce il *Bugiardo* di Goldoni al *Menteur* di Corneille, che dopo la lettura del primo trova «insipido, e seccante», *I due gemelli veneziani* ai *Ménechmes* di Regnard, *I pregiudizi del falso onore* di Albergati Capacelli al *Philosophe sans le savoir* di Sedaine⁴²². Nonostante ciò, lo spirito di Catani è antifrancese fino a un certo punto o lo è comunque ambiguamente, sia perché dimostra di avere una vasta conoscenza della drammaturgia d'oltralpe e di ammirare alcune sue *pièces*, sia perché, come ha rilevato Elena Parrini Cantini, le sue idee ricalcano frequentemente, con traduzioni spesso letterali, le teorie esposte da Louis-Sébastien Mercier nel saggio *De la littérature et des littérateurs, suivi d'un nouvel examen de la tragédie françoise* pubblicato appena due anni prima, nel 1778⁴²³.

Al di là delle considerazioni sulla drammaturgia, è decisamente interessante il fatto che Catani torni in molti altri punti anche sulla pratica recitativa, commentando le *performance* di Neuville e della Clairmonde e, a dispetto di quanto scritto inizialmente, aggiungendo qualche nota anche su altri membri della troupe. Si trattava di una compagnia di livello medio-basso, dalla resa performativa incostante, in generale decisamente più apprezzabile nelle commedie che nelle tragedie⁴²⁴. *Duel de Neuville* vi ricopriva le prime parti maschili e quelle di giovani amanti, sia tragiche che comiche (Orosmane in *Zaïre*, Saint-Albin nel *Père de famille*, Lyncée nell'*Hypermnestre*, Durimel nel *Déserteur*). Catani rileva specialmente la mediocrità della sua recitazione tragica caricata e molto spesso urlata e lo sfalsamento fra l'età matura dell'attore e quella dei giovani personaggi interpretati⁴²⁵. La giovane Clairmonde ricopriva

⁴²¹ Cfr. ivi rispettivamente pp. 39-40, 41-43, 45-46, 57.

⁴²² Cfr. ivi rispettivamente pp. 49, 56, 57-58.

⁴²³ Cfr. ivi, p. 29 e *passim*.

⁴²⁴ Scrive Catani a proposito della rappresentazione di *Polyeucte martyr* di Corneille: «I Commedianti al solito, eccettuiamo Madamigella Clairmonde, e il Sig. Nevil, dimostrarono sempre più, che non sono essi capaci di rappresentare delle Tragedie. La loro abilità è mediocrementemente limitata alle sole Commedie». Ivi, p. 51.

⁴²⁵ «Il Signor Nevil nella parte di Orosmano, fece consistere la sua abilità nello stridor della voce, e divenne più incomodo e più forte a misura che si avanzava la Tragedia. Io credo che un Turco trasportato dalle sue smanie gelose possa estremamente infuriarsi, ma per dimostrare questa furia, non è necessario di abbajar, come un cane». Ivi, p. 40. «L'*Alzira* fu maltrattata dai commedianti. Senza Madamigella Clairmonde, e il Sig. Nevil, che ci regalarono però anch'essi

decisamente meglio le prime parti femminili e quelle di giovani amanti, tragiche e comiche (*Aménaïde* in *Tancrède*, la *coquette* nella *Coquette corrigée*, *Zaïre* nell'opera omonima, *Clary* nel *Déserteur*, ecc.), eccellendo nel comico, meno nel tragico nel quale indulgeva anche lei ai detestati «urli tragici», e dimostrandosi inoltre virtuosa nel canto⁴²⁶. Del resto della compagnia Catani menziona esplicitamente solo Nicetti, che ricopriva i ruoli di padre nobile (Danaus nell' *Hypermnestre*, il barone Hartley nell' *Eugénie*) e che il giornalista critica severamente⁴²⁷, e mademoiselle Neuville, che si distinse in un balletto «col portamento, e coi pantomimi, se non coi suoi piedi»⁴²⁸. Altre informazioni

i soliti urli tragici, la rappresentazione diventava insoffribile». Ivi, p. 47. A proposito del *Déserteur* di Mercier: «Madamigella Clairmonde sostenne assai bene la sua parte di Clary: il Sig. Nevil mediocrement quella di Disertore, e la sua virile età non poteva permettergli di far di meglio». Ivi, p. 54. Neuville colpisce positivamente Catani soltanto nell' *Hypermnestre* di Le Mierre: «Non posso lasciar di riflettere, che il Signor Nevil, che certamente non mi avea sorpreso giammai, mi piacque all'ultimo eccesso, quando in fine figura di tremare per i giorni d'Ipermestra, e a un tempo istesso prega e minaccia l'inferocito Padre di non sacrificare barbaramente la figlia. I pochi versi, che in questa occasione fa dir l'Autor a Linteo furono espressi da esso con vivacità, con ardore, ma soprattutto con naturalezza non affettata, cosa molto rara in un commediante francese. I famosi Garrik, e le Kain non avrebbero forse saputo fare altrettanto. La vera espressione è quasi invariabile. Il più, o il meno strascina seco a proporzione un difetto». Ivi, p. 49.

⁴²⁶ «Convien però render giustizia a Madamigella Clairmonde. Questa giovine Attrice si dimostrò superiore a tutti gli altri nella sua parte di Aménaïde». Ivi, p. 38. «Io non posso astenermi dal confessare che Madamigella Clairmonde s'immortalò nella parte di *Coquette*». Ibidem. «Madamigella Clairmonde ostentò nella *Zaira* tutti i suoi teatrali talenti. Ma la poca fermezza della sua voce, il suo personale più galante che maestoso, il suo gesto, il suo portamento dimanda più tosto un grazioso carattere comico, che un tragico patetico». Ivi, p. 40. «[Seguì] un intermezzo in musica, che ci fece ammirare in Madamigella Clairmonde degli altri pregi». Ivi, p. 51. Alla lodata mademoiselle Clairmonde spettò anche la beneficiata del 29 agosto, in cui si rappresentò *Ines de Castro* di La Motte: cfr. ivi, p. 58.

⁴²⁷ Riferendosi alla sua interpretazione di Danaus nell' *Hypermnestre*, Catani scrive: «Il Sig. Nicetti mostrò di ammazzarsi sul teatro in una maniera, che repugnava alla maestà del suo carattere. Io non trovai né ragionevolezza nell'Autore, né polizia nel commediante». Ivi, p. 49. «Il Padre di Eugenia è un personaggio interessante sino al fine; e più mi sarebbe piaciuto, se il Sig. Nicetti avesse saputo ben sostenerne la parte. La disperazione, in cui si trova per salvare, se è possibile, l'onore di sua figlia, lo fa risolvere al quarto atto di andare a gettarsi ai piedi del Re: espone ciò che dirà in faccia al trono. Questo discorso sublime, patetico, e toccante fu maltrattato in una maniera eccessiva, e disgustosa, come tutto il resto della sua parte». Ivi, p. 50.

⁴²⁸ Cfr. ivi, p. 51. Le osservazioni critiche nei confronti degli attori francesi visti nell'estate del 1780 costituiscono l'occasione per Catani di esprimere in vari punti le sue idee sulle differenze tra attori francesi e attori italiani in generale e di dichiararsi fermo sostenitore dei secondi, come peraltro aveva affermato fin dall'inizio («Confesso la verità: io non ho avuto, né avrò giammai alcun fanatismo per i Commedianti Francesi. Sia giustizia, sia effetto di amor patriottico, sia pregiudizio, io gradisco più volentieri un mediocre Italiano, che un ottimo Francese»). Il suo giudizio, non esente da contraddizioni e vistose forzature, verte soprattutto sulle qualità opposte di premeditazione e improvvisazione, come emerge da questi tre passaggi.

«Il difetto generale di tutti i Commedianti è quello di riflettere, come fanno, di rappresentare un personaggio, e un carattere, che non è il loro; mi spiego. Essi non dovrebbero pensare allo spettatore, come se non esistesse: dovrebbero immaginare sulla bocca del teatro un gran muro, che li separi dal Parterre: dovrebbero rappresentare, come se il foro non fosse alzato. Ecco ciò

sono deducibili dal ricco repertorio messo in scena, comprendente un totale di 31 commedie, 12 tragedie, 4 drammi, 1 tragicommedia, 1 *opéra-comique* e un intermezzo in musica e un balletto non meglio identificati: una compagnia quasi esclusivamente dedicata ad un teatro di parola e, in particolare, alla commedia recitata. Non si devono tuttavia ignorare la presenza del maestro di musica, riportata dall'*Indice*⁴²⁹, e un passaggio di Catani dal quale sembra di poter dedurre la presenza di musica strumentale in apertura di alcune rappresentazioni tragiche.

[A proposito di *Zaïre*, messa in scena il 10 luglio.] Due Osservazioni feci a questa rappresentazione; la prima, che la zinfonia dovrebbe essere collocata per un'illusione maggiore fra le scene, facendo uso di essa negli intervalli, per annunziare il motivo principale dell'atto susseguente con una musica caratterizzata, o dolce, o lugubre, o patetica, o spaventevole, sempre adattata alle circostanze, o alle passioni dominanti⁴³⁰.

Nonostante la presenza di un proprio macchinista⁴³¹, le scene dei «commedianti» non dovevano essere comunque particolarmente grandiose, a causa delle dimensioni limitate del palcoscenico⁴³². Catani registra inoltre il numero e il comportamento degli spettatori presenti nella sala del Teatro della Palla a Corda,

che non fanno assolutamente i Francesi. I nostri recitano con più libertà, e fanno meno caso dello spettatore; anzi hanno dei momenti, in cui lo scordano affatto. Si trova nelle loro Rappresentazioni qualche cosa di più naturale, e di più franco che piace, e che piacerebbe anche più, senza gl'insipidi discorsi, e l'intrigo assurdo delle loro commedie, che chiamano *a soggetto*. Io hò poi osservato che non vi è alcun commediante, e tra i Francesi, e gl'Italiani che sappia plausibilmente recitare un Monologo. Tutti in generale si volgono, o poco, o molto a parlare graziosamente ai loro spettatori, quando ancora questi annojati, e dormienti non vi badassero». Ivi, p. 35.

«Ecco la gran differenza che passa dal buffone Francese all'Italiano. Il primo non è buffone che a norma di quanto ha scritto l'Autore: meschinamente limitato, egli non dice, se non ciò che ritiene a memoria. L'altro viene in iscena, senza sapere con quali scherzi farà ridere una folla di Popolo, che ne aspetta da esso coll'ultima impazienza; e vi riesce. Io non trovo che ammirare nel Francese, che la maniera di dire delle studiate buffonerie: nell'Italiano io sono costretto, oltre di questa, ad applaudire all'invenzione». Ivi, p. 54.

«Ho osservato che fra l'altre diversità che passano fra i Commedianti Francesi, e gl'Italiani ve ne è una assai rimarcabile. I primi in generale sanno assai bene a memoria la loro parte: gli altri in generale assai mediocrementemente, con tutto questo i Francesi rimangono sovente a bocca aperta senza sapere cosa dire, e gli Italiani molto di rado. I nostri Rammentatori sono più esperti, e i Commedianti più franchi, ecco tutta la differenza». Ivi, p. 58.

⁴²⁹ Cfr. p. 131.

⁴³⁰ Elena Parrini Cantini, *Un giornalista a teatro*, cit., p. 40.

⁴³¹ Cfr. p. 131.

⁴³² «La bocca del teatro, o sia l'apertura della scena è molto bene intesa, e ideata. Il Palco scenico, per vero dire, è limitato, e meschino in maniera, che non si possono eseguire, se non delle decorazioni limitate, e meschine; ma acquista al contrario il vantaggio che non si perdono sul teatro gli Attori, e, quel che più importa, la loro voce». Elena Parrini Cantini, *Un giornalista a teatro*, cit., p. 32. In realtà, come riportato chiaramente altrove, questa caratteristica dello spazio scenico non bastò a rendere sempre comprensibile le battute, a causa del pubblico ma anche della recitazione degli stessi attori.

che secondo la sua descrizione poteva contenere «comodamente» fino a un massimo di 1300 persone fra sala e palchetti⁴³³. La noia causata dalle recite viene menzionata spesso nell'articolo, dal quale si evince che l'afflusso degli spettatori dovette essere a volte molto limitato e che la comprensione delle opere veniva inoltre ostacolata sia dal pubblico rumoroso, sia dalle qualità stesse della recitazione degli attori, che spesso urlavano nelle tragedie⁴³⁴.

La compagnia Clairmonde – Duel de Neuville – Nicetty sarebbe dovuta tornare a Firenze (ma al Teatro del Cocomero) nel carnevale successivo. Il 18 agosto i direttori ne presentavano richiesta agli Accademici Infuocati, avendo ottenuto già il permesso dalle autorità granducali:

Son Altesse Royale, ayant accordé a la compagnie des comediens Francais, la permission de pouvoir rester a florence le carnaval prochain, pour y donner pendant ce temps des representations: les chefs de cette dette compagnie, Demandent a Messieurs les accadémiciens du théâtre du cocomero, la permission de se prévaloir de leur théâtre, avec les conditions qui devront se traiter avec les soussignes⁴³⁵.

Non sappiamo se la richiesta sia stata accolta o meno, ma l'intenzione sembra solida⁴³⁶. Gli eventi presero però una piega del tutto differente. La troupe finì

⁴³³ Cfr. ivi, p. 33.

⁴³⁴ «13 Luglio *La Melanide* Commedia in 5 atti in verso del Sig. de la Chaussée. Questa volta mi consolai in osservar chiaramente che i miei sentimenti combinavano con quelli degli altri pochi spettatori. La commedia non ebbe alcun incontro [...]». Ivi, p. 41. «11 Agosto *Les Fausses Confidences* Commedia in tre Atti in prosa del Sig. Marivaux. [...] Questa Commedia è assai galante, ma di quella galanteria, di cui è capace Marivaux. La buffoneria molto ben sostenuta al solito da un Commediante, animò qualche poco la rappresentazione; e per trattenere alcune ore un centinaio di persone sembrò, essa sufficiente a qualunque altro, fuori che a me». Ivi, p. 55. «La poca osservanza di silenzio fra gli spettatori; un'incomoda tosse da una parte; dei commenti e delle interpretazioni [sic!] dall'altra facevano perdere qualche parola specialmente d'un discorso energico, e forte; il solito poco grazioso urlo tragico contribuiva a questa perdita. Io confesso frattanto che sempre questo pugno di gente, sempre dei campanelli [rimanda qui in nota all'inizio dell'articolo, che contiene la descrizione del teatro] squillanti, sempre della tosse, sempre dei ginocchi per terra, sempre dei sospiri burleschi, sempre degli urli tragici, sempre l'istesso formulario d'invito, quando ciò fosse stato ancora tutto buono, quel *sempre* per due mesi, mi aveva un poco annojato». Ivi, pp. 58-59.

⁴³⁵ ASCF, TN 2 3, c. 166r. Il documento, che riporta in alto «Presentata 18 Ag.to 1780» ed è firmato da Clairmonde, Nicetty, «femme duel de neuville» e Duel de Neuville, è stato letto e interpretato male sia da Antonio Tacchi, che legge «chefs» come «chets» e che distingue fra l'altro erroneamente tra una compagnia Clermo e una compagnia Nicetti («All'accademia di questo teatro [Cocomero] viene presentata nell'agosto di quell'anno [1780] una richiesta di un'altra formazione, quella Nicetti, per rappresentarvi nel carnevale 1780-81 la commedia *Les chets*; non sappiamo se poi la recita fu tenuta o meno [...]», Antonio Tacchi, *Della 'regolata' vita teatrale fiorentina*, cit., p. 168 nota 66), sia da Giacomo Villa, che trascrive correttamente «chefs» ma legge «Duel De Neuville» come «Duc de Neuville», equivocando del tutto l'identità della compagnia (cfr. Giacomo Villa, «*Qua numina voce moveret?*», cit., vol. II, p. 856 doc. 477).

⁴³⁶ Lo stesso Catani conferma questo ritorno programmato: cfr. Elena Parrini Cantini, *Un giornalista a teatro*, cit., p. 28.

infatti a Venezia e qui rimase per alcuni mesi, dall'ottobre 1780 al febbraio 1781, forse con la prospettiva di rimanervi stabilmente; o almeno questo sembra le abbia fatto credere l'artefice di tutta l'operazione, Giacomo Casanova⁴³⁷. Tra luglio e settembre 1780, negli stessi mesi in cui i nostri comici si esibivano al Teatro della Palla a Corda a Firenze, Casanova si trovava infatti in città, probabilmente proprio con lo scopo di reclutare una compagnia francese per i suoi progetti di impresariato⁴³⁸. L'idea di Casanova era quella di stabilire un teatro francese permanente in laguna: un'occasione che dovette allettare non poco i tre direttori, tanto da indurli a metter da parte il proposito di ritornare a Firenze e a dirigersi alla volta di Venezia. Dopo una sosta a Bologna⁴³⁹, la compagnia giunse in laguna e debuttò al Teatro Sant'Angelo il 7 ottobre 1780 con la *Zaïre* di Voltaire e il *Marchand de Smyrne* di Chamfort⁴⁴⁰. Casanova, improvvisandosi impresario, decise di rafforzare l'iniziativa accompagnandola con la stampa di un periodico, redatto da lui stesso in francese: «Le Messenger de Thalie». Questa pubblicazione, che uscì a cadenza settimanale dall'ottobre 1780 al gennaio 1781, costituisce una fonte preziosa sia per le notizie sul repertorio messo in scena, sia per le riflessioni del suo stesso autore relative a vari aspetti dell'universo teatrale⁴⁴¹. Il giornale era uno strumento pratico e veloce per incuriosire e fidelizzare il pubblico veneziano colto – presupposto obbligatorio per un innesto francese stabile in laguna – e per resistere alla concorrenza agguerrita degli altri numerosi teatri veneziani. Per qualche mese Casanova riuscì nel suo intento (o quantomeno a mantenere la “sua” compagnia) ma alla fine l'impresa non decollò e fu costretto a rinunciare. Tracce delle difficoltà incontrate dagli attori francesi sono esplicite nello stesso «Messenger»: gli

⁴³⁷ Sull'episodio di impresariato casanoviano e sulla pubblicazione ad esso collegata del «Messenger de Thalie», cfr. Jacques Casanova, *Le messenger de Thalie*, cit., pp. 9-33 (introduzione di J. Pollio) e 39-137 (trascrizione integrale e annotata degli undici numeri del «Messenger de Thalie»); Gino Damerini, *Casanova a Venezia dopo il primo esilio*, Venezia, Ilte, 1957, pp. 333-363; Nicola Mangini, *Drammaturgia e spettacolo tra Settecento e Ottocento. Studi e ricerche*, Padova, Liviana, 1979, pp. 14-15; Piermario Vescovo, *Ruffiano e messaggero di Talia: Giacomo Casanova teatrante*, in *Giacomo Casanova tra Venezia e l'Europa*, a cura di Gilberto Pizzamiglio, Firenze, Olschki, 2001, pp. 277-291.

⁴³⁸ La presenza di Casanova a Firenze sarebbe confermata anche da un sonetto da lui scritto nel 1790 e dedicato al nuovo imperatore Leopoldo. Nel 1771 l'avventuriero era stato espulso dal Granducato: cfr. Gino Damerini, *Casanova a Venezia*, cit., p. 341.

⁴³⁹ Cfr. Jacques Casanova, *Le messenger de Thalie*, cit., p. 53.

⁴⁴⁰ Cfr. *ivi*, p. 42.

⁴⁴¹ Su questo aspetto, cfr. Piermario Vescovo, *Ruffiano e messaggero di Talia*, cit.

spettacoli della compagnia, che sarebbe dovuta rimanere al Teatro Sant'Angelo almeno per cinque anni⁴⁴², soffrirono fin dall'inizio per la carenza di spettatori, nonostante le giustificazioni ironiche addotte da Casanova e l'impegno profuso per sollecitare i veneziani⁴⁴³. Il «Messenger» riporta una programmazione abbondante e variegata di *pièces*, riconducibili principalmente ai generi della commedia e della tragedia, con sporadiche incursioni nel dramma, nell'*opéra-comique* e nel balletto⁴⁴⁴. La rappresentazione di *opéras-comiques* viene giustificata con la volontà espressa di proporre al pubblico italiano un assaggio della varietà di opere rappresentate oltralpe, come dichiara il breve discorso indirizzato dal capocomico Duel de Neuville agli spettatori prima della rappresentazione di *Les deux chasseurs et la laitière* di Anseaume e Duni, riportato da Casanova nel settimo numero del «Messenger»:

Messieurs, en vous offrant ce nouveau genre de spectacle, notre but n'est pas de mettre notre musique et nos chanteurs en comparaison, ni en concurrence avec les chefs-d'œuvre et les talents qui brillent dans cette capitale ; notre intention seule est de varier vos plaisirs, de vous donner autant qu'il est en notre pouvoir une idée des différents genres de spectacles qui brillent sur la scène française, et surtout de vous convaincre de plus en plus, Messieurs, et de notre zèle et désir ardent que nous avons de vous plaire⁴⁴⁵.

Le informazioni riportate dall'ultimo numero del «Messenger» forniscono inoltre qualche notizia in più su altri due componenti della compagnia.

La compagnia de' comici francesi rappresenterà Lunedì 29 del corrente Gennajo la prima recita di *Jenneval*, ovvero del *Barnevelt* francese, dramma di atti cinque in prosa del signor *Mercier*, che sarà seguito dalla *Bettola di Parigi* [*Le cabaret de Paris*], gran ballo

⁴⁴² Cfr. Jacques Casanova, *Le messenger de Thalie*, cit., p. 49.

⁴⁴³ Cfr. *ivi*, pp. 52-57. Casanova si appella a direttamente agli esponenti del «monde cultivé» veneziano, affidandogli la «sua» compagnia francese e contrapponendola alle altre «troupes nationales» dipendenti, invece, dal popolo: «Il est cependant impossible que la comédie française s'établisse ici sur un bon pied, à moins que la partie considérable de monde cultivé, qui la chérit, ne s'unisse pour lui faire un fond convenable, permanent et solide, en la regardant non comme appartenant au peuple, comme les autres troupes nationales, mais comme relevant d'elle-même. Sans un point d'appui qui lui assure protection et appointements, elle ne peut pas prendre. L'argent fortuit ne peut lui suffire, ni son mérite peut lui assurer la quantité de spectateurs nécessaire à lui former le fond d'un auditoire fixe. Pour qu'un spectacle soit beau et attrayant, il faut qu'il soit peuplé. Il n'y avait pas plus de soixante personnes à la représentation de *Cinna* : Madame..... s'y plut beaucoup, mais les bras lui tombaient lorsqu'elle se voyait réduite à battre des mains toute seule». *Ivi*, pp. 54-55.

⁴⁴⁴ Ogni serata comprendeva solitamente una *grande pièce* seguita da una *petite pièce*. Occorre specificare che titoli riportati nei programmi settimanali in coda ai vari numeri del «Messenger de Thalie» non furono sempre quelli effettivamente messi in scena, a causa della censura o di indisposizioni occasionali degli attori, come Casanova stesso dichiara: cfr. Jacques Casanova, *Le messenger de Thalie*, cit., pp. 58-59. Sull'impossibilità di stabilire giorni precisi per le rappresentazioni, cfr. anche *ivi*, p. 91.

⁴⁴⁵ *Ivi*, p. 83.

pantomimo, composto dal signor Brulò, nel qual egli ballerà i passi principali con Madame Neuville e col signor Nores. Questo stesso ballo sarà decorato da una intera scena nuova inventata dall'ingegnoso pittore architetto signor Fossati⁴⁴⁶.

Oltre a madame Neuville⁴⁴⁷, altri due attori erano dotati di abilità nell'ambito coreutico: Brulò, che figura anche come coreografo, e Nores (entrambi presenti nell'elenco dell'*Indice de' spettacoli teatrali*, insieme a una Nores fra le attrici⁴⁴⁸). Il primo potrebbe essere identificato con il ballerino e coreografo Mathias Brulo o Brulot (1730 circa-1806), che aveva sposato una Marie-Anne Duel, forse sorella del capocomico Duel de Neuville⁴⁴⁹. Due Norès, fratello e sorella, furono attivi come ballerini presso il Théâtre des Grands-Danseurs du Roi a Parigi nella prima metà degli anni Settanta (in questo caso l'identificazione appare più dubbia)⁴⁵⁰.

Gli sforzi degli attori e dell'impresario Casanova non riuscirono tuttavia ad evitare il fallimento del teatro francese in laguna, conseguenza di due fattori negativi concomitanti: il progressivo abbandono del pubblico, da un lato, e l'intervento della censura sul «Messenger», dall'altro, a causa di alcune allusioni satiriche che il patriziato non dovette digerire e che comportarono la soppressione della pubblicazione⁴⁵¹. Nel febbraio 1781 gli spettacoli francesi della compagnia al Teatro Sant'Angelo terminarono⁴⁵². Non disponiamo di

⁴⁴⁶ Ivi, pp. 107-108.

⁴⁴⁷ Cfr. p. 136.

⁴⁴⁸ Cfr. p. 131.

⁴⁴⁹ Mathias Brulot fu attivo a Metz nel 1759-1760 con il fratello Jean-Baptiste, a Bordeaux dal 1771 al 1773, quindi a Montpellier forse dal 1783 con il figlio Philippe. Ebbe anche una figlia, Françoise-Caroline-Edmée, nata nel 1760. Morì a Montpellier il 16 agosto 1806: cfr. CÉSAR <https://cesar.huma-num.fr/cesar2/people/people.php?fct=edit&person_UOID=344047> (ultima consultazione in data 31 ottobre 2025). Fuchs riporta: «Brulo, maître de ballets, Bordeaux 1772-74 ; sa femme jouait «des seconds rôles au besoin», son fils était danseur, sa fille, qui devait être fort jeune, jouait «des petits rôles de son âge» ; en 1774-76, Brulo fils reste seul ; il jouait également les confidents et accessoires. Séguenot signale la présence de Brulo père à Montpellier novembre 1789». Max Fuchs, *Lexique*, cit., voce *Brulo*, p. 29.

⁴⁵⁰ Cfr. Émile Campardon, *Les Spectacles de la Foire. Théâtres, Acteurs, Sauteurs et Danseurs de corde, Monstres, Géants, Nains, Animaux curieux ou savants, Marionnettes, Automates, Figures de cire et Jeux mécaniques des Foires Saint-Germain et Saint-Laurent, des Boulevards et du Palais-Royal, depuis 1595 jusqu'à 1791. Documents inédits recueillis aux Archives Nationales*, vol. II, Paris, Berger-Levrault, 1877, p. 178.

⁴⁵¹ Cfr. Gino Damerini, *Casanova a Venezia*, cit., pp. 357-363.

⁴⁵² La rappresentazione del dramma giocoso *La finta giardiniera*, con musiche di Pasquale Anfossi e cantato da buffi italiani, rientra forse nei tentativi messi in atto per salvare l'impresa al Sant'Angelo: cfr. *La finta giardiniera dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel nobile teatro di Sant'Angelo in Venezia il Carnovale dell'Anno 1781 dedicato all'eccellentissime dame venete*, in Venezia, presso Modesto Fenzo, 1781. L'opera fu dedicata il 5 gennaio 1780 *more veneto* [1781] dagli stessi direttori della compagnia francese alle «dame venete»:

nessuna notizia sull'itinerario che la troupe seguì nella primavera successiva, ma è molto probabile che sia rimasta nella Penisola. Un documento attesta infatti la presenza di Duel de Neuville a Napoli nel luglio 1781: si tratta di una richiesta di chiarimento sottoposta ai Comédiens Français, relativa all'assegnazione di alcuni «rôles» in base a determinati «emplois»⁴⁵³. Almeno quattro libretti francesi stampati in quello stesso anno da Gravier potrebbero rimandare alla presenza di una troupe francese in città⁴⁵⁴.

5. *La troupe Malherbe (1784)*

L'ultimo passaggio di attori francesi a Firenze attestato dalla «Gazzetta toscana» risale all'estate del 1782⁴⁵⁵. Questa compagnia iniziò le sue recite il 26 giugno

«Mesdames. C'est a Vos Excellences, que nous dedions *La feinte jardiniere* ; puisse-t-elle se rendre digne de votre protection, & supplèer par là a la modicité de nos talens : c'est ce que nous esperons. Si notre espoir nous abuse, nous nous plaindrons aussi un peu de la Fortune ; car dans l'adversité il faut trop de vertu pour n'en reconnoître la cause qu'en soi meme. Cet offre, Mesdames, que nous faisons a Vos Excellences, est fort mince, mais son prix deviendra inestimable, si vous deignerez le regarder comme un echantillon de l'hommage le plus vrai, & le plus pur, que des coeurs reconnoissans, & soumis aient jamais rendu a la grandeur, à la gentillesse, a la beauté, & a toutes vos eminentes qualités, dont nous avons ressenti l'influence. De cette seule grace nous ferons toujours le plus grand cas. Elle devra suffire a nous dèdommager de tout perte, lorsqu'avec le plus profond respect il nous sera permis de dire a toute l'Europe, que nous avons l'honneur a etre Mesdames de Vos Excellences Ce 5 Janvier 1780 M. V. Les tres humbles, tres soumis, & tres obeissans Serviteurs Clairmonde : Duel de Neuville, femme, & Mari : Nicetty chefs associès des comediens françois a Venise». Ivi, pp. 3-4.

⁴⁵³ «Messieurs et Mesdames. J'ose attendre de votre complaisance, que vous voudrez bien me donner votre décision, sur l'Emploi des roles, ci-dessous nommés, et me faire remettre le présent écrit, cotté et signé du Committe, vous obligerez infiniment [...]». Segue il contenuto della richiesta. Il documento è firmato da Duel De Neuville e datato Napoli 21 luglio 1781. ACF, Archives autres théâtres XVIIIe siècle, cit., dossier 2 AT 6 (82) a), segnalato da Max Fuchs, *Lexique*, cit., voce *Neuville*, p. 160. In una seconda lettera dello stesso dossier, datata Parigi 15 ottobre 1781, monsieur Habert sollecita mediante monsieur Broquin i Comédiens Français perché diano risposta a Duel de Neuville: cfr. ACF, Archives autres théâtres XVIIIe siècle, cit., dossier 2 AT 6 (82) b). Un Habert compare fra i nomi degli attori nella troupe di Duel de Neuville (cfr. p. 131). È da notare che nella missiva Habert definisca Duel de Neuville «Comedien de Province, que vous Connoissez tous, puis qu'il a eu l'honneur de jouer sur votre Theatre [...]». Ibidem.

⁴⁵⁴ *Le cocher, comédie d'Hauteroche*, Naples, de l'Imprimerie de Jean Gravier, 1781; *Le jaloux désabusé, comédie par M. de Campistron*, Naples, de l'Imprimerie de Jean Gravier, 1781; *Le legs comédie en un acte et en prose, par M. de Marivaux*, Naples, de l'Imprimerie de Jean Gravier, 1781; *L'orphelin anglais, drame en trois actes* [di Longueuil], Naples, de l'Imprimerie de Jean Gravier, 1781.

⁴⁵⁵ «E' venuta in Firenze, una celebre Compagnia Francese che durante l'estiva stagione darà nel Teatro di via S. Maria un corso delle migliori e più recenti Commedie e Tragedie che siano state rappresentate sù i Teatri di Francia, e darà principio alle recite nella futura settimana». «Gazzetta toscana», 1782, n. 25, Firenze 22 giugno, p. 99.

nel solito Teatro di via Santa Maria con *Les deux amis* di Beaumarchais e una piccola farsa della quale non viene riportato il titolo⁴⁵⁶. La troupe era ancora in città all'inizio di agosto, come attesta un passo delle *Efemeridi* di Giuseppe Bencivenni Pelli, che assisté ad una rappresentazione della *Partie de chasse de Henri IV* di Collé e che paragonò questo spettacolo a quello dato, ormai dieci anni prima, dalla compagnia del teatro francese di Vienna:

Sono stato a vedere rappresentare dai comici francesi *La caccia di Enrico IV* perché questa commedia m'interessa, e mi commove teneramente, e benché non sia stata rappresentata così bene come la prima volta che venne qua la truppa francese, non ostante ci ho avuto piacere. Che bella cosa è un buon re! Sully è l'uomo che ho amato sempre dal giorno, che imparai a conoscerlo nelle sue *Memorie*. Io avrei il suo cuore se fossi degno di essere un favorito, ma mai l'ho desiderato perché mi mancherebbe il talento, e la forza di spirito, per servir bene, per vivere in una corte, per sostenermi fra i malvagi. So amare sinceramente chiunque merita di essere amato, ma questo non bastò mai per star bene al fianco di un sovrano lungo tempo⁴⁵⁷.

Si può solo ipotizzare che anche questa compagnia, sulla quale non sono disponibili al momento ulteriori informazioni, si sia trattenuta al Teatro di via Santa Maria fino al mese di settembre, secondo l'usanza ormai consolidata.

Altre fonti riportano che un'altra compagnia francese diede sicuramente spettacoli a Firenze dopo il 1782: quella dell'attore Jean-François Boursault detto Malherbe (1752-1842)⁴⁵⁸. Benedetto Croce scrive che

Sulla fine dell'84 venne una compagnia francese, diretta dal Malherbe, che era stato prima a Parma, a Milano, a Genova, a Firenze; dove «il a eu le bonheur de mériter la bienveillance de LL. AA. RR. et S. E. Mons.^r le Comte de Wizebeck, qui a daigné protéger

⁴⁵⁶ «Mercoledì sera [26 giugno] si aprì per la prima volta il Teatro di via S. Maria con l'indicata compagnia Comica Francese, onorato dalla presenza della Real Sovrana. Incominciò questa le sue rappresentanze dalla Commedia i *Due Amici* del Sig. di Beaumarchais, con piccola Farsa, e il tutto riportò la comune approvazione degl'intendenti». «Gazzetta toscana», 1782, n. 26, Firenze 29 giugno, p. 103. Il numero successivo della gazzetta riporta: «I Francesi continuano a rappresentare Commedie e Tragedie di somma rilevanza sempre onorati dalla presenza dell'Augusta Sovrana». Gazzetta toscana», 1782, n. 27, Firenze 6 luglio, p. 106.

⁴⁵⁷ Giuseppe Bencivenni Pelli, *Efemeridi*, serie II, vol. X (1782), p. 1847 [9 agosto], <https://pelli.bncf.firenze.sbn.it/search/texts/42/pages/pb_60f589f47b155> (ultima consultazione in data 31 ottobre 2025).

⁴⁵⁸ Attore, capocomico e impresario Malherbe attraversò scaltramente la scena politica francese dalla monarchia alla Restaurazione, finendo i suoi giorni sotto il regno di Luigi Filippo da uomo ricchissimo. Le sue manovre, non sempre limpide, lo esposero a diversi attacchi pamphlettistici che lo indussero a far pubblicare nel 1819 una piccola autobiografia, attraverso la quale cercò di difendersi dai detrattori: [Jean-François Boursault detto Malherbe,] *Notice sur la vie publique et privée de J.-F. Boursault-Malherbe, en réponse à quelques pamphlets*, Paris, Lebègue, 1819. Su Malherbe cfr. Ernest Lebègue, *Boursault-Malherbe. Comédien, conventionnel, spéculateur 1752-1842*, Paris, Alcan, 1935; Max Fuchs, *Lexique*, cit., voce *Malherbe*, p. 145; CÉSAR <https://cesar.huma-num.fr/cesar2/people/people.php?fct=edit&person_UOID=102602> (ultima consultazione in data 31 ottobre 2025).

le projet d'établir une compagnie française en Italie». Avrebbe passato a Napoli la stagione d'inverno. - E cominciò nel dicembre 1784⁴⁵⁹.

La fonte citata da Croce è una supplica dello stesso Malherbe datata 21 luglio 1784⁴⁶⁰. Nella sua biografia Malherbe descrive abbastanza succintamente le vicende della tournée italiana:

En 1780, je partis pour Palerme avec le marquis de Caracciolo, Vice-Roi, qui m'avait long-temps honoré de son estime, et qui me détermina à lui conduire une troupe française. Après deux ans de séjour dans cette ville, je fus appelé au service du Roi et de la Reine de Naples : logé dans leurs palais, comblé de leurs bienfaits, je quittai Naples en 1788, porteur de deux lettres autographes de leurs Majestés pour l'infortunée Reine de France, à laquelle je les remis à Versailles, et qui depuis m'avait toujours honoré de son auguste protection. J'étais arrivé à Paris avec cinquante mille écus, provenant des bienfaits de la cour de Naples : et, loin d'avoir donné lieu à la ridicule et coupable anecdote inventée par M. Bouvard, j'affirme que j'ai emporté l'estime et les regrets honorables de toutes les classes de la société de cette capitale, et que jamais on ne m'y a connu un seul créancier. Des personnes vivantes et dignes de foi qui restaient à Naples dans le même temps que moi, résident encore aujourd'hui dans Paris. J'invoquerai leur témoignage contre l'insigne fausseté de ce pamphlétaire, et parmi elles, je crois pouvoir désigner d'avance M. le baron Denon, ancien directeur du Musée, M. Amory Duval, de l'Institut, alors attaché à l'ambassade de M. de Périgord, M^{me}. Desbrosses, M^{me}. Duruyssel, M. et M^{me}. Brion de Beaumont qui étaient alors mes pensionnaires, M^{me}. Dorsonville, etc., etc⁴⁶¹.

Partito per Palermo al seguito del marchese Domenico Caracciolo (ambasciatore napoletano a Parigi e viceré di Sicilia dal 1781 al 1786), l'attore vi sarebbe rimasto due anni con la sua compagnia, spostandosi a Napoli nel 1782. Il periodo di permanenza a Napoli si sarebbe prolungato fino al 1788, anno in cui Malherbe fece ritorno in Francia. Questa rapida cronologia, confrontata con altre fonti, rivela in realtà inesattezze e omissioni, come già rilevato da Ernest Lebègue.

Attestato come *chef de troupe* a Liège il 18 dicembre 1781, Malherbe chiese il permesso di recitare al teatro di Amiens all'apertura post pasquale (informazione non riportata dalla *Notice*) ma non diede seguito a questa intenzione, dal momento che partì invece alla volta di Palermo⁴⁶². Scartando l'ipotesi di un'interruzione, di una direzione in Francia e di una ripresa dell'avventura italiana in un breve lasso di tempo, occorre dunque posticipare la partenza di Malherbe per la Sicilia tra la fine del dicembre 1781 e il gennaio 1782. Questa datazione viene confermata da una lettera di Galiani a d'Alembert

⁴⁵⁹ Benedetto Croce, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, vol. II, Napoli, Berisio, 1968, p. 523.

⁴⁶⁰ Cfr. *ibidem*.

⁴⁶¹ Jean-François Boursault detto Malherbe, *Notice sur la vie publique et privée*, cit., pp. 5-6.

⁴⁶² Cfr. Ernest Lebègue, *Boursault-Malherbe*, cit., p. 19 e Max Fuchs, *Lexique*, cit., voce *Malherbe*, p. 145. Fuchs non riporta tuttavia alcune tappe della tournée italiana (come Palermo e Livorno).

del 10 gennaio 1782, nella quale l'abate menziona una compagnia francese ingaggiata dal marchese Caracciolo⁴⁶³. La compagnia potrebbe aver lasciato la Sicilia per Napoli dopo il carnevale 1783⁴⁶⁴, per il quale l'*Indice de' spettacoli teatrali* ne attesta la presenza ancora a Palermo, nel Teatro a S. Caterina, riportandone integralmente la composizione: signori Malherbè, Vazelle, D[?]yreville, Du Pare, Du Meye, Milsav, Duisencour, De Lisle, Du Deuncour, S. Vallier, Jullieu; signore S[.] Cur, Brulve, Bovurueuf, Vazelle, Malhuche, Jork⁴⁶⁵. Fra il 1783 e il 1784 – anno, come riferisce Croce, della presenza certa di Malherbe a Napoli – si collocherebbe dunque la tournée nelle altre città italiane: la troupe fu certamente al Teatro della Canobbiana di Milano nell'estate 1784⁴⁶⁶ e a Genova nell'autunno successivo⁴⁶⁷. Nel febbraio 1785 Malherbe venne incaricato dal re di Napoli di formare una nuova compagnia in Francia e di condurla in città⁴⁶⁸. Durante il viaggio di ritorno alla volta di Napoli, la compagnia si fermò sicuramente a Livorno, proprio nell'estate in cui i sovrani napoletani visitavano il Granducato di Toscana⁴⁶⁹. Rientrato a Napoli con la

⁴⁶³ Cfr. Ernest Lebègue, *Boursault-Malherbe*, cit., p. 20.

⁴⁶⁴ Escludendo un ritorno provvisorio a Palermo, andrebbe quindi leggermente posticipato l'arrivo a Napoli al 1783, diversamente da quanto indicato da Lebègue, che lo data invece alla fine del 1782. Non sappiamo se in questo primo anno in Italia la compagnia di Malherbe abbia intrapreso già un giro di piazze italiane.

⁴⁶⁵ Cfr. *Indice de' spettacoli teatrali della primavera, estate, ed autunno 1782 e del corrente carnevale 1783*, in *Un almanacco drammatico. L'Indice de' teatrali spettacoli 1764-1823*, cit., vol. I, p. 448.

⁴⁶⁶ Cfr. *Indice de' spettacoli teatrali della primavera, estate, ed autunno 1784 e corrente carnevale 1785*, in *Un almanacco drammatico. L'Indice de' teatrali spettacoli 1764-1823*, cit., vol. I, p. 504.

⁴⁶⁷ Cfr. *ivi*, p. 507.

⁴⁶⁸ «Il Direttore della Compagnia Francese, che quì si ritrova, Sig. Malherbe, è stato fissato dalla Corte per Capo d'una buona Compagnia, che dovrà dopo Pasqua formare in Francia, e quì condurla, accordandoli la Maestà del Re 9 mila ducati l'anno, abitazione per tutta la Truppa Comica nei siti Reali, ove dovrà seguitar la Corte, e dugento recite a profitto della Compagnia ogn'anno nella Capitale in uno dei pubblici Teatri». «Notizie del mondo», 1785, n. 16, Napoli 15 febbraio, p. 127. L'attore partì per Parigi prima del 22 marzo: «Sabato sera si chiusero questi Teatri, entrando la Settimana Santa, e il Direttore della Compagnia Francese Mr. Malherbe è partito per Parigi a fine di formare la nuova truppa di Comici al servizio di questa Corte, da cui avrà, come si scrisse, annui ducati novemila». «Notizie del mondo», 1785, n. 26, Napoli 22 marzo, p. 208. Il 26 aprile era sicuramente ad Avignone (cfr. Ernest Lebègue, *Boursault-Malherbe*, cit., p. 22).

⁴⁶⁹ «Continuano a far quì dimora le Galere della S. Religione di Malta, e S. Eccellenza Ruspoli Generale delle medesime ha dato un generoso regalo a Monsieur Malherbe, capo della Compagnia Comica Francese che quì si trova per passare a Napoli, per aver egli dato per alcune sere lo spettacolo in questo Teatro, delle più belle, e galanti Commedie». «Notizie del mondo», 1785, n. 63, Livorno 3 agosto, p. 504.

«Venerdì sera le LL. MM. doppo di essere state a godere dello spettacolo francese, tornarono a Palazzo, ove cenarono, ed dalle ore 11 partirono felicemente alla volta di Firenze». «Notizie del

nuova compagnia, Malherbe vi si trattenne fino alla fine del 1786. Poche laconiche righe riportate dalle «Notizie del mondo» dell'agosto di quell'anno lasciano presupporre una conclusione piuttosto brusca dell'avventura napoletana – puntualmente omessa nell'autobiografia – sulla quale pesarono dissapori con gli altri membri della compagnia⁴⁷⁰.

L'ultimo passaggio, documentato da Croce, di una compagnia francese a Firenze sembra essere stato quello della compagnia di Malherbe⁴⁷¹. I dati raccolti permettono un primo bilancio sul fenomeno delle compagnie francesi in tournée a Firenze e nella Penisola tra il 1772 e il 1785. In primo luogo, si trattava per lo più di troupes provenienti dalla provincia (con la vistosa eccezione della compagnia del teatro francese di Vienna) che raggiungevano Firenze o via terra, dopo la tappa bolognese, o più spesso via mare (in questo senso Livorno si rivela essere uno snodo fondamentale, in quanto prima piazza “di prova” per le

mondo», 1785, n. 65, Livorno 10 agosto, p. 521. «Lunedì poi entrarono in Darsena le 4 Galeotte Napoletane del tutto disarmate, e fino di jeri si pose mano all'opra per renderle ad uso di una sala, ove il 23 del corr. sarà data a spese della Maestà del Re una festa di ballo; come pure fino di jeri mattina cominciarono le maestranze il lavoro in questa Piazza d'Armi, per renderla servibile a varie feste da destinarsi, quantunque si dica per un Palio di Cocchi, e per una partita di Pallone; in qualunque maniera possa accadere, resa che sarà ad Anfiteatro e occupata dagli spettatori, formerà sempre una delle più belle feste, e uno dei più bei colpi d'occhio che la natura istessa può immaginare; come pure assiduamente si lavora al riattamento di sala in questo nuovo Teatro, e la Compagnia Comica Francese è passata ad occupare un magazzino ben grande per darvi lo spettacolo teatrale». «Notizie del mondo», 1785, n. 67, Livorno 17 agosto, p. 537.

Da maggio ad agosto 1785 i sovrani di Napoli, Ferdinando IV e Maria Carolina, visitarono il Granducato. La «Gazzetta toscana» riferisce i numerosi eventi che ebbero luogo in quei mesi a Firenze, Pisa e Livorno per omaggiare la visita delle «LL. MM. Siciliane»: cfr. «Gazzetta toscana», 1785, *passim*.

⁴⁷⁰ «Al Capo della Compagnia Comica Francese Malherbe è stato intimato un Dispaccio, in vigor del quale, terminato il corr. anno, è egli licenziato per sempre». «Notizie del mondo», 1786, n. 67, Napoli, 18 agosto.

Riferisce a questo proposito Lebègue: «Sa troupe, même renouvelée, n'alla pas sans lui causer de graves ennuis. Un acteur, Thévenet, réclamait auprès du roi, parce que son directeur voulait le renvoyer. Le 3 septembre 1786 Malherbe renvoyait en France M^{me} Césarine, M. Valincourt, M^{me} Ribou, au grand mécontentement du roi qui n'avait pas été consulté. Un nommé Beaumont plaidait contre lui. Le 6 novembre M. Dellouy (?) et M^{me} Le Roy, première actrice, plaidaient pour être payés. C'étaient bien des procès ! Malherbe prit une résolution énergique. Sans attendre l'expiration de son contrat, il partit (4 décembre 1786)». Ernest Lebègue, *Boursault-Malherbe*, cit., pp. 22-23. Croce riporta che nel 1787 un'altra compagnia francese, diretta da Delorme, si stabilì a Napoli, pagata dal sovrano, fino al 1789: cfr. Benedetto Croce, *I teatri di Napoli*, cit., vol. II, p. 536.

⁴⁷¹ Le fonti disponibili sembrano tacere a partire dalla metà degli anni Ottanta. Dopo la compagnia Clairmonde – Duel de Neuville – Nicetty nell'estate del 1780 al Teatro della Palla a Corda, l'*Indice de' spettacoli teatrali* non riporta più recite di compagnie francesi a Firenze fino al carnevale 1800. Nella «Gazzetta toscana», l'ultima menzione di comici francesi per Firenze sembra potersi datare all'estate del 1782. Ulteriori e più approfonditi spogli e ricerche d'archivio potranno confermare o smentire questi dati.

compagnie che arrivavano nel Granducato). In secondo luogo, le troupes confidavano specialmente nel favore della famiglia regnante (particolarmente in quello della granduchessa Maria Luisa) e della nobiltà che le gravitava intorno, non potendo contare stabilmente sulla gran parte del pubblico cittadino che, digiuno di francese (fondamentale il problema dell'incomprensione linguistica), esaurita la curiosità iniziale, non poteva che seguire in piccola parte o comunque molto incostantemente le recite dei comici. La precarietà economica, alla quale non sempre sembra essere sufficiente la munificenza sovrana, è una costante della vita di queste troupes. In terzo luogo, è evidente quanto i repertori di queste compagnie fossero composti più di commedie e *opéras-comiques* che di tragedie e drammi: conferma di quanto già rilevato da Markovits a proposito dei repertori di alcuni teatri francesi permanenti in Europa nella seconda metà del secolo⁴⁷². Quarto, si rilevano nel caso toscano, complice la protezione erogata dall'alto, scambi proficui tra attori forestieri, impresari e stampatori-librai locali che si pongono all'origine di un fenomeno di significativa ricaduta editoriale. I libretti stampati in occasione degli spettacoli ma anche raccolte teatrali in lingua originale come quelle del livornese Masi contribuirono a diffondere localmente una drammaturgia francese che risultava in certi casi inedita o non ancora tradotta. Infine, il dato più evanescente ma non trascurabile, quello della memoria spettacolare. Nell'autunno 1786 Giuseppe Bencivenni Pelli scrive:

Commedia francese. Ho veduta recitare questa sera da una compagnia di dilettanti al Teatro della Piazza Vecchia di Santa Maria Novella in francese *Radamisto, e Zenobia* di Crebillon con molta decenza nel vestiario, e nella scena. Radamisto era rappresentato da un dottor Collini giovane di molto talento, ma caricato. Il fratello è meglio recitato da un Baillou nipote del cavaliere naturalista, e noto assai in Firenze. La Zenobia da cui fa una Salvetti moglie di un banchiere ginevrino è poco soffribile. [Glossa margine sinistro: «Mori essa pochi mesi doppo.»] Non ostante la festa è lodevole. Io l'averei amata meglio in italiano, perché mi pare cosa servile il copiare i francesi⁴⁷³.

⁴⁷² «Le théâtre français joué dans les cours européennes au XVIII^e siècle est un théâtre avant tout comique, où dominant Molière, Regnard, Destouches ou Boissy. [...] La tragédie n'occupe même pas le deuxième rang, lequel revient à l'opéra-comique, dont la part tend à augmenter à partir des années 1770». Rahul Markovits, *Civiliser l'Europe*, cit., p. 123. Markovits dimostra come la tesi di Norbert Elias (secondo la quale è il genere tragico francese ad incarnare valori e modelli delle società di corte europee) venga parzialmente smentita dalle pratiche spettacolari effettive, nelle quali si rileva in realtà una scarsa presenza quantitativa della tragedia nei repertori effettivamente rappresentati all'estero in alcuni teatri francesi permanenti nella seconda metà del secolo (Berlino, La Haye, Vienna, Stoccolma, Parma).

⁴⁷³ Giuseppe Bencivenni Pelli, *Efemeridi*, serie II, vol. XIV (1786), pp. 2709-2709v [21 ottobre], <https://pelli.bncf.firenze.sbn.it/consultation/text/pages/46/pb_60f589f98a6ff> (ultima

In anni immediatamente successivi alla venuta dei francesi in Toscana, attori dilettanti locali, appartenenti alla borghesia, recitavano opere francesi in lingua originale; improbabile che non serbassero memoria delle recite di quelle compagnie che per un decennio avevano riempito le stagioni estive locali. Presso il pubblico popolare, tuttavia, la vittoria spettava ad Arlecchino:

Commedie ridicole loro merito. Una cattiva fatica di un nuovo abilissimo Arlecchino⁴⁷⁴ al teatro di via del Cocomero occupato dalla truppa Andolfati, la quale veddi ieri sera fra una folla grandissima di popolo, mi ha convinto, che ancora la commedia culta sul gusto francese non ha preso il disopra alla Commedia dell'Arte, cioè all'improvvisa, ridicola, maravigliosa. Il conte Carlo Gozzi in testa al volume quarto delle sue *Opere*, mostra ancora che ciò non è utile, né eseguibile, e ne dà delle buone ragioni, francamente adducendo l'esempio del teatro di Vienna doppo la morte dell'Imperatore Francesco riferisce che nel 1773 *Il convitato di Pietro* veduto da più di un secolo dette alla truppa Sacchi 657 lire, e *Il disertore* di Mercier quasi nuovo poco più di 200 lire ai comici di Sant'Angelo in Venezia. Io convengo pur troppo che ove il teatro è accessibile a tutti, ciò che colpisce, scuote, sorprende debba fare maggior fortuna di ciò, che alletta, ed istruisce. Io convengo che la facilità di recitare estemporaneamente sopra un formulario solo, dei quali esisterne da 400 asserisce il Gozzi, mostri agilità di talento nei nostri comici italiani, e gusto negli uditori concorsi sempre ad ascoltarli, per la loro maniera, tanto più che dialogizzati alcune volte i loro soggetti, non hanno avuta la medesima sorte. Ma se vi deve essere un teatro per il popolo, un altro ve ne dovrebbe sempre essere per la parte culta di esso, ed il suo anche per i soggetti maravigliosi, strani, soprannaturali, potrebbe farsi del miglioramento grande pendendo questi soggetti dalle favole, dalle storie orientali, dalle invenzioni poetiche. Verissimo è che il gusto di rattristarsi, e di piangere non è per tutti, ed annoia alla lunga, e che il nauseare, e disgustare il pubblico di ciò, che gode è un tradirlo. Esso quasi sempre afflitto dalle sue circostanze non può amare di spendere per avere una nuova mestizia. Esso quasi sempre all'oscuro delle faccende dei grandi della Terra non intende il loro linguaggio, le loro passioni proprie. Le truppe poi, che non hanno una sussistenza sicura, devono cercare il concorso, ed il concorso l'ottengono dilettaando, sorprendendo. Roma, ricca, culta aveva piacere ai gladiatori benché lo spettacolo dei gladiatori fosse contro natura. Ancor io veddi qua Aufrene abilissimo comico francese doppo essere stato a Vienna, e mi sorprese nel rappresentare *La caccia di Enrico IV*, ma sentii, che il modo di recitare di quelli attori non era il nostro, e veddi che non faceva fortuna come non la fece a Venezia neppure. Concludo adunque, che la commedia culta ha il suo merito, ma che la ridicola si sosterrà non ostante ad onta di tutte le declamazioni interessate, o disinteressate dei poeti, dei belli spiriti, dei filosofi⁴⁷⁵.

consultazione in data 31 ottobre 2025). Il 31 ottobre Pelli riferisce di aver visto un altro spettacolo della stessa compagnia: «Anche stasera ho veduta recitare dalla suddetta compagnia di dilettanti [quella del Teatro della Piazza Vecchia di Santa Maria Novella] l'*Alzira* di Voltaire con una farsa, e mi è piaciuta assai.» Giuseppe Bencivenni Pelli, *Efemeridi*, serie II, volume XIV (1786), p. 2714v [31 ottobre] <https://pelli.bncf.firenze.sbn.it/search/texts/46/pages/pb_60f589f98afaf> (ultima consultazione in data 31 ottobre 2025).

⁴⁷⁴ Dovrebbe trattarsi dell'attore Gaspare Mattagliani: cfr. Orietta Giardi, *I comici dell'arte perduta. Le compagnie comiche italiane alla fine del secolo XVIII*, Roma, Bulzoni, 1991, p. 95.

⁴⁷⁵ Giuseppe Bencivenni Pelli, *Efemeridi*, serie II, volume XVI (1788), pp. 3000-3001v [18 gennaio] <https://pelli.bncf.firenze.sbn.it/consultation/text/pages/48/pb_60f589fc48e55> (ultima consultazione in data 31 ottobre 2025).

Pelli non può che essere d'accordo con Carlo Gozzi, del quale cita l'*Appendice al Ragionamento ingenuo*⁴⁷⁶. «La commedia culta sul gusto francese non ha preso il disopra alla Commedia dell'Arte». Inoltre, l'erudito poligrafo e funzionario granducale è convinto ormai del fatto che «il modo di recitare di quelli attori non era il nostro, e veddi che non faceva fortuna come non la fece a Venezia neppure». Sedici anni dopo lo spettacolo degli attori francesi di Vienna, all'infinita commozione⁴⁷⁷ si sostituisce la sorpresa, scalzata a sua volta definitivamente da una sensazione di sostanziale estraneità.

In un contesto cittadino scisso fra dilettanti (e lettori) nobili e borghesi, amanti di teatro francese gustato e praticato anche in lingua originale, e un popolo infine fedele alle “cattive fatiche” di Arlecchino, si innesta all'inizio degli anni Novanta del secolo un'interessante fioritura di adattamenti di *opéras-comiques* che, sotto forma di «farse», riescono forse ad allettare maggiormente (con soggetti drammatici d'oltralpe opportunamente toscanizzati) anche quella parte di pubblico che non aveva potuto gustare le *pièces* in lingua originale dei comici francesi.

⁴⁷⁶ Cfr. pp. 101-103.

⁴⁷⁷ Cfr. p. 99.

CAPITOLO QUARTO

DIFFUSIONE DELL'OPÉRA-COMIQUE E FARSE DI ORIGINE FRANCESE (1789-1790)

1. Introduzione

L'*opéra-comique*, capriccioso e ribelle alle classificazioni, è uno dei frutti più suggestivi della “vita teatrale” francese del Settecento⁴⁷⁸. Gli abiti stranieri che questo genere ha indossato nella Penisola, su di un corpo già di per sé morbido e proteiforme, hanno raddoppiato la confusione generando una selva di larve – “traduzioni” e “derivazioni”⁴⁷⁹ – che è rimasta a lungo ignorata. Su questo terreno di esplorazione si sono arrischiate, in generale, più le ricerche dei musicologi che quelle degli storici del teatro nostrani. Punti di partenza imprescindibili sono stati gli studi internazionali sulla diffusione europea dell'*opéra-comique* pubblicati all'inizio degli anni Novanta del secolo scorso⁴⁸⁰. Da questi si è mossa la dissertazione dottorale di Marco Marica, musicologo, che

⁴⁷⁸ Martine de Rougemont ne sottolinea tutta la rilevanza in quanto genere nuovo e specificamente francese nato agli albori del Settecento, insieme al *mélodrame*, collocato invece al tramonto del secolo; accomunati dalla forte presenza dell'elemento musicale, del quale fanno un uso del tutto differente, ed entrambi accessibili ad un vasto pubblico: cfr. Martine de Rougemont, *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Paris, Champion – Genève, Slatkine, 1988, p. 43. La polisemia stessa del termine *opéra-comique*, che designa storicamente le opere riconducibili a questo genere drammatico, le prime troupes *foraines* che le rappresentarono e il teatro che lo ospitò a Parigi, sembra sintomatica della sua intrinseca mutevolezza, nella quale si può riscontrare forse un solo punto fermo: quello della compresenza nello spettacolo di parti recitate e parti cantate, con tutta la gamma intermedia di possibilità di miscela fra questi due elementi opposti. Per un panorama generale, cfr. Georges Cucuel, *Les créateurs de l'opéra-comique français*, Paris, Alcan, 1914; Alfred Iacuzzi, *The European Vogue of Favart. The Diffusion of the Opéra-Comique*, New York, Institute of French Studies, 1932; Corinne Pré, *Le livret d'opéra-comique en France de 1741 à 1789*, Université de la Sorbonne Nouvelle, thèse de doctorat, sous la direction de André Tissier, 1981; *Grétry et l'Europe de l'opéra-comique*, a cura di Philippe Vendrix, Liège, Mardaga, 1992; *L'opéra-comique en France au XVIII^e siècle*, a cura di Philippe Vendrix, Liège, Mardaga, 1992; Nicole Wild – David Charlton, *Théâtre de l'Opéra-Comique Paris. Répertoire 1762-1927*, Liège, Mardaga, 2005; Stéphanie Fournier, *Rire au théâtre à Paris à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2016, pp. 191-227.

⁴⁷⁹ Per le definizioni di questi due termini, cfr. p. 152.

⁴⁸⁰ *Grétry et l'Europe de l'opéra-comique*, cit.; Bruce Alan Brown, *La diffusion et l'influence de l'opéra-comique en Europe au XVIII^e siècle*, in *L'opéra-comique en France au XVIII^e siècle*, cit., pp. 283-343. Ma cfr. anche il più vecchio Alfred Iacuzzi, *The European Vogue of Favart*, cit.

nel 1998 ha concluso una prima imponente indagine sulla diffusione dell'*opéra-comique* in Italia⁴⁸¹. Non sembra però che il cantiere inaugurato da Marica, ormai quasi trent'anni fa, abbia solleticato più di tanto gli studi di ambito spettacolare su questo tema: il suo lavoro rimane tutt'oggi insuperato, essendo l'unica ricognizione, ampia e generale, sul fenomeno. Su questo binario, indissolubilmente legato alle tournées italiane delle compagnie francesi, sono proseguiti alcuni studi, circoscritti a realtà specifiche⁴⁸²; ma la sensazione è che, dagli anni Novanta a oggi, l'appello di Marica sia rimasto sostanzialmente poco ascoltato. Una barriera è posta inevitabilmente dalle caratteristiche del genere stesso. Misto di parti recitate e parti cantate, oscillante fra serio e comico, per certi versi profondamente radicato nella realtà parigina eppure, paradossalmente, esportabile, considerato a lungo "minore" e ignorato: un genere insomma decisamente problematico, per il quale sarebbe forse sempre molto opportuno il trattamento congiunto di un musicologo e di uno storico del teatro.

In questo capitolo, sulla base della solida griglia metodologica proposta da Marica, prendendo le mosse da alcuni spunti del suo lavoro ma soprattutto dai nuovi dati raccolti, si proverà ad approfondire la ricerca sulla diffusione dell'*opéra-comique* nell'ambito fiorentino. L'indagine proposta non potrà che essere parziale – costituendo soltanto una parte del presente lavoro di tesi – e fondata su un'analisi di tipo storico-teatrale, con tutti i limiti che questo comporta. Prima di affrontare il caso specifico della fortuna dell'*opéra-comique* a Firenze, è necessario però rimettere a fuoco l'aspetto terminologico e quello relativo alla questione del genere indagato (al primo logicamente collegato), con un duplice scopo: in primo luogo, per gettar luce a livello generale su un nodo che rischia altrimenti di retrocedere nell'indefinitezza; in secondo luogo, per comparare le conclusioni di queste riflessioni con alcune opere del caso fiorentino, al fine di constatare il grado di aderenza o sfalsamento di queste ultime.

⁴⁸¹ Marco Marica, *L'opéra-comique in Italia*, cit.

⁴⁸² Cfr. ad esempio per Torino: Gustavo Malvezzi, *L'opéra-comique sulle scene torinesi nel secondo Settecento*, in «Fonti Musicali Italiane», n. 9 (2004), pp. 27-72.

2. Diffusione italiana dell'opéra-comique e genere della «farsa»

In Italia, oltre alle rappresentazioni in lingua originale degli *opéras-comiques* fra il 1750 e il 1820 circa, certamente presenti nei repertori delle troupes francesi⁴⁸³, si possono registrare tre diverse tendenze di assimilazione, attestate in archi cronologici solo in parte sovrapponibili: le prime due definibili “traduzioni”, la terza rientrante nell’ambito delle “derivazioni”⁴⁸⁴. Il primo caso riguarda quelle che Marica sceglie di definire “traduzioni musicali” (fenomeno che si intensifica dalla fine degli anni Ottanta del Settecento): le riprese di *opéras-comiques* che conservano la componente musicale ma con un libretto tradotto in italiano. Il secondo caso è quello delle traduzioni in prosa (concentrate fra il 1790 e il 1810), nelle quali l'*opéra-comique* originario viene “appiattito” alla dimensione del teatro di parola e destinato sia alla rappresentazione sia alla lettura. Un terzo caso, infine, comprende le “derivazioni” (dagli anni Sessanta del Settecento fino a Ottocento inoltrato): opere in musica italiane, i cui soggetti drammatici sono tratti da *opéras-comiques* e per le quali il rapporto con l’originale può, a sua volta, variare secondo una scala di valori inclusa tra un’aderenza molto stretta e un legame molto tenue con il modello.

Alcune zone d’ombra, messe giustamente in evidenza dallo stesso Marica, rivelano però quanto ogni classificazione sia suscettibile di modifiche, dovendo fare i conti da un lato con l’effettiva lacunosità delle fonti, dall’altro con differenze a volte molto sottili in una realtà spettacolare indiscutibilmente complessa, gravata com’è da una natura intimamente effimera. Lo studio delle opere riferibili alla prima categoria, ad esempio, in presenza dei libretti ma in assenza delle partiture (andate disperse), si presenta insidioso: assodata la traduzione italiana del testo verbale, è possibile solo intuire l’ampiezza e l’intensità di intervento del compositore italiano sulle musiche originali, attraverso il confronto tra il libretto italiano e la partitura francese⁴⁸⁵. E ancora:

⁴⁸³ Secondo Marica questi spettacoli non avevano ragione di differire sostanzialmente da quelli messi in scena in madrepatria (cfr. Marco Marica, *L’opéra-comique in Italia*, cit., p. 51). Si tratta tuttavia di una questione che va sottoposta a indagini ulteriori: cfr. il caso dei due libretti livornesi del 1773 nel cap. III, pp. 109-110.

⁴⁸⁴ In questa distinzione, seguo l’impostazione generale del lavoro di Marica.

⁴⁸⁵ «L’ostacolo principale allo studio delle traduzioni [“musicali”] di *opéras-comiques* è costituito tuttavia dall’assenza delle partiture. Non mi è stato possibile rinvenire nessuna partitura

nel caso delle traduzioni in prosa, non è possibile escludere *a priori* una presenza, anche molto limitata, dell'elemento musicale nel corso della rappresentazione⁴⁸⁶. Ci si trova insomma davanti a sfumature e miscele che, in assenza di riscontri documentari affidabili, mettono costantemente a dura prova gli impianti classificatori e delle quali conviene, forse, rispettare l'eccentricità.

Entrando nel vivo della questione terminologica, relativamente alle traduzioni in prosa che costituiscono un gruppo decisamente più abbondante rispetto a quelle "musicali"⁴⁸⁷, Marica osserva che a fronte della grande varietà francese riscontrabile a questo proposito, nella Penisola si registra un gruppo decisamente più limitato di opzioni nel periodo preso in esame (1770-1820)⁴⁸⁸. Fra queste, nei frontespizi ricorre spesso quella di «farsa», nel caso di opere originali in uno o due atti. I motivi per i quali molte traduzioni italiane degli *opéras-comiques* assumano questo nome e rientrino in questo genere, possono essere di ordine differente. Un primo motivo, molto pratico, è che la limitazione italiana sia dovuta alla "gabbia" prevista dal piano editoriale, essendo state pubblicate molte di queste traduzioni in raccolte, specialmente di ambito veneziano, che prevedevano per ogni volume tre o quattro opere di genere

o materiale d'orchestra relativo alle rappresentazioni di cui ci stiamo occupando [...]. Ciò costituisce un grave limite allo studio affrontato nel presente capitolo, ma ritengo comunque che i risultati che si possono ottenere dal confronto della traduzione del libretto con la partitura originale siano di per sé sufficientemente interessanti da giustificare l'impresa». Marco Marica, *L'opéra-comique in Italia*, cit., p. 53. Lo studioso applica questo metodo all'analisi dei libretti tradotti da Giuseppe Carpani per gli spettacoli andati in scena al Teatro Ducale di Monza fra il 1787 e il 1795, che rappresentano un caso eccezionale di rappresentazioni italiane con musica di *opéras-comiques*, data la presenza di un gruppo di libretti omogeneo, opera di uno stesso traduttore: cfr. ivi, pp. 56-84.

⁴⁸⁶ Per quanto riguarda le traduzioni ad uso del teatro di parola «il legame con la musica non viene mai reciso del tutto. Non di rado infatti queste traduzioni prevedono la presenza di musica di scena o di brevi episodi cantati»: cfr. ivi, p. 298.

⁴⁸⁷ Cfr. ivi, rispettivamente tabelle 4 e 3.

⁴⁸⁸ «Un primo aspetto che colpisce nelle traduzioni italiane di *opéra-comique* riguarda i generi a cui esse vengono ascritte. A fronte di una estrema ricchezza di definizioni originali, come *comédie mêlée d'ariettes*, (opp.: *de vaudevilles, de musique, de chant*), *comédie lyrique*, *drame lyrique*, *comédie mise en musique, fait historique, vaudeville, vaudeville-anedoctique, comédie-vaudeville, opéra-comique mêlé d'ariettes, opéra-comique*, i generi teatrali a cui si fa riferimento nelle traduzioni sono assai limitati. Il principio regolatore sembra essere piuttosto il numero di atti che la denominazione originale. *Comédie mêlée d'ariettes* (o *mêlée de musique*, ecc.) viene tradotto quasi sempre come "farsa" se si tratta di un'opera di uno o al massimo di due atti, come "commedia" o "azione drammatica" nel caso di opere in tre atti. [...] In genere anche *opéra-comique* viene tradotto come "farsa" se è in un atto e come "commedia" se è in più atti, ma su questo punto regna maggiore incertezza [...]. Infine, *drame* e *drame lyrique* vengono tradotti sempre come "dramma"». Ivi, p. 126.

diverso (tragedie, commedie, drammi e, per l'appunto, farse)⁴⁸⁹. Ma la questione dell'uso del termine «farsa» non si limita a questo aspetto. Sono interessanti, a questo proposito, le riflessioni relative alla farsa musicale veneziana di fine Settecento e primo Ottocento che Emilio Sala ha presentato al convegno internazionale promosso dalla Fondazione Cini nel settembre 1987⁴⁹⁰. Una prima doverosa distinzione intercorre tra l'accezione tradizionale di “farsa”⁴⁹¹ e quella che il termine assume alla fine del Settecento (e non soltanto a Venezia). Un passaggio tratto dalle *Notizie storico-critiche* stampate in coda a *Le convulsioni*, «farsa» del marchese Francesco Albergati Capacelli⁴⁹², nel primo volume del *Teatro moderno applaudito* (Venezia, 1796), citato in parte da Sala, è particolarmente prezioso a questo proposito:

È necessario, innanzi di nulla dire intorno al merito di questa produzione, che giustifichiamo il titolo di *farsa* che le abbiám posto, in vece di quello di *commedia*, come l'ha intitolata l'autore. La *farsa*, nel significato italiano d'oggi, che potremmo chiamare perciò *moderna*, è una breve commedia, formata d'uno, o due atti, corrispondente alla *petite pièce* ossia commediuccia de' Francesi, la quale può appartenere tanto al nobile, quanto al medio, come al genere comico inferiore; ben diversa per conseguenza da quel basso composto degli antichi, che veniva così chiamato, e di certi moderni oltramontani ancora, in cui, come dice l'enciclopedista Marmontel, *tutte le regole della decenza, del verisimile e del buon senso vengono violate*, e che noi non possiamo meglio paragonare che alle nostre commedie così dette dell'arte. Quindi nel dare il titolo di *farsa* a questa e alle altre brevi commedie consimili, ci teniamo al significato comune d'Italia, rendendo distinta così la grande dalla picciola commedia. La prima assomigliar si potrebbe ad una vasta galleria di quadri toccati con gagliardi colori; l'altra ad un picciolo gabinetto adornato di pitture gentili. E qui nell'atto di aver data la definizione della *farsa moderna*, qual modello migliore del presente possiamo offrire ai giovani studiosi?⁴⁹³

E, aggiunge Sala, la distinzione tra farsa tradizionale e farsa moderna illustrata in questo passo può essere facilmente trasportata dall'ambito del teatro di parola a quello del teatro musicale⁴⁹⁴. È opportuno poi sottolineare quanto i soggetti

⁴⁸⁹ Cfr. ibidem.

⁴⁹⁰ Emilio Sala, *Ascendenti francesi della «farsa moderna»*, in *I vicini di Mozart. II. La farsa musicale veneziana (1750-1810)*, a cura di David Bryant, Firenze, Olschki, 1989, pp. 551-565.

⁴⁹¹ Sulla storia di questo genere, sia per l'ambito francese che per quello italiano, si veda *EdS, ad vocem*.

⁴⁹² Su Francesco Albergati Capacelli, cfr. cap. I, nota 38 p. 11.

⁴⁹³ Dalle *Notizie storico-critiche sopra Le convulsioni*, in *Il teatro moderno applaudito ossia Raccolta di tragedie, commedie, drammi e farse che godono presentemente del più alto favore sui pubblici teatri, così italiani, come stranieri; corredata di Notizie storico-critiche e del Giornale dei teatri di Venezia*, tomo I, Venezia, Stella, 1796, pp. 44-45.

⁴⁹⁴ «Ma se si trasporta il discorso dal teatro in prosa a quello musicale, l'opposizione continua a funzionare perché la farsa tradizionale corrisponde bene alle caratteristiche dell'intermezzo comico (già di per sé più volte definitosi «farsa» o «farsetta», e il cui paragone con la Commedia dell'Arte è altrettanto ricorrente) e la farsa moderna di registro più vario corrisponde benissimo alle versatili farse del contemporaneo repertorio dei teatri veneziani che, come hanno mostrato

drammatici derivati da opere francesi e riversati nelle farse in prosa “contaminino” contemporaneamente, non di rado negli stessi teatri veneziani e a distanza di pochi anni, le farse in musica e addirittura anche un genere più lontano come quello dei balli, innescando un meccanismo di sfruttamento spettacolare intensissimo del soggetto francese⁴⁹⁵.

3. Farse di origine francese a Firenze (1789-1794)

Poste queste premesse, si può focalizzare l’attenzione sul caso di Firenze. Nella seconda metà del Settecento, Firenze fu in effetti uno dei centri più importanti nel fenomeno di diffusione dell’*opéra-comique* nella Penisola⁴⁹⁶ – insieme con Parma e Napoli – per almeno due motivi, distinti ma intimamente collegati. Il primo è la frequenza con la quale diverse compagnie di attori e attrici francesi vi si fermarono nel corso delle loro tournées italiane, in particolare negli anni Settanta e all’inizio degli anni Ottanta del secolo, dando rappresentazioni in lingua originale, che ebbero a volte anche una ricaduta da un punto di vista editoriale⁴⁹⁷. Il secondo è l’influenza che questo genere esercitò su capocomici, librettisti, compositori ed editori attivi localmente, specialmente intorno al 1789 e nel decennio successivo⁴⁹⁸.

Partendo dall’ambito dell’editoria, tra la fine degli anni Ottanta e i primi anni Novanta del diciottesimo secolo, si registra a Firenze un’abbondante diffusione di «farse» e «farsette», parte delle quali di origine francese certa.

David Bryant e Maria Giovanna Miggiani, non fungono da intermezzi ma, rappresentate in coppia, inframezzate e/o seguite da un ballo o una tombola, tendono a costituirsi come degli spettacoli autonomi». Emilio Sala, *Ascendenti francesi*, cit., p. 553.

⁴⁹⁵ Cfr. ivi, pp. 561-564. Esempio, fra i tanti, il caso della *Nina ou la folle par amour*, comédie mêlée d’ariettes di Marsollier des Vivetières e Dalayrac, rappresentata per la prima volta il 15 maggio 1786 al Théâtre Italien e riproposta a Venezia come farsa in prosa al Teatro San Luca nel 1788, come ballo al Teatro San Moisè nell’89 e infine nella versione musicale di Carpani-Lorenzi e Paisiello nel 1792.

⁴⁹⁶ Cfr. Marco Marica, *L’opéra-comique in Italia*, cit., pp. 40-44.

⁴⁹⁷ Come si è visto nel capitolo precedente, su questo punto è da correggere Marica quando nega la stampa di libretti nei casi di spettacoli di compagnie itineranti: cfr. cap. III, nota 328 p. 109.

⁴⁹⁸ In questo secondo aspetto, secondo Marica, Firenze primeggia anche su Parma: «Nella capitale toscana l’*opéra-comique* gettò dunque radici più profonde che nel piccolo ducato emiliano e sebbene il numero delle rappresentazioni in lingua originale sia stato minore che a Parma, l’influenza esercitata sui compositori locali fu come si è detto assai più profonda. Più che in qualsiasi altra città italiana quindi a Firenze la storia della farsa musicale con i dialoghi in prosa è strettamente intrecciata con la ripresa in italiano o in lingua originale di *comédies en vaudevilles* e *comédies mêlées d’ariettes*.» Marco Marica, *L’opéra-comique in Italia*, cit., p. 42.

Mentre in altri generi, ad eccezione della commedia, la drammaturgia d'oltralpe tradotta e stampata localmente arranca – come nei casi della tragedia o del dramma⁴⁹⁹ –, le farse sembrano ottenere invece un gran successo nelle botteghe dei librai. La diffusione editoriale riflette almeno in parte quella spettacolare. Scorrendo le cronologie teatrali di De Angelis, dei Weaver e, limitatamente al Teatro del Cocomero, di Villa⁵⁰⁰, si constata in effetti con quale frequenza questo genere “minore” di rappresentazione sia stato ospitato da alcuni teatri cittadini nei primi anni di governo del granduca Ferdinando III: nel Teatro del Cocomero ma anche e soprattutto nei teatri e teatrini di fondazione più recente, come quelli di via Santa Maria, di Piazza Vecchia e di Borgo Ognissanti⁵⁰¹. Le sedici farse di origine francese certa che mi è stato possibile reperire sono state pubblicate a Firenze in un arco cronologico piuttosto ristretto, compreso tra il 1789 e il 1794⁵⁰². Individuando invece tutti i titoli riferibili a questo genere nello stesso intervallo temporale, tramite uno spoglio incrociato della «Gazzetta toscana» e della cronologia dei Weaver, si registrano in totale quarantuno opere stampate e/o rappresentate⁵⁰³. Più di un terzo del totale quindi è riconducibile sicuramente alla drammaturgia d'oltralpe; ma non è da escludere (anzi, è probabile) che fra le restanti venticinque non ve ne siano altre da ricondurre o da avvicinare (come si diceva, le sfumature e le miscele non sono sempre perfettamente classificabili) al primo gruppo⁵⁰⁴. Prima di analizzare le sole farse “francesi”, un'ultima

⁴⁹⁹ Cfr. appendice I, tabella n. 10.

⁵⁰⁰ Cfr. Marcello De Angelis, *Melodramma, spettacolo e musica nella Firenze dei Lorena. Francesco I - Pietro Leopoldo - Ferdinando III (1750-1800) repertorio a cura di Marcello De Angelis*, Firenze, Giunta regionale toscana – Milano, Bibliografica, 1991, 2 voll., *passim*; Robert Lamar Weaver – Norma Wright Weaver, *A Chronology of Music in the Florentine Theater, 1751-1800*, cit., *passim*; Giacomo Villa, «Qua numina voce moveret?», cit., vol. III, *passim*.

⁵⁰¹ Sul Teatro di via Santa Maria cfr. cap. I, nota 136 p. 41. Sui teatri di Piazza Vecchia e di Borgo Ognissanti, cfr. le schede relative in *I teatri storici*, cit., rispettivamente pp. 183-188 e 189-195.

⁵⁰² Cfr. appendice I, tabella n. 11. Solo cinque di queste si trovano nella bibliografia di Santangelo e Vinti (*I due biglietti*, *La fiera delle fate*, *Il finto cieco o sia Lo speciale burlato*, *Il pazzo ragionevole o sia Il generoso inglese*, *Il turco riconoscente o siano I mercanti di Smirne*).

⁵⁰³ Cfr. appendice I, tabella n. 12.

⁵⁰⁴ Spero di dedicarmi, in futuro, ad approfondire questo secondo gruppo di opere. Rispetto ai dati relativi a edizioni e spettacoli riguardanti Firenze fino al 1799 riportati da Marica (cfr. Marco Marica, *L'opéra-comique in Italia*, cit., parte III), la tabella n. 12 nell'appendice I include tutte le opere denominate «farse» o «farsette» stampate a Firenze fra il 1789 e il 1794, comprese quelle di dubbia o nessuna origine francese e quelle tradotte o derivate da generi diversi dall'*opéra-comique*, come la commedia (opere delle quali giustamente Marica non si è occupato e che non registra). Per quanto riguarda invece le opere tradotte o derivate da *opéras-comiques*, la tabella n. 11 comprende la rappresentazione della *Rosiera* al Teatro di via Santa Maria nel 1791 (che

constatazione di ordine generale: non per tutte le farse è attestata una sicura messinscena (soltanto per diciotto su quarantuno), così come non di tutte è stato possibile reperire il libretto (soltanto per ventiquattro su quarantuno), al di là degli avvisi della «Gazzetta toscana» e delle notizie di rappresentazione riportate dai Weaver.

Una prima osservazione da fare, prendendo in esame le sedici farse “francesi”, riguarda i prototesti, caratterizzati, in quanto a genere e datazione, da una grande eterogeneità. Si trovano infatti testi etichettati come *divertissement en vaudevilles*, *comédie-proverbe*, *comédie*, *pièce*, *opéra-comique*, *comédie mêlée d'ariettes*: generi molto diversi per forma e collocabili in un arco cronologico decisamente esteso, avente come limiti estremi il 1716 (anno della prima pubblicazione dell'originale francese più antico individuato) e il 1788 (anno di prima pubblicazione del più recente), che vengono appiattiti e costretti nel contenitore unico della farsa, con o senza musica. In questo gruppo è possibile distinguere in realtà due generi: quello della commedia vera e propria e quello della “galassia” *opéra-comique* con tutte le sue declinazioni.

Al primo appartengono commedie brevi di un atto, in prosa oppure in versi, degli anni Settanta e Ottanta come *Le Marchand de Smyrne* di Sébastien-Roch-Nicolas Chamfort (1770)⁵⁰⁵, *Les Deux billets* di Jean-Pierre Claris de Florian (1780), *Le Fou raisonnable ou l'anglais* di Joseph Patrat (1781), *Le Ramoneur prince et le prince ramoneur* (1785)⁵⁰⁶, che appartiene però al genere specifico della *comédie-proverbe*, e *Les Défauts supposés* di Jean-François Sedaine de Sarcy (1788). *L'Aveugle clairvoyant* di Marc-Antoine Le Grand costituisce una vistosa eccezione, essendo stata pubblicata nel molto più lontano

Marica non riporta e della quale resta comunque irreperibile al momento il libretto) e diverse edizioni di libretti che non vengono specificate da Marica. Viceversa, la tabella esclude chiaramente quelle opere italiane che, tradotte o derivate da *opéras-comiques*, sono approdate a generi italiani diversi. Ad eccezione dei drammi per musica, dei quali questo lavoro non si occupa, le sole tre opere riscontrabili in questo senso (la commedia *Guerra aperta ovvero Astuzia contro astuzia*, l'intermezzo *Rinaldo d'Aste*, il componimento drammatico *La semplice curiosa*) si trovano comunque repertorate nell'appendice II.

⁵⁰⁵ Gli anni tra parentesi si riferiscono alle prime edizioni. I dati sono stati tratti da Clarence Dietz Brenner, *A Bibliographical List of Plays in the French Language, 1700-1789*, with a New Foreword and an Index by Michael A. Keller and Neal Zaslaw, New York, AMS Press, 1979 (riproduzione facsimile dell'edizione Berkeley, 1947).

⁵⁰⁶ La commedia è attribuita a Alexandre-Louis-Bertrand Robineau detto Beaunoir ma anche a Maurin de Pompiigny: cfr. Clarence Dietz Brenner, *A Bibliographical List*, cit., n. 3515.

1716⁵⁰⁷. Appartengono invece al genere *opéra-comique* inteso in senso lato: un'opera riconducibile al teatro delle fiere come *La Foire des Fées* di Louis Fuzelier, Alain-René Lesage e Jacques-Philippe d'Orneval (1724), «pièce» in un atto con due sole sezioni cantate; *Le Diable à quatre ou la double métamorphose* «opera-comique» in tre atti, misto sia di *vaudevilles* che di *ariettes*, di Michel-Jean Sedaine e François-André Danican Philidor (1757); tre *comédies mêlées d'ariettes* degli anni Sessanta: *Le Bûcheron ou les trois souhaits* in un atto di Jean-François Guichard, Castet e Philidor (1763), *La Fée Urgèle ou ce qui plaît aux dames* in quattro atti di Charles-Simon Favart, Claude-Henri de Fusée de Voisenon e Egidio Romualdo Duni (1765) e *La Rosière de Salency* in tre atti di Favart, Adolphe Benoît Blaise, Duni, Philidor (1769); tre *divertissements en vaudevilles* di Pierre-Yvon Barré e Antoine-Pierre-Augustin de Piis degli anni Ottanta, che rientrano nella corrente di rinascita del *vaudeville*, riscontrabile alla Comédie-Italienne in quegli anni⁵⁰⁸: *Les Vendangeurs ou les deux baillis* in un atto (1780), *La Matinée et la veillée villageoises ou Le sabot perdu* in due atti (1781), *Les Amours d'été* in un atto (1781); infine, la celebre *Nina ou la folle par amour, comédie mêlée d'ariettes* in un atto di Benoît-Joseph Marsollier des Vivetières e Nicolas Dalayrac (1786). Dunque, nel giro di pochi anni, a Firenze si stampano, si vendono e si mettono in scena contemporaneamente testi pubblicati e rappresentati per la prima volta in Francia oltre cinquanta, trenta oppure meno di dieci anni prima.

Passando alle rispettive farse italiane, invece, si possono notare: la presenza esclusiva del genere «farsa» o «farsetta»⁵⁰⁹; la forma in atto unico o al massimo e più raramente, in due parti o atti; una netta uguaglianza tra il numero delle farse in prosa (otto) e quello delle farse in musica (otto). I frontespizi non ne dichiarano sempre chiaramente l'origine francese. A questo proposito si

⁵⁰⁷ Seppur rimessa in scena frequentemente a Parigi a partire dal 1789 e per tutti gli anni Novanta: cfr. CÉSAR <https://cesar.humanum.fr/cesar2/titles/titles.php?fct=edit&script_UOID=109846> (ultima consultazione in data 31 ottobre 2025).

⁵⁰⁸ Cfr. Stéphanie Fournier, *Le nouveau vaudeville à la Comédie-Italienne : continuité et renouvellement*, in *L'apothéose d'Arlequin. La Comédie-Italienne de Paris : un théâtre de l'expérimentation dramatique au XVIII^e siècle*, sous la direction de Emanuele De Luca e Andrea Fabiano, Paris, Sorbonne Université Presses, 2023, pp. 313-328.

⁵⁰⁹ I due termini si possono considerare sinonimi. Quello di «farsetta» si riscontra però esclusivamente nel caso delle farse musicali.

riscontrano almeno tre casi: a) la presenza delle specificazioni esplicite «tradotta dal Francese» (ricorrente per le farse in prosa) o «trasportata dall'idioma Francese nell'Italiano»; b) la denominazione di «alla francese», esclusivamente per alcune farse in musica; c) l'assenza (rara) di qualsiasi specificazione in tal senso⁵¹⁰. Fra i tre, il secondo caso è il più critico a causa della sua ambiguità. L'espressione «alla francese» indica infatti innanzitutto la forma dell'opera, ovvero quella di farsa musicale mista di parti cantate e parti recitate e solo eventualmente, ma non necessariamente ne bolla il soggetto come derivato direttamente dalla drammaturgia francese. Un esempio, in questo senso, è *Il finto astronomo o sia Il mondo della luna*, farsa «alla francese» in prosa e in musica in due atti⁵¹¹, per il cui soggetto il librettista Domenico Somigli riprese *Il mondo della luna*, dramma giocoso per musica in tre atti della coppia Goldoni – Galuppi del 1750.

Dal punto di vista editoriale, si riscontra la presenza quasi esclusiva di due soli nomi di stamperie, la Bonducciana e la «già» Albizziniana, e di un libraio in particolare: Sereno Sereni. Il nome di Sereni è strettamente legato in quegli anni alla vendita locale di farse (oltre naturalmente che di commedie e tragedie), come dimostrano i brevi cataloghi di opere disponibili presso la sua bottega, stampati in coda ad alcune sue edizioni⁵¹². La veste tipografica delle farse del catalogo Sereni è sempre la stessa: libretti in 8°, con frontespizi caratterizzati da titolo e note tipografiche inseriti all'interno del medesimo modello di cornicetta xilografica e dall'uso di fregi identici⁵¹³. Oltre a vendere testi di teatro, Sereno Sereni forniva in quegli anni a chiunque ne avesse necessità anche costumi teatrali, come attesta un avviso in coda ad un numero

⁵¹⁰ Riscontrata in un solo caso per le farse in prosa (*Lo spazzacammino principe e il principe spazzacammino*) e in uno solo per quelle in musica (*La fata Urgella o sia Quel che piace alle donne in ogni tempo*, che però esplicita la sua origine francese all'interno del libretto, p. 2).

⁵¹¹ *Il finto astronomo o sia Il mondo della luna farsa alla francese in prosa e in musica*, in Firenze, nella stamperia già Albizziniana, 1791.

⁵¹² Come nei casi de *La fiera delle fate* (p. 24) e *Il finto cieco o sia Lo speciale burlato* (p. 30), pubblicate entrambe nel 1789.

⁵¹³ Molti di questi esemplari sono oggi conservati presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma (d'ora in avanti BNCR), che ha provveduto a digitalizzarli integralmente e a riversarli su Google Books. Gli esemplari della BNCR si trovano raccolti in miscellanee e facevano parte della collezione del principe Gabrielli, come riporta la nota manoscritta di possesso presente frequentemente in frontespizio.

della «Gazzetta toscana» del settembre 1789⁵¹⁴: a conferma del fatto che le relazioni tra stampatori, librai e mondo del teatro (dall'ambito professionistico a quello dilettantesco) potevano andare ben al di là della sola vendita dei libretti delle opere rappresentate.

Nei casi delle farse in musica, le edizioni pervenute tacciono di norma sia il nome del traduttore – salvo rari casi nei quali ne vengono riportate le iniziali o nome e cognome per intero – sia il nome del compositore. Ad uno sguardo generale sul panorama delle farse musicali di quegli anni, non solo “francesi”, non si può però non notare come alcuni librettisti e compositori, laddove esplicitati nell'edizione relativa o identificati dai Weaver, ricorrano piuttosto frequentemente: Ferdinando Casorri, Domenico Somigli, Giuseppe Squilloni per i libretti e Giuseppe Moneta, Michele Neri Bondi e Ferdinando Rutini per le musiche: questi i protagonisti della farsa in musica di produzione fiorentina, tra il 1789 e il 1794. I frontespizi dei libretti delle farse in musica forniscono inoltre informazioni sull'identità delle compagnie degli attori-cantanti che le misero in scena o, in casi più fortunati, nelle prime pagine del libretto, l'elenco dei singoli interpreti. Le compagnie di Anna Roffi Ferri e di Pietro Andolfati sembrano essere state molto attive in questo genere di spettacolo⁵¹⁵.

Per quanto riguarda le farse in prosa, invece, è molto più arduo sia risalire al traduttore sia ricostruirne la veste spettacolare, date da un lato l'assenza di qualsiasi tipo di informazione e di paratesti nelle edizioni stesse, dall'altro l'estrema rarità di riscontri a questo proposito nei periodici locali⁵¹⁶. Da ciò non si può però dedurre che le farse in prosa fossero destinate esclusivamente alla lettura, soprattutto considerando la presenza di questo tipo di testi in raccolte di opere (specialmente veneziane) “applaudite sulle scene”⁵¹⁷.

⁵¹⁴ «Sono sortite alle stampe le qui dette Commedie, e Farse, quali si trovano vendibili da Sereno Sereni da Ricci [...] Come ancora chi volesse provvedere qualunque sorta di Vestiario da Teatro potrà portarsi dal suddetto Sereni, che saranno serviti con ogni puntualità.» «Gazzetta toscana», 1789, n. 37, Firenze 12 settembre, p. 148.

⁵¹⁵ Per queste due compagnie, cfr. pp. 181-182 e 208.

⁵¹⁶ In un solo caso si ha notizia certa al riguardo: per *Lo spazzacammino principe e il principe spazzacammino* (1789), «rappresentata per la prima volta nel Teatro di via del Cocomero aggradata universalmente». «Gazzetta toscana», 1789, n. 48, Firenze 28 novembre, p. 192.

⁵¹⁷ «La lacunosità delle cronologie teatrali riguardo gli spettacoli non-operistici, di cui si è detto nei capitoli precedenti, rappresenta un grande ostacolo alla ricostruzione della fortuna sulle scene di queste traduzioni. Solamente nel caso di diciannove opere è stato possibile rintracciare la testimonianza di una rappresentazione, a cui si sommano una quindicina di probabili

La natura del legame fra opera francese e opera italiana costituisce una questione cruciale. L'adozione della classificazione generale di Marica (traduzioni musicali, traduzioni in prosa, derivazioni) per le opere di ambito fiorentino, se non presenta particolari problemi per le farse in prosa che rientrano a pieno titolo nella seconda categoria, genera qualche perplessità riguardo all'esatta collocazione delle farse in musica (traduzioni "musicali" o derivazioni?). Se è possibile, infatti, attestare quasi sempre⁵¹⁸ qualità e quantità dell'intervento del librettista sul testo originario, che può essere stato a) tradotto fedelmente, b) adattato o c) rielaborato (con tutti i gradi possibili di sfumatura fra queste tre tendenze), l'assenza frequente delle relative partiture non permette di determinare parallelamente con certezza se a) si siano conservate quasi integralmente le musiche originali (traduzioni "musicali"), b) il compositore italiano sia intervenuto largamente sulla partitura francese, con l'inserimento di nuovi pezzi o c) le musiche siano del tutto nuove (derivazioni). Certo, come dimostra il lavoro di Marica nel caso delle traduzioni "musicali", l'analisi del solo libretto può "parlare" e lasciare intuire alcuni degli interventi del compositore, sempre però con un margine considerevole di incertezza in assenza delle partiture. Su quest'ultimo punto bisogna constatare che presso la Biblioteca del Conservatorio di Musica "Luigi Cherubini" di Firenze si conservano le partiture di soltanto due farse (*La pianella persa* e *I vendemmiatori ovvero I due sindaci*) sulle otto in musica "francesi" individuate⁵¹⁹. Nel caso fiorentino (includendo la partitura conservata a Parma), è possibile determinare l'estensione certa dell'intervento del compositore solo in questi tre casi. Ad eccezione della *Nina* in musica nel 1791, per la quale si può ragionevolmente ipotizzare che sia stata proposta la versione di Paisiello su libretto di Carpani e Lorenzi, non si possono trarre che conclusioni parziali sulle rimanenti quattro

rappresentazioni di traduzioni non pubblicate. Ciò sembra costituire una chiara prova del fatto che la maggior parte delle traduzioni non servisse alla mera lettura, ma sia stata pensata effettivamente per la rappresentazione teatrale, come dimostra anche il fatto che esse furono accolte all'interno di collane dove si pubblicavano principalmente lavori applauditi sulle scene.» Marco Marica, *L'opéra-comique in Italia*, cit., p. 127.

⁵¹⁸ Eccetto che per la *Rosiera*, per la quale non sono riuscito a reperire il libretto.

⁵¹⁹ Si tratta di tre esemplari della *La pianella persa* (F. P. T. 26; D. III. 396; D. I. 102) e due de *I vendemmiatori* (F. P. T. 27; Basevi B.19). Una partitura anonima degli *Amori d'estate* si conserva invece presso la Sezione musicale della Biblioteca Palatina di Parma (Borbone Borb.87).

farse in musica “francesi” del 1789-1794, in assenza delle partiture.

In linea con lo scopo generale di questo lavoro, che è quello di mostrare come alcuni generi e testi teatrali d’oltralpe siano stati accolti e “rivestiti” per l’uso della scena italiana (in particolare fiorentina) nel secondo Settecento e considerando le riflessioni svolte finora riguardo alla farsa francese a Firenze, si è scelto di selezionare e analizzare i casi di una farsa in prosa e di quattro farse in musica con tre obiettivi: lumeggiare la diversità dei contesti rappresentativi di partenza e di arrivo grazie all’aiuto di fonti a stampa coeve (innanzitutto, dei periodici), laddove possibile; mostrare le metamorfosi subite a vari livelli dai testi per mano del traduttore; valutare il grado di intensità del rapporto esistente fra testo francese e testo italiano.

La scelta dei testi ha voluto mettere in luce soprattutto la forte varietà, sia cronologica sia formale, delle rispettive opere francesi d’origine, avvicinabili per vie diverse e con gradi di intensità molto differenti al macrogenere dell’*opéra-comique*. Per la farsa in prosa, si è scelto di analizzare l’adattamento de *La Foire des Fées* (1724) di Fuzelier, Lesage e d’Orneval, un’opera con parti cantate⁵²⁰, figlia di un contesto molto particolare – quello delle rappresentazioni date dagli attori della nuova Comédie-Italienne alla fiera parigina di Saint Laurent nel 1722 –, cronologicamente molto lontano dall’opera pubblicata a Firenze nel 1789 col titolo de *La fiera delle fate*. Per le farse in musica, la scelta è caduta sul trittico costituito dalla *Pianella persa*, *I vendemmiatori ovvero I due sindaci* e *Gli amori d’estate o sia Il mulinaro e la pescatrice* del 1789 e su *Il diavolo a quattro* del 1790. Le prime tre farsette, rispettivi adattamenti di tre dei quattro *divertissements en vaudevilles* di Barré e de Piis dell’inizio degli anni Ottanta, furono rappresentate dalla compagnia Roffi al Teatro del Cocomero nella primavera del 1789. *Il diavolo a quattro* è invece un adattamento di un *opéra-comique mêlé d’ariettes et de vaudevilles* di Sedaine e Philidor della fine degli

⁵²⁰ *La Foire des Fées* costituisce un caso molto particolare nel genere dell’*opéra-comique* delle origini, dal momento che presenta in realtà soltanto due sezioni cantate, all’inizio e alla fine dell’opera. La sua natura e il suo particolare contesto di rappresentazione possono però giustificare la preferenza accordatale rispetto alle altre opere trasformate in farse in prosa (tutte in origine già commedie “pure”) e l’analisi del trattamento che ne fa, a distanza di oltre sessant’anni, il traduttore italiano.

anni Cinquanta, messo in scena dalla compagnia Andolfati al Teatro del Cocomero probabilmente nel carnevale del 1790.

3.1 La fiera delle fate (1789)

La Foire des Fées, pièce di un atto di Louis Fuzelier, Alain-René Lesage e Jacques Philippe d'Orneval, fu rappresentata l'8 agosto del 1722 dagli attori e dalle attrici del Nouveau Théâtre italien presso la loge de Pellegrin alla Foire Saint-Laurent⁵²¹ e stampata nel 1724 nel quinto tomo del *Théâtre de la Foire* di Lesage e d'Orneval⁵²². L'operina era parte di un tipico programma di teatro *forain*, composto da un prologo, *Le Dieu du hazard*⁵²³, e da due *piècettes*, ciascuna di un atto (*La Force de l'Amour* e *La Foire des Fées*), «ornées de divertissemens, de chants, de danses, & d'un Vaudeville»⁵²⁴. Il «Mercure» riporta la buona accoglienza riservata dal pubblico in particolare al *vaudeville* finale della *Foire des Fées*, del quale riporta i *couplets*, completi dell'*air noté* composto da Jean-Joseph Mouret⁵²⁵. I registri del Nouveau Théâtre italien

⁵²¹ Cfr. Emanuele De Luca, *Il repertorio della Comédie-Italienne di Parigi (1716-1762) / Le répertoire de la Comédie-Italienne de Paris (1716-1762)*, Paris, IRPMF, 2011, p. 156 (disponibile online: <<https://api.nakala.fr/data/11280%2Fd28df67b/d7300be2848911f9e68c934cf26b6c0f55391ab1>>) e CÉSAR <https://cesar.humanum.fr/cesar2/titles/titles.php?fct=edit&script_UOID=108090> (ultima consultazione in data 31 ottobre 2025).

⁵²² [Louis Fuzelier – Alain-René Lesage – Jacques Philippe d'Orneval,] *La Foire des Fées pièce d'un acte. Représentée à la Foire de S. Laurent 1722 par les Comédiens Italiens de S. A. R. Monseigneur le Duc d'Orléans, Régent* in Alain-René Lesage – Jacques Philippe d'Orneval, *Le théâtre de la Foire, ou l'Opéra Comique. Contenant les meilleures pièces qui ont été représentées aux Foires de S. Germain & de S. Laurent [...]*, tome V, à Paris, chez Ganeau, 1724, pp. 367-431.

⁵²³ Questo il titolo attribuito al prologo, che si trova già nella *Bibliothèque des théâtres* di Maupoint (Maupoint, *Bibliothèque des théâtres, contenant le catalogue alphabétique des Pièces Dramatiques, Opéra, Parodies, & Opéra Comiques; et le temps de leurs Représentations. Avec des anecdotes sur la plupart des Pièces contenues en ce Recueil, & sur la vie des Auteurs, Musiciens & Acteurs*, à Paris, chez Prault, 1733, p. 145) ma che in realtà non è presente nell'edizione del 1724.

⁵²⁴ «Le Mercure», agosto 1722, p. 156. Il prologo e *La Force de l'Amour* precedono la *Foire des Fées* anche nell'edizione del 1724.

⁵²⁵ Cfr. ibidem. I *couplets* sono riportati alle pp. 157-158, l'*air noté* a p. 99. Le strofe del *vaudeville* che si trovano stampate alla fine della *pièce* nell'edizione del 1724 (cfr. [Louis Fuzelier – Alain-René Lesage – Jacques Philippe d'Orneval,] *La Foire des Fées* cit., pp. 429-431) non corrispondono tuttavia perfettamente a quelle riportate dal «Mercure»: se le prime tre sono identiche, la quarta presenta qualche variante, la quinta costituisce un'aggiunta mentre la sesta (corrispondente alla quinta del «Mercure»), rivolta al pubblico, è del tutto diversa nella forma. Si può ipotizzare che la versione effettivamente cantata dagli attori sia stata quella

attestano in effetti un'affluenza di pubblico discreta per le due piccole *pièces* in programma (17 rappresentazioni dall'8 al 25 agosto, per un totale di più di 4000 spettatori), in una stagione estiva che non fu nel complesso particolarmente fortunata⁵²⁶. La *pièce* di Fuzelier, Lesage e d'Orneval appartiene quindi a un contesto molto particolare, quello del teatro delle fiere parigine⁵²⁷, e a un suo episodio specifico: quello degli spettacoli messi in scena d'estate dalla troupe italiana di Luigi Riccoboni in arte Lelio alla Foire Saint-Laurent tra il 1721 e il 1723⁵²⁸.

La struttura drammaturgica della *pièce* risponde alle esigenze della compagnia di Lelio⁵²⁹ e, contemporaneamente, si adegua al contesto del teatro di fiera. Da un punto di vista formale si presenta interamente in prosa con due sole sezioni in versi, cantate, poste rispettivamente all'inizio e alla fine: la *cantate* di apertura della fiera, intonata dalla Fée Amphionne, composta da *recitatif*, *air* e *ariette* (scena 2), e il *vaudeville* costituito da sei *couplets* affidati ad altrettanti personaggi (la Fée Amphionne, la Fée Gracieuse, la Fée Argentine, la Fée Doyenne, Lolotte, Arlequin), inframmezzati e chiusi dalle ripetizioni degli ultimi tre versi di ogni *couplet*, affidate al coro (scena 15). Entrambe le sezioni sono state musicate da Mouret⁵³⁰. L'intreccio, che si svolge in un atto unico di quindici scene, mette in scena una fiera, gemella di quella reale ma del tutto particolare, in quanto promossa da un gruppo di Fate. La Fée Doyenne desidera infatti risollevare il prestigio della sua categoria presso il mondo degli uomini,

riportata dal «Mercure», stampata a ridosso della rappresentazione, a differenza dell'edizione in raccolta di due anni dopo.

⁵²⁶ Cfr. Ola Forsans, *Le Théâtre de Lelio : étude du répertoire du Nouveau Théâtre italien de 1716 à 1729*, Oxford, Voltaire Foundation, 2006 (Studies on Voltaire and the eighteenth century, 8/2006), p. 65.

⁵²⁷ 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.

⁵²⁸ Sulle stagioni estive degli Italiani alla Foire Saint-Laurent, cfr. Xavier de Courville, *Un apôtre de l'art du Théâtre au XVIII^e siècle: Luigi Riccoboni dit Lelio. L'expérience française (1716-1731)*, Paris, Droz, 1945, pp. 143-148 e Ola Forsans, *Le Théâtre de Lelio*, cit., pp. 63-67. Sul rapporto tra Italiani e *forains*, cfr. Judith Le Blanc, *Italiens contre Forains : promiscuités et rivalités*, in *L'apothéose d'Arlequin*, cit., pp. 127-145.

⁵²⁹ Per la composizione della troupe, cfr. Xavier de Courville, *Un apôtre de l'art du Théâtre*, cit., pp. 19-25 e Ola Forsans, *Le Théâtre de Lelio*, cit., pp. 17-29, che si basa sulle informazioni di prima mano di Thomas-Simon Gueullette e sugli studi di Émile Campardon.

⁵³⁰ L'edizione del 1724 riporta in coda al tomo le melodie della *cantate* (air 153) e del *vaudeville* (air 154).

organizzando una fiera di un mese nel corso della quale verrà esaudito un solo desiderio ad ogni avventore, a qualsiasi Nazione questi appartenga (la fiera si installa innanzitutto in Francia). A questa premessa segue una sfilata di sette personaggi e di relative situazioni che, oscillando fra l'ambiguità, il ridicolo e l'ironia, sfociano prima nelle scene "all'italiana", con protagonista il terzetto costituito da Arlequin, Pantalon e Violette, e poi nel menzionato *vaudeville* di chiusura. La struttura è dunque quella di una tipica *pièce à tiroirs*: la fiera incantata è il pretesto per una serie di mini episodi indipendenti, nel corso dei quali la scena è occupata dai personaggi comici che ne sono, di volta in volta, protagonisti. In questa galleria bizzarra si susseguono, fra gli avventori, quattro uomini, due donne e una bambina, caratterizzati da provenienze regionali e dialetti particolari (sono originari della Normandia, della Guascogna, della Bretagna, della Piccardia), da condizioni sociali e professioni varie (il poeta, l'usuraio, il cavaliere, ecc.), da caratteri, difetti e vizi, riflessi a volte in nomi "parlanti" (il poetastro Chevillard, l'attaccabrighe Plainderville, l'usuraio Millions, il borioso cavaliere d'Adonisac), che presentano a turno le loro richieste alla Fée Doyenne. Si passa dal poeta Chevillard che si lamenta della sua sfortuna presso il pubblico (scena 3), agli imbrogli del normanno monsieur Plainderville che chiede di esser liberato da un debito (scena 4), alla piccola Lolotte che chiede di poter diventare subito grande come la sorella Angélique per avere degli spasimanti e che la Fée Doyenne finge di accontentare, per spedirla in realtà in una condizione di sonno pluriennale che le possa dare la saggezza di cui è priva (scene 5 e 6), al borioso Chevalier d'Adonisac, guascone, che non chiede niente perché pensa di possedere già tutte le virtù "in vendita" (scena 7), alla bretone e irascibile mademoiselle de Kerlutin, che cerca di recuperare l'innamorato fuggito dalle sue botte (scena 8), a monsieur Millions, speculatore, che chiede alla Fata una moneta che, spesa, gli appaia nuovamente nella borsa (scena 9), alla piccarda Nicette che chiede di diventare *coquette* per rivaleggiare con la parigina Marton, che ha conquistato tutti i ragazzi del villaggio con la sua sfrontatezza (scena 10). La Fée Doyenne, spesso perplessa e critica di fronte alle richieste degli avventori, risponde somministrando ora buon senso, ora saggezza, ora dolcezza e, occasionalmente, punizioni, come nel

caso di M. Millions. La carrellata assume quindi da un lato tratti esilaranti a causa delle richieste ambigue, insensate, truffaldine o moralmente discutibili, dall'altro tratti profondamente ironici per le reazioni e gli a parte della Fée Doyenne. Le scene 11, 12, 13 e 14 danno spazio alle maschere italiane, che si innestano nella rassegna dei clienti formando una mini sequenza autonoma basata su un flebilissimo intreccio amoroso (quello di Arlequin miserabile che cerca di convincere Pantalon a concedergli la mano della figlia Violette). I lazzi di Arlequin ruotano intorno alle conseguenze del suo desiderio di ricchezza sicura e del relativo dono ricevuto dalla Fata, quello di poter trasformare ogni cosa toccata in oro. La "sindrome del re Mida" non si rivela però così conveniente (specialmente dopo che Arlequin ha mutato il naso del futuro suocero Pantalon in oro) e alla fine Arlequin chiede di poter essere liberato da questa condanna. L'intoppo viene sciolto grazie a Violette, che usa il suo desiderio per ripristinare la "normalità" di Arlequin. Le scene "italiane" furono scritte per il Pantalone Pietro Alborghetti, l'Arlecchino Tommaso Visentini detto Thomassin e la moglie Margarita Rusca in arte Violette⁵³¹. Il *vaudeville* finale (scena 15) suggella la chiusura del primo giorno della fiera incantata.

Appare evidente quanto quest'opera di Fuzelier, Lesage e d'Orneval fosse intimamente legata non solo alla compagnia che la rappresentò, ma anche ad un contesto specificamente francese e parigino (si pensi per esempio alle varietà linguistiche e regionali presenti ma anche al rapporto fra spazio reale della rappresentazione e scenografia della *pièce* che la riflette). Il traduttore italiano anonimo che ebbe nelle mani questo testo e che lo ridusse in prosa, senza forse neanche avere consapevolezza piena della situazione descritta finora e con il solo obiettivo di aggiungere al mercato editoriale e di rendere disponibile alle scene un nuovo soggetto francese, dovette fare i conti più con queste caratteristiche, profondamente intrinseche ad una *pièce* anche cronologicamente lontana (fra la prima edizione francese e l'adattamento italiano passano sessantacinque anni), che con una struttura formale inusuale.

⁵³¹ Su questi attori, cfr. Ola Forsans, *Le Théâtre de Lelio*, cit., pp. 17-29. Sulla famiglia Visentini, cfr. Renzo Guardenti, *Thomassin: un nome, tre volti*, in *Studi di storia dello spettacolo. Omaggio a Siro Ferrone*, a cura di Stefano Mazzoni, Firenze, Le Lettere, 2011, pp. 263-275.

La fiera delle fate venne pubblicata a Firenze nel 1789⁵³². Al momento non si hanno notizie relative a una qualche messinscena fiorentina di questo testo, la cui vendita venne pubblicizzata come al solito negli avvisi della «Gazzetta toscana»⁵³³. L'adattamento è particolarmente rilevante in quanto risulta essere il più antico rintracciabile con questo titolo sul Catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale e perché venne ripubblicato, con alcune varianti, da Stella a Venezia nel 1796, nel quinto tomo del *Teatro moderno applaudito*⁵³⁴. Le *Notizie storico-critiche* ivi allegate forniscono alcune preziose informazioni:

Sono vent'anni che si rappresenta sui teatri dell'Italia questa graziosa farsa episodica di poeta anonimo francese [*In nota*: La traduzione che offriamo, anch'essa di anonimo scrittore, è quella bensì di cui fanno uso i nostri comici, ma da noi in più luoghi corretta e accomodata all'intelligenza del lettore.]. La costante fortuna ch'essa dappertutto ottenne, ha determinata la nostra scelta⁵³⁵.

È attestato che il testo sia stato rappresentato dai «nostri comici» anche prima della stampa fiorentina, se dobbiamo credere al compilatore anonimo delle *Notizie*: già dalla fine degli anni Settanta. Le varianti sono state apportate dichiaratamente per agevolare il lettore; la scelta dell'opera viene giustificata in virtù del suo intento educativo (realizzato peraltro pienamente, secondo chi scrive, soltanto nel personaggio di Ortensio, l'avaro) e del limite posto dall'autore francese alla presenza del sovrannaturale⁵³⁶.

⁵³² *La fiera delle fate farsa in un atto in prosa tradotta dal francese*, in Firenze, nella stamperia già Albizziniana, 1789.

⁵³³ Cfr. «Gazzetta toscana», 1789, n. 23, Firenze 6 giugno, p. 92. Non mi è stato possibile rintracciare nessuna rappresentazione fiorentina dell'opera, né nelle cronologie teatrali né nei periodici locali.

⁵³⁴ Cfr. Marco Marica, *L'opéra-comique in Italia*, cit., p. 379. Nel quinto tomo della raccolta (*Il teatro moderno applaudito*, cit., tomo V, Venezia, Stella, 1796), il testo, sempre anonimo, è preceduto dalla *Merope* tragedia del marchese Scipione Maffei, dalla *Faustina* commedia del dottor Pietro Napoli Signorelli e dal *Carlo XII Abender* dramma inedito del signor Camillo Federici. Ad un primo e veloce confronto, le varianti sembrano limitarsi: a) al cambiamento del nome di alcuni personaggi (Prima Fata = Fata Urgana, Seconda Fata = Fata Mirendina, Barone = Conte Fulgenzio); b) all'aggiunta di un personaggio: un garzone «che non parla»; c) all'integrazione delle didascalie.

⁵³⁵ *Notizie storico-critiche sopra La fiera delle fate*, in *Il teatro moderno applaudito*, cit., tomo V, p. 25.

⁵³⁶ «Basterà di osservare intorno alla presente farsa, che tra i caratteri introdottivi, il solo avaro, cioè Ortensio, corrisponde al vero oggetto della morale, e che gli altri o sono troppo sforzati, o riescono inconcludenti. Chiunque però sia l'autore di questa farsa, non dobbiamo defraudarlo d'una lode ch'egli merita per la vivacità che di tratto in tratto ha sparsa nel suo dialogo, e più di tutto perché non ha abusato della potenza magica, ed ha saputo fissare un sì discreto limite in sì vasto argomento». Ivi, p. 26.

Tornando al testo riportato dall'edizione fiorentina, meno impostato rispetto al gemello veneziano, ci si può rendere conto, attraverso l'analisi di alcuni passaggi, del tipo di intervento effettuato a più livelli (formale, contenutistico, stilistico) dal traduttore. Dal punto di vista formale, si nota immediatamente un dimezzamento delle scene (da quindici a sette) e una diminuzione parallela del numero dei personaggi (le Fate sono soltanto due, gli avventori della fiera diminuiscono da sette a cinque, le maschere sono soppresse). I due soli numeri musicali (la *cantate* della Fée Amphionne e il *vaudeville* finale) vengono eliminati senza troppa difficoltà, non essendo indispensabili allo svolgimento dell'azione. La costruzione à *tiroirs* della *pièce* avvantaggia decisamente il traduttore che, in linea con l'operazione generale di riduzione delle presenze in scena, può eliminare velocemente certi personaggi e accorpare elementi appartenenti a situazioni diverse. Alcuni personaggi (con i relativi episodi) ricalcano abbastanza fedelmente gli originali: come il Barone «uomo sprezzante, e pieno di se stesso» (le Chevalier d'Adonisac), Costanza «giovine innamorata, furiosa» (mademoiselle de Kerlutin), Fracassino «poeta povero» (monsieur Chevillard). In altri casi, come in quello di Annetta «innamorata, semplice» (Nicette), l'episodio originario subisce una variazione tale da sfociare in un esito opposto: Nicette chiede di diventare *coquette* per rivaleggiare con la parigina Marton, che ha conquistato con la sua sfrontatezza tutti i ragazzi del suo villaggio, compreso l'amato Colin, ma la Fée Doyenne la riconduce sulla «retta via»; Annetta invece è in cerca di «un poco di Spirito» per tenere a bada la focosità dell'amante ma, ricevutolo in dono, ne esce intraprendente e libertina – «Vedo che è una pazzia la mia il contentarmi di un solo amante» –, senza che la Prima Fata vi ponga rimedio.

Ancora dal punto di vista drammaturgico, il traduttore, soppressi monsieur Plaidanville, la piccola Lolotte e il terzetto Pantalon-Arlequin-Violette, redistribuisce o sposta alcuni dei doni delle Fate, che vengono ereditati da personaggi diversi: come nel caso della «sindrome del re Mida» che colpiva Arlequin, e che punisce ora l'avarico Ortensio, o la moneta «autorigenerante» chiesta da monsieur Milloni e ricevuta ora in dono dal poeta Fracassino.

Un'operazione simile viene effettuata anche al livello della distribuzione delle battute.

M. MILLIONI
Salut à Madame la Fée.

La FÉE
Qui êtes vous, mon Ami?

M. MILLIONI
Je ne suis plus ce que j'étois, & cependant j'ai
toujours été ce que je suis.

La FÉE
Expliquez-moi cette Enigme.

M. MILLIONI
J'étois riche, je ne le suis plus; & j'ai pourtant
dans ma fortune conservé le caractère de ma
profession.

La FÉE
Quelle étoit votre profession ?

M. MILLIONI
Un Poète à ma place vous diroit effrontément
qu'il étoit du métier du Soleil, puisque j'avois
comme lui un Char à conduire.

La FÉE
Vous étiez Fiacre (sc. 9).

FRACASSINO
Madama, io son chi sono, e pure non son
chi sono.

PRIMA FATA
Se voi non vi spiegate più chiaro, io non
v'intendo.

FRACASSINO
Io son poeta, e pur non son poeta.

PRIMA FATA
Ma come può essere?

FRACASSINO
Son poeta di professione, ma non son
poeta per cagion di un Pubblico indiscreto
(sc. 6).

In questo caso il traduttore ha preferito assegnare la battuta a effetto (siamo all'inizio delle rispettive scene 9 e 6) al personaggio del poeta Fracassino piuttosto che a quello dell'avarO Ortenzio (il corrispettivo dell'avidO speculatore Millions). Il personaggio di Fracassino è particolarmente interessante, in quanto protagonista dell'unico rilevante inserto originale che il traduttore si concede, in un'operazione generale che si può definire non solo di riduzione, ma anche di grossolana semplificazione. Nel testo di Fuzelier, Lesage e d'Orneval, il poeta Chevillard, che apre la rassegna di strani avventori, si lamenta con la Fée Doyenne della mancanza di gusto del pubblico, che non apprezza le sue composizioni. Per convincerla della qualità delle sue opere, le vorrebbe leggere le *Lettres Portugaises* "messe in versi" (il riferimento è a un romanzo epistolare pubblicato a Parigi nel 1669, attribuito a Gabriel de Guilleragues). Con la scusa di credergli *a priori*, la Fata riesce sagacemente a disinnescare una declamazione

che si prefigurava lunga e ampollosa e passa direttamente a chiedere a Chevillard che cosa desidera. Nel testo italiano la scena di Fracassino chiude la rassegna più breve di clienti. Anche in questo caso il poeta si lamenta dell'incomprensione del pubblico, ma l'episodio imbocca una via imprevista nel momento in cui Fracassino dichiara di aver composto non un poema, bensì una tragedia. Questa svolta dal carattere metateatrale è decisamente interessante sia per le riflessioni sul teatro esplicitate da Fracassino, sia per la qualità della digressione, che finisce per comprendere la lettura, o meglio la recitazione, di una breve scena dell'opera.

FRACASSINO

Ho composto, Madama, una tragedia, che ha del divino: eppure la prima volta, che si è rappresentata, di tragedia, è divenuta un Dramma musicale.

PRIMA FATA

E come può esser questo?

FRACASSINO

Perchè tutto il popolo l'ha accompagnata a forza di risuonanti fischiate.

PRIMA FATA

Cattiva musica, amico.

FRACASSINO

Ma da chi credete che venga il male? dal Poeta, o dal Pubblico?

PRIMA FATA

Perdonate, se io parlo sincera. Io direi dal Poeta.

FRACASSINO

Non è vero: dal Pubblico. Vieni composto il Teatro da molti umori; chi la vuol cotta, chi la vuol cruda; chi ama il serio, il bernesco; chi viene al Teatro per passare la sera, senza la minima idea di godere la rappresentazione; chi viene con il pensiero di burlare gli Attori; chi ha lo spirito male ordinato, che nulla gli aggrada; chi viene per fare il cicisbeo, e godere della vista dell'oggetto amato. In un composto di tanti uomini differenti, come può fare un Poeta? S'incomincia la tragedia; uno per mancanza di talenti non intende, vuol fare il dottore, e dice che non val nulla; quello che ha fatto all'amore, e nulla ha capito, confessa ancor egli che la tragedia è scellerata; gli Attori diventano cattivi, la composizione indegna, la rappresentazione un bordello.

PRIMA FATA

Ma fra questo composto, vi deve essere la persona di spirito.

FRACASSINO

È vero Madama: vi sono, ma non contano nulla, in faccia di tanti ignoranti, che gridano: oh che seccatura! e levano il piacere al Pubblico virtuoso di godere la forza dei sentimenti, la qualità dell'intreccio, e lo sviluppo della tragedia.

PRIMA FATA

Amico, vi dirò il mio pensiero. Chi vive del Pubblico, è servitor del Pubblico, onde conviene adattarsi, ed aver pazienza.

FRACASSINO

Voglio Madama declamarvi una scena della mia tragedia, e voglio che voi stessa decidiate di lei.

PRIMA FATA
È breve?

FRACASSINO
Sì Signora.

PRIMA FATA
L'ascolterò perchè è breve. Il soggetto?

FRACASSINO
Oreste invaso dalle furie, che lascia la sua sorella Elettra.

PRIMA FATA
Basta così. Vediamo (sc. 6).

Fracassino non si limita a declamare ma, come si evince dalle didascalie, assume anche la postura e la gestualità dei personaggi della tragedia che scimmietta di volta in volta, coinvolgendo ad un certo punto anche la Fata spettatrice. La scena diventa esilarante sia per il teatro nel teatro agito in chiave parodistica, con una probabile accentuazione della gestualità dello stile recitativo tragico del tempo, ricreata in scena dall'attore che doveva interpretare Fracassino, sia per le momentanee perplessità della Fata, che non si spiega la ragione di alcuni gesti. Finita la *performance* appassionata del poeta-attore (che «si è quasi accoppato dalla fatica», commenterà la Fata di lì a poco), la spettatrice esprime il suo giudizio.

FRACASSINO
Elettra trattenendo Oreste, che è delirante, e Pilade il fido amico d'Oreste. (*Si pone per far da donna.*)

PRIMA FATA
Cosa fate?

FRACASSINO
La Principessa che si accomoda il seno.
“Dove, dove fratel così ten corri?
Ascolta per pietà. Tu vuoi lasciarmi
In braccio adunque del mio duol funesto?”
Si pone in gravità facendo da Oreste.

PRIMA FATA
E adesso cosa fate?

FRACASSINO
Oreste, che si pone in gravità.
“Deh lasciami partir! ma se tu vuoi
Ch'io ti spieghi il mio cor, voglio esser solo.

Vanne Pilade amico, in un istante
Teco farò, non paventar, mi attendi.”
Getta il cappello.

PRIMA FATA
Perchè gettate il cappello?

FRACASSINO
Non è il cappello: è Pilade che parte.
La Principessa. “Dimmi tutto il tuo cuor, son tua Germana;
E puoi depositar entro il mio seno
Qualunque tuo pensier, parla una volta.”
Oreste. “Che posso dir? che son lo scopo, e l’ira
D’un perverso destin? veggomi tinto
Del sangue della madre; l’ombra io veggo
Squallida, e nera a me aggirarsi intorno.
Vedi che mi minaccia, e dice altera:
Figlio crudel, mi trafiggesti il seno.
Sempre mi avrai colle mie furie accanto,
Perfido figlio, a lacerarti il cuore.
Ah nò madre, ti arresta; abbi pietade
D’un innocente error! fu involontario
Il colpo traditor, che ti trafisse.
Non ascolta, e viepiù sdegnata, e fiera
Solo spira vendetta, e vuol mia morte.”
Cava il fazzoletto.

Principessa. “Infelice fratel! quale mai sento
Per te pietà! mi viene il pianto agl’occhi.”
Madama, mettetevi quì, e state attenta quando mi accosto a trattenermi il braccio. Ora voi
figurate la Principessa.

PRIMA FATA
Vediamo.

FRACASSINO
Oreste. “Ombre larve fuggite a me d’accanto
Lasciate che respiri il core afflitto...
Ah che parlo ad un marmo, e veggo, oh Dio!
Tutte le furie a me aggirarsi intorno.
S’apre il Ciel sopra me, s’apre la terra;
Veggo i fulmini in aria, e veggo il centro
Che assorbire mi vuol! Dove mi ascondo!
Ove posso trovar sicuro asilo! Almen la morte
Mi venga a liberar da un tanto affanno.
Sì; questo ferro mi trapassi il cuore.”
Presto Madama, altrimenti mi uccido.

PRIMA FATA
È finita?

FRACASSINO
Sì Signora, cosa vi pare?
“Ombre larve fuggite a me d’accanto.”
Oh bene, oh bene! oh bravo, oh bravo!

PRIMA FATA
Lodo il vostro spirito; ma questo che mi avete fatto vedere, è più sul gusto Francese, che
Italiano.

FRACASSINO

L'Italiano inoggi s'è fatto Francese ancor lui, ed ama le traduzioni topiche di Pier Cornelio, di Racine, di Voltaire, e tanti altri insigni Autori (sc. 6).

Per la Fata l'opera di Fracassino suona "francese"; ma sembra che, oltre e forse anche più del testo, sia la sua improvvisata rappresentazione ad essere stata nello stile francese. «Questo che mi avete fatto *vedere*, è più sul gusto Francese, che Italiano», commenta la Fata. La scelta del verbo è suggestiva: che l'attore interprete di Fracassino scimmiettasse lo stile recitativo tragico d'oltralpe?

Ad eccezione di questo curioso inserto, il traduttore anonimo della *Foire des Fées* non ha ritenuto di dover intervenire in maniera originale in nessun'altra parte della *pièce*; per il resto si è limitato a sopprimere e appiattire. Per quanto riguarda il trattamento dei dialoghi, vittime di quest'operazione sono stati naturalmente tutti i riferimenti alla realtà extrateatrale: sia geografici e urbanistici (quelli a vie o luoghi specifici di Parigi), sia di attualità (come quello alla recente bancarotta di John Law, evocata nell'episodio dello speculatore Millions⁵³⁷). Il traduttore li ha eliminati senza sostituirli con riferimenti altrettanto puntuali, confezionando un testo molto più vago. Allo stesso modo ha soppresso le varietà regionali e linguistiche (legate alle regioni della Normandia, della Bretagna, della Guascogna e della Piccardia) senza scegliere di riproporre degli equivalenti italiani.

In mancanza di fonti ulteriori relative all'identità del traduttore, al contesto e alla datazione della traduzione (pubblicata per la prima volta a Firenze nel 1789 ma diffusa manoscritta già da prima, se dobbiamo credere alle *Notizie* della raccolta di Stella), è impossibile determinare con certezza le ragioni di queste scelte, che se da una parte scarnificano ai nostri occhi il testo d'origine, dall'altra potrebbero essere ricondotte alle esigenze specifiche di una compagnia ignota. In questo senso la digressione "tragica" di Fracassino potrebbe essere letta come una spia (un pezzo per un attore particolarmente versato nella parodia

⁵³⁷ «M. MILLIONI. A votre service. Et Millions est mon nom. LA FÉE. C'est-à-dire que vous êtes un Champignon de la rue Quinquempoix. M. MILLIONI. O l'heureux tems que vous me rappelez ! Alors, on desertoit tous les quartiers de Paris, pour se rendre dans cette Rue celebre.» (Sc. 9). La rue Quincampoix era in effetti sede nota di speculazioni intorno al 1720, essendovi collocata la *banque générale* di Law. La *pièce* fu rappresentata nel 1722, appena due anni dopo la disastrosa bancarotta.

della recitazione tragica?). In assenza di riscontri, queste riflessioni non possono oltrepassare la linea della pura supposizione.

L'eliminazione e la mancata compensazione di tutti i riferimenti extrateatrali (che per il pubblico della fiera di Saint-Laurent del 1722 dovevano essere il sale della *pièce*), la resa grossolana dell'ironia sottile esibita dalla Fée Doyenne con i suoi clienti, l'eliminazione delle parti cantate e danzate e, parallelamente, la mancanza di interventi diffusi, profondi e originali di acclimatazione italiana (ad eccezione dell'episodio di Fracassino) impoveriscono, in conclusione, il testo dal punto di vista della qualità letteraria ma, in parte, anche teatrale. Tuttavia, che l'opera abbia riscosso successo fra i comici nostrani non pare dubbio, se prendiamo per buona la longevità della sua circolazione e l'inclusione del testo, accortamente rifinito, nel quinto tomo del *Teatro moderno applaudito*.

3.2 *Le “tre stagioni”*: La pianella persa, I vendemmiatori, Gli amori d'estate (1789)

Tra l'autunno del 1780 e quello dell'anno successivo, in un clima di generale riscoperta e nuova voga del *vaudeville*⁵³⁸, furono rappresentati alla Comédie-Italienne e parallelamente a corte quattro *divertissements*, opera di Pierre-Yves Barré e Augustin de Piis: *Les vendangeurs, ou les deux baillis* (Comédie-Italienne, 7 novembre 1780; Versailles, 10 novembre 1780)⁵³⁹; *La matinée et la veillée villageoises, ou le sabot perdu* (Comédie-Italienne, 27 marzo 1781; Marly 27 aprile 1781)⁵⁴⁰; *Le printems* (Marly, 19 maggio 1781; Comédie-Italienne, 22 maggio 1781)⁵⁴¹; *Les amours d'été* (La Muette, 20 settembre 1781;

⁵³⁸ Cfr. Stéphanie Fournier, *Le nouveau vaudeville à la Comédie-Italienne*, cit.

⁵³⁹ Pierre-Yves Barré – Augustin de Piis, *Les vendangeurs, ou les deux baillis, divertissement, en un Acte & en Vaudevilles. Représenté pour la première fois, à Paris, le Mardi 7 Novembre 1780 ; & à Versailles, devant Leurs Majestés, le Vendredi suivant, par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi*, à Paris, chez Vente, 1780.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, *La matinée et la veillée villageoises ; ou le sabot perdu, divertissement, en deux Actes & en Vaudevilles, par MM. de Piis & Barré ; représenté pour la première fois, à Paris, le Mardi 27 Mars 1781 ; & à Marly, devant Leurs Majestés, le Vendredi 27 Avril suivant, par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi*, à Paris, chez Vente, 1781.

⁵⁴¹ *Ibid.*, *Le printems, divertissement pastoral en un Acte & en Vaudevilles, par MM. de Piis & Barré ; représenté pour la première fois, à Marly, devant Leurs Majestés, le Samedi 19 Mai*

Comédie-Italienne, 25 settembre 1781)⁵⁴². La prima stagione messa in scena (l'autunno dei *Vendangeurs*) fu apprezzata per l'azione semplice, seppur non priva di grossolanità:

9 Novembre. On se croit transporté au milieu des orgies des vendangeurs, on jouit de leur bonheur, en voyant le divertissement donné mardi sous ce titre. L'action n'en est ni fort recherchée, ni fort compliquée [...] La gaieté des couplets, la simplicité, le naturel des personnages, ont fait le succès de ce divertissement, un peu trop long & trop ordurier. Il est étonnant que la police ait toléré la licence de cette farce. Elle est de Mrs. Auguste de Piis & Barré. On ne connoissoit point encore dans la littérature ce dernier, greffier au parlement, & qui, quoiqu'ayant eu part à *Aristote amoureux* & à *Cassandre oculiste*, ne s'étoit pas fait connoître à cause de la gravité de son état⁵⁴³.

[In riferimento allo spettacolo del 7 novembre.] Cette jolie bagatelle a infiniment réussi ; elle présente une suite de situations dignes du pinceau de Teniers ou de Watteau ; tout le spectacle en est agréable, plein de mouvement et de vérité. S'il y a dans les couplets quelques calembours, quelques équivoques, on y trouve aussi plusieurs traits du naturel le plus heureux, et ce qui réussit infiniment mieux au théâtre que l'esprit et le goût, de la verve, de la folie et de la franche gaieté⁵⁴⁴.

Piacevole, semplice sebbene «un peu trop long et trop ordurier» e con qualche espressione equivoca nelle strofe cantate. La primavera seguente, il successo riscosso da Barré e de Piis per “l'inverno” (la *Matinée et la veillée villageoises*) fu anche maggiore.

Aucune nouvelle au Théâtre, à l'exception de *la Soirée & de la matinée villageoise*, petite piece en Vaudevilles par les célèbres Piis & Barré, auteurs associés des *Vendangeurs*, de *Cassandre Oculiste*, de *Cassandre Astrologue* & autres chefs-d'œuvre en chansons. Tout cela continue d'avoir un grand succès & de faire tort à la Comédie françoise qui ne s'est un peu soutenue que par le *Roi de Cocagne*. La *Soirée* a réussi presque comme ses aînées. Il y a un peu de langueur dans l'action : mais on en est recompensé par d'assez agréables tableaux & quelques jolis couplets. Les Srs Piis & Barré sont tout fiers d'une gloire aussi solide, & se regardent avec respect comme les restaurateurs de l'art dramatique sur son déclin⁵⁴⁵.

28 Mars 1781. *La Matinée & la Soirée Villageoise*, ou *le Sabot perdu*, nouveau divertissement en deux actes, en vaudevilles, de MM. Auguste de Piis & Barré, a sur-tout réussi hier par les jolis tableaux qu'il présente. [...] On a trouvé quelques momens de

1781 ; & à Paris, le Mardi 22 du même mois, par les Comédiens Ordinaires du Roi, à Paris, chez Vente, 1781.

⁵⁴² Ibid., *Les amours d'été, divertissement en un Acte & en Vaudevilles*, par MM. de Piis & Barré ; représenté pour la première fois, à la Meute, devant Leurs Majestés, le Jeudi 20 Septembre 1781 ; & à Paris, le Mardi 25 du même mois, par les Comédiens Ordinaires du Roi, à Paris, chez Vente, 1781.

⁵⁴³ *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France, depuis MDCCLXII jusqu'à nos jours; ou Journal d'un observateur* [...], tome XVI, à Londres, chez Adamson, 1781, pp. 51-52. I *Mémoires secrets* sono opera del letterato Louis-Petit de Bachaumont e, probabilmente, di Mathieu-François Pidansat de Mairobert e Mouffle d'Angerville.

⁵⁴⁴ *Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc. revue sur les textes originaux* [...] notices, notes, table générale par Maurice Tourneux, tome XII, Paris, Garnier frères, 1880, dicembre 1780, p. 455.

⁵⁴⁵ *Correspondance littéraire secrète*, n. 13, Parigi 28 marzo 1781.

langueur dans l'action, & du *décousu* dans l'intrigue ; mais on a applaudi de charmans couplets & traits d'esprit, tels qu'on en trouve dans toutes les pieces des deux auteurs de celle-ci. Ce dernier ouvrage ne déparera point leur agréable collection⁵⁴⁶.

La Matinée et la Veillée villageoise offre une suite de petits tableaux charmants. De toutes les productions de MM. de Piis et Barré, nous croyons que c'est celle qui mérite le mieux son succès. L'idée en est neuve et l'exécution facile et gaie ; on ne pouvait guère rassembler plus de peintures agréables des différentes scènes de la campagne en hiver, et il serait difficile, sans doute, de les peindre avec des couleurs plus vives et plus riantes⁵⁴⁷.

Cette bagatelle nous paroît faite pour avoir un très-grand succès. Beaucoup de gaieté, d'esprit, de jolis couplets écrits d'un bon style & avec beaucoup de goût, & dans lesquels on ne trouve à reprendre que quelques expressions un peu hasardées ; de jolis tableaux, des situations neuves ; voilà ce qui caractérise ce nouveau Divertissement, que nous regardons comme supérieur à tout ce qu'ont donné jusqu'ici MM. de Piis & Barré⁵⁴⁸.

La *Correspondance littéraire secrète* ritrae con feroce sarcasmo il trionfo dei due librettisti, che «se presentano partout comme les grands hommes à la mode» e la cui abitazione «est devenue une fabrique inépuisable de vaudevilles»:

La dernière piece à vaudevilles des illustres *Piis & Barré* à été donnée à *Marly* devant leurs Majestés, & a été recue avec le plus excessif enthousiasme. C'est *la Matinée & la soirée villageoise* ou *le sabot perdu*. Je vous l'ai fait connoître. On y voit quelques tableaux assez agréables avec une douzaine de jolis couplets tout au plus : les gens de cour disent qu'il n'y a jamais rien eu de plus beau, & les deux illustres se présentent partout comme les grands hommes à la mode. Ils s'étoient fierement campés tout au beau milieu de la petite salle de spectacle de *Marly*, dans l'endroit le plus remarquable, & l'un d'eux avoit à la main un énorme chapeau à plumet, afin d'attirer plus sûrement l'attention. Du reste ces Messieurs veulent prouver qu'ils méritent l'encouragement qu'on leur prodigue, & ils nous font espérer encore une soixantaine de pieces dans le même genre. Il ne leur faut que huit jours pour chacune, & cela n'est pas difficile à imaginer. Enfin leur maison est devenue une fabrique inépuisable de vaudevilles. Ces deux associés sont, dit-on, l'un à l'autre d'une indispensable nécessité. *Piis* n'a pas deux idées de suite dans la tête, & ne fait que rimailleur des couplets ; *Barré*, d'autre part, n'enfanteroit pas une rime en dix mille ans, mais trace assez passablement le plan de ces petits chef-d'œuvres : il entend aussi la liaison des scenes. Avec ces sublimes talens réunis, ils ont le plaisir de voir la Cour & la ville raffoller de leur mérite. On commence cependant à être déjà un peu las de leurs premières pieces : *Aristote amoureux* & *Cassandre oculiste* n'attirent presque plus de spectateurs : c'est en ce moment-ci le *Sabot perdu* qui excite l'admiration universelle ! Avant cette fougue d'engouement, les deux grands hommes jouoient un rôle assez mince dans la Littérature. *Piis*, connu d'abord sous le nom d'*Auguste* a donné, il y a dix huit mois, un recueil de Contes dans la plupart desquels on voit si peu de tenue d'esprit qu'on ne sait ce que l'auteur a voulu dire. Presque aucune de ces petites pieces ne finit d'une manière satisfaisante, quoiqu'on y trouve de tems en tems quelques détails plaisans par leur originalité. Pour *Barré*, il n'étoit connu qu'au Châtelet où il a l'honneur d'être greffier : mais le Vaudeville lui rapporte plus que le Greffe⁵⁴⁹.

Le recensioni del *Printems* registrano invece una battuta d'arresto nel gradimento e un'accoglienza più fredda soprattutto a corte:

⁵⁴⁶ *Mémoires secrets*, cit., tome XVII (1782), pp. 104-105.

⁵⁴⁷ *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, cit., marzo 1781, p. 494.

⁵⁴⁸ «*Mercure de France*», 7 aprile 1781, p. 37.

⁵⁴⁹ *Correspondance littéraire secrète*, n. 19, Parigi 9 maggio 1781.

21 Mai. Les comédiens Italiens donnent demain la première représentation du *Printemps*, divertissement pastoral en un acte & en vaudevilles. C'est encore une production de MM. Auguste de Piis & Barré, qui se proposent, sans doute, de peindre ainsi successivement les quatre saisons. Ils ont commencé par l'Automne, dans les *Vendangeurs* ; l'Hiver a suivi dans *la Matinée & la Veillée Villageoise* : les voilà à la troisième aujourd'hui. On ne parle pas, au surplus, de celle-ci aussi favorablement. La pièce a été exécutée à Marly & il paroît qu'elle n'y a pas été fort goûtée⁵⁵⁰.

22 Mai. Le sujet du *Printemps* consiste dans l'indifférence de deux jeunes bergeres, qui ne pouvant résister à la constance de leurs amans, à l'exemple de leurs compagnes & à la fermentation que la saison occasionne dans leur sang, finissent par reconnoître le pouvoir de l'amour. On voit que ce sujet est très simple : aussi les moyens en sont petits & mesquins ; cependant la gaieté des tableaux, le spectacle, & l'habitude d'applaudir les auteurs, ont soutenu l'ouvrage & on a fait répéter plusieurs couplets⁵⁵¹.

MM. de Piis et Barré avaient déjà mis deux saisons en opéra-comique, l'Automne dans les *Vendangeurs*, l'Hiver dans *le Sabot perdu*. Ils viennent de nous donner encore le *Printemps* sous la même forme ; mais cette dernière saison n'a pas eu tout le succès des deux autres. Peut-être n'est-elle pas en effet aussi susceptible de la couleur et du mouvement qu'exige le théâtre ; peut-être tient-elle trop de fadeurs de l'églogue pour se prêter facilement aux saillies et à la vivacité du vaudeville. Quoi qu'il en soit, le nouveau divertissement, représenté pour la première fois à Marly devant Leurs Majestés, le samedi 19, et à Paris le 22 mai, à quelques couplets, à une scène près dont M^{me} Dugazon fait presque tout le charme, a paru languissant et froid ; on a trouvé surtout beaucoup de longueur dans la première partie⁵⁵².

L'ultimo divertissement, *Les amours d'été*, raccoglie giudizi contrastanti. Se da un lato i *tableaux* offerti dalle scene vengono apprezzati, dall'altro si criticano l'«équivoque grossière» dei *jeux de mots*, le «trivialités de mauvais goût, de mauvais ton» disseminate nell'opera e il finale:

25 Septembre. Le commencement de la pièce des *Amours d'été*, exécutée hier aux Italiens, promettoit beaucoup ; mais la suite n'y a pas répondu. De fréquens défauts de sens commun lui feroient grand tort, si l'on jugeoit sévèrement une semblable bagatelle, où l'on désireroit d'ailleurs plus de gaieté, surtout dans le dénouement⁵⁵³.

La petite galerie de tableaux dramatiques des *Quatre Saisons* de MM. de Piis et Barré vient d'être complétée par les *Amours d'été*, divertissement en un acte et en vaudevilles, représenté pour la première fois sur le théâtre de la Comédie-Italienne le mardi 25. Quoiqu'ils aient eu à lutter dans la peinture de cette saison contre les *Moissonneurs* de Favart, c'est peut-être encore le sujet qui leur a le mieux réussi. L'idée de ce petit divertissement est simple et champêtre, les scènes pleines de mouvement et d'une variété facile et piquant. Il y a sans doute plus de grâce, plus d'esprit dans les opéras-vaudevilles de Favart, plus de verve et d'originalité dans ceux de Piron et de Vadé, plus de finesse et de naïveté dans le dialogue de Panard ; mais on ne refusera point à MM. de Piis et Barré le mérite d'avoir su faire un choix très-heureux et très-varié de toutes les situations dont ce genre de drame pouvait être susceptible. Leurs scènes offrent presque toujours un tableau plein de fraîcheur et de vie, champêtre et pastoral sans en être fade, neuf et piquant sans en être moins simple, moins naturel. Pourquoi détruire trop souvent le charme de ces agréables compositions par des calembours, par des jeux de mots dont l'équivoque grossière fait tout le sel et toute la gaieté, par des trivialités de mauvais goût, de mauvais

⁵⁵⁰ *Mémoires secrets*, cit., p. 184.

⁵⁵¹ Ivi, pp. 185-186.

⁵⁵² *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, cit., giugno 1781, pp. 524-525.

⁵⁵³ *Mémoires secrets*, cit., tome XVIII (1784), p. 63.

ton, et quelquefois par des expression recherchées et bizarres qui font disparaître toute la vérité du dialogue, toute l'illusion de la scène ?⁵⁵⁴

Ce petit Ouvrage, qui complete la Collection des Saisons de MM. de Piis & Barré, est rempli de tableaux charmans. Les Scènes accessoires aux amours de Guillot & de Thérèse, présentent des situations agréables & neuves au Théâtre. Les Auteurs ont adroitement profité de deux idées connues. L'une est prise d'un Conte de M. Giraud, qui a pour titre : *la Statue de Cupidon* ; l'autre est une imitation de cette épigramme de l'Anthologie, traduite par Voltaire [...] Le parti qu'ils ont tiré de la première a fait le plus grand plaisir. Nous en allons citer quelque chose. [...] Nous pourrions citer d'autres Scènes tout aussi agréables que celle-ci, mais les bornes de cet Article s'y opposent. Nous avons remarqué de temps en temps des couplets qui nous ont paru beaucoup moins piquans que ceux qui sortent ordinairement de la plume de MM. de Piis & Barré. Nous croyons même qu'on en pourroit supprimer ou refondre quelques-uns qui font longueur. Le Divertissement de la fin n'est point assez gai ; l'air n'en est pas heureusement choisi : en un mot, il termine assez froidement la suite des jolis tableaux que contient l'Ouvrage. C'est un service à rendre aux Auteurs, que de leur conseiller de le refaire, & c'est de leur part un service à rendre au Public que de suivre ce conseil⁵⁵⁵.

In generale, l'accoglienza riservata dal pubblico della Comédie-Italienne e da quello della corte alle “quattro stagioni” di Barré e de Piis fu piuttosto eterogenea: positiva per i *Vendangeurs* e specialmente per *La matinée et la veillée villageoises*, meno entusiasta per gli *Amours* ma soprattutto per il *Printems*.

Gli intrecci dei quattro *divertissements*, graditi per la loro semplicità e leggerezza, ruotano intorno alle vicende di personaggi di condizione umile e mettono in scena coppie di giovani innamorati osteggiate ma infine felicemente riunite. Nei *Vendangeurs, ou les deux baillis*, gli amori di Lucette e Colinet vengono ostacolati sia dal *bailli* del suo villaggio, sia da quello del villaggio accanto, entrambi infatuati della giovane. Mentre gli amanti vendemmiano e poi festeggiano la raccolta con i contadini, i due *baillis* invidiosi intervengono e, ponendo fine alla gioia collettiva, proibiscono a tutti di danzare, bere e dondolarsi sull'altalena. I vendemmiatori e le vendemmiatrici riescono tuttavia a ingannare i due funzionari, che finiscono per trasgredire i divieti che loro stessi avevano imposto e che, colti in flagrante da tutti, sono costretti a ritirarli e a permettere le nozze di Colinet e Lucette. Nella *Matinée et la veillée villageoises, ou le sabot perdu*, Babet e Colin devono contrastare le insidie del maestro del villaggio che, geloso della ragazza, denuncia ai compaesani il misfatto avvenuto

⁵⁵⁴ *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, cit., tome XIII (1880), settembre 1781, pp. 25-26.

⁵⁵⁵ «*Mercure de France*», 13 ottobre 1781, pp. 89-92.

(un incontro amoroso non permesso), del quale è prova uno zoccolo abbandonato nella neve (che Babet aveva provvisoriamente rubato alla madre per poter incontrare Colin). Nella confusione che segue alla scoperta della reale proprietaria dello zoccolo, Babet confessa la verità ma, nonostante le rimostanze del maestro, Père Thomas acconsente all'amore di Colin per la figlia e i due amanti possono felicemente riunirsi. Nel *Printemps*, in un clima di spensieratezza e letizia collettive stimulate dalla stagione, solo Alain e Lucas si lamentano della freddezza e dell'indifferenza delle rispettive amate Lisette e Suzette. Incoraggiati da Père La Pipe, soldato invalido e zio delle due ragazze, e dal giardiniere Serpette, riescono infine a vincere con un grazioso stratagemma la resistenza delle rispettive amate. Negli *Amours d'été*, Guillot, figlio del mugnaio Froment, ama corrisposto Thérèse, figlia del pescatore La Ligne. La loro unione è tuttavia avversata da Père Froment, che non ritiene opportune queste nozze, e di riflesso da Père La Ligne. Dopo aver sconfitto Nicaise alla giostra annunciata dall'araldo, Guillot sfida il temporale e attraversa il fiume a nuoto per raggiungere l'amata che, chiusa in casa dal padre, lo solleva dalla finestra con un secchio, aiutata dall'inconsapevole Père La Ligne. La scoperta da parte dei padri del nuovo tentativo degli amanti di riunirsi si risolve alla fine positivamente con il consenso alle nozze.

Nella primavera del 1789 tre dei quattro *divertissements en vaudevilles* di Barré e de Piis furono tradotti e rappresentati a Firenze, al Teatro del Cocomero, come farse in prosa con musica. *La pianella persa* (*La Matinée et la veillée villageoises ou Le sabot perdu*) fu rappresentata per prima, forse già nell'aprile 1789⁵⁵⁶; seguirono *I vendemmiatori* (*Les vendangeurs ou Les deux*

⁵⁵⁶ *La pianella persa* farsetta in prosa con musica trasportata dall'idioma Francese nell'Italiano da rappresentarsi nel Regio Teatro di via del Cocomero sotto la protezione di S. A. R. Pietro Leopoldo Arciduca d'Austria, Principe Reale d'Ungheria e di Boemia, Gran-Duca di Toscana ec. dalla compagnia comica Roffi, Firenze, nella stamperia Bonducciana, 1789. I Weaver ne datano la prima rappresentazione al 14 aprile (cfr. Robert Lamar Weaver – Norma Wright Weaver, *A Chronology of Music in the Florentine Theater, 1751-1800*, cit., pp. 603-604) ma la «Gazzetta toscana» si limita ad annunciare genericamente l'apertura del teatro «con rappresentanze Comiche, recitate dalla Compagnia della Sig. Anna Roffi Ferri» in quella data, senza specificare titoli: cfr. «Gazzetta toscana», 1789, n. 16, Firenze 18 aprile, p. 63. È certo però che *La pianella persa* sia stata rappresentata prima dei *Vendemmiatori*, come attesta la «Gazzetta toscana», 1789, n. 21, Firenze 23 maggio, p. 83.

baillis) il 18 maggio⁵⁵⁷ e, probabilmente a giugno, *Gli amori d'estate o sia Il mulinaro e la pescatrice* (*Les Amours d'été*)⁵⁵⁸. Non sembra sia stata proposta una versione italiana del *Printemps*⁵⁵⁹: l'estrema esilità dell'intreccio, l'ambientazione più vaga e tutto sommato meno originale, la sua accoglienza più tiepida a Parigi potrebbero avere determinato lo scarto di questa "stagione". Sull'identità del traduttore è possibile avanzare solo delle ipotesi, assodato il silenzio dei tre libretti e in mancanza di riscontri certi. I Weaver suggeriscono non a torto il nome di Pietro Andolfati, traduttore certo di altri numerosi testi teatrali⁵⁶⁰, sulla scorta del suo contratto del 1790 (valido fino al 1795) di riconferma di impresario del Teatro del Cocomero, nel quale si specifica che «sarà obbligato il detto Signor Andolfati a tenere aperto il teatro con rappresentarvi commedie tragedie e melodrammi con intermezzi in musica o farse nuove concertate con musica»⁵⁶¹. A questo proposito è interessante il fatto

⁵⁵⁷ *I vendemmiatori ovvero i due sindaci farsetta in prosa con musica trasportata dall'idioma Francese nell'Italiano da rappresentarsi nel Regio Teatro di via del Cocomero sotto la protezione di S. A. R. Pietro Leopoldo Arciduca d'Austria, Principe Reale d'Ungheria e di Boemia, Gran-Duca di Toscana ec. dalla compagnia comica Roffi*, Firenze, nella stamperia Bonducciana, 1789. «Con esito non meno felice di quella della Farsetta Francese la *Pianella persa* fu esposta lunedì scorso [18 maggio] in questo Teatro del Cocomero l'altra sua gemella, che ha per titolo: *I Vendemmiatori, o sia i due Sindaci*. Essa ha corrisposto superiormente alle speranze degli abili Attori che spiritosamente l'eseguiscono nella Prosa, e nella Musica, e di chi v'ha influito colla non servil traduzione dall'Idioma Francese nel nostro. Devesi non meno al Sig. Maestro Michele Neri Bondi in gran parte il merito di questo universale non equivoco incontro sì dell'una che dell'altra per la bene intesa istrumentazione delle Ariette, Duetti, Terzetti, e Finali, di cui erano affatto mancanti, non essendo che semplici Canzonette Francesi dette *Vaudevilles*. La prelodata Comica Truppa pertanto alle altre sue bellissime Rappresentazioni finora date con applauso, ha la soddisfazione d'aver saputo unire un Divertimento piacevole al Pubblico, e di suo utile». «Gazzetta toscana», 1789, n. 21, Firenze 23 maggio, p. 83.

⁵⁵⁸ *Gli amori d'estate o sia Il mulinaro e la pescatrice farsetta in prosa con musica trasportata dall'idioma Francese nell'Italiano da rappresentarsi nel Regio Teatro di via del Cocomero sotto la protezione di S. A. R. Pietro Leopoldo Arciduca d'Austria, Principe Reale d'Ungheria e di Boemia, Gran-Duca di Toscana ec. dalla compagnia comica Roffi*, Firenze, nella stamperia Bonducciana, 1789. «La Compagnia comica che attualmente opera al Cocomero con avvedutezza ha supplito a dispendiosi ed equivoci nel loro esito Intermezzi musicali, avendo poste in scena due Farsette, in prosa e in musica tradotte dal Francese, la *Pianella persa* fu la prima esposta, e la sorte dell'incontro non è mai esagerata, come non lo è quella della successiva, *I vendemmiatori, o sia I due sindaci*. Dicesi prepararsi ancora la terza, *Gli amori d'Estate*, per cui sperasi un esito non meno felice». «Notizie del Mondo», 1789, n. 44, 1° giugno, p. 351, citato in Marcello De Angelis, *Melodramma, spettacolo e musica*, cit., vol. II, pp. 515-516.

⁵⁵⁹ Non sono riuscito a individuare né notizie relative ad un'eventuale rappresentazione né il libretto.

⁵⁶⁰ Cfr. cap. I, pp. 44-46.

⁵⁶¹ Cfr. Robert Lamar Weaver – Norma Wright Weaver, *A Chronology of Music in the Florentine Theater, 1751-1800*, cit., p. 604 e Giacomo Villa, «*Qua numina voce moveret?*», cit., vol. II, doc. 520, p. 881.

che Andolfati abbia riproposto la *Pianella persa* ancora al Teatro del Cocomero l'anno successivo, ma con la sua compagnia e con alcune modifiche al libretto⁵⁶². Per quanto riguarda le musiche, il compositore fu Michele Neri Bondi, sicuramente per *La pianella persa* e *I vendemmiatori*⁵⁶³, mentre per *Gli amori d'estate* potrebbe essere stato Giuseppe Moneta⁵⁶⁴.

I frontespizi ci informano che le tre farsette furono rappresentate dalla compagnia Roffi. L'*Indice de' teatrali spettacoli* conferma che questa compagnia fu attiva nella stagione primaverile del 1789 al Teatro del Cocomero, durante la quale mise in scena commedie e tragedie⁵⁶⁵. In realtà la compagnia Roffi, in quella primavera, doveva rappresentare anche «melodrammi e farsette cantabili all'uso francese»⁵⁶⁶. Riguardo agli interpreti, l'*Indice* riporta questo elenco per la primavera 1789: Tomaso Brunacci, Angelo Marchionni (Arlecchino), Francesco Sensi, Antonio Benicchi, Gio. Batista Mancini, Anna Roffi, Maria Zocchi, Angiola Ceseri, Caterina Ceseri, Amalia Cattolini Brunacci come serva, Gio. Batista Grazioli (Pantalone), Giovanni Pierolzi, Baldassare

⁵⁶² *L'inverno o sia la pianella persa farsa in prosa con musica alla francese che si rappresenta dalla compagnia accademica toscana di Pietro Andolfati addetta al Regio Teatro degli Infuocati di Firenze sotto l'augusta protezione di Sua Maestà Apostolica Pietro Leopoldo Re d'Ungheria e di Boemia, Arciduca d'Austria, Gran-Duca di Toscana ec. ec. ec.*, in Firenze, nella stamperia Albizziniana da S. M. in Campo, 1790. Rispetto alla *Pianella persa* del 1789, l'*Inverno* presenta alcune differenze: 1) la variazione nel titolo; 2) nei personaggi, la vecchia contadina Sandra cambia nome in Silvestra; 3) l'azione passa dall'essere ambientata in «un Villaggio di questo Mondo» a «un Villaggio di Francia»; 4) nell'adattamento, che è sostanzialmente lo stesso (parti e scene coincidono), si registrano lievi varianti e alcune modifiche apportate molto probabilmente in funzione della nuova compagnia: viene tagliata la canzone di Ghita (sono sopprese due strofe) in II, 1 (p. 17); viene aggiunta una breve canzone (cinque versi) per Teresa in II, 1 (p. 19); viene aggiunta una strofa per Teresa nel finale in II, 4 (p. 30).

⁵⁶³ Cfr. sopra nota 519 p. 161.

⁵⁶⁴ Due edizioni successive del libretto, pubblicate quasi sicuramente nello stesso anno (1798) rispettivamente a Gorizia, stamperia de' Valerj, e a Fiume, presso Lorenzo Karletzky, assegnano la farsetta al «celebre sig. Giuseppe Moneta Maestro di Cappella al servizio di S. A. R. il S.^{mo} Granduca di Toscana»: cfr. CORAGO <<https://corago.unibo.it/opera/0000148156>> (ultima consultazione in data 31 ottobre 2025). L'unica partitura rintracciata dell'opera (cfr. sopra nota 519 p. 161) è anonima.

⁵⁶⁵ «Nel R. Teatro di Via del Cocomero si rappresentarono Commedie, e Tragedie dalla Compagnia Comica Toscana diretta dalla Signora Anna Cocchi, Roffi Ferri». *Indice de' teatrali spettacoli di tutto l'anno dalla primavera 1789 a tutto il carnevale 1790*, in *Un almanacco drammatico. L'Indice de' teatrali spettacoli 1764-1823*, cit., vol. I, p. 807.

⁵⁶⁶ Come si rileva dal contratto con il quale la sala del Cocomero veniva concessa dagli Accademici Infuocati alla compagnia comica Roffi, rappresentata dall'attore Giovan Battista Mancini, per tutta la stagione di primavera 1789, da Pasqua a giugno compreso: gli Infuocati «concedono l'uso del detto teatro per le rappresentanze comiche con melodrammi e farsette cantabili all'uso francese al Signor Giovan Battista Mancini soprannominato presente accettante e stipulante con i seguenti patti e condizioni [...]». Giacomo Villa, «*Qua numina voce moveret?*», cit., vol. II, doc. 512, p. 876.

Bosi (Trastullino), Giuseppe Ferri (caratterista), Francesco Pani e «Subalternj»⁵⁶⁷. Dei tre libretti solo il primo (quello de *La pianella persa*) riporta l'esatta distribuzione delle parti fra gli attori e le attrici⁵⁶⁸. La comparazione fra le due liste lascia emergere alcuni elementi interessanti. Il primo è la discrepanza fra le due formazioni, che può però spiegarsi sia con il mancato aggiornamento della lista in possesso del compilatore dell'*Indice*, sia con la partecipazione di soltanto alcuni attori e attrici alla messinscena della *Pianella*⁵⁶⁹. Un secondo elemento è la distribuzione di alcune parti, in particolare quella delle «maschere» della compagnia: all'Arlecchino Angelo Marchionni è destinata la parte del giovane Nardino, al Trastullino Baldassare Bosi quella della vecchia contadina Catera. Altre parti *en travesti* sono quelle di Tommaso Marini e di Gaetano Tantini, entrambi interpreti di vecchie contadine. Si trattava di una compagnia di attori-cantanti: un fenomeno non insolito nella Firenze di quegli anni, legato al gradimento e alla persistenza del genere degli intermezzi in musica nei repertori messi in scena⁵⁷⁰. Non è di poco conto il fatto che la compagnia Roffi abbia riproposto queste tre farse anche in altre città toscane (sicuramente a Lucca) nell'autunno successivo: nel caso degli *Amori d'estate* «con molti opportuni cangiamenti» non meglio specificati⁵⁷¹.

Le soluzioni di adattamento adottate nei tre libretti sono simili. Per

⁵⁶⁷ Cfr. *Indice de' teatrali spettacoli*, cit., vol. I, p. 790. La validità di questo elenco deve essere considerata alla luce della nota introduttiva del compilatore, che annuncia all'inizio dello «stato personale» delle compagnie (p. 788) che potrebbero esserci stati alcuni cambiamenti nelle formazioni a causa di mancati aggiornamenti.

⁵⁶⁸ Antonio Benichi (Tommaso contadino), Anna Roffi Ferri (Ghita sua moglie), Maria Zocchi (Nannetta loro figlia amante di Nardino), Angelo Marchionni (Nardino giovane contadino), Francesco Lensi (Polipodio maestro di scuola del villaggio), Baldassar Bosi (Catera vecchia contadina), Tommaso Marini (Giovanna vecchia contadina), Gaetano Tantini (Sandra vecchia contadina), Amalia Gattolini Brunacci (Teresa giovane contadina), Angiola Paliotti (Lena giovane contadina), Angela Ceseri (Rosina giovane contadina), Tommaso Brunacci (Luca), Giuseppe Ferri (Nanni), Giuseppe Ciatti (Michele).

⁵⁶⁹ Tommaso Marini, Gaetano Tantini, Angiola Paliotti e Giuseppe Ciatti non compaiono nel primo elenco mentre Giovan Battista Mancini, Caterina Ceseri, Giovan Battista Grazioli, Giovanni Pierolzi e Giuseppe Pani nel secondo.

⁵⁷⁰ Cfr. Orietta Giardi, *I comici dell'arte perduta*, cit., pp. 73-74. Per le variazioni nell'organico della compagnia di Anna Roffi, attiva dal 1788/1789 al 1794/1795, cfr. *ivi*, pp. 245-248.

⁵⁷¹ «Sentiamo da Lucca, che la Compagnia Comica condotta dalla Vedova Roffi Ferri ha incontrato l'universale gradimento di quel pubblico, con le Teatrali Rappresentanze date nella corrente stagione. Hanno riscosso un particolare applauso le Farse in prosa, e in musica intitolate la *Pianella*, e la *Vendemmia*, non meno che l'altra che ha per titolo gli *Amori d'Estate* la quale è stata riprodotta con molti opportuni cangiamenti». «Gazzetta Universale», 1789, n. 91, Firenze 13 novembre, p. 728.

quanto riguarda la struttura generale e il contenuto, il *plot* viene sempre sostanzialmente conservato; nella successione delle scene, la corrispondenza con i libretti francesi varia da molto elevata, nella *Pianella persa*, a parzialmente sfalsata e con inserimento di scene secondarie originali nei *Vendemmiatori* e negli *Amori d'estate*⁵⁷²; i personaggi principali vengono mantenuti e italianizzati mentre i secondari incrementati⁵⁷³; a questi ultimi sono inoltre assegnate porzioni testuali in prosa del tutto originali. Il traduttore interviene invece molto più bruscamente sulla forma: trasforma i libretti francesi completamente in versi, costituiti da successioni continue di *airs* (ovvero di *vaudevilles*), in libretti misti di versi e prosa e adatta molto liberamente le parti mantenute in versi. Alcuni passaggi dei tre libretti rendono visibile con particolare evidenza questa modalità di adattamento che, pur non modificando mai l'intreccio principale, riplasma però vistosamente il testo delle singole scene. La seconda scena della prima parte della *Matinée et la veillée villageoises* rappresenta l'incontro furtivo degli amanti Colin e Babet:

SCENE II

SCENA II

⁵⁷² Nei *Vendemmiatori* si registra uno sfalsamento nelle scene rispetto all'originale (a partire dalla scena quinta dell'adattamento) che viene recuperato nella parte finale dell'opera con la fusione delle scene sedicesima e diciassettesima del libretto francese in una sola scena (la diciassettesima del libretto italiano). Negli *Amori d'estate*, lo sfalsamento delle scene comincia subito dopo l'inserimento di una scena inedita (l'undicesima dell'adattamento).

⁵⁷³ Nella *Matinée et la veillée villageoises* e nella *Pianella persa* i personaggi principali sono Père Thomas / Tommaso contadino; Mère Thomas / Ghita sua moglie; Babet / Nannetta loro figlia, amante di Nardino; Colin / Nardino giovine contadino; *le magister* / Polipodio maestro di scuola del villaggio. Per quanto riguarda i personaggi secondari, ai sette *paysans* e *paysannes* parlanti (Michau, Alain, Lucas, Madeleine, Thérèse, Isabeau, Cateau) si sostituiscono nove personaggi: tre vecchie contadine *en travesti* (Catera, Giovanna, Sandra) tre giovani contadine (Teresa, Lena, Rosina) e tre contadini (Luca, Nanni, Michele).

Nei *Vendangeurs* e nei *Vendemmiatori* i personaggi principali sono Père La Joye / Giacomo oste, padre di Rosina (che viene chiamato però "Giocondo" nel libretto); Lucette / Rosina amante di Niccolino; Colinet / Niccolino contadino; *le bailli du lieu* / Nardone primo sindaco della comunità; *le bailli du village voisin* / Bastiano secondo sindaco. Per quanto riguarda i personaggi secondari, alle coppie costituite da *premier vendangeur* e *première vendangeuse* e *second vendangeur* e *seconde vendangeuse* (oltre a un numero non specificato di altri vendemmiatori e vendemmiatrici) si sostituiscono tre vendemmiatori provvisti di nome (Nanni, Cecco, Tofano) e tre vendemmiatrici (Lena, Lisa, Bità); la *vieille* viene sdoppiata nella coppia di vecchi contadini costituita da Sandra e Doro.

Negli *Amours d'été* e negli *Amori d'estate* i personaggi principali sono Père Froment / Cruscone mugnaio; Guillot / Tonino; Père la Ligne / Luccio pescatore; Thérèse / Teresa. Nei personaggi secondari, il *tambour* e *le notaire du village* vengono conservati mentre Nicaise è soppresso e sostituito da Masticco vecchio pescatore e le *deux paysannes* parlanti sono sostituite da ben sette contadini (Rosa, Angiola, Caterina, Bettina, Bista, Nanni, Berto).

COLIN, BABET

BABET, *à la fenêtre.*
Vous voulais donc que je gronde...
Un peu plus bas, s'i vous plaît ;
Tout doit dormir dans le monde,
Hormis Colin & Babet.

COLIN
Air : Ne m'entendez-vous pas !
On peut parlar plus bas,
Mon aimable Bergere,
On peut même mieux faire
Sans parlar, mais hélas !
Ne descendais-vous pas ?
Air : Ah, ah, ah, ce n'est pas cela.
Qui peut donc retenir vos pas ?

BABET, *à part.*
La cruelle aventure !

COLIN
Seroit-ce la peur des frimats ?
Seroit-ce la froidure ?

BABET
Ah, ah, ah, ah,
Ce n'est pas cela,
Colin, c'est me faire injure !
Air : Quoi, ma voisine, es-tu fâchée !

Premierement, ma mere emporte,
Drès qu'i fait noir,
La grosse clef de notre porte,
Quand viant le soir,
Et pis mes sabiaux all' renfarme.
C'est qu'all' a peur
Qu'i n'm'arriv', si j' sortions d' la farme,
Queuque malheur.

COLIN
Air : Que ne suis-je la fougere !
Quoi, Babet, c'est donc à dire
Que je s'rons venu pour rian?
Non, morguen', n'y a pas d'quoi rire,
Mais j'avise un bon moyen :
J' vons montai, ne vous déplaie,
Su' c't orm' qui là m'semble mis,
Pour qu'j'y dénêche à mon aise
Le baiser qu'tu m'as promis.

BABET
Air : Babet, que t'es gentille !
C't âbre est trop loin du mur ;
Quelle ardeur te transporte ?
Colin, tu n'es pas sûr,

Nannetta alla finestra, e detto [Nardino].

NANNETTA
Devo alzar la voce anch'io?...
Piano, piano per pietà:
Se alcun sente, il desir mio
Di star teco svanirà.

NARDINO
Hai ragione, cara Nannetta: Ho alzato la voce
un po troppo, non riflettendo che si può far
meglio senza parlare. Perché dunque non
scendi da me, che concluderemo qualche cosa
tra di noi? Chi te lo impedisce? Tuo Padre, e
tua Madre dormono ancora, e non li
desterebbe una cannonata.

NANNETTA
Chi me l'impedisce? la mia maladetta
disgrazia.

NARDINO
Qual'è questa disgrazia? spiegati: hai paura
del freddo?

NANNETTA
No caro: questo timore ti farebbe torto.

NARDINO
O che dunque? *sale sull'albero*

NANNETTA
La mia Mamma tiene ognora
Le chiavi con se.
Le mie scarpe serra ancora
Per tema che a me
Qualche affronto non sia fatto
Di casa in uscir,
Cheta cheta di soppiatto
Come può avvenir.

NARDINO
Ah Nannetta s'ha da dire,
Che per nulla io venni a te?
Oh cospetto, da soffrire,
Questa cosa già non è.
Su quest'albero montai
Per goder di tua beltà,
E di mosche mi trovai
Le man piene in verità.

NANNETTA
Ah che vuoi fare? Ci vuol pazienza.

NARDINO

En y montant d'la sorte,
D'pouvoir appaisai
Par un doux baisai
Le biau feu qui nous grille.

COLIN
Va, ça m's'ra toujours bian gracieux ;
Car j' plan'rai su' toi d' tous mes yeux,
Et par ainsi j'en varrons mieux,
Babet, que t'es gentille.

*(Colin monte sur l'arbre, & ils font l'un & l'autre
des efforts inutiles pour s'embrasser.)*

Air : *De la ronde de Lucile.*
Avance-toi comm' ça,
Qu'ta main puisse atteindre à la mienne,
Avance-toi comm' ça.

BABET
Tu m' fais peur en t' risquant tant qu'ça.

V'là ma main dans la tienne,
Contentons-nous de ça.

COLIN
Non, morguene,
Faut que j' prenne
Un baiser par-d'ssus ça.

BABET
J' sommes trop loin pour ça.

BABET & COLIN
Mais jarni, comm' ça fait de la peine
De renoncer à ça,
Quand i ne s'en faut que de ça !

BABET
Air : *Languedocien.*
Attends
Queuques instans,
Car je prétends
Par un tartagème,
Qu'avant biau coup de tems
Si tu descends,
Nous soyons contents.

COLIN, *descendant de l'arbre.*

Hai un bel dire. Tu mi consigli a aver
pazienza, perchè non sarai amante come me.

NANNETTA
Nardino tu mi fai torto così parlando. Non
vedevo l'ora di trovarmi con te.

NARDINO
Or bene dunque facciamo quel che si può così
alla meglio. Spenzolati dalla finestra: Io farò
il simile quì dall'albero, e vediamo così di
darci almeno un tenero abbraccio.

NANNETTA
Tentiamo questa... Ah Nardino mio l'albero è
troppo lontano dal muro, non è possibile.

NARDINO
E' vero. *(fanno degli sforzi inutili per
abbracciarsi)* E come s'ha da fare?

NANNETTA
Per me non ci veggo modo.

NARDINO
Cospetto! gl'è un gran dire.

NANNETTA
Per questa volta contentiamoci di stringerci la
mano.

NARDINO
Gli è troppo poco. Voglio in tutti i modi
abbracciarti.

NANNETTA
Non ti spenzolar tanto che cascherai.

NARDINO
Sforzati un poco.

NANNETTA
Oh Dio la gran paura che tu mi fai.

NARDINO
Non pensare a questo.

NANNETTA
Aspetta un po, che a te ne vengo. Io spero
Con uno strattagemma,
Se tu scendi dall'albero, che allora
Tu potrai consolar chi t'innamora. *esce dalla
finestra*

NARDINO

L'avis m'plaît
Tout comme à toi-même,
Mais queu secret,
Pour un cœur qui t'aime,
Babet !
J' s'is inquiet
D' savoir tout dret
Queul est ton projet.

Hélas !
Je n' l'entends pas..
Morgué, qu'en bas
All' tarde à paroître !
Quand j' vian d' baisai sa main,
S'roit-il humain
De m'laisser en ch'min ?
Jusqu'à c'point son cœur s'roit-i traître ?
C'badinage est biauoup peut-être
Pour toi ;
Mais su' ma foi,
J' sens, jarniguoï,
Qu c'est trop peu pour moi.

Sans ça
J' s'rois resté là
Comme un oisieu parché su' la branche.
(*Babet sort de la maison.*)
Mais j' crois
Que j' l'apperçois,
Embrassons-la vît'en tapinois.

BABET
Dans l'plaisir où qu'ton cœur s'épanche,
C' n'est pas agi' d'eun' magniere franche,
Comment te pardonnerai
De m' prendre ainsi c' que j' t'allions donnai?

COLIN
Air : Du Vaudeville des Sabots.
Ta plainte me désespere ;
Mais par queux moyans novviaux
As-tu donc trouvai, ma chere,
Ce remède à tous nos maux ?

BABET
Quand on aime, tout prospere,
J' ons pris la clef de mon pere,
Et de ma mere à propos
J' ons trouvai les vieux sabiaux.

COLIN & BABET *ensemble.*
T'as trouvai les vieux sabiaux ?

J' ons trouvai les vieux sabiaux.

Bella bella alla fe!
Questo pensiero piace ancora a me.
E qual sarà lo strattagemma? Io sono
Inquieto sopra questo. Ai cuori amanti
Son secoli gl'istanti... oh quanto tarda
A comparir. Nannetta? ah vieni alfine
Che il tuo caro Nardin sta sulle spine.
E ancora non si vede? Io le baciai
La cara mano, e mi piantò sul meglio
Di mie speranze.. Il bacio di sua mano
Mi ha fatto ingarzullir.. che abbia scherzato?
Che m'abbia lusingato?... Io veramente
Non crederei... lasciarmi a mezza strada
Sarebbe crudeltà.
Come uccel sulla frasca io resto quà.

Nan. esce
Ma eccola che vien. Cara. *va per abbracciar.*

NANNETTA
Pianino.
Più prudenza Nardino.

NARDINO
Che prudenza?

NANNETTA
Ma tu vieni alle strette: abbi pazienza.

NARDINO

Ritenuta troppo sei,
Ma il pensiero qual sarà,
Che un rimedio a' mali miei
Idol mio produr saprà.

NANNETTA
Mi fur prospere le Stelle,
Queste presi al Genitor, *mostra le chiavi*
E alla Mamma le pianelle,
Che tenea serrate ognor.

a 2. Qual contento al nostro cor.

COLIN

Air : de Florine.

Morgué ! qu' ta mere est bian sauvage,
Son himeur croît de jour en jour.

BABET

C'est que l' Magister du Village
L' i a parlai pour moi d' amour ;
Mais je ne s' is pas si folle
Que d' écoutai c' vieux malin,
Et d' être maitresse d' école,
Quand je la s' is de Colin.

COLIN

Pour qu' sa prétention soit bannie,
J' veux qu' ton per' connoiss' ma passion.
Quand c' soir la Veillai s' ra finie,
J' l' i frons ma déclaration.
Il est joyeux, & dans son ame
J' trouv' rons sûr' ment un appui,
En l' i prouvant qu' pour toi ma flamme
Egal' ton amour pour lui.

BABET

Air : Pierrot sur le bord d' un ruisseau.

Il est vrai qu' mon pere est si bon
Qu' tu peux sans crainte,
Lui portai cett' atteinte ;
Mais d' certain bruit j' ons queuqu' soupçon.
Laiss' -moi rentraï dans la maison.

COLIN

Un mot encor : laiss' -là ta crainte.

BABET

Et non, Colin, c' est l' Magister que v' là !
(*Ils s' enfuyent tous deux, chacun de son côté.*)
J' sens, en courant, mon sabiau qui s' en va....
Ah ! ah ! j' crois qu' il y restera.

NARDINO

D' un umore assai selvaggio
E' tua Madre in verità.

NANNETTA

Il Maestro del Villaggio
L' amor mio bramando va,
Ma sì stolta non son' io,
Perchè a genio non mi va.
E Maestra della Scuola
Mai Nannetta non sarà.

NARDINO

Sarà vano il suo desire
Se a tuo Padre parlerò,
Della veglia sul finire
Il partito stringerò:
Mi vuol bene, ed io scommetto
Proponendogli il soggetto
D' accettarlo sarà pago,
E tuo sposo diverrò.

NANNETTA

Tu di bene, mio Padre è un buon uomo. Potrai
senza timore fargli la proposizione. Ma sento
qualche romore, lasciami rientrare in casa.
Addio carino.

NARDINO

Aspetta un altro poco. Senti.

NANNETTA

No no lasciami.... ecco appunto quel
maladetto vecchiccio del Maestro. (*fuggono
tutti due nelle rispettive case*) Ohimè! sento
che nel correre m' esce una pianella. Che dirà
se mia Madre non la ritrova? Eh niente. Per
far presto ho preso due pianelle smesse da lei.
Non s' avvedrà della perdita.

Il contenuto della scena (l'incontro amoroso tra Colin/Nardino e Babet/Nannetta) e la sua funzione, imprescindibile all'intreccio (alla fine Babet/Nannetta perde una pianella per la fretta), non vengono alterati ma il traduttore riplasma la forma liberamente, coerentemente con uno scopo molto pratico che è, da un lato, fornire e adeguare agli attori italiani il nuovo soggetto drammatico, dall'altro operare in modo tale che l'opera riesca gradita al nuovo pubblico. In questo senso, l'operazione condotta sugli episodi secondari è eloquente. Nella prima scena della seconda parte della *La Matinée et la veillée villageoises*, le donne, vecchie e giovani, filano e cantano insieme in casa in

attesa del ritorno degli uomini dal bosco. La Mère Thomas redarguisce la sfrontatezza dell'innamorata Babet.

SCENE PREMIERE

La Mere THOMAS, BABET & toutes les
PAYSANNES.

La Mere THOMAS

Air : Mon p'tit cœur, vous n' m'aimez guère.

Il n'est pas d' pir revenant
Qu' c'tilà qui r'viant dans l'Village :
Quoiqu'il ait form' d'un enfant,
Il n'en fait pas moins d' ravage.
Mais les fill' qu'ont maintenant
Pus d' courage
Qu'en mon jeune âge,
En l' sentant v'nir pas à pas,
Hélas !
Ne tremblont pas.

Dans les bois i rod' souvent ;
Et quand on cucill' les violettes,
I s'entend
Avec le vent,
Pour soul'ver les collerettes.
Mais les fill', &c.

Par la ch'minêe i descend
Dans la chambr' où l'on sommeille,
Tir' les rideaux brusquement
Jusqu'à tant qu'on se réveille.
Mais les fill', &c.

D'aut'tes fois comm' un chat-huant,
Avec ses ail' déployêes,
On l'a vu maleignement
Soufflai la lampe aux veillêes.
Mais les fill', &c.

Enfin, on sait qu'un r'venant
Traîn' ses chaînes à la ronde ;
Et c'tilà, qu'est pus méchant,
Les fait porter à tout l' monde.
Mais les fill', &c.

BABET

Air : Chanson, chanson.

Pisque l'amour est si terrible,
Et qu' c'est un fantôm' si nuisible,
Je crois, Maman,
Qu'eune fille doit au plus vîte,
Prendre un mari pour mettre en fuite
Ce revenant.

La Mere THOMAS

Air : Chacun à son tour.

SCENA I

*Ghita, Nannetta, Lena, Teresa, Rosa, e le
Madri.*

GHITA

Così è Ragazze mie ; com'io dicevo, vi sono
certi spiriti che si fanno sentire, e non vedere,
e si chiamano frulletti. Non è vero Silvestra?

SILVESTRA

Gli è vero pur troppo.

GHITA

E voi Giovanna che dite?

GIOVANNA

Dico come voi, Ghita.

GHITA

Scommetto che anco la Catera dirà l'istesso.

CATERA

Lo dico, e lo sostengo. Lo so io, che da
fanciulla non potevo salvarmi da questi
frulletti, perchè non fo per vantarmi, ero un
occhio di sole.

GHITA

Sentite voi ragazze?

NANNETTA

S'innamorano dunque delle belle fanciulle?

CATERA

Vo' l'avreste a dire a spelluzzico. Lo so io
quel che mi facevano.

LENA

Cosa vi facevano?

ROSA

Dite dite.

TERESA

Non ci tenete sulla corda.

CATERA

Quand'erano meco in buona la mattina
trovavo le fusa bell'e piene.

NANNETTA

Davvero?

Taisai-vous, petite arrogante.
Qu'est-c' qui vous parle ici d'amour ?

ISABEAU
V'la' t'i pas qu'eun' querell' naissante
Veut bannir la joi' de c'séjour :
Par le r'frain d'queuqu'air qui nous contente,
Empêchons-la d' sortir en ce jour.
Chacun à son tour,
I faut qu'on chante,
Chacun à son tour.

BABET
Air : Des Bergeres du hameau.
Qu'est-c' qui fait cet air nouviau
Que Colin, avec tant d' grace,
Repett' su' son chalumeau,
Et qui court tout le hameau ;
C'est la Veillai qu'on y r'trace :
Ça vianroit bian à propos.
Alle finit, j' crois, par ces mots :
Voilà le loup qui l'embrasse.
I ne m'en reste que ces mots :
Voilà le loup qui l'embrasse.

La Mère THOMAS
Air : Cahin, caha.
Oh ! qu' non, ma fille ;
C'est un point résolu,
Et par les mer' conclu,
Qu'on ne chantera plus
Ces refrains superflus
Où qu' la malice pétille :
Car pendant tous ces biaux airs là,
Vos oreill' s'réjouissent,
Vos yeux d' joi' s' remplissent,
Vos mains s' ralentissent,
Vos cœurs réfléchissent,
Et vos rouets vont cahin, caha. *bis*

BABET, *à part.*
Air : Ah ! ah ! quel dommage !
Y'a d' l'extrordinaire
Dans ces traits méchants.
Vienn' eun' fois mon père
Aveuc les jeunes gens ;
Ah ! ah ! ah ! j' croi, ma mere,
Qu' ni vous, ni les aut'tes mamans,
Vous n' les frais pas taire.

LENA
O guardate!

CATERA
E quando erano in collera perchè discorrevo
a qualche giovanotto, trovavo il lavoro della
sera disfatto.

ROSA
O che sono gelosi?

CATERA
Non potevan patire che mi toccasse neppure
una mosca.

GHITA
Giusto è così: se piglian di mira una fanciulla,
non ha più bene de' suoi giorni.

SILVESTRA
La Sandra del Mulinaccio lo può dir lei.

LENA
La poverina è andata giù mezza.

ROSA
Si diceva che le fosse stato fatto una malia.

TERESA
In fatti da un pezzo in quà la non ha più il
solito colorito.

LENA
L'ha perso il brio affatto.

NANNETTA
L'è diventata melensa.

TERESA
Dicono che la si tiri su per tistica.

CATERA
La non ha più gote nè fianchi.

GHITA
Così succederà a voi altre se non ne starete
lontane.

GIOVANNA
Come si fa a fuggirli se non si vedono.

GHITA
Col lavorare continovamente.

GIOVANNA
Oh sempre lavorare!

GHITA

Sibbene lavorare; non v'è altro compenso. Il lavoro è scaccia pensieri, e cava voglie dice il dettato. Il peggio è che tra questi frulletti ve n'è uno ch'è il più terribile.

NANNETTA

Sì eh cara mamma?

ROSA

Diteci qualche cosa anche di questo.

GHITA

Volentieri. Sentite una canzonetta che lo descrive a meraviglia.

Un fantasma vien talor
Cheto cheto a lento passo,
E benchè fanciullo ancor
Ogni cuor mette in sconquasso.
Ma le figlie d'oggi
Han più ardir che in altra età,
E sentendolo venir
Oibò non treman già.

LE MADRI

Oibò non treman già.

GHITA

Colle figlie molto più
Mette in opra il suo talento,
E per togliergli il fisciu
E' d'accordo con il vento.
Ma le figlie &c.
Entra in camera, e talor
Per destarle il mariolo
Le coperte, ed il lenzuolo
Tira forte, e fa rumor.
Ma le figlie ec.
Spesso ancor qual pipistrel
L'ale sue dispiegherà,
E a chi dorme il briconcel
Spegne il lume, e se ne va.
Ma le figlie ec.
Alla fine ciascun sa
Ch'egli ha seco le catene,
Ed il peggio è che ne tiene
Per ognun gran quantità.
Ma le figlie &c.

NANNETTA

Giacchè questo fantasma Madre mia è tanto terribile, e che ci tormenta senza farsi vedere, crederei bene che una Ragazza lo potesse far fuggire con prender Marito.

GHITA

Perchè col prender marito?

NANNETTA

Perchè a come ce l'avete figurato, questo non può esser altro che Amore. Egli è quel fanciullo che mette in sconquasso ogni core.

GHITA

Zitta fraschettola. Chi v'ha detto che questo fantasma è Amore?

NANNETTA

Chi me l'ha detto? l'intenderebbe un melenso.

CATERA

(Che furbacchiola!) *a Silv.*

SILVESTRA

(Non se le può dare ad intendere lucciole per lanterne.) *tra loro vecchie*

GIOVANNA

(Sconta delle fanciulle de' nostri tempi.)

TERESA

Nannetta l'ha dato nel segno. *tra loro ragazze*

ROSA

La l'ha interpretato bene.

LENA

L'è più furba del Diavolo.

GHITA

Basta, voi siete molto arrogante, e non so chi mi tenga....

CATERA

Vedo che s'alzerebbe i mazzi.

SILVESTRA

E s'escirebbe del seminato.

GIOVANNA

Siamo venute da voi per ispassarci, non per gridare.

GHITA

Dite bene, ma....

CATERA

Facciam monte.

SILVESTRA

E piuttosto cantiamo qualche canzonetta allegra, e ognuna dica la sua.

CATERA

Animo Nannetta, voi che avete buona voce,
cominciate.

NANNETTA
Ho altro per il capo.

SILVESTRA
Oh vo' siete pure scusatemi.... ho di far
monte.

NANNETTA
S'io sapessi la canzona
Che sul suon del chitarrino
Canta spesso il mio Nardino,
E che sempre piacerà:
Saria questa molto buona
Da proporre adesso qua.
Ella termina così.
Andiam via che il lupo è quà;
Questo in mente sol mi stà
Andiam via che il lupo è quà.

LENA
Mi piacerebbe più quella che dice
Amore è un bel bambino,
Se viene il poverino....

ROSA
Sì sì codesta.

TERESA
Oh l'è pur bella quando dice che questo
bambino va accarezzato dalle ragazze.

CATERA
Sentite la malizia! Oh in oggi non se ne puole.

GHITA
Nè l'una nè l'altra figliuole mie. La
risoluzione è presa. Non si deve cantare altro
che cose, che non eccitino la malizia. Il cane
che dorme non va stuzzicato. Nelle
canzonette proposte gli orecchi si rallegrano,
gli occhi prendono un fuoco troppo vivace, il
cuore vi riflette, e alle volte.... tanto serve....
chi ha orecchi intende.

In episodi come questo il libretto francese diventa per il traduttore appena più di un pretesto: una base nella quale ridisporre le battute in un nuovo ordine e, soprattutto, da ampliare generosamente e farcire di sezioni nuove e originali, approfittando della stasi dell'azione principale per acclimatare l'opera alle scene toscane e adattarla al gusto del pubblico locale. Le porzioni di testo aggiunte sono caratterizzate da un registro stilistico decisamente basso, intriso di modi di

dire («intendere lucciole per lanterne») e proverbi (il lavoro «cava voglie», «il cane che dorme non va stuzzicato»), disseminato di toscanismi.

Si riscontra un'operazione simile condotta sul testo francese anche nei *Vendemmiatori*. In quest'opera il traduttore interviene anche sulla successione delle scene del testo originale, come si osserva nel caso della scena quinta. La struttura della scena francese è bipartita: da un lato Lucette, Colinet, vendemmiatori e vendemmiatrici esaltano le bellezze della vendemmia e dell'amore (prima sezione), dall'altro i due *baillis* criticano la loro dissolutezza, invidiano la gioia degli amanti e meditano di riportare ordine e decoro (seconda sezione). Il traduttore sceglie di riservare la sua scena quinta ad una divertente e originale alternanza di a parte fra i due sindaci soli, che non sopportano la presenza l'uno dell'altro (la comica rivalità fra i due, che si comportano ipocritamente, è accentuata dal fatto che il *bailli* del villaggio vicino del testo francese diventi, in quello italiano, il secondo sindaco della stessa comunità). L'autore prende in questo caso spunto dalla forma della seconda sezione della scena francese, in rapide battute alternate, sostituendo alla gag della ripetizione acritica (il secondo *bailli* che replica solo «moi d'même» alle osservazioni del collega) quella degli a parte ipocriti fra i due. Nella scena sesta, invece, il traduttore riprende tutta la prima sezione e la conclusione della scena quinta (l'intenzione dei due *baillis* di passare all'azione), farcendole con battute inedite destinate ai nuovi personaggi secondari introdotti.

SCENA V

NARDONE

Messere siete quà?

BASTIANO

Son qua, Signor primo Sindaco.

NARDONE

(Costui dà di bruscolo a Rosina. Lo vorrei lontano.)

BASTIANO

(So, che ha delle intenzioni per quella ragazza, e stando quì mi guasta l'uova nel paniere.)

NARDONE

(Pagherei un occhio, e tre denti che se ne andasse.)

BASTIANO
(Darei qualche cosa di buono se mi lasciasse solo.)

NARDONE
(Ero quà venuto per trattar d'un affare a solo a solo con Giocondo...)

BASTIANO
(Stavo quì aspettando, che tornasse il Padre di Rosina.)

NARDONE
(E ci trovo questo nuvolo.)

BASTIANO
(E costui mi rompe il chitarrino.)

NARDONE
Messere, credo, che il Potestà v'abbia fatto cercare.

BASTIANO
S'è per quell'affare, che sapete, credo bisognerà reciderlo in piena Comunità, e il Bidello ha ordine di mettere insieme i Membri.

NARDONE
(Non c'è asso.)

BASTIANO
(Non ci sto al partito.)

SCÈNE V

LUCETTE
Air : Ah ! quel plaisir d'aimer ! (de la Fête d'Amour.)
Ah ! qu'il est doux de vendanger
Près d'un jeune Berger !
Quand un panier est trop pesant,
C'est lui qu'on intercede,
Et son bras complaisant
Vient toujours à notre aide.

COLINET
Second Couplet.
Fillette chancelle souvent,
Sur un côneau glissant,

SCENA VI

ROSINA
Oh quanto è dolce il vendemmiar
Presso un vago Paesano!
Se il paniere è troppo pien
Ce l'alza su pian piano,
E compiacente, e uman
Ce l'alza con piacer.

TUTTI
E compiacente ec.

NICCOLINO
Se talor barcolla il piè
A una figlia al monte, e al piano,

Mais son amoureux la retient
Lorsque le pied lui cede.
C'est alors qu'un grand bien
Résulte d'un peu d'aide.

SECONDE VENDANGEUSE

Troisième Couplet.

En vendange on ne perd jamais
Le fruit de ses bienfaits,
Et lorsque la danse a son tour,
Tout bas notre cœur plaide
Pour ceux qui, dans le jour,
Sont venus à notre aide.

PREMIERE VENDANGEUSE

Quatrième Couplet.

J'apprends encore à vendanger,
Il faut m'encourager ;
Si petit que soit mon panier,
Sans maman qui m'obsède,
Je ne saurois nier
Que je prendrais un aide.

UNE VIEILLE

Cinquième Couplet.

Je vois chaque sep dégarni ;
Tout le monde a fini,
Mais le mien reste le dernier :
Quand on est vieille & laide,
Pour remplir son panier
On ne trouve plus d'aide.

LE BAILLI du Lieu

Air : *T'est dans tes atours, moi de même ;*
(de l'Amoureux de quinze ans.)

Sì cortese ad essa egl'è
Nel porgerle la mano,
Che spesso la mercè
Per quell'ajuto ottiene.

TUTTI

Che spesso ec.

LISA

D'un piacere che si fa
Mai si perde la mercè,
E nel tempo del ballar
Si stringe più le dita
A chi nel vendemmiar
Nel dì ci dette aita.

TUTTI

A chi ec.

LENA

Son principiante nel vendemmiar,
Ma ben presto imparerò
Benchè piccolo il panier,
Se mamma non la scopre,
Spero, che troverò
A lavorare dell'opre.

TUTTI

Spero ec.

SANDRA E DORO

Uve in tralci non han più
Sì finì di vendemmiar,
Ma il mio/suo cesto a riempir
Come ho/ha bisogno appieno
Ci vuole a terminar
Un palmo almeno almeno.

TUTTI

Ci vuole ec.

BITA

Io son vite che non può
Sul suo pioppo rampicar,
Ma se poi m'appoggerò
A te mio bel pioppino
Dei grappoli darò
Da ben colmare il tino.

TUTTI

Dei grappoli ec.

NARDONE

Je suis furieux.

LE SECOND BAILLI
Moi d'même. *bis*

LE PREMIER BAILLI
Je crois leur licence extrême.

LE SECOND BAILLI
Moi d'même.

LE PREMIER BAILLI
Ami, dans ces lieux,
Je suis tout blême
De les voir joyeux.

LE SECOND BAILLI
Moi d'même.

LE PREMIER BAILLI
Mais que je hais ce Colinet !

LE SECOND BAILLI
Moi d'même.

LE PREMIER BAILLI
J'ai vu comment il badinoit.

LE SECOND BAILLI
Moi d'même.

LE PREMIER BAILLI
Cela me déplait.

LE SECOND BAILLI
A moi de même.

LE PREMIER BAILLI
Je lui dirai net.

LE SECOND BAILLI
Parbleu ! moi d'même.

LE PREMIER BAILLI
Que j'aime beaucoup...

LE SECOND BAILLI
Moi d'même.

LE PREMIER BAILLI, *craignant de s'être
trop avancé.*
Le bon ordre en tout.

Vedete, amico, che libertà!

BASTIANO
Osservate che poco decoro!

NARDONE
Non ne vuo male altro, che a chi gli deve
badare.

BASTIANO
Oh come si tengono per le mani.

NARDONE
Veramente si brancican troppo.

BASTIANO
Ho la rabbia, che mi divora.

NARDONE
E io non meno di voi.

ROSINA
Ecco terminata la vendemmia.

NICCOLINO

E domani se piace al Cielo ne comincerà per noi una più bella.

LENA

Nanni mio, quando sarà quel tempo, che il babbo, e la mamma ci faranno sposi?

NANNI

Vorrei, che fosse più oggi, che domani, ma tu sei ancora piccina. Ci vuol pazienza per ora.

LISA

Cecco mio, cerca d'escirne al più presto. Mia Madre è più che contenta, che tu mi sposi, e io vorrei veder qualche cosa a' miei di.

CECCO

Subito che avrò mandato fuor di casa la Betta mia sorella, che piglia Tonino dell'Ulivaccio, sarà negozio fatto. Tu puoi credere ch'io sono com'un barbero alla scappata.

SANDRA

Doro?

DORO

Madonna.

SANDRA

Come ti pes'egli il paniere?

DORO

Quando ti son vicino, Sandra mia bella, e' mi pare una penna.

SANDRA

Oh se' pur caro, Dorino mio? T'ho voluto sempre bene.

DORO

Ma sempre sempre?

SANDRA

Eh quand'ero un po' più ragazza non ti sto mallevadora. Nel vicinato ero la più giovereccia, e ogni puledro vuol far la sua scappata.

BITA

Tofano mio?

TOFANO

Bità mia bella.

BITA

Ricordati, ch'io son vedova, che sono ancor giovane, e che tu hai promesso di supplire alla perdita del mio primo marito requiescate.

TOFANO

Bità, ora com'ora non posso. I' ho avuto dimolti trambusti. M'è morto il bue dal vedere al non vedere, e l'asino con riverenza s'è rotto il collo nel borro dei ginestroni. Tu lo sai ancora tu Bità mia.

BITA

E quando si verrà egli alla conclusione?

TOFANO

Alla ricolta dell'olio spero d'escirne, perchè allora a quel che pare, credo, che n'averò la mia parte, e col ricavato ricomprerò quelle bestie.

BASTIANO

E seguitano ancora a stringersi le mani.

NARDONE

Amico, bisogna pensare a rimediarci.

LE SECOND BAILLI

Moi d'même.

Air : Tout consiste dans la maniere.

Mettons nos habits d'ordonnance

Pour faire un coup d'autorité.

Un Bailli doit plus qu'on ne pense,

Tenir à la formalité ;

Et quand à se montrer sévère,

Il se résout,

C'est son manteau, mon cher Confrere,

Qui fait tout.

(Ils sortent.)

BASTIANO

Son qua, dite pure.

NARDONE

Crederei bene staccare un ordine dal Potestà che... basta venite meco, che per la strada ne parleremo a funditus.

BASTIANO

Son con voi. (Non posso veder quel Niccolino spremere tanto le mani a Rosina.)

NARDONE

Eccomi. (Che collera ho con colui, ma spero di ricattarmi.)

Partono.

Per quanto riguarda le parti cantate, il traduttore interviene inframmezzando ai cinque *couplets* dell'*air Ah ! quel plaisir d'aimer !* posti all'inizio della scena (cantati da Lucette, Colinet, prima e seconda vendemmiatrice e dalla vecchia) un ritornello ripetuto da tutti gli attori; sostituisce alla seconda vendemmiatrice Lisa, alla prima Lena, alla vecchia la coppia di vecchi Sandra-Doro e aggiunge una strofa per Bità. Le parti in prosa, con gli scambi fra le coppie Nanni-Lena, Cecco-Lisa, Doro-Sandra e Tofano-Bità, sono invece nuove e precedono la risoluzione dei due sindaci. Queste sezioni recitate, come nella *Pianella*, sono caratterizzate da uno stile basso, a volte al limite del triviale («Nel vicinato ero la più gioverecchia, e ogni puledro vuol far la sua scappata»), ugualmente

punteggiate di modi di dire («Tu puoi credere ch'io sono com'un barbero alla scappata») e intrise di toscanismi.

Nel terzo adattamento, quello degli *Amori d'estate*, la libertà del traduttore si allarga fino a confezionare un'intera scena inedita per un nuovo personaggio secondario, il vecchio pescatore Masticco, che sostituisce il soppresso Nicaise (partecipante alla giostra vinta da Guillot) del libretto francese⁵⁷⁴. Per il resto, la modalità di intervento osservata già nella *Pianella* e nei *Vendemmiatori* non cambia, come prova la comparazione della scena settima dei due libretti, nella quale l'araldo annuncia ai contadini una giostra straordinaria.

SCENE VII

LA LIGNE, THÉRESE, NICAISE, UN
TAMBOUR, PAYSANS & PAYSANNES

LE TAMBOUR

Air : R'lan, tamplan, tire lire.

C'tila qu'est Maître céans
En plein plan, r'lan tamplan,
Tire li, ramplan,
Fait dire à ses Habitans,
Queuque chos' qui doit leur plaire.

NICAISE
Queuqu' chos' qui doit leur plaire !

LE TAMBOUR
C'est que sur la rivièr
Y aura pour les bons enfans,
En plein plan, r'lan tamplan,
Tire li, ramplan,
Y aura pour les bons enfans,
Joûte extraordinaire.

NICAISE
Joûte extraordinaire !

LE TAMBOUR
Par ainsi chaque Bergere
Doit entourer de rubans
En plein plan, r'lan tamplan,
Tire li, ramplan,
Les armes dont leux Amans
F'ront ste petite guerre.

SCENA VII

Un Araldo, Tamburino, i Contadini
Giostratori,
le Contadine loro Amanti, e detti.

ARALDO

Sua Eccellenza il Castellan
An plan an plan an plan tire li ram plan
Fa sapere a chi stà quà
Cosa ch'è di lor piacer.

TUTTI
Cosa ch'è di lor piacer.

ARALDO
Sarà su questo pian
Per ogni Paesan
An plan an plan plan plan tire li ramplan
Per ogni Paesan
Giostra straordinaria.

TUTTI
Giostra straordinaria

ARALDO
Al suo caro Paesan
An plan plan plan plan tire li ramplan
Ornerà di propria man
L'Armi la Ninfa or or.

TUTTI
L'Armi la Ninfa or or.

ARALDO
Si osservi la maniera
Di battere il rival

⁵⁷⁴ La scena aggiunta nel libretto italiano è l'undicesima.

(Ici les Filles attachent des guirlandes aux lances des Joûteurs.)

LE TAMBOUR
Faut savoir la magniere
D' pousser son adversaire,
Sans quoi l'on tombe dedans,
En plein plan, r'lan ramplan,
Tire li, ramplan.

NICAISE
Sans quoi l'on tombe dedans !
Ça n'est pas salulaire.

LE TAMBOUR
Le vainqueur, au contraire,
Aura la gloire entiere,
Avec six cens francs comptant,
En plein plan, r'lan tamplan,
Tire li, ramplan.

NICAISE
Avec six cens francs comptant !
Ça n' laisse pas que d' ben faire.

UNE PAYSANNE
Ah ! si c'étoit grand' Pierre,
Qu'en penses-tu, ma chere ?

UNE AUTRE PAYSANNE.
Ah ! si c'étoit le Gros-Jean.

LE TAMBOUR
R'li, r'lan, r'lan tamplan
Tire li, ramplan,
Attendez l'événement ;
C'est encore un mystere.

NICAISE & PAYSANS *s'en allant*
Attendons l'événement,
C'est encore un mystere.

(Le pere Froment rentre dans sa maison ; Guillot, qui est de l'autre côté de l'eau, fait signe à Thérèse de rester.)

An plan plan plan plan tire li ramplan
Di battere il rival
Senza che segua mal.

TUTTI
Senza che segua mal.

ARALDO
La ninfa al Paesan
An plan plan plan plan tire li ramplan
Valore ispirerà
Col cenno della man.

TUTTI
Col cenno della man.

ARALDO
In premio al Vincitor
Tosto si conteran
An plan plan plan plan tire li ramplan
Tosto si conteran
Trenta ducati in man.

TUTTI
Trenta ducati in man.

CATERINA
Oh Nanni mio fatti onore in questa giostra.

NANNI
Eh farò quanto posso. Ma guarda: i' ho fare
con que' costoloni, che a tirar l'alzaia, e
voltare una macine gli par giusto giusto di
bere un uovo fresco.

ANGIOLA
Ora vedrò se tu sai metter bene in opera la tua
lancia. Alla prova si scortica l'asino, Masino.

MASINO
Non c'è chi possa dirlo meglio di te se
all'occorrenze mi porto bene. Gl'è
quattr'anni che tu mi hai in pratica.

ANGIOLA
Oh per codesto ce n'è dell'altre. La Cecca del
Pelacane informi. Tu se' stato visto ronzare
spesso in quei paesi.

MASINO
Gl'è qualche mese ch'io non vo più in giostra
per lei, nè per nessun'altra.

ANGIOLA
Tu non piglieresti però un giuramento,
Masino bello. No' ci conosciamo, sta zitto,
che la ti tornerà meglio.

ROSA

Berto mio tu sei grande, e massiccio, e son sicura che vincerai tu i trenta ducati, e allora spero che n'uscirai.

BERTO

Escirne? di dove?

ROSA

Oh bella! che mi fai il nesci ora?

BERTO

Se tu non ti spieghi meglio lo fo, e lo farò sempre.

ROSA

Che non ti ricordi più la promessa?

BERTO

Da un pezzo in quà non mi ricordo nemmeno quel che ho mangiato a desinare.

ROSA

Dell'anello?

BERTO

Ah sì, gli è vero. Ma come sta' tu a roba?

ROSA

I' non sto male affatto; nel corredo io ho sei d'ogni cosa, e una più bella dell'altra.

BERTO

O la si discorrerà con comodo.

LENA

Bista, da un pezzo in quà tu mi pari intontito. Che hai de' pensieri, o tu alzi troppo il gomito?

BISTA

Di grazia lasciami stare.

LENA

Ma con codesta melensaggine gl'è un di più prender l'impegno della giostra. Io ti voglio in quell'atto spiritoso e bravo.

BISTA

Eh allora m'ingegnerò.

ARALDO

Giovanotti codesti son ragionamenti, e quì ci voglion fatti. Avete sentito il proclama. C'è poco tempo da perdere. Andiamo. Tu dai nel tamburo. *al tamburino*

TUTTI

Andiamo allegramente, e coraggio.

TERESA

(Tutti sono allegri fuor che la povera
Teresina.)

TUTTI

Andiam tutti, andiam andiam
An plan plan tiriri plan plan.
Sua Eccellenza il Castellan
Ci aspetta con piacere. *partono tutti*

Come nella *Pianella* e nei *Vendemmiatori*, il testo originale lievita a dismisura: l'annuncio dell'araldo, che nel libretto francese desta poche e brevi reazioni, diventa spunto per un acceso, colorito (al limite del volgare) e ricco scambio di battute nel libretto italiano.

In conclusione, si può affermare che gli adattamenti dei tre *divertissements en vaudevilles* di Barré e de Piis tradiscono una modalità comune di intervento sul libretto originario, che sembra doversi attribuire al medesimo o ai medesimi individui⁵⁷⁵. L'obiettivo del traduttore di fornire alla scena del Teatro del Cocomero e alla compagnia Roffi tre soggetti francesi di successo e di adeguarli sia alle capacità vocali della compagnia⁵⁷⁶ sia alle aspettative del

⁵⁷⁵ Lo stile basso, a volte triviale, e vernacolare delle sezioni in prosa dei tre libretti contraddirebbe vistosamente la definizione della lingua generalmente adoperata da Pietro Andolfati nelle sue altre traduzioni: «Il giudizio dell'attore [Antonio Morrocchesi], non troppo benevolo verso l'Andolfati 'tragico' (forse anche per motivi di concorrenza), consente di ricostruire alcuni tratti del fisico, della voce, del modo di recitare dell'attore; soprattutto la «lingua speditissima», e la «pronuncia corretta e chiara» fanno pensare che Andolfati tenesse in primo luogo alla correttezza della pronuncia e alla lingua, scevra da inflessioni dialettali, vicina al modello letterario del fiorentino; *questo avrebbe una conferma nella lingua usata nelle sue traduzioni, di tono medio-alto, che rifugge da espressioni dialettali o triviali, e che fa uso invece di termini propri del linguaggio letterario classicheggiante*» (corsivo mio). Leonardo Spinelli – Giacomo Villa, *Andolfati, Pietro* in AMATi – Archivio Multimediale degli Attori Italiani <<https://amati.unifi.it/>> (ultima consultazione in data 31 ottobre 2025). Questa constatazione lascerebbe supporre l'intervento di almeno un'altra mano nei tre adattamenti (quella di uno degli attori della compagnia Roffi?), più toscana e meno colta di quella del lombardo Andolfati; ma si tratta al momento di una congettura da sottoporre a raffronti e indagini più vaste e approfondite.

⁵⁷⁶ Sono interessanti a questo proposito gli appelli finali al pubblico, perché sia comprensivo nei confronti delle capacità vocali ed esecutive degli attori, presenti nella *Pianella persa* e negli *Amori d'estate*: «NARDINO: Miei Signori se cerchiamo / Sollevarvi col cantar, / Noi già musici non siamo, / Nè il vogliamo diventar. / Se gradite il buon desire / Vostre mani il posson dire / Coll'applauso che faran; / Altrimenti senza canto / Torneremo a recitar». *La pianella persa*, cit., II, 4. «TERESA: Se cantar di nuovo osiam / Troppo arditi, e non sappiam / Esequir tutto a dovere / L'amor vostro intercediam [...]». *Gli amori d'estate*, cit., scena 17. Questi appelli finali sono presenti anche nei rispettivi libretti francesi, ma contengono esortazioni differenti: «COLIN, au Public : Messieurs, de vous faire rire, / En vain serions-nous jaloux, / Si d'une amere satire /

pubblico fiorentino ha orientato tutto il lavoro di adattamento, che si distingue da un lato per la fedeltà elevata agli intrecci delle opere originali, dall'altro per il rimodellamento completo del testo francese, per il quale il traduttore ha confezionato un nuovo abito italiano e spiccatamente toscano. Con questo fine, ha aggiunto porzioni testuali secondarie originali e optato per un registro stilistico decisamente basso (che accresce le grossolanità, le espressioni equivocate e triviali già presenti nelle opere francesi e puntualmente biasimate dai recensori). L'assenza del meccanismo comico innescato dall'uso del *vaudeville* nel libretto francese viene compensato, per quanto possibile, con il ricorso a forme tipiche della commedia recitata, con le quali chi adatta strizza l'occhio al pubblico fiorentino e mira a riempire la sala.

A queste conclusioni, tratte dalla comparazione fra i libretti italiani e quelli francesi, sarebbe opportuno unire quelle derivate dallo studio parallelo delle partiture, per comprendere l'ampiezza e la qualità dell'intervento del compositore e avere un'immagine integrale dell'operazione di adattamento dei tre *divertissements*⁵⁷⁷.

Nous allons sentir les coups : / Notre hommage au Vaudeville / Doit-il exciter sa bile ? / Ah ! si vous êtes pour nous, / Il faut qu'elle file, file, file, / Il faut qu'elle file doux». Pierre-Yves Barré – Augustin de Piis, *La matinée et la veillée villageoises*, cit., *vaudeville* finale. «GUILLOT, *au Public* : Messieurs, voici le moment / Où l'amour-propre soupire, / Tant il craint secrètement / D'être jugé gravement. / Livrez-vous à l'enjoûment / Que le Vaudeville inspire, / Et chacun assurément / S'en retournera gaîment. // THERESE, *au Public* : Si ces tableaux / Sur les eaux / semblent nouveaux ; / Si nous varions / Les chansons / Que nous plaçons ; / Enfin, si trois Saisons / Vous ont déjà fait sourire, / Point de sévérité / Pour les Amours d'Été». Ibid., *Les amours d'été*, cit., *vaudeville* finale.

⁵⁷⁷ Nel 1998 Marica ignorava l'esistenza delle partiture di Neri Bondi conservate presso la Biblioteca del Conservatorio di Musica "Luigi Cherubini" di Firenze. «La traduzione dei due celebri *divertissements en vaudevilles* di de Piis e Barré *La Matinée et la veillée villageoises*, ou *Le Sabot perdu* (1780) e *Les Vendangeurs, ou Les Deux baillis* (1781) era opera di Andolfati e fu rappresentata dalla compagnia Roffi. Anche in questo caso la partitura è andata dispersa, e quindi anche qui non è possibile ricostruire l'entità del lavoro di Neri Bondi. Neppure le informazioni riportate dalla «Gazzetta toscana» sono di grande aiuto, poiché non si capisce bene se gli interventi del musicista si siano limitati alla strumentazione (l'edizione francese della musica non riporta infatti che le melodie e il basso continuo, senza nessuna indicazione dell'organico strumentale delle arie) o se piuttosto abbiano riguardato la composizione di «arie, duetti, terzetti e finali» di tipo italiano, cioè di brani musicali formalmente elaborati che nell'originale erano assenti. Certamente la ripresa in italiano di una *comédie en vaudevilles* presentava dei problemi specifici, dovuti al fatto che i *timbres* su cui essa è basata, in gran parte di origine popolare, erano sconosciuti alla quasi totalità del pubblico nostrano e dovevano risultare musicalmente poco interessanti, ma è comunque significativo che in Italia si ritenesse necessario l'intervento di un compositore per adeguare le partiture francesi al gusto del pubblico locale». Marco Marica, *L'opéra-comique in Italia*, cit., pp. 55-56.

3.3 Il diavolo a quattro (1790)

Le diable à quatre, ou la double métamorphose, «opera-comique» in tre atti su libretto di Michel-Jean Sedaine e musiche di François-André Danican Philidor, fu rappresentato per la prima volta alla Foire Saint-Laurent il 19 agosto 1756. La prima edizione nota dell'opera, per i tipi di Duchesne, risale al 1757⁵⁷⁸. Il testo non era d'origine francese, ma veniva in realtà d'oltremania, essendo stato tratto da *The Devil To Pay or the Wives Metamorphosed*, ballad opera di Charles Coffey e John Mottley, con prologo di Theophilus Cibber, andato in scena per la prima volta al Drury Lane il 6 agosto 1731 (e stampato da Watts nello stesso anno)⁵⁷⁹. Origine inglese, quindi, e nemmeno settecentesca, dal momento che fonte per lo stesso libretto del '31 era stata una più antica commedia inglese, rappresentata nel 1686: *The Devil of a Wife, or A Comical Transformation* di Thomas Jevon⁵⁸⁰.

Un primo adattamento francese dell'opera di Coffey e compagni circolava sicuramente a Parigi proprio nel 1756, all'interno di un'antologia di operine inglesi, con il titolo di *Le Diable à Quatre, ou les Femmes Métamorphosées*, «comédie burlesque en un acte»; ne era stato autore Claude-Pierre Patu⁵⁸¹. Sedaine, che potrebbe aver avuto tra le mani l'adattamento di

⁵⁷⁸ [Michel-Jean Sedaine,] *Le diable à quatre, ou la double métamorphose, opera-comique, en trois actes*. Par M. S. Représenté pour la première fois sur le Théâtre de la Foire S. Laurent le 19 Août 1756. Et repris le 12 Février 1757, à la Foire S. Germain, à Paris, chez Duchesne, 1757.

⁵⁷⁹ Cfr. William J. Burling, *A Checklist of New Plays and Entertainments on the London Stage*, cit., pp. 143-144.

⁵⁸⁰ Cfr. ibidem.

⁵⁸¹ *Le diable à quatre, ou les femmes metamorphosées. Comedie burlesque en un Acte*, in *Choix de petites pieces du théâtre anglois, traduites des originaux*, tome I, à Londres et se vend à Paris, chez Prault fils, 1756, pp. 147-218. L'antologia, comprendente due tomi, includeva anche, nel secondo, *L'opera du gueux*, traduzione della celebre *Beggar's Opera* di John Gay del 1728. Questa raccolta di traduzioni si trova menzionata anche nella *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, cit., tome III (1878), pp. 229-230 [maggio 1756]. Il censore ne approfitta per elogiare il «naturel» del teatro comico inglese e per criticare severamente quello francese (in particolare, le opere di Jean-Joseph Vadé): «S'il est vrai que plus on est près de la nature, plus on est sûr de plaire, il faut convenir que les Anglais, dans leurs pièces de théâtre, ont une grande supériorité sur nous. Il y règne un certain naturel inestimable que la décence et la timidité de notre goût ont banni de nos pièces. M. Patu vient de publier un *Choix de petites pièces du théâtre anglais*, traduites en deux volumes in-12, qui prouvent de reste ce que je viens de dire. La plus considérable de ces comédies est le fameux opéra du *Gueux*, de M. Gay, qui a eu un succès si étonnant en Angleterre. [...] On n'a pas besoin de comparer nos opéras-comiques les plus vantés à ces pièces anglaises pour sentir combien nous sommes éloignés du naturel et du

Patu, ne diede una sua ulteriore versione, ripristinando i tre atti dell'originale inglese e infarcendolo, in collaborazione con Philidor, di *vaudevilles* e di *ariettes*; questo libretto fu la base dello spettacolo allestito alla Foire Saint-Laurent nell'agosto 1756. Il «Mercure de France» del settembre immediatamente successivo ne conferma la rappresentazione:

Le même jour [19 agosto], l'Opéra Comique a donné la première représentation du *Diable à quatre*, pièce en trois Actes, mêlée d'Ariettes. Ce drame est une imitation de la farce Anglaise, qui porte le même titre, & qui a été si heureusement traduite par M. Patu. Le Public l'a beaucoup applaudi ; il est très-bien décoré, & présente un spectacle & des situations risibles qui sont faites pour ce Théâtre. On y avoit joué précédemment une autre Pièce nouvelle en un Acte, mêlée aussi d'Ariettes, intitulée les *Amans trompés*. Elle a été représentée quelque temps, & assez bien reçue. Elle a dû cet accueil favorable au choix des airs, & à la manière dont Mlle Rosaline & le Sr la Ruelle les ont exécutés⁵⁸².

Sedaine non viene nominato, a differenza di Patu; ma che si tratti della versione del primo è confermato, oltre che dal frontespizio del libretto del 1757, dalla specificazione che la *pièce* rappresentata è in tre atti, non in uno solo. La prima edizione nota del libretto di Sedaine è soltanto del 1757 e ricevette regolare *approbation*, con permesso congiunto di rappresentazione, il 1° febbraio di quell'anno: in vista quindi della prima ripresa dell'opera che – ci informa ancora il frontespizio – ebbe luogo il 12 febbraio seguente ad un'altra fiera, quella di Saint-Germain. Su questa ripresa il «Mercure de France» tace. Ma il libretto riporta gli interpreti: tre dei quali, M.lle Baptiste e M.lle Rosaline (nelle parti delle due protagoniste femminili, la Marchesa e Margot, le «femmes métamorphosées») e M. La Ruelle (nella parte del Mago), avevano sicuramente recitato, come prova il «Mercure» di settembre, negli *Amans trompés*, opéra-comique in un atto di Louis Anseaume, Marcouville e Laruelle, andato in scena per la prima volta alla Foire Saint-Laurent poche settimane prima del *Diable*, il 26 luglio 1756⁵⁸³. Questo lascia ipotizzare che almeno parte degli attori e delle attrici che avevano calcato la scena per la ripresa del febbraio 1757 avesse già interpretato i personaggi del *Diable* alla “prima” dell'agosto precedente. Dopo

vrai ; et voilà pourquoi, avec tout notre esprit, nous sommes presque toujours insipides et plats. Rien de plus ennuyeux et de plus insupportable que les *Racoleurs* de M. Vadé».

⁵⁸² «Mercure de France», settembre 1756, p. 231. Segue un'aria dedicata da tale M. Brunet a mademoiselle Baptiste, interprete di Finette negli *Amans trompés* (ivi, pp. 231-232).

⁵⁸³ *Les amans trompés, pièce en un acte, mêlée d'ariettes. Par Mrs. Anseaume & de Marcouville. Représentée pour la première fois à l'Opéra-Comique, sur le Théâtre du Faubourg St. Laurent, le Lundi 26 Juillet 1756, à Paris, chez Duchesne, 1756.*

la ripresa del febbraio 1757, il *Diable* fu rimesso in scena al Burgtheater di Vienna con musiche di Gluck nel 1759 e trent'anni dopo, il 14 febbraio del 1790, venne riproposto al Théâtre Italien con nuove musiche, composte da Bernardo Porta, e rappresentato undici volte tra il febbraio e l'agosto di quell'anno⁵⁸⁴.

La trama della *pièce* ruota intorno ad uno scambio di persona, ad una «doppia metamorfosi», innescata dalla punizione inflitta da un Dottore-Mago a una delle due protagoniste femminili, un'irascibile e prepotente Marchesa che “fa il diavolo a quattro”, è l'incubo dei suoi domestici e una vera croce per il marito. Il Mago, che desidera vendicarsi della sua maleducazione, fa in modo che la Marchesa si ritrovi, al risveglio, nel giaciglio della bottega dell'umile ciabattino Jacques e nelle povere vesti di Margot, sua moglie, e che viceversa Margot si ritrovi all'improvviso nelle vesti e nella casa della ricca Marchesa. Lo scambio attiva un gioco comico “al quadrato” – reso possibile dal mancato riconoscimento della vera identità delle due donne da parte di tutti gli altri personaggi (ad eccezione del Mago) – basato sul *mélange* inaspettato di ceti sociali diversi e sulle divertenti reazioni dell'una e dell'altra donna allo scambio di persona. La conclusione ripristina l'ordine iniziale e ha un chiaro intento moraleggiante ed educativo, dal momento che la Marchesa, sconvolta e profondamente turbata dalle conseguenze della fattura, si pente dei suoi comportamenti passati e muta radicalmente nell'animo.

Nel dettaglio, il primo atto (di dodici scene) si conclude con l'invocazione terribile del Dottore-Mago agli spiriti inferi, perché mettano in atto lo scambio di persona. Il secondo, molto breve (di quattro scene), è completamente dedicato al risveglio traumatico della Marchesa, nei panni di Margot, nella bottega del ciabattino Jacques, e alla baruffa che scoppia inevitabilmente tra i due, fino alla fuga della donna. Nelle prime sei scene dell'atto terzo si assiste alla reazione di Margot che, novella marchesa, stupisce la servitù e il marito per la sua sorprendente affabilità (ma anche per la sue maniere plebee). La settima e l'ottava scena rappresentano la gran confusione dovuta all'irruzione della vera Marchesa, che piomba in casa sua inseguita da

⁵⁸⁴

Cfr.

CÉSAR

<https://cesar.humanum.fr/cesar2/titles/titles.php?fct=edit&script_UID=165803> (ultima consultazione in data 31 ottobre 2025).

Jacques e che tenta, invano, di farsi riconoscere. Nella nona scena il Dottore-Mago chiarisce la situazione, rivelando la magia al Marchese e a Jacques, e mettendo in atto il processo inverso perché le donne tornino ai loro “ruoli” originari. Dopo ulteriori chiarimenti e uno svenimento della Marchesa per il troppo dolore, raccontato dalla serva Lucile, nell’ultima scena (la dodicesima) la Marchesa rientra, provata ma pentita, e d’accordo con il marito lascia festeggiare la servitù, finalmente libera dalla sua collera.

Nel 1790, anno della sua ripresa parigina, *Le diable à quatre, ou la double métamorphose* di Sedaine veniva adattato, rappresentato e stampato a Firenze con il titolo de *Il diavolo a quattro* «farsa in prosa con musica alla francese»⁵⁸⁵. Il frontespizio del libretto fiorentino ci informa sulla compagnia che propose l’opera, quella di Pietro Andolfati, attiva al Teatro del Cocomero. Purtroppo le notizie relative alla messinscena si limitano a questo dato, dal momento che il libretto tace qualsiasi altro nome, compresi quelli dei singoli interpreti. Altre fonti permettono tuttavia di ridefinire almeno la data presupposta della prima rappresentazione. A questo proposito, sia De Angelis che i Weaver la individuano all’inizio dell’autunno del 1790⁵⁸⁶. Tuttavia un

⁵⁸⁵ *Il diavolo a quattro farsa in prosa con musica alla francese che si rappresenta dalla compagnia accademica toscana di Pietro Andolfati addetta al Regio Teatro degli Infuocati di Firenze sotto l’augusta protezione di Sua Maestà Apostolica Pietro Leopoldo Re d’Ungheria e di Boemia, Arciduca d’Austria, Gran-Duca di Toscana ec. ec. ec.*, in Firenze, nella stamperia Albizziniana di S. M. in Campo, 1790.

Sartori riporta soltanto un altro libretto con lo stesso titolo, di poco precedente all’edizione fiorentina: *Il diavolo a quattro. Farsa in musica tradotta dal francese da rappresentarsi nel Teatrino di S. Carlino nel carnevale l’anno 1785*, Napoli, s.e., 1785, con musiche di Gennaro Astarita: cfr. Claudio Sartori, *I libretti italiani*, cit., vol. II (1990), n. 7717. CORAGO censisce un solo esemplare italiano del libretto fiorentino, conservato presso il Museo internazionale e Biblioteca della musica di Bologna <<https://corago.unibo.it/libretto/DRT0013947>> (ultima consultazione in data 31 ottobre 2025). Questo esemplare (Lo.6206), digitalizzato, non è tuttavia certamente quello bolognese consultato e descritto dai Weaver, che riportava alcune note manoscritte: cfr. Robert Lamar Weaver – Norma Wright Weaver, *A Chronology of Music in the Florentine Theater, 1751-1800*, cit., p. 624. Il Catalogo storico Gaspari online del Museo internazionale e Biblioteca della musica di Bologna non individua però attualmente altri esemplari oltre a quello digitalizzato, che è privo di note manoscritte <<https://www.museibologna.it/musica/gaspari/ricerca>> (ultima consultazione in data 31 ottobre 2025).

⁵⁸⁶ 12 ottobre 1790 per De Angelis (cfr. Marcello De Angelis, *Melodramma, spettacolo e musica*, cit., vol. II, n. 628); 16? settembre 1790 per i Weaver (cfr. Robert Lamar Weaver – Norma Wright Weaver, *A Chronology of Music in the Florentine Theater, 1751-1800*, cit., pp. 624, 627). I Weaver citano peraltro a proposito del *Diavolo* un passaggio della «Gazzetta toscana» (1790, n. 38, Firenze 18 settembre, p. 149) che attesta effettivamente per il 16 settembre la rappresentazione di una «Farsetta in prosa alla Francese con Musica», ma senza esplicitarne il

numero della «Gazzetta toscana» dell'aprile precedente riporta nei soliti avvisi: «Da Sereno Sereni Librajo, e Merciajo da' Ricci trovansi vendibili le seguenti Farse nuovamente poste alle stampe, cioè: *Il Diavolo a quattro*, rappresentata per la prima volta nel R. Teatro di via del Cocomero, al prezzo di mezzo paolo. [...]»⁵⁸⁷. Quindi al 10 aprile di quell'anno la farsa era data come fresca di stampa e, soprattutto, già rappresentata: bisogna supporre a questo punto, data la Pasqua molto a ridosso (4 aprile) della data del numero della gazzetta, che sia stata rappresentata molto probabilmente nel carnevale precedente⁵⁸⁸ o, meno probabilmente, alla riapertura primaverile dei teatri. L'*Indice de' teatrali spettacoli* riporta d'altra parte la rappresentazione di farse in musica alla francese al Teatro del Cocomero nell'autunno 1790 e non nel carnevale precedente⁵⁸⁹; ma la notizia della «Gazzetta toscana» di aprile contraddice, per quanto riguarda il *Diavolo a quattro*, questo dato. Affidandoci alla «Gazzetta toscana» e stabilendo la prima rappresentazione nel carnevale, lo stesso *Indice* fornisce la composizione coeva della compagnia di Andolfati che mise in scena la farsa, costituita da Pietro Andolfati, Antonio Goldoni, Luigi del Bono, Simone Carlini, Giovanni Ceccherini, Giulio Baroni, Anna Maria Andolfati, Gaetana Andolfati Goldoni, Rosa Foggi, Vittoria Berni, Francesca Dardanelli, Angiola Andolfati, Lorenzo Pani (tiranno), Giorgio Frilli e Giuseppe Dardanelli (caratteristi), Gaspero Mattagliani (Arlecchino), Filippo Morselli e Simone Lucchesini (servitori), Luigi Lotti (suggeritore)⁵⁹⁰.

I nomi del traduttore e del compositore sono ignoti. Se per il primo è ragionevole ipotizzare una o più mani simili a quelle che intervennero l'anno

titolo; d'altra parte, non sembrano considerare l'avviso, molto chiaro, della «Gazzetta toscana» n. 15 dello stesso anno (cfr. nota successiva), che pure menzionano.

⁵⁸⁷ «Gazzetta toscana», 1790, n. 15, Firenze 10 aprile, p. 60.

⁵⁸⁸ Come ipotizza anche Giacomo Villa, «*Qua numina voce moveret?*», cit., vol. I, nota 847, pp. 193-194.

⁵⁸⁹ Cfr. *Indice de' teatrali spettacoli di tutto l'anno dalla primavera 1790 a tutto il carnevale 1791*, in *Un almanacco drammatico. L'Indice de' teatrali spettacoli 1764-1823*, cit., vol. II, p. 880. L'*Indice* riporta invece la rappresentazione di commedie e tragedie della compagnia di Pietro Andolfati e di intermezzi giocosi in musica (*Don Gesilao Cauterio, L'italiana in Londra*) nel carnevale 1790 al Teatro del Cocomero. Cfr. *Indice de' teatrali spettacoli di tutto l'anno dalla primavera 1789 a tutto il carnevale 1790* in *Un almanacco drammatico. L'Indice de' teatrali spettacoli 1764-1823*, cit., vol. I, p. 807.

⁵⁹⁰ Cfr. *Indice de' teatrali spettacoli di tutto l'anno dalla primavera 1789 a tutto il carnevale 1790* in *Un almanacco drammatico. L'Indice de' teatrali spettacoli 1764-1823*, cit., vol. I, p. 788.

precedente sulle tre “stagioni” di Barré e de Piis⁵⁹¹, più dubbi restano sull’identità del secondo: probabilmente Michele Neri Bondi, scrivono i Weaver⁵⁹²; ma al momento non si ha notizia dell’esistenza di partiture riconducibili a quest’opera o al nome di Neri Bondi⁵⁹³.

Confrontando le strutture del libretto francese e di quello italiano, si nota immediatamente un’importante metamorfosi subita dal testo a livello formale: dai tre atti di Sedaine e Philidor di rispettivamente dodici, quattro e dodici scene si passa a un adattamento in un atto unico di tredici scene. I cinque personaggi principali (la coppia nobile costituita dal Marquis e dalla Marquise, la coppia umile composta da maître Jacques savetier e da Margot, il Magicien) vengono italianizzati (Marchese del Fonte e Marchesa, Biagio ciabattino e Margò, Mago vestito da Pellegrino), mentre i personaggi secondari vengono ridotti (nel libretto francese sono Lucile e Marton femmes de chambre della Marquise, un cuisinier, un cocher e un maître d’hôtel; in quello italiano Menichina cameriera della Marchesa, Tognetto e Filippo servitori della Marchesa e staffieri di numero indefinito). Resta la figura pittoresca dell’Aveugle «jouant de la Vielle» (un Cieco con violino) mentre danseurs e danseuses nelle vesti dei domestici del Marquis vengono sostituiti da generici villani e villane di contorno e l’originaria troupe de lutins infernali, invocata dal Magicien, si riduce a due Furie.

Sempre dal punto di vista formale, si osserva come il libretto francese mescoli disinvoltamente versi e prosa, destinando i primi sia ad *airs* (*vaudevilles*) che ad *ariettes* (su musica originale) cantati e la seconda alla recitazione. Nel libretto italiano, l’alternanza viene conservata e si riscontra, quindi, una soluzione simile a quella analizzata nella *Pianella persa*, nei *Vendemmiatori* e negli *Amori d’estate*. Nel caso del *Diavolo*, però, bisogna sottolineare che l’operazione di adattamento muta profondamente anche la

⁵⁹¹ Cfr. più avanti nel paragrafo.

⁵⁹² Cfr. Robert Lamar Weaver – Norma Wright Weaver, *A Chronology of Music in the Florentine Theater, 1751-1800*, cit., p. 624.

⁵⁹³ Non è stato possibile rintracciare nessuna partitura, neanche anonima, riconducibile al titolo della farsa nel catalogo della Biblioteca del Conservatorio di Musica “Luigi Cherubini” di Firenze; né, d’altra parte, il titolo appare nell’elenco delle opere di Neri Bondi nel *New Grove*: cfr. Robert Lamar Weaver, *Neri Bondi, Michele*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, edited by Stanley Sadie, vol. XVII, London, Macmillan Publishers Limited, 2001, pp. 766-767.

struttura del libretto (con il passaggio da tre atti a uno solo) e rende difficile scorrere in parallelo passaggi dei due libretti coincidenti anche solo dal punto di vista contenutistico.

Per quanto riguarda il trattamento dell'intreccio, nel libretto italiano le prime tre scene rappresentano la furia della Marchesa che guasta la festa ai servi. Nella quarta e nella quinta scena il Mago, vestito da Pellegrino, respinto dalla Marchesa ma aiutato da Margò, medita una giusta punizione per la prima e un premio per la bontà della seconda. La scena sesta, con il monologo di Margò che attende invano il ritorno del marito, costituisce una veloce transizione verso la scena settima che, rappresentando il risveglio della Marchesa nella casa del ciabattino, la lite tra i due e la sua fuga, sintetizza in pratica tutto il tumultuoso atto secondo del libretto di Sedaine e Philidor. Si innesta a questo punto un inserto originale, un dittico (scene ottava e nona) ambientato in una «strada con osteria» e che ha per protagonisti i servi Tognino e Geppo che, in qualità di «poeti», bevono con il Cieco musicista e disputano mentre vengono serviti da Bista. Dopo questo intermezzo inedito, che non altera in alcun modo l'intreccio principale, la vicenda riprende con Margò protagonista nei panni della Marchesa (scene decima e undicesima). La scena dodicesima rappresenta l'acme drammatica, coincidente con la gran confusione nata dalla compresenza delle due coppie con le donne scambiate (e sintetizza quindi la settima e l'ottava scena del terzo atto dell'opera francese). L'ultima scena (la tredicesima) fornisce lo scioglimento tramite l'intervento del Mago-Pellegrino e il ravvedimento della Marchesa.

In alcune scene, più di altre, è ravvisabile in maniera significativa la qualità dell'intervento del traduttore, che ora appiattisce completamente la carica spettacolare dell'originale, ora aggiunge elementi nuovi, ora (raramente) esaspera l'azione. A proposito del primo punto, si può analizzare la scena dell'invocazione degli spiriti inferi da parte del Mago (scena I, 12 del testo francese e scena quinta di quello italiano). Nel testo di Sedaine e Philidor l'invocazione suona cupa, roboante, solenne e insieme satirica, in quanto è accompagnata da una curiosa sfilata di spiriti infernali variamente abbigliati come abati, giovani con pennacchi e *procureurs*, cui segue una sorta di danza

macabra. Completamente diverso lo spirito della scena italiana corrispondente: l'invocazione viene pesantemente moderata, abbreviata e privata di tutta la sua intensità grandiosa, l'apparato coreografico viene soppresso (non sappiamo se nella compagnia di Andolfati ci fossero attori o attrici con abilità coreutiche, ma è certo che il libretto non indichi danze in questo punto), il Mago-Pellegrino finisce per snocciolare da solo, tranquillamente e candidamente, la sua soddisfazione segreta ed esplicita l'insegnamento morale alla base della *pièce*:

ACTE I, SCÈNE 12

LE DOCTEUR

Air : Ciel, l'Univers, &c.

Que l'Univers apprenne ma vengeance :
Sortez, Démons, brisez, brisez vos fers :

De la folle qui m'offense

Venez punir les travers ;

Nulle indulgence

Pour les pervers :

Et toi, noir Souverain

De la caverne souterraine,

Entre en ma peine,

Et venge mon chagrin.

Air : Des Folies d'Espagne.

On traite ici de fables ridicules

Ce que l'on dit de ton pouvoir fatal ;

Viens avec moi, confonds les incrédules,

Qui se mocquoient du séjour infernal.

Air : On vit des Démons.

Sous des traits badins

Accourez, Lutins,

Accourez, troupe formidable ;

Mais prenez une figure aimable.

Démons de nos colifichets,

Démons de nos Abbés coquets,

Démons de nos galants plumets,

Démons chicaneurs du Palais,

Lure lure & lure, & flon flon flon,

Ayez-en le ton

Et l'allure.

Les Démons paroissent en Abbés, en Plumets, en Procureurs. Ils dansent sur l'air, Courez vite, prenez le Patron. Ici un pas de Ballet de la Vengeance, dont l'habillement est couvert de masques ; dans une main des serpents ; dans l'autre, un masque qui couvre un poignard.

La contredanse reprend. Un Démon s'avance un tison à la main, & dit :

Air : Sur un sofa.

Nous accourons

Du fond de nos antres profonds ;

Répond,

SCENA 5

PELLEGRINO

L'indiscretezza della Marchesa, il buon cuore di questa giovane, fa ch'io prenda una stravagante risoluzione. *Dal bordone leva una verga.* Udite Spiriti, che siete a me soggetti; v'impongo, per il potere di questa magica verga, e per la forza, che sopra di voi mi concede il gran Plutone, che questa notte voi trasportiate la Marchesa nel letto di Margò, e cangiando effigie, sia creduta moglie di Maestro Biagio; e trasportando Margò nel letto della Marchesa, cangiando anch'ella d'effigie, sia creduta la Signora di questo Feudo. Così opprimerò la superbia, e premierò il buon cuore.

Così farò veder a questa Signorina

Come s'ha da trattar un pover meschin:

Imparerà fra poco alle sue spese

Cosa sà far cotesto Pellegrin;

Ed io n'andrò così lieto, e contento,

Pago sarò del dolce mio destin.

Oh qual piacere avrò, quando vedrò umiliato

Di Dama sì superba il fasto, e vanità!

Riderà ognun fra poco alle sue spese,

Conoscerà chi è questo Pellegrin.

Ed io ec.

Et sois prompt ;
Veux-tu la guerre ou la paix ?

LE DOCTEUR

Paix,
Air : Au fond de mon caveau.
Aussi-tôt que la nuit
Rendra ce lieu plus sombre,
Il faut aller sans bruit
Au lit,
A la faveur de l'ombre,
Enlever hors de ce logis
La femme du Marquis ;
La porter aussi-tôt
Dans le lit de Margot,
Sous le toit de Jacquot,
Et mettre Margot à la place
Dans ce logis.
Change jusqu'aux habits ;
Les maris
Endormis
Doivent en ignorer la trace.
Vîte, obéis.
Que sous les traits de Margot elle apprenne à
devenir douce comme elle ; & que Margot,
sous les traits de la Marquise, reçoive la
récompense de sa douceur. Pour nous, allons
chez le Fermier.

L'ottava e la nona scena del libretto italiano costituiscono l'intervento più sostanzioso apportato dal traduttore, in quanto sono del tutto assenti nell'originale. Queste due scenette "da osteria toscana" da un lato fungono da spartiacque e momento di pausa totale nell'intreccio, dall'altro immergono l'opera in un contesto locale e familiare agli spettatori. Tognino e Geppo⁵⁹⁴, mezzi ubriachi, bisticciano su chi sia più bravo tra «Rinaldo di Montarbano» e Guerrin Meschino, in compagnia del Cieco con il violino.

SCENA 8

TOGNINO

E io dico, e sostengo di sì.
Gridando, ed uscendo tutti dall'Osteria mezzi ubriachi.

GEPPPO

E io dico che tu sei un ciuco colle ceste, e ogni cosa.

CIECO

Venite quà, venite quà. Ih! maledetti i poeti.

⁵⁹⁴ Tognino è forse un *lapsus* per il servo indicato come Tognetto nella lista degli attori mentre Geppo non è nemmeno riportato in quest'ultima.

TOGNINO
Guardate! vuole insegnare a mene.

GEPPPO
Io ti posso anco, sguaiato: io sono arrivato fino alla gamatrica, e tu non hai visto neanche le librettine.

TOGNINO
Tu fossi anco livreato, ti sosterrò sempre, che Rinardo di Montarbano gli è stato più bravo di Guerrin Meschino.

GEPPPO
Ih, poverino! Si vede che tu non hai letto le cronache.

CIECO
Ma guardate se due Poeti come voi, v'avete a fare codeste contese in prosa, e abbandonare così il vostro argomento!

TOGNINO
Sì, gli è vero: qui a il fresco ripigliamo il tema.

GEPPPO
Dove tu vuoi.

CIECO
Oh bravi! ripigliate il tema, e io ripiglio il fiasco. *beve.*

TOGNINO
Adagio Ciechino, e' si vuol bere anche noi. *piglia il fisco, e beve.*

GEPPPO
Anch'io, anch'io vo' bagnare il gozzo. *piglia, e beve.*

CIECO
Oe, badate, gliè quasi finito.

GEPPPO
Ebbene, si farà portare il quarto.

CIECO
Oh bravi: ma che s'ha da stare così in piedi?

TOGNINO
O noe; ora, ora: Bista?
chiamando all'Osteria.

I tre chiedono seggiole e altro vino all'ostessa Bista. Quindi, canzonandosi reciprocamente e bevendo senza sosta, continuano a disputare sul primato tra i due paladini mentre il Cieco «suona sull'aria della Tancia»:

[...]

BISTA
V'ho portato prima le seggiole, perchè mi pare che ne abbiate più di bisogno, che il vino.

GEPPPO
Perchè?

BISTA
Eh lo sò io: i' vò per il fiasco. *entra, poi torna col fiasco.*

TOGNINO
Oh, venga Sig. Poeta da bertuccie. *prende la seggiola, e siede.*

GEPPPO
Eccomi, Sig. Maestro de' Novizj. Ciechino, siedì costì. *Nel mezzo.*

CIECO
Eccomi. A voi altri, da bravi, che io col violino vi metterò i versi in bocca.
suona sull'aria della Tancia.

TOGNINO
A noi. pensa, poi prende il fiasco, e beve.
Oh! ora.
Tu che mi vanti il tuo Guerrin Meschino.
Si vede proprio che tu se' un insano.
La grolia di Rinardo Paladino... Paladino..
Sempre difenderò con la spada in mano;
Tutti devono stare a capo chino
Davanti al Gran Signor di Montarbano.
Sua fama vola in vetta ai Pirenei,
Che vinse fino... Attila flagellum Dei.

GEPPPO
Oh tu che t'alzi sopra i Colli Ascrei,
E Rinardo diffendere quì vuoi,
Bassare il capo al mio Guerrin tu dei,
Superator de più famosi Eroi.
Ha combattuto sempre solo ei,
E il tuo Rinardo co' Sordati suoi;
Dunque io stimo il tuo Paladino...
Come il figlio di Bertoldo, Bertoldino.

*Nel tempo che i Poeti cantano, il Cieco beve, e nel tempo che il Cieco suona, il Poeta
che canta beve.*

TOGNINO *briaco*
Oh per bacco, che non mi posso tenere. *dà un pugno a Geppo.*

GEPPPO
T'ha a rispondere in poesia, sai birbone.

CIECO
Oe, fermatevi, mi fracassate l'istrumento. *s'alzano tutti barcollando.*

TOGNINO
Ora i' ho i fumi al capo, e non bado a nulla.

GEPPPO
E io... corpo del diavolo... ci rivedremo.

CIECO
Nò, nò, venite quà.

Via non fate... più rumore...
Pace, pace... su... in malora...
Io traballo... oimè, che or'ora...
Stare.. in.. piè.. non.. posso più.

GEPPPO E TOGNINO a2
Dallo sdegno.. dal.. furore...
Stare.. in.. piè.. non.. posso più.

GEPPPO, TOGNINO E CIECO a3
Vado a letto... forti... saldo...
Giro... casco... come vò...
Di Guerrino... di Rinardo...
Oggi... poi... si parlerà.....
partono barcollando.

BISTA

Guarda! tutto il mondo è suo. E il fiasco chi lo paga? Eh pagherà Tognino: riportiamo le seggiole. Oh quelli hanno principiato la giornata benino: gran buoni bottegai per il mio principale. *porta via le seggiole.*

La disputa in canto tra i sedicenti poeti, alterati dai fumi dell'alcol, sfocia quasi in una zuffa da Commedia dell'arte. Lo stile beffardo, intriso di toscanismi, e i riferimenti al *Guerrin Meschino* e alla celebre *Tancia* caratterizzano questa specie di intermezzo nel quale il traduttore si spinge anche, forse, a simulare il meccanismo del *vaudeville*, facendo suonare al Cieco un motivo sicuramente noto al pubblico fiorentino dell'epoca, tratto dalla *Tancia*, e invitando i due poeti a cantare⁵⁹⁵. Bisogna immaginare, inoltre, che queste due scenette si attagliassero perfettamente alle caratteristiche di tre attori della compagnia Andolfati particolarmente versati nel genere comico, che dovevano brillantemente stuzzicare e divertire il pubblico del Teatro del Cocomero con le loro movenze, i loro balbettii e le loro urla da ubriachi.

A cavallo fra le due scene finali (la dodicesima e la tredicesima), il traduttore finisce per esasperare invece involontariamente l'acme drammatica dell'opera, concretizzando in parte un proposito della Marchesa che resta in realtà inattuato nel testo francese. Durante la confusione scoppiata fra le due

⁵⁹⁵ *La Tancia* (1611), commedia rustica di Michelangelo Buonarroti il Giovane, includeva parti cantate e danzate, musicate dalla celebre Francesca Caccini detta la Cecchina. Cfr. Suzanne G. Cusick, *Francesca Caccini at the Medici Court. Music and the Circulation of Power*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 2009, pp. 68-69 e *ad indicem*. L'ambiguità della didascalia («Nel tempo che i Poeti cantano, il Cieco beve, e nel tempo che il Cieco suona, il Poeta che canta beve»), che sembrerebbe imporre un'alternanza fra il canto dei poeti e la musica del violino, non è purtroppo confrontabile con la partitura, al momento dispersa. Soltanto l'analisi di quest'ultima potrebbe confermare il tentativo, sicuramente significativo, di traduttore e compositore di addomesticare il funzionamento del *vaudeville*.

coppie (III, 8), la Marquise esclama in effetti per la disperazione «Je vais me tuer». Ma in realtà, come si evince poi dal racconto della serva Lucile (III, 11), successivo alle spiegazioni date dal Docteur al Marquis e a Jacques (III, 9), la donna sviene solamente fuoriscena. Il traduttore, con l'obiettivo principale di abbreviare, sopprime il racconto dello svenimento, collega direttamente la scena della baruffa al finale per mezzo di quel tentativo di suicidio soltanto accennato, e solo a quel punto fa rientrare il Mago-Pellegrino sia per sventarlo prontamente, sia per chiarire la situazione e sciogliere l'intreccio. La densità così raggiunta, condita dal tentato suicidio, rende il finale rapido e scoppiettante:

[...]

MARCHESA

Ma qual demone si è scatenato a mio danno? Il Consorte non mi conosce: sono lo scherzo di tutta la servitù, percossa da un vile... e chi è più di me sventurata? ah si termini una vita così miserabile, e passandomi il cuore, si dia fine a tante sciagure.

prende la spada al Marchese.

SCENA 13

PELLEGRINO

Fermate Marchesa, son vendicato abbastanza. Io sono la cagione, che avete sofferto lo strapazzo, che vi ha fatto Maestro Biagio, credendovi sua moglie E l'ho fatto in vendetta di quella carità che così superbamente mi avete negata; Signor Marchese osservate, questa è vostra moglie.

[...]

Chiude la farsa l'ammiccamento al pubblico del ciabattino Biagio, che si scusa per la brevità dell'opera e – come nella *Pianella persa* e negli *Amori d'estate*⁵⁹⁶ – per la recitazione maldestra della compagnia (i pochi versi cantati da Biagio sostituiscono il ben più lungo canto finale di maître Jacques sulla *joie de vivre* insita nelle piccole cose)⁵⁹⁷.

In conclusione, l'operazione di adattamento del *Diable*, che conserva sostanzialmente l'intreccio, si svolge secondo tre direttrici, due di riduzione e una di acclimatazione: a) eliminazione delle scene secondarie e accessorie; b) fusione delle scene necessarie all'azione; c) introduzione di un inserto inedito nella struttura dell'opera. Come nel caso della *Pianella persa*, dei

⁵⁹⁶ Cfr. nota 576 p. 202.

⁵⁹⁷ «BIAGIO: Questa Farsetta / E' già finita, / Male eseguita / Stata sarà. / Ma il vostro cuore / E' tanto buono, / Che a noi perdono / Concederà. / Dunque con l'anima / Vi ringraziamo, / E vi auguriamo / Felicità». *Il diavolo a quattro*, cit., finale.

Vendemmiatori e degli *Amori d'estate*, si colora in parte il soggetto francese con personaggi e situazioni tipiche della commedia toscana, seppure, nel caso del *Diavolo a quattro*, con una soluzione decisamente più brusca e frettolosa, ma dallo stile affine a quello osservato nelle porzioni originali di testo aggiunte alle tre “stagioni” del 1789⁵⁹⁸.

Le caratteristiche delle cinque farse di origine francese analizzate (*La fiera delle fate*, *La pianella persa*, *I vendemmiatori ovvero I due sindaci*, *Gli amori d'estate* o sia *Il mulinaro e la pescatrice*, *Il diavolo a quattro*), pubblicate e rappresentate a Firenze tra il 1789 e il 1790, dimostrano quanto la definizione di farsa “moderna” come «picciolo gabinetto adornato di pitture gentili», riportata dal compilatore delle *Notizie storico-critiche* stampate in coda a *Le convulsioni* di Francesco Albergati Capacelli nel 1796⁵⁹⁹, sia in ogni caso da contestualizzare e non sia estendibile sbrigativamente a tutte le opere etichettate, alla fine del secolo, come «farse» o «farsette». Il carattere comico estremamente semplice, modesto e spesso dozzinale, dei libretti fiorentini esaminati sembra tradire piuttosto la persistenza di movenze tipiche della tipologia di farsa “antica” più bassa e popolare.

⁵⁹⁸ Lo stile simile delle aggiunte originali riscontrato nei libretti delle quattro farse in musica analizzate (*La pianella persa*, *I vendemmiatori*, *Gli amori d'estate* e *Il diavolo a quattro*), la vicinanza cronologica (primavera 1789 – carnevale 1790) e lo stesso contesto di rappresentazione (il Teatro del Cocomero), sono elementi a favore dell'ipotesi dell'intervento dello stesso o degli stessi traduttori.

⁵⁹⁹ Cfr. p. 154.

BIBLIOGRAFIA

ACF = Archive de la Bibliothèque-Musée della Comédie-Française

ASAF = Archivio Storico Arcivescovile di Firenze

ASCF = Archivio Storico del Comune di Firenze

ASFi = Archivio di Stato di Firenze

BNCF = Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze

BRF = Biblioteca Riccardiana di Firenze

FONTI MANOSCRITTE

ACF, Archives autres théâtres XVIIIe siècle (Théâtres de province / Arbitrage – consultation), dossier 2 AT 6 (28), dossier 2 AT 6 (82).

ASAF, Tribunale Ecclesiastico, Tribunale dell’Inquisizione (XVI-XVIII secc.), Corrispondenza del Santo Uffizio, busta 19, fasc. 26.

ASCF, Teatro Niccolini 1 5; 2 3.

ASFi, Camera e Auditore Fiscale, Negozi di polizia 2829, 2832, 2850, 2884, 2901.

ASFi, Consiglio di Reggenza 240; 619, fasc. 22; 627, ins. 79; 630; 631.

ASFi, Imperiale e Reale Corte 5434.

Bencivenni Pelli, Giuseppe, *Efemeridi* [1759-1808], BNCF, NA 1050 I-II, edizione digitale a cura della BNCF e della Deputazione di Storia Patria per la Toscana, <<https://pelli.bncf.firenze.sbn.it/>> (ultima consultazione in data 31 ottobre 2025).

BNCF, Cat. Storici 1 [*Ioannis Targionii Catalogus librorum omnium typis impressorum eiusdem [[i.e. Magliabechianae]] Bibliothecae in XII volumina distributus et incohatus die 9 maii anno 1740 absolutus die 14 septembris 1743*].

BNCF, Cat. Storici 3 *Catalogo d'una porzione della Reale Biblioteca Palatina [sc. Medicea Lotaringia] custodita nelle stanze della Magliabechiana. A dì primo agosto 1771.*

Fagiuoli, Giovan Battista, *Diari*, BRF, Ricc. 3457/11.

Lami, Giovanni, *L'Orello*, BRF, Ricc. 3814, nn. 34, 35; BNCF, Mss, Palat. 838, n. 19.

Martellini, Piero, lettere a Giovan Battista Fagiuoli del 16 ottobre (BRF, Ricc. 3449, cc. 288r-289r), 25 ottobre (276r-277r), 13 novembre (270r-270v), 18 dicembre 1713 (272r-272v) e 19 gennaio (274r-274v) e 26 gennaio 1714 (280r-281r).

Susier, Niccolò, *Diario di tutto quello che è seguito nella città di Firenze. Edifici di fabbriche, morte, di grandi feste & altre cose che di giorno in giorno sono successe tanto tragiche che allegre*, Biblioteca Moreniana di Firenze, Acquisti diversi 54, riproduzione digitalizzata a cura del progetto Emeroteca digitale toscana<<http://www405.regione.toscana.it/ImageViewer/servlet/ImageViewer?idr=TECA00000266335&keywords=susier>> (ultima consultazione in data 31 ottobre 2025).

FONTI A STAMPA

[Addison, Joseph (attr.),] *The Drummer or The Haunted House. A Comedy as it is Acted at the Theatre-Royal in Drury-Lane, by His Majesty's Servants*, London, printed for Jacob Tonson, 1716.

Un almanacco drammatico. L'Indice de' teatrali spettacoli 1764-1823, a cura di Roberto Verti, Pesaro, Fondazione Rossini, 1996 (ristampa anastatica delle edizioni originali), 2 voll.

Andolfati, Pietro, *Rappresentazioni teatrali di Pietro Andolfati dedicate all'Illustrissima Accademia del Regio Teatro degl'Infuocati*, Firenze, nella Stamperia di Ant. Gius. Pagani, e Comp., 1791-1792, 2 t.

Andolfati, Pietro, *Risposta di Pietro Andolfati direttore del R. teatro di via del Cocomero a Monsieur D. B.*, Firenze, 1792.

Annette et Lubin comédie mêlée d'ariettes mise en deux actes par Mr. de Marchand Maître de Musique de l'Opera bouffon Français ; avec des changements; et augmentations de Musique, Livourne, chez Thomas Masy Imprimeur, Libraire dans la Grand Rue, 1773.

Anseaume, Louis – Marcouville – Laruette, *Les amans trompés, pièce en un acte, mêlée d'ariettes. Par Mrs. Anseaume & de Marcouville. Représentée pour la première fois à l'Opéra-Comique, sur le Théâtre du Faubourg St. Laurent, le Lundi 26 Juillet 1756, à Paris, chez Duchesne*, 1756.

Bandi, e ordini del Granducato di Toscana pubblicati in Firenze dal dì primo gennaio 1780 a tutto dicembre 1781 raccolti posteriormente per ordine successivo dei tempi con il sommario de' medesimi disposto con ordine alfabetico di materie e di tribunali, codice decimo, in Firenze, per Gaetano Cambiagi, 1782.

Bandi, e ordini del Granducato di Toscana pubblicati in Firenze dal dì primo gennaio 1784 a tutto dicembre 1785 raccolti posteriormente per ordine successivo dei tempi con il sommario dei medesimi disposto con ordine alfabetico di materie, e di tribunali, codice duodecimo, in Firenze, per Gaetano Cambiagi, 1786.

Barré, Pierre-Yves – Piis, Augustin de, *Les vendangeurs, ou les deux baillis, divertissement, en un Acte & en Vaudevilles. Représenté pour la première fois, à Paris, le Mardi 7 Novembre 1780 ; & à Versailles, devant Leurs Majestés, le Vendredi suivant, par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi, à Paris, chez Vente*, 1780.

Barré, Pierre-Yves – Piis, Augustin de, *La matinée et la veillée villageoises ; ou le sabot perdu, divertissement, en deux Actes & en Vaudevilles, par MM. de Piis & Barré ; représenté pour la première fois, à Paris, le Mardi 27 Mars 1781 ; & à Marly, devant Leurs Majestés, le Vendredi 27 Avril suivant, par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi, à Paris, chez Vente*, 1781.

Barré, Pierre-Yves – Piis, Augustin de, *Le printems, divertissement pastoral en un Acte & en Vaudevilles, par MM. de Piis & Barré ; représenté pour la première fois, à Marly, devant Leurs Majestés, le Samedi 19 Mai 1781 ; & à Paris, le Mardi 22 du même mois, par les Comédiens Ordinaires du Roi, à Paris, chez Vente, 1781.*

Barré, Pierre-Yves – Piis, Augustin de, *Les amours d'été, divertissement en un Acte & en Vaudevilles, par MM. de Piis & Barré ; représenté pour la première fois, à la Meute, devant Leurs Majestés, le Jeudi 20 Septembre 1781 ; & à Paris, le Mardi 25 du même mois, par les Comédiens Ordinaires du Roi, à Paris, chez Vente, 1781.*

Bastide, Jean-François de, *Lettre à Monsieur Andolfati directeur du théâtre [sic] de Cocomeo [sic] à Florence, 1791.*

[Boursault, Jean-François detto Malherbe,] *Notice sur la vie publique et privée de J.-F. Boursault-Malherbe, en réponse à quelques pamphlets, Paris, Lebègue, 1819.*

Caraccioli, Louis-Antoine de, *L'Europe française, par l'auteur de la Gaieté, à Turin et se trouve à Paris, chez la veuve Duchesne, 1776.*

Casanova, Jacques, *Le messenger de Thalie. Onze feuillets inédits de critique dramatique, in Pages casanoviennes, sous la direction de Joseph Pollio et Raoul Vèze, Paris, Librairie de la société casanovienne – Jean Fort, 1925, pp. 9-137.*

Casanova, Giacomo, *Epistolario (1759-1798), a cura di Piero Chiara, Milano, Longanesi & C., 1969.*

Catalogues des livres tant en françois qu'en latin que les frères Bouchards ont receu nouvellement de France à Florence dans l'année 1745, BNCF, V.Mis 799.4, digitalizzato e disponibile su Google Books <https://books.google.it/books?vid=IBNF:CF990951920&redir_esc=y> (ultima consultazione in data 31 ottobre 2025).

Catalogue des nouveaux livres, qui se trouvent chez Joseph Bouchard libraire françois à Florence [1751], BNCF, V.Mis 814.12,

<https://books.google.it/books?vid=IBNF:CF990952267&redir_esc=y> (ultima consultazione in data 31 ottobre 2025).

Catalogue des nouveaux livres françois, qui se trouvent chez Joseph Bouchard libraire françois à Florence [1754], BNCF, V.Mis 814.13, <https://books.google.it/books?vid=IBNF:CF990952268&redir_esc=y> (ultima consultazione in data 31 ottobre 2025).

Catalogue des livres du cabinet particulier de LL. AA. RR., Florence, de l'Imprimerie granducale, 1771 (BNCF, Rari, Postillati 153).

Choudard, Pierre Jean Baptiste detto Desforges, *Le Poète, ou Mémoires d'un homme de lettres, écrits par lui-même* [...], nouvelle édition, Paris, Babeuf, 1819, 5 voll. [prima ed. 1798].

I cicisbei delusi. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi in Firenze nel Teatro di Via del Cocomero, nella Primavera dell'anno 1750 [...], in Firenze, per Gio: Batista Stecchi, 1750.

Collection de tragédies, comédies, et drames choisis des plus célèbres auteurs modernes, à Livourne, chez Thomas Masi et compagnie, éditeurs et imprimeurs-libraires, 1774-1775, 12 t.

Collection de tragédies et comédies, choisies des plus célèbres auteurs anciens, à Livourne, chez Thomas Masi et Compagnie, éditeurs et imprimeurs-libraires, 1775-1776, 12 t.

Collection de comédies choisies en un acte et en deux des plus celebres auteurs, à Livourne, chez Thomas Masi et Compagnie, éditeurs, et imprimeurs-libraires, 1776, 6 t.

Correspondance inédite de Jacques Casanova (1767-1772), quatrième volume des Pages casanoviennes publiées sous la direction de Joseph Pollio et Raoul Vèze, Paris, Librairie de la Société casanovienne – Jean Fort, 1925.

Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc. revue sur les textes originaux [...] notices, notes, table générale par Maurice Tourneux, Paris, Garnier frères, 1877-1882, 16 voll.

Correspondance littéraire secrète, 1781 nn. 13, 19

Descazeaux Desgranges, *La pretendue veuve, ou L'époux magicien, comédie en cinq actes, traduite de l'Anglois de feu M^r. Adisson, & mise en vers, par M^r. D* D**, à Paris, chez Bauche, Le Breton, Gissey, Briasson, Debats, 1737.

Destouches, Philippe Néricault, *Le tambour nocturne ou Le mari devin, comédie angloise. Mise au théâtre françois par Monsieur Néricault Destouches de l'Académie Française*, à Paris, chez Prault père, 1736.

Deux avares comédie en prose et en deux actes mêlée d'ariettes par Mr. Grétry [...], Livourne, chez Thomas Masy Imprimeur, Libraire dans la Grand Rue, 1773.

Diderot, Denis, *Entretien d'un philosophe avec la maréchale de **** [1777], in Id., *Œuvres philosophiques*, édition critique par Paul Vernière, Paris, Classiques Garnier, 2018, pp. 517-553.

Feri de la Salle, Michel, *La lingua franzese spiegata co' piu celebri autori moderni. Dedicata all'Illustriss. Sig. Giuseppe Maria Dini Gentiluomo della Camera del Sereniss. Granduca di Toscana da Michel Feri de La Salle Accademico Apatista*, si vende in Firenze, da Cesare, e Francesco Bindi, all'Insegna di S. Bernardo, 1697.

La finta giardiniera dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel nobile teatro di Sant'Angelo in Venezia il Carnovale dell'Anno 1781 dedicato all'eccellentissime dame venete, in Venezia, presso Modesto Fenzo, 1781.

[Fuzelier, Louis – Lesage, Alain-René – d'Orneval, Jacques Philippe,] *La Foire des Fées pièce d'un acte. Représentée à la Foire de S. Laurent 1722 par les Comédiens Italiens de S. A. R. Monseigneur le Duc d'Orléans, Régent* in Alain-René Lesage – Jacques Philippe d'Orneval, *Le théâtre de la Foire, ou l'Opéra Comique. Contenant les meilleures pièces qui ont été représentées aux Foires de S. Germain & de S. Laurent* [...], tome V, à Paris, chez Ganeau, 1724, pp. 367-431.

Galiani, Ferdinando – d'Épinay, Louise, *Correspondance*, présentation de Georges Dulac, texte établi par Daniel Maggetti et annoté par D. Maggetti et G. Dulac, vol. III (mars 1772 - mai 1773), Paris, Desjonquères, 1994.

Galiani, Ferdinando – d'Épinay, Louise, *Correspondance*, présentation de Georges Dulac, texte établi par Daniel Maggetti et annoté par D. Maggetti et G. Dulac, vol. V (juin 1775-juillet 1782), Paris, Desjonquères, 1997.

«Gazzetta toscana» 1772, 1773, 1776, 1779, 1780, 1782, 1785, 1789, 1790

«Gazzetta universale», 1774, 1779, 1789

Goldoni, Carlo, *Delle commedie di Carlo Goldoni avvocato veneto*, vol. IV, Venezia, Pasquali, 1761.

[Goudar, Sara,] *Lettre de Madame Sara Goudar à Monsieur L*** au sujet du Divertissement du Théâtre del Cocomero & de la Comédie Française du Théâtre Sainte Marie*, 1776.

Goudar, Sara, *Œuvres mêlées [...]*, t. I *Lettres sur les Divertissements du Carnaval de Naples & de Florence*, Amsterdam, 1777.

Gozzi, Carlo, *Appendice al Ragionamento ingenuo del Tomo primo*, in *Opere del Co: Carlo Gozzi*, tomo IV, in Venezia, per il Colombani, 1772, pp. 9-78.

Gozzi, Gasparo, *Lettere*, a cura di Fabio Soldini, Milano, Fondazione Pietro Bembo – Parma, Guanda, 1999.

Horace Walpole's Correspondence, ed. by Wilmarth Sheldon Lewis, vol. XX, New Haven, Yale University Press, 1960, edizione integralmente digitalizzata disponibile sul sito della Lewis Walpole Library <<https://libsvcs-1.its.yale.edu/hwcorrespondence/>> (ultima consultazione in data 31 ottobre 2025).

Léris, Antoine de, *Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres, contenant l'origine des différens théâtres de Paris [...]* *Seconde Edition*, revue, corrigée & considérablement augmentée, Paris, Jombert, 1763.

Maupoint, *Bibliothèque des théâtres, contenant le catalogue alphabétique des Pièces Dramatiques, Opéra, Parodies, & Opéra Comiques; et le temps de leurs Représentations. Avec des anecdotes sur la plupart des Pièces contenues en ce Recueil, & sur la vie des Auteurs, Musiciens & Acteurs*, à Paris, chez Prault, 1733.

Il Meleagro melo-dramma in tre atti in prosa recitato per la prima volta in Firenze nel Regio Teatro di via del Cocomero nella primavera dell'anno MDCCLXXXV dalla compagnia comico-accademica di Pietro Andolfati impresario del suddetto teatro, in Firenze, presso Anton-Giuseppe Pagani, e Comp., 1785.

Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France, depuis MDCCLXII jusqu'à nos jours; ou Journal d'un observateur [...], à Londres, chez Adamson, 1777-1789, 36 t.

«Le Mercure» agosto 1722; «Mercure de France» settembre 1756; 1° novembre 1762; 7 aprile 1781; 13 ottobre 1781.

«Notizie del mondo» 1773, 1774, 1785, 1789.

Notizie storico-critiche sopra Le convulsioni, in *Il teatro moderno applaudito ossia Raccolta di tragedie, commedie, drammi e farse che godono presentemente del più alto favore sui pubblici teatri, così italiani, come stranieri; corredata di Notizie storico-critiche e del Giornale dei teatri di Venezia*, tomo I, Venezia, Stella, 1796, pp. 44-47.

Notizie storico-critiche sopra La fiera delle fate, in *Il teatro moderno applaudito [...]*, tomo V, Venezia, Stella, 1796, pp. 25-26.

«Novelle della repubblica letteraria» 1750.

«Novelle letterarie» 1748, 1774, 1775.

[Patu, Claude-Pierre,] *Le diable a quatre, ou les femmes metamorphosées. Comedie burlesque en un Acte*, in *Choix de petites pieces du théâtre anglois, traduites des originaux*, tome I, à Londres et se vend à Paris, chez Prault fils, 1756, pp. 147-218.

Rappresentanza accademica de' signori dell'Instituto de' Nobili eretto in Firenze sotto la protezione di Sua Maestà Cesarea da eseguirsi nella sala del palazzo Corsini il dì XV maggio MDCCLXIV in occasione di festeggiarsi in detta città la faustissima elezione ed incoronazione di Sua Maestà Giuseppe II Re de' Romani, ec. ec. ec., Firenze, Moücke, [1764].

Redi, Francesco, *Lettere di Francesco Redi non più stampate, appartenenti a cose di lingua, ed al vocabolario della Crusca*, in Jacopo Facciolati, *Ortografia moderna italiana con qualche altra cosa di lingua. Per uso del seminario di Padova*, Padova, in Seminario, appresso Gio. Manfrè, 1721.

Rucellai, Giulio, *Il misantropo a caso maritato o sia L'orgoglio punito commedia divisa in cinque atti*, in Bologna, nella stamperia di Lelio dalla Volpe, 1748.

Lo scialacquatore intermezzo a tre voci da recitarsi in Firenze nel Teatro di Via della Pergola nel Carnevale dell'Anno 1751, in Firenze, si vende alla Stamperia di Cosimo Maria Pieri dirimpetto alla Chiesa di S. Apollinare, s.d.

[Sedaine, Michel-Jean,] *Le diable à quatre, ou la double métamorphose, opera-comique, en trois actes. Par M. S. Représenté pour la première fois sur le Théâtre de la Foire S. Laurent le 19 Août 1756. Et repris le 12 Février 1757, à la Foire S. Germain, à Paris, chez Duchesne, 1757.*

Sémiramis tragédie, en cinq actes en vers, de M. de Voltaire, à Naples, de l'imprimerie de Jean Gravier, 1777.

Silvain comédie en un acte mêlée d'ariettes par M. Marmontel de l'Académie Française. La musique est de Mr. Grétry, représentée à Florence au théâtre dans la rue de S. Marie, à Florence, dans l'imprimerie Bonducciana, 1776.

Tom Jones comédie lyrique en trois actes imitée du roman anglois de M. Fielding, par M. Poincette la musique par Mr. A. D. Philidor. Représentée à Florence au théâtre dans la rue de S. Marie [...], à Florence, dans l'imprimerie Bonducciana, 1776.

Zaccaria, Francesco Antonio, *Storia letteraria d'Italia*, vol. XI, Modena, Remondini, 1757.

Zémire et Azor, comédie ballet en vers et en quatre actes, mêlée de chants et de danses, représentée à Florence au théâtre dans la rue de S. Marie. Les paroles sont de M. Marmontel, & la Musique de M. Grétry, à Florence, dans l'imprimerie Bonducciana, 1776.

DIZIONARI ED ENCICLOPEDIAE

DBI = *Dizionario Biografico degli Italiani* [online], Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1960-2020 <<https://www.treccani.it/biografico/>> (ultima consultazione in data 31 ottobre 2025).

Diccionario histórico de la Compañía de Jesús biográfico-temático, directores Charles E. O' Neill – Joaquín M.^a Domínguez, Roma, Institutum Historicum – Madrid, Universidad Pontificia Comillas, 2001, 4 voll.

A Dictionary of the English Language di Samuel Johnson (1755), <<https://johnsonsdictionaryonline.com/index.php> > (ultima consultazione in data 31 ottobre 2025).

Dictionnaire des lettres françaises, publié sous la direction du cardinal Georges Grente, Paris, Fayard, 1951-1972, 5 voll.

DSAT = *Dizionario storico delle accademie toscane. Secoli XVI-XVIII*, vol. I Firenze, a cura di Jean Boutier, Maria Pia Paoli e Claudia Tarallo, Pisa, Pacini, 2024.

EdS = *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le maschere, 1954-1962, 9 voll.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second edition, edited by Stanley Sadie, London, Macmillan Publishers Limited, 2001, 29 voll.

Vocabolario degli accademici della Crusca, 4^a edizione (1729-1738), disponibile online in *Lessicografia della Crusca in Rete*

<<https://www.lessicografia.it/index.jsp>> (ultima consultazione in data 31 ottobre 2025).

STUDI

Accorsi, Maria Grazia, *Le raccolte teatrali del Settecento fra scena e lettura*, in Ead., *Scena e lettura. Problemi di scrittura e recitazione dei testi teatrali*, Modena, Mucchi, 2002, pp. 97-140.

Acton, Harold, *Gli ultimi Medici*, Torino, Einaudi, 1962.

A gara con l'autore. Aspetti della traduzione nel Settecento, a cura di Arnaldo Bruni e Roberta Turchi, Roma, Bulzoni, 2004.

Bédarida, Henri – Hazard, Paul, *L'influence française en Italie au dix-huitième siècle*, Paris, Les belles lettres, 1934.

Bentoglio, Alberto, *M.lle Raucourt e la Compagnia Imperiale e Reale dei Commedianti francesi in Milano (1806-1814)*, in «Acme. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», vol. XLIII (1990), n. 1, pp. 17-52.

Biagi Ravenni, Gabriella, *Calzabigi e dintorni: Boccherini, Angiolini, la Toscana e Vienna*, in *La figura e l'opera di Ranieri de' Calzabigi*, atti del convegno di studi (Livorno, 14-15 dicembre 1987), a cura di Federico Marri, Firenze, Olschki, 1989, pp. 29-71.

Bibliothèque de la Compagnie de Jésus. Première partie: bibliographie par les Pères Augustin et Aloys De Backer. Seconde partie: histoire par le Père Auguste Carayon, nouvelle édition par Carlos Sommervogel, Bruxelles, Schepens – Paris, Picard, 1890-1932, 12 voll.

Borroni Salvadori, Fabia, *Personaggi inglesi inseriti nella vita fiorentina del '700: Lady Walpole e il suo ambiente*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», vol. 27, n. 1 (1983), pp. 83-124.

Brenner, Clarence Dietz, *A Bibliographical List of Plays in the French Language, 1700-1789*, with a New Foreword and an Index by Michael A. Keller and Neal Zaslaw, New York, AMS Press, 1979 (riproduzione facsimile dell'edizione Berkeley, 1947).

Brizzi, Gian Paolo, *La formazione della classe dirigente nel Sei-Settecento. I seminaria nobilium nell'Italia centro-settentrionale*, Bologna, Il Mulino, 1976.

Brizzi, Gian Paolo, *Caratteri ed evoluzione del teatro di collegio italiano (secc. XVII-XVIII)*, in *Cattolicesimo e lumi nel Settecento italiano*, a cura di Mario Rosa, Roma, Herder, 1981, pp. 177-204.

Brown, Bruce Alan, *Gluck and the French Theatre in Vienna*, Oxford, Clarendon Press, 1991.

Brunot, Ferdinand, *Histoire de la langue française des origines à 1900*, tome VIII: *Le français hors de France au XVIII^e siècle. Première partie. Le français dans les divers pays d'Europe*, Paris, Colin, 1934.

Buiatti, Anna, *Ambrogio (Ambrogio), Antonio Maria*, in *DBI* <[https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-maria-ambrogio_\(Dizionario-Biografico\)/?search=AMBROGI%2C%20Antonio%20Maria%2F](https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-maria-ambrogio_(Dizionario-Biografico)/?search=AMBROGI%2C%20Antonio%20Maria%2F)> (ultima consultazione in data 31 ottobre 2025).

Burling, William J., *A Checklist of New Plays and Entertainments on the London Stage, 1700-1737*, Rutherford, N.J., Fairleigh Dickinson University Press – London, Associated University Presses, 1993.

Calore, Marina, «O tutti virtuosi o tutti ciarlatani». *Il teatro al tempo di Francesco Albergati*, in *Uomini di teatro nel Settecento in Emilia e Romagna. Il teatro della cultura. Prospettive biografiche*, a cura di Eugenia Casini-Ropa, Marina Calore, Gerardo Guccini, Cristina Valenti, vol. I, Modena, Mucchi, 1986, pp. 378-417.

Campardon, Émile, *Les Spectacles de la Foire. Théâtres, Acteurs, Sauteurs et Danseurs de corde, Monstres, Géants, Nains, Animaux curieux ou savants, Marionnettes, Automates, Figures de cire et Jeux mécaniques des Foires Saint-*

Germain et Saint-Laurent, des Boulevards et du Palais-Royal, depuis 1595 jusqu'à 1791. Documents inédits recueillis aux Archives Nationales, Paris, Berger-Levrault, 1877, 2 voll.

Castagnino, Alessia, *Il "bisogno" di traduzione. Lettori, editori e strategie di traduzione nell'Italia del XVIII secolo*, in *Leggere in Europa. Testi, forme, pratiche (secoli XVIII-XXI)*, a cura di Lodovica Braida e Brigitte Ouvry-Vial, Roma, Carocci, 2023, pp. 141-164.

Castelli, Silvia, *Influenze spagnole nella Firenze del XVII secolo: la vita d'accademia e l'opera di Iacopo e di Giacinto Andrea Cicognini*, Università degli studi di Firenze, tesi di dottorato in Storia del teatro, tutor Sara Mamone, 1997.

Chimirri, Lucia, *Le letture di Pietro Leopoldo*, in «Biblioteche oggi», dicembre 1999, pp. 42-45.

Cicali, Gianni, *Attori e ruoli nell'opera buffa italiana del Settecento*, Firenze, Le Lettere, 2005.

Cicali, Gianni, *I 'viaggi teatrali' di una lady del Settecento*, in «Rivista di letteratura teatrale», VI (2013), pp. 77-106.

Cicali, Gianni, *La lady, il drammaturgo e i marinai. Drammaturgia turistica italiana del XVIII secolo*, pubblicato online su «Drammaturgia» (07/10/2018) <https://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=7277#_ftn47> (ultima consultazione in data 31 ottobre 2025).

Cicali, Gianni, *Teatro ed eresia nel Settecento italiano*, Roma, Bulzoni, 2021.

Cioranescu, Alexandru, *Bibliographie de la littérature française du dix-huitième siècle*, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1969, 3 voll.

Courville, Xavier de, *Un apôtre de l'art du Théâtre au XVIII^e siècle: Luigi Riccoboni dit Lelio. L'expérience française (1716-1731)*, Paris, Droz, 1945.

Crinò, Anna Maria, *Fatti e figure del Seicento anglo-toscano. Documenti inediti sui rapporti letterari, diplomatici, culturali fra Toscana e Inghilterra*, Firenze, Olschki, 1957.

Croce, Benedetto, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, Napoli, Berisio, 1968, 2 voll.

Cucuel, Georges, *Les créateurs de l'opéra-comique français*, Paris, Alcan, 1914.

Cusick, Suzanne G., *Francesca Caccini at the Medici Court. Music and the Circulation of Power*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 2009.

Damerini, Gino, *Casanova a Venezia dopo il primo esilio*, Venezia, Ilte, 1957.

Dardi, Andrea, *Uso e diffusione del francese*, in *Teorie e pratiche linguistiche nell'Italia del Settecento*, a cura di Lia Formigari, Bologna, Il Mulino, 1984, pp. 347-372.

Dardi, Andrea, *Dalla provincia all'Europa. L'influsso del francese sull'italiano tra il 1650 e il 1715*, Firenze, Le Lettere, 1992.

De Angelis, Marcello, *La felicità in Etruria. Melodramma, impresari, musica, virtuosi: lo spettacolo nella Firenze dei Lorena*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1990.

De Angelis, Marcello, *Melodramma, spettacolo e musica nella Firenze dei Lorena. Francesco I - Pietro Leopoldo - Ferdinando III (1750-1800) repertorio a cura di Marcello De Angelis*, Firenze, Giunta regionale toscana – Milano, Bibliografica, 1991, 2 voll.

De Angelis, Vincenzo, *Critiche, traduzioni ed imitazioni italiane del teatro di G. Racine durante il secolo XVIII*, Arpino, Fraioli, 1914.

De Carli, Antonio, *Autour de quelques traductions et imitations du théâtre français publiées à Bologne de 1690 à 1750*, Bologna, Azzoguidi, 1919.

Decroisette, Françoise, *Les fêtes du mariage de Cosme III avec Marguerite Louise d'Orléans à Florence, 1661*, in *Les fêtes de la Renaissance, études réunies et présentées par Jean Jacquot et Élie Konigson*, vol. III, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1975, pp. 421-436.

De Gregorio Cirillo, Valeria, *I «Comédiens français ordinaires du Roi»*. *Gli spettacoli francesi al Teatro del Fondo nel periodo napoleonico*, Napoli, Liguori, 2007.

De Luca, Emanuele, *Il repertorio della Comédie-Italienne di Parigi (1716-1762) / Le répertoire de la Comédie-Italienne de Paris (1716-1762)*, Paris, IRPMF, 2011 (disponibile online: <<https://api.nakala.fr/data/11280%2Fd28df67b/d7300be2848911f9e68c934cf26b6c0f55391ab1>>).

De Luca, Emanuele, *Une commedia tradotta male : Molière sous la plume de Mezzetin (1693)*, in «Littératures classiques» n. 106 (2021), pp. 179-195.

Dejob, Charles, *Études sur la tragédie*, Paris, Colin [1896].

Diaz, Furio, *Il Granducato di Toscana. I Medici*, Torino, UTET, 1987.

Diaz, Furio, *I Lorena in Toscana. La Reggenza*, Torino, UTET, 1988.

Edigati, Daniele, *Rucellai, Giulio*, in *DBI* <[https://www.treccani.it/enciclopedia/giulio-rucellai_\(Dizionario-Biografico\)/?search=RUCELLA%20Giulio%2F](https://www.treccani.it/enciclopedia/giulio-rucellai_(Dizionario-Biografico)/?search=RUCELLA%20Giulio%2F)> (ultima consultazione in data 31 ottobre 2025).

Fagiuoli, Giovan Battista, *La commedia che non si fa*, a cura di Orietta Giardi e Maria Russo, Roma, Bulzoni, 1994.

Ferrari, Luigi, *Le traduzioni italiane del teatro tragico francese nei secoli XVII° e XVIII°*. *Saggio bibliografico*, Paris, Champion, 1925.

Il fondo Cataloghi Storici, inventario sommario a cura di Susanna Pelle e Maria Mannelli Goggioli, Firenze, luglio 2021, disponibile online sul sito della BNCf: <<https://www.bncf.firenze.sbn.it/wp-content/uploads/2021/07/Il-fondo-Cataloghi-Storici.pdf>> (ultima consultazione in data 31 ottobre 2025).

Forsans, Ola, *Le Théâtre de Lelio : étude du répertoire du Nouveau Théâtre italien de 1716 à 1729*, Oxford, Voltaire Foundation, 2006 (Studies on Voltaire and the eighteenth century , 8/2006).

Fournier, Stéphanie, *Rire au théâtre à Paris à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

Fournier, Stéphanie, *Le nouveau vaudeville à la Comédie-Italienne : continuité et renouvellement*, in *L'apothéose d'Arlequin. La Comédie-Italienne de Paris : un théâtre de l'expérimentation dramatique au XVIII^e siècle*, sous la direction de Emanuele De Luca e Andrea Fabiano, Paris, Sorbonne Université Presses, 2023, pp. 313-328.

Fuchs, Max, *Lexique des troupes de comédiens au XVIII^e siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 1976 (réimpression de l'édition Paris, Droz, 1944).

Fumaroli, Marc, *Quand l'Europe parlait français*, Paris, Librairie generale francaise, 2003.

Gensini, Stefano, *Traduzioni, genio delle lingue, realtà sociale nel dibattito linguistico italo-francese (1671-1823)*, in *Il genio delle lingue. Le traduzioni nel Settecento in area franco-italiana*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1989, pp. 9-36.

Giardi, Orietta, *I comici dell'arte perduta. Le compagnie comiche italiane alla fine del secolo XVIII*, Roma, Bulzoni, 1991.

Giari, Luisa, *La diffusion du théâtre français en traduction à Venise pendant la seconde moitié du XVIII^e siècle. Étude statistique et littéraire*, Université Paris 8, thèse de doctorat, directeur Françoise Decroisette, 2008.

Gitto, Stefania, *Le musiche di Palazzo Pitti al tempo dei granduchi Asburgo-Lorena. Storia della collezione musicale granducale*, in «Annali di storia di Firenze», VI (2011), <https://doi.org/10.13128/Annali_Stor_Firen-10299> (ultima consultazione in data 31 ottobre 2025).

Goldoni in Toscana, atti del convegno di studi (Montecatini Terme 9-10 settembre 1992), Firenze, Cadmo, 1993.

Graf, Arturo, *L'Anglomania e l'influsso inglese in Italia nel secolo XVIII*, Torino, Loescher, 1911.

Il Granducato di Toscana e i Lorena nel secolo XVIII, incontro internazionale di studio (Firenze, 22-24 settembre 1994), a cura di Alessandra Contini e Maria Grazia Parri, Firenze, Olschki, 1999.

Graziano, Alba, *Uso e diffusione dell'inglese*, in *Teorie e pratiche linguistiche nell'Italia del Settecento*, a cura di Lia Formigari, Bologna, Il Mulino, 1984, pp. 373-389.

Grétry et l'Europe de l'opéra-comique, a cura di Philippe Vendrix, Liège, Mardaga, 1992.

Guardenti, Renzo, *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.

Guardenti, Renzo, *Thomassin: un nome, tre volti*, in *Studi di storia dello spettacolo. Omaggio a Siro Ferrone*, a cura di Stefano Mazzoni, Firenze, Le Lettere, 2011, pp. 263-275.

Guccini, Gerardo, *Per una storia del teatro dei dilettanti: la rinascita tragica italiana nel XVIII secolo*, in *Uomini di teatro nel Settecento in Emilia e Romagna. Il teatro della cultura. Prospettive biografiche*, a cura di Eugenia Casini-Ropa, Marina Calore, Gerardo Guccini, Cristina Valenti, vol. I, Modena, Mucchi, 1986, pp. 269-317.

Iacuzzi, Alfred, *The European Vogue of Favart. The Diffusion of the Opéra-Comique*, New York, Institute of French Studies, 1932.

Ingegno Guidi, Simonetta, *Per la storia del teatro francese in Italia: L. A. Muratori, G. G. Orsi, P. J. Martello*, in «La rassegna della letteratura italiana», a. 78, serie VII, nn. 1-2 (gennaio-agosto 1974), pp. 64-94.

Innocenti, Barbara, *Pietro Pertici autore goldoniano. Intorno a un manoscritto del "Padre amoroso"*, in «Seicento e Settecento», VII (2012), pp. 103-132.

Innocenti, Barbara, *Appelez-moi donc co-traducteur ou semi-traducteur. La représentation du métier de traducteur de pièces de théâtre dans l'Italie du XVIII^e siècle*, in «Traduire» [online], 226 (2012), pubblicato online il 10 febbraio

2014 <<https://doi.org/10.4000/traduire.145>> (ultima consultazione in data 31 ottobre 2025).

Innocenti, Piero, *Il bosco e gli alberi. Storie di libri, storie di biblioteche, storie di idee*, [Firenze], Giunta regionale toscana – Scandicci, La nuova Italia, 1984, 2 voll.

Jonard, Norbert, *La France et l'Italie au siècle des lumières. Essai sur les échanges intellectuels*, Paris, Champion, 1994.

Kirk, Carolyn, *The Viennese vogue for opéra-comique 1790-1819*, The University of St Andrews (UK), doctoral thesis, supervisor Peter Branscombe, 1983, 2 voll.

Kunz-Aubert, Ulysse, *De l'influence du théâtre français dans le monde. Le comédien Aufresne, 1728-1804*, Genève, Jullien – Paris, Droz, 1937.

Landi, Sandro, *Il governo delle opinioni. Censura e formazione del consenso nella Toscana del Settecento*, Bologna, Il Mulino, 2000.

Lapenna, Lucia, *Le voyage en Italie de Mlle Raucourt, actrice-ambassadrice du théâtre de Napoléon*, in «Elephant&Castle» n. 33 (2024), pp. 65-76.

Lebègue, Ernest, *Boursault-Malherbe. Comédien, conventionnel, spéculateur 1752-1842*, Paris, Alcan, 1935.

Le Blanc, Judith, *Italiens contre Forains : promiscuités et rivalités*, in *L'apothéose d'Arlequin. La Comédie-Italienne de Paris : un théâtre de l'expérimentation dramatique au XVIII^e siècle*, sous la direction de Emanuele De Luca e Andrea Fabiano, Paris, Sorbonne Université Presses, 2023, pp. 127-145.

Levi, Cesare, *Studi molieriani*, Palermo, Sandron, 1922.

Liccia, Jean-Christophe, *Jeux, musique, danse et théâtre en Corse. Quatre siècles de divertissement XV^e-XVIII^e siècles*, Ajaccio, Éditions Alain Piazzola, 2019, 2 voll.

Locatelli, Stefano, *Interferenze fra pratiche di lettura e pratiche del teatro nel Settecento italiano. Per una ricerca tra pagina e scena*, in «Biblioteca Teatrale» n. 105-106 (gennaio-giugno 2013), pp. 21-44.

Lombardi, Marco –Innocenti, Barbara – Gori, Alessandro – Tubercoli, Daniela, *Il viaggio della traduzione: alcuni percorsi di ricerca nei Fondi Martini e Magrini della Biblioteca Forteguerriana di Pistoia*, in *Il viaggio della traduzione. Atti del convegno* (Firenze, 13-16 giugno 2006), a cura di Maria Grazia Profeti, Firenze, Firenze University Press, 2007, pp. 177-205.

Il luogo teatrale a Firenze. Brunelleschi Vasari Buontalenti Parigi, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Medici Riccardi - Museo Mediceo, 31 maggio – 31 ottobre 1975), a cura di Mario Fabbri, Elvira Garbero Zorzi, Anna Maria Petrioli Tofani, Milano, Electa, 1975.

Macé, Laurence, *Les représentations d’auteurs français sur les scènes privées italiennes*, in *Les théâtres de société au XVIII^e siècle. Actes du colloque* (Versailles – Paris, 2-4 juin 2005), volume composé par Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval et Dominique Quéro, Bruxelles, Éditions de l’Université de Bruxelles, 2005, pp. 169-178.

Malvezzi, Gustavo, *L’opéra-comique sulle scene torinesi nel secondo Settecento*, in «Fonti Musicali Italiane», n. 9 (2004), pp. 27-72.

Mangini, Nicola, *Drammaturgia e spettacolo tra Settecento e Ottocento. Studi e ricerche*, Padova, Liviana, 1979.

Mannelli Goggioli, Maria, *La Biblioteca Palatina mediceo lotaringia ed il suo catalogo*, in «Culture del testo», I, 3 (settembre-dicembre 1995), pp. 135-159.

Mannelli Goggioli, Maria, *La Biblioteca Magliabechiana. Libri, uomini, idee per la prima biblioteca pubblica a Firenze*, Firenze, Olschki, 2000.

Marica, Marco, *L’opéra-comique in Italia. Rappresentazioni, traduzioni e derivazioni (1770-1830)*, Università degli studi “La Sapienza” (Roma), tesi di dottorato in Storia e analisi delle culture musicali, tutor Fabrizio Della Seta, 1998.

Markovits, Rahul, *Civiliser l'Europe. Politiques du théâtre français au XVIIIe siècle*, Paris, Fayard, 2014.

Mattioda, Enrico, *Il dilettante "per mestiere". Francesco Albergati Capacelli commediografo*, Bologna, Il Mulino, 1993.

Meregazzi, Giulio, *Le tragedie di Pierre Corneille nelle traduzioni e imitazioni italiane del secolo XVIII*, Bergamo, Fagnani, 1906.

Michelassi, Nicola – Vuelta García, Salomé, *Il teatro spagnolo a Firenze nel Seicento. Vol. 1. Giacinto Andrea Cicognini, Giovan Battista Ricciardi, Pietro Susini, Mattias Maria Bartolommei*, Firenze, Alinea, 2013.

Molinari, Cesare, *Le nozze degli dei. Un saggio sul grande spettacolo italiano nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 1968.

Moloney, Brian, *Florence and England. Essays on Cultural Relations in the Second Half of the Eighteenth Century*, Firenze, Olschki, 1969.

Morelli Timpanaro, Maria Augusta, *Catani, Francesco Maria Xaverio*, in *DBI* <[https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-maria-xaverio-catani_\(Dizionario-Biografico\)/?search=catani%20francesco%2F](https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-maria-xaverio-catani_(Dizionario-Biografico)/?search=catani%20francesco%2F)> (ultima consultazione in data 31 ottobre 2025).

Morelli Timpanaro, Maria Augusta, *Per una storia di Andrea Bonducci (Firenze, 1715-1766). Lo stampatore, gli amici, le loro esperienze culturali e massoniche*, Roma, Istituto storico italiano per l'età moderna e contemporanea, 1996.

Morelli Timpanaro, Maria Augusta, *Autori, stampatori, librai. Per una storia dell'editoria in Firenze nel secolo XVIII*, Firenze, Olschki, 1999.

Morelli Timpanaro, Maria Augusta, *Per Tommaso Crudeli. Nel 255° anniversario della morte, 1745-2000*, Firenze, Olschki, 2000.

Morelli Timpanaro, Maria Augusta, *Tommaso Crudeli. Poppi 1702-1745. Contributo per uno studio sulla Inquisizione a Firenze nella prima metà secolo XVIII*, Firenze, Olschki, 2003.

L'opéra-comique en France au XVIII^e siècle, a cura di Philippe Vendrix, Liège, Mardaga, 1992.

Pagnini, Caterina, *Il teatro del Cocomero a Firenze (1701-1748). Accademici impresari per due dinastie*, Firenze, Le Lettere, 2017.

Parrini Cantini, Elena, *Un giornalista a teatro. Francesco Saverio Catani e i «commedianti francesi»*, in «Seicento & Settecento», II (2007), pp. 32-60.

Parrini Cantini, Elena, *Il dibattito sul teatro nei giornali di Francesco Saverio Catani*, in *Giornali del Settecento fra Granducato e Legazioni*, atti del convegno di studi (Firenze, 17-19 maggio 2006), a cura di Silvia Capecchi, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008, pp. 81-103.

Pasta, Renato, *Hommes du livre et diffusion du livre français à Florence au XVIII^e siècle*, in *L'Europe et le livre. Réseaux et pratiques du négoce de librairie XVI^e-XIX^e siècle*, sous la direction de Frédéric Barbier, Sabine Juratic e Dominique Varry, postface de Roger Chartier, Paris, Klincksieck, 1996 pp. 99-135.

Pasta, Renato, *Editoria e cultura nel Settecento*, Firenze, Olschki, 1997.

Pasta, Renato, *La biblioteca aulica e le letture dei principi lorenesi*, in *Vivere a Pitti. Una reggia dai Medici ai Savoia*, a cura di Sergio Bertelli e Renato Pasta, Firenze, Olschki, 2003, pp. 351-387.

Pasta, Renato, *Dalla prima loggia all'età francese: idee, dinamiche, figure in La massoneria a Firenze: dall'età dei Lumi al secondo Novecento*, a cura di Fulvio Conti, Bologna, Il Mulino, 2007, pp. 17-94.

Pasta, Renato, *Ancora su Voltaire e l'Italia: lettere inedite a Luigi Lorenzi (1746-1764)*, in «Archivio Storico Italiano», vol. CLXX, n. 4 (634), ottobre-dicembre 2012, pp. 731-756.

Pré, Corinne, *Le livret d'opéra-comique en France de 1741 à 1789*, Université de la Sorbonne Nouvelle, thèse de doctorat, sous la direction de André Tissier, 1981.

Luigi Rasi, *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, Firenze, Bocca poi Lumachi, 1897-1905, 2 voll.

Réau, Louis, *L'Europe française au siècle des Lumières*, Paris, Albin Michel, 1971 [1938].

Rescia, Laura, *Molière e l'Italia: appunti sulle traduzioni de L'Amour médecin tra Sei e Settecento*, in *Traduzioni, riscritture, poetiche del testo teatrale nelle culture romanze*, a cura di Laura Rescia, Torino, Nuova Trauben, 2019, pp. 50-68.

Rescia, Laura, *Nuove ricerche sulle traduzioni italiane manoscritte del XVIII secolo. Il caso dell' "Avaro"*, in «Studi Francesi» [online], n. 200 (LXVII / II, 2023), online dal 1° agosto 2024 <<https://doi.org/10.4000/studifrancesi.54798>> (ultima consultazione in data 31 ottobre 2025).

Roma, Aldo, *Forme della sociabilità in ambito scolastico: su un'accademia e una congregazione secentesche nella Firenze medicea*, in *Le accademie toscane del Seicento fra arti, lettere e reti epistolari*, a cura di Claudia Tarallo, [Siena], Università per stranieri di Siena, 2020, pp. 21-39.

Roma, Aldo, *Ripensare il teatro di collegio d'età moderna (Roma, secc. XVII-XVIII)*, in «Teatro e Storia», n.s., n. 43 (2022), pp. 95-118.

Roma, Aldo, *Education to Magnificence: Aristocratic Schooling and College Academies in Seventeenth- and Eighteenth-Century Rome*, in *Noble Magnificence. Culture of the Performing Arts in Rome 1644-1740*, ed. by Anne-Madeleine Goulet and Michela Berti, Turnhout, Brepols, 2024, pp. 173-184.

Rougemont, Martine de, *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Paris, Champion – Genève, Slatkine, 1988.

Rybczak, Emil, *Authorship of The Drummer; or, The Haunted House*, in «Notes and Queries», Vol. 63, Issue 4, December 2016, pp. 588-590.

Sala, Emilio, *Ascendenti francesi della «farsa moderna»*, in *I vicini di Mozart. II. La farsa musicale veneziana (1750-1810)*, a cura di David Bryant, Firenze, Olschki, 1989, pp. 551-565.

Santangelo, Giovanni Saverio – Vinti, Claudio, *Le traduzioni italiane del teatro comico francese dei secoli XVII e XVIII*, Roma, Storia e Letteratura, 1981.

Sarà, Daniela, *Le carte Ughi e il primo cinquantennio di attività del Teatro del Cocomero a Firenze (1650-1701)*, Università degli studi di Firenze, tesi di dottorato in Storia del teatro, tutor Sara Mamone, 2006.

Sartori, Claudio, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1994, 6 voll.

Scannapieco, Anna, *Introduzione a Carlo Goldoni, Il padre di famiglia*, Venezia, Marsilio, 1996, pp. 9-52.

Silvestri, Paolo, *Teatro, spettacoli e società nella Firenze settecentesca: impressioni di viaggiatori francesi e inglesi*, in «Quaderni di teatro», anno II, n. 7 (marzo 1980), pp. 238-261.

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.

Spinelli, Leonardo, *Leonora Falbetti sulle scene di corte tra Firenze e Parigi (1654-1662)*, in «Drammaturgia» a. XV, n.s. 5 (2018), pp. 39-54.

Spinelli, Leonardo, *Cantar fuori porta. Storia, spettacoli e protagonisti del teatro mediceo di Pratolino 1679-1710*, Firenze, Polistampa, 2020.

Spinelli, Leonardo – Villa, Giacomo, *Andolfati, Pietro* in AMAtI – Archivio Multimediale degli Attori Italiani <<https://amati.unifi.it/>> (ultima consultazione in data 31 ottobre 2025).

Tacchi, Antonio, *La vita teatrale a Firenze in età leopoldina: ovvero, tutto sotto controllo*, in «Medioevo e Rinascimento», VI, n.s. III (1992), pp. 361-373.

Tacchi, Antonio, *Della 'regolata' vita teatrale fiorentina (1765-1790)*, Università degli studi di Firenze, tesi di dottorato in Storia del teatro, tutor Siro Ferrone, 1993.

I teatri storici della Toscana. Censimento documentario e architettonico, a cura di Elvira Garbero Zorzi e Luigi Zangheri, vol. VIII *Firenze*, Firenze, Giunta regionale Toscana – Venezia, Marsilio, 2000.

Il teatro italiano nel Settecento, a cura di Gerardo Guccini, Bologna, Il Mulino, 1988.

Toldo, Pietro, *L'oeuvre de Molière et sa fortune en Italie*, Turin, Loescher, 1910.

La Toscana nell'età di Cosimo III, atti del convegno Pisa – San Domenico di Fiesole (FI), 4-5 giugno 1990, a cura di Franco Angiolini, Vieri Becagli, Marcello Verga, Firenze, EDIFIR, 1993.

Turchi, Roberta, *La commedia italiana del Settecento*, Firenze, Sansoni, 1985.

Turchi, Roberta, *Tra Destouches e Goldoni. Il contributo di Giulio Rucellai alla riforma del teatro comico*, in *Studi dedicati a Gennaro Barbarisi*, a cura di Claudia Berra e Michele Mari, Milano, CUEM, 2007, pp. 359-375.

Turrini, Miriam, *Il 'giovine signore' in collegio. I gesuiti e l'educazione della nobiltà nelle consuetudini del collegio ducale di Parma*, Bologna, CLUEB, 2006.

Urbani, Patrizia, *I vestiti nuovi del quasi granduca Cosimo III*, in «ZoneModa Journal», vol. 8, n. 1 (2018), pp. 105-118.

Vescovo, Piermario, *Ruffiano e messaggero di Talia: Giacomo Casanova teatrante*, in *Giacomo Casanova tra Venezia e l'Europa*, a cura di Gilberto Pizzamiglio, Firenze, Olschki, 2001, pp. 277-291.

Vigilante, Magda, *Crudeli, Tommaso* in DBI <[https://www.treccani.it/enciclopedia/tommaso-crudeli_\(Dizionario-Biografico\)/?search=CRUDELI%2C%20Tommaso%2F](https://www.treccani.it/enciclopedia/tommaso-crudeli_(Dizionario-Biografico)/?search=CRUDELI%2C%20Tommaso%2F)> (ultima consultazione in data 31 ottobre 2025).

Villa, Giacomo, «*Qua numina voce moveret?*» *Spettacolo e società al Regio Teatro del Cocomero in epoca lorenese (1748-1799)*, Università degli studi di Firenze, tesi di dottorato in Storia dello teatro, tutor Sara Mamone, 2012, 3 voll.

Vinti, Claudio, *Intorno a una traduzione inedita delle opere di Molière*, in Id., *La valigia di Molière. Saggi sul teatro francese tra Sei e Settecento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, pp. 63-76.

Vuelta García, Salomé, *I cultori del teatro spagnolo nelle accademie fiorentine del Seicento*, in *Naples, Rome, Florence. Une histoire comparée des milieux intellectuels italiens (XVII^e-XVIII^e siècles)*, sous la direction de Jean Boutier, Brigitte Marin et Antonella Romano, Rome, École française de Rome, 2005, pp. 473-500.

Waquet, Françoise, *Le modèle français et l'Italie savante (1660-1750)*, Rome, École française de Rome, 1989.

Weaver, Robert Lamar – Weaver, Norma Wright, *A Chronology of Music in the Florentine Theater 1590-1750. Operas, Prologues, Finales, Intermezzos and Plays with Incidental Music*, Detroit, Information Coordinators Inc., 1978.

Weaver, Robert Lamar – Weaver, Norma Wright, *A Chronology of Music in the Florentine Theater, 1751-1800. Operas, Prologues, Farces, Intermezzos, Concerts, and Plays with Incidental Music*, Warren, Harmonie Park Press, 1993.

Wild, Nicole – Charlton, David, *Théâtre de l'Opéra-Comique Paris. Répertoire 1762-1927*, Liège, Mardaga, 2005.

Witzenetz, Julia, *Le théâtre français de Vienne (1752-1772)*, Szeged, Études françaises publiées par l'Institut français de l'université de Szeged, 1932.

Zilotti, Elena, *Un poeta di compagnia sui generis. L'attività teatrale di Francesco Albergati Capacelli nel secondo Settecento*, Mantova, Il Rio, 2024.

SITOGRAFIA

AMAtI – Archivio Multimediale degli Attori Italiani <<https://amati.unifi.it/>> (ultima consultazione in data 31 ottobre 2025).

CÉSAR, calendrier électronique des spectacles sous l'ancien régime et sous la révolution <<https://cesar.huma-num.fr/cesar2/>> (ultima consultazione in data 31 ottobre 2025).

CORAGO, repertorio e archivio del melodramma italiano dal 1600 al 1900 <<https://site.unibo.it/corago-dbc/it>> (ultima consultazione in data 31 ottobre 2025).

Gaspari, catalogo storico online del Museo internazionale e Biblioteca della musica di Bologna <<https://www.museibologna.it/musica/gaspari/ricerca>> (ultima consultazione in data 31 ottobre 2025).

Il Granducato proiettato in Europa. Viaggi, commerci, scambi (secc. XVII-XVIII), mostra virtuale promossa dall'Archivio di Stato di Firenze <<https://archiviodistatofirenze.cultura.gov.it/asfi/dante-tra-le-carte/le-donne-della-vita-di-dante-1-1/i-viaggi-in-europa-del-principe-cosimo>> (ultima consultazione in data 31 ottobre 2025).

APPENDICE I

TABELLE E GRAFICI RELATIVI ALLE EDIZIONI E ALLE TRADUZIONI

Avvertenza

Le tabelle e i grafici che seguono, realizzati in base ai dati raccolti dalla bibliografia di Luigi Ferrari e da quella di Giovanni Saverio Santangelo e Claudio Vinti, restituiscono una fotografia esatta di entrambi i repertori, senza alcun aggiornamento qualitativo né quantitativo. Nel caso di Firenze, invece, le tabelle e i grafici si riferiscono al repertorio aggiornato contenuto nell'appendice II.

La bibliografia di Ferrari elenca le traduzioni in ordine alfabetico per titolo del testo originale francese. Per ogni *pièce*, enumera in ordine cronologico (per anno di edizione laddove esplicito nel frontespizio) le traduzioni italiane. La bibliografia considera anche le diverse edizioni e ristampe di uno stesso testo e segnala in carattere minore le edizioni delle quali l'autore non è riuscito a visionare alcun esemplare. Per quanto riguarda le raccolte, Ferrari elenca le singole *pièces* tradotte sotto il titolo dell'originale francese, completando il lemma con «in» seguito dal titolo della raccolta alla quale rimanda. Tutte le raccolte sono elencate per ordine alfabetico in base al titolo alla fine della bibliografia.

Per quanto riguarda il conteggio delle edizioni repertorate da Luigi Ferrari, si sono adottati i seguenti criteri.

- 1) Sono state considerate le edizioni con luogo di pubblicazione esplicito in frontespizio o, se non tale, comunque certo per Ferrari.
- 2) Sono state considerate le edizioni con anno esplicito in frontespizio o comunque certo per Ferrari.
- 3) Sono state considerate a parte le edizioni senza luogo o con luogo dubbio.
- 4) Sono state considerate a parte le edizioni senza anno o con anno dubbio.
- 5) Sono state considerate a parte le edizioni senza alcun tipo di nota tipografica in frontespizio.
- 6) In caso di luogo di edizione doppio, l'edizione è stata assegnata alla città sede della stamperia.
- 7) Nel conteggio per edizioni, le raccolte sono state contate soltanto una volta e, nel caso di raccolte in più volumi appartenenti a decenni diversi, si è considerato per l'assegnazione il decennio del primo volume; in caso di traduzioni teatrali contenute in un volume unico all'interno dell'*opera omnia* di un autore in più volumi, per l'assegnazione si è considerato il decennio del volume in questione; sono state considerate sia le ristampe che le nuove edizioni.

8) Nel conteggio per traduzioni edite, per ogni raccolta sono state considerate soltanto le traduzioni tragiche; in caso di raccolte in più volumi con decenni diversi, per l'assegnazione delle singole traduzioni si sono considerati i decenni dei singoli volumi; sono state considerate sia le ristampe che le nuove edizioni.

9) Sono state escluse dal conteggio le edizioni che risultavano esistenti a Ferrari in base a repertori bibliografici precedenti, ma delle quali lui stesso non era riuscito a reperire esemplari. Al netto di possibili errori (puntualmente segnalati) nei repertori consultati dall'autore, queste edizioni irreperibili ammontano a 32.

La bibliografia di Giovanni Saverio Santangelo e Claudio Vinti distingue invece il repertorio comico secentesco da quello settecentesco ed elenca le traduzioni in ordine alfabetico per cognome dell'autore francese e, all'interno di ogni lemma, in ordine alfabetico per titolo originale della *pièce*. Nell'ordine delle singole traduzioni, sotto al titolo della *pièce*, le edizioni procedono per ordine cronologico, dalla più antica alla più recente. Per quanto riguarda le raccolte, la bibliografia elenca le *pièces* tradotte all'interno dei lemmi (come descritto sopra) e completa il lemma con «in» seguito dal numero della raccolta alla quale si rimanda: romano (I-XIV quelle fino al 1799 nella sezione *Collezioni teatrali*) o arabo (nel caso di raccolte per singolo autore francese, poste all'inizio di ogni lemma in ordine cronologico, dalla più antica alla più recente). Per quanto riguarda il conteggio, sono stati adottati i criteri già seguiti per Ferrari. In particolare:

1) sono state considerate le edizioni con luogo di stampa certo e, se dubbio o assente, sono state considerate a parte.

2) Sono state considerate a parte le edizioni con anno dubbio o assente.

3) Nel conteggio per edizioni, le raccolte sono state considerate una sola volta.

4) Sia nel conteggio per edizioni che in quello per traduzioni edite sono state considerate le ristampe.

5) Sono state considerate le traduzioni dialettali da Molière.

6) Nel caso delle raccolte, sono state considerate anche quelle già presenti nella bibliografia di Ferrari (soltanto per quanto riguarda le traduzioni comiche e drammatiche nel conteggio per traduzioni edite), con l'obiettivo di restituire fotografie complete e indipendenti l'una dall'altra delle due bibliografie.

7) Non sono stati considerati né i manoscritti né le raccolte manoscritte.

8) Non sono state considerate le edizioni con esemplari non visionati, ma riportate esclusivamente con riferimenti a repertori esterni (ammontano a un totale di 8).

9) Non sono state considerate le traduzioni anonime da originali non identificati.

TABELLA N. 1: LUOGHI DI STAMPA/DECENNI PER EDIZIONI (FERRARI 1925)																	
	1650-1659	1660-1669	1670-1679	1680-1689	1690-1699	1700-1709	1710-1719	1720-1729	1730-1739	1740-1749	1750-1759	1760-1769	1770-1779	1780-1789	1790-1799	Senza anno	Totale
Arezzo											2						2
Assisi															1		1
Bassano													1				1
Bergamo													1				1
Bologna		1	1		11	10	11	10	2	5	3	1	1			51	107
Ferrara														1			1
Finale													1				1
Firenze							1	1		6	10	4	3	2	1	1	29
Genova										3					1		4
Livorno											2			1			3
Lucca											7	3	3			1	14
Mantova								4								1	5
Milano								1		2					2	1	6
Modena	1					1	1					1	1	2		2	9
Napoli									1			1		1			3
Padova												1		2			3
Palermo													2				2
[Paris]								1									1
Parma					3	1	1						5	3	3	3	19
Perugia		1															1
Pisa												2		1	2		5
Reggio Emilia												1		1			2
Roma					4	9	11	5	3		2					1	35
Siena						2	1	2			1		1				7
Torino														1	2		3
Treviso														1			1
Venezia						1	1	1	5	10	7	4	19	10	5	3	66
Verona													1				1
Senza luogo														1	2	6	9
Totale	1	2	1	0	18	24	27	25	11	26	34	18	39	27	19	70	342

TABELLA N. 2: LUOGHI DI STAMPA/DECENNI PER TRADUZIONI EDITE (FERRARI 1925)																	
	1650-1659	1660-1669	1670-1679	1680-1689	1690-1699	1700-1709	1710-1719	1720-1729	1730-1739	1740-1749	1750-1759	1760-1769	1770-1779	1780-1789	1790-1799	Senza anno	Totale
Arezzo											2						2
Assisi															1		1
Bassano													1				1
Bergamo													1				1
Bologna		1	1		11	10	11	23	11	13	6	1	1			51	140
Ferrara														1			1
Finale													2				2
Firenze							1	1		6	17	4	3	2	1	1	36
Genova										3					1		4
Livorno											2			1			3
Lucca											7	9	3			1	20
Mantova								4								1	5
Milano								1		2					2	1	6
Modena	1					1	1					11	1	2		2	19
Napoli									1			1		1			3
Padova												1		2			3
Palermo													2				2
[Paris]								1									1
Parma					3	1	1						5	3	3	3	19
Perugia		1															1
Pisa												6		1	2		9
Reggio Emilia												1		1			2
Roma					4	9	11	5	5		2					1	37
Siena						2	1	2			3		1				9
Torino														1	2		3
Treviso														2			2
Venezia						1	1	1	15	29	16	5	55	65	68	3	259
Verona													1				1
Senza luogo														6	2	6	14
Totale	1	2	1	0	18	24	27	38	32	53	55	39	76	88	82	70	606

TABELLA N. 3: AUTORI TRADOTTI PER TRADUZIONI EDITE (FERRARI 1925)																	
	1650-1659	1660-1669	1670-1679	1680-1689	1690-1699	1700-1709	1710-1719	1720-1729	1730-1739	1740-1749	1750-1759	1760-1769	1770-1779	1780-1789	1790-1799	Senza anno	Totale
Anonimo															2		2
Baculard d'Arnaud													1	1			2
Barbier								1									1
Belloy													3		3		6
Boccage											1						1
Boursault								2									2
Brueys							1				1						2
Campistron							2	4	1							2	9
Chamfort																	1
Chateaubrun												1					1
Chénier, J.-M.															2		2
Corneille, Pierre	1		1		7	16	5	12	5	24	1	3	1	1	8	23	108
Corneille, Thomas					5	3	9									14	31
Crébillon père								1			9	5	3	1	5	2	26
Dorat															1	1	2
Dubois-Fontanelle													1	1			2
Dubuisson															2		2
Duché											2						2
Ducis													4	1	1		6
Du Ryer								1									1
Fontenelle												1					1
Genest								2	1		1						4
Gresset										1	1						2
La Fosse								2	1						1		4
La Grange-Chancel							2			1	1						4
La Harpe															1	1	2

La Motte							1	4	1	2	3	1	1	1		14
La Noue										1						1
La Place												1	1			2
La Rue						1	1									2
La Touche											1	1		1		3
La Tour												1	1			2
Le Blanc									1						1	2
Lefèvre														1		1
Le Franc de Pompignan									1							1
Lemierre												1	3	3		7
Longchamps															2	2
Longepierre									2	3		1				6
Mairet														1		1
Marmontel											1					1
Nadal										2						2
Palissot de Montenoy													1			1
Piron									1			1	1	2		5
Pradon					1	1	1								3	6
Quinault		2			2	3	1		1						4	13
Racine					5	2	1	8	16	10	11	9	4	3	8	90
Richer											1					1
Rotrou					1			1	1				1	1	2	7
Saurin													1		1	2
Scarron						2									1	3
Tristan L'Hermite															1	1
Villetard															1	1
Voltaire								3	10	18	15	50	67	38	2	203
																606

TABELLA N. 4: LUOGHI DI STAMPA/DECENNI PER EDIZIONI (SANTANGELO-VINTI 1981)																	
	1650-1659	1660-1669	1670-1679	1680-1689	1690-1699	1700-1709	1710-1719	1720-1729	1730-1739	1740-1749	1750-1759	1760-1769	1770-1779	1780-1789	1790-1799	Senza anno	Totale
[Amsterdam]												1					1
Bologna				1		1	1		1		1		2		1		8
[Cosmopoli]												1					1
Firenze										5	2	2	1	7	7	1	25
Genova													4			5	9
[Lipsia]					1				1								2
Livorno												1	1				2
Lucca							2					2					4
[Lugano]														1			1
Massa														1			1
Milano											1	1	1			1	4
Modena												1					1
Napoli								2		1		1		3	2		9
Pavia													1				1
Roma							1										1
Siena											1		1				2
Torino														1	2	1	4
Treviso														1			1
Venezia					1	2	1		2	6	3	6	10	6	6	2	45
Verona						1						1	1				3
Vicenza												1					1
Senza luogo									1				2			3	6
Totale	0	0	0	1	2	4	5	2	5	12	8	18	24	20	18	13	132

TABELLA N. 5: LUOGHI DI STAMPA/DECENNI PER TRADUZIONI EDITE (SANTANGELO-VINTI 1981)																	
	1650-1659	1660-1669	1670-1679	1680-1689	1690-1699	1700-1709	1710-1719	1720-1729	1730-1739	1740-1749	1750-1759	1760-1769	1770-1779	1780-1789	1790-1799	Senza anno	Totale
[Amsterdam]												1					1
Bologna				1		1	1		1		1		2		1		8
[Cosmopoli]												1					1
Firenze										5	2	4	1	27	9	1	49
Genova													4			5	9
[Lipsia]					31				25	6							62
Livorno												1	1				2
Lucca							2					7					9
[Lugano]														1			1
Massa														1			1
Milano									2		19	1	1				23
Modena												1					1
Napoli								2		1		7		5	3		18
Pavia													1				1
Roma							1										1
Siena											1		1				2
Torino														1	14	1	16
Treviso														2			2
Venezia					1	2	1		2	6	30	10	41	12	104	2	211
Verona						1						1	1				3
Vicenza												1					1
Senza luogo									1				2			3	6
Totale	0	0	0	1	32	4	5	2	31	18	53	35	55	49	131	12	428

TABELLA N. 6: AUTORI TRADOTTI PER TRADUZIONI EDITE (SANTANGELO VINTI 1981)																	
	1650-1659	1660-1669	1670-1679	1680-1689	1690-1699	1700-1709	1710-1719	1720-1729	1730-1739	1740-1749	1750-1759	1760-1769	1770-1779	1780-1789	1790-1799	Senza anno	Totale
Anonimo														1	10		11
Andrieux															1		1
Audinot															1		1
Autreau											1	1					2
Baculard d'Arnaud												5	6	7	4	1	23
Barthe													1				1
Beaumarchais												2	3	4	4	1	14
Beaunoir															2		2
Boissy													1				1
Bougeant									1								1
Boursault							1			2					1		4
Brécourt					1				1								2
Cailhava de l'Estandoux													2				2
Chamfort														1	2		3
Chevalier															2		2
Collé													1				1
Collin d'Harleville															2		2
Coqueley de Chaussepierre														1			1
Corneille, Pierre										1					1		2
Corneille, Thomas						1											1
Davesne															1		1
Déjaure fils															1		1
Delisle de la Drevetière											1						1
Désenne															1		1
Desforges															3		3
Desmarets de Saint-Sorlin									1								1
Destouches										5	22	6	2		2	1	38

Diderot											2			2		4
Donneau de Visé											1					1
Dorat													1			1
Dorvigny														1		1
Dubois-Fontanelle											1					1
Dudoyer de Gastels													1			1
Dumaniant														6		6
Duval														1		1
Fagan de Lugny											1			2		3
Favart												1				1
Favières														2		2
Fénuillot de Falbaire											1	6		1	1	9
Ferrières													1	1	1	3
Florian													1	1		2
Fontenelle											6					6
Fuzelier													1	1		2
Genlis													21	2		23
Gouges												1				1
Grafigny										1	1			1		3
Gresset														1		1
Hoffman														2		2
La Chaussée											3			2		5
La Harpe												1				1
La Noue														1		1
Lantier													1			1
Le Blanc de Guillet												1				1
Le Grand													1	3		4
Le Roy de Lozembrune														1		1
Marin												1				1
Marivaux										1						1
Marsollier de Vivetières												2		4		6

Mercier													14	2	8		24
Molière				1	31	2	4	2	27	9	27		4		13	6	126
Monvel														2	1		3
Patrat														2	2		4
Patu															1		1
Perreau													2				2
Picard															2		2
Pigault-Lebrun															1		1
Pilhes															2		2
Piron															1		1
Poinsinet															2		2
Poisson												1			1		2
Pont-de-Vesle														1	3		4
Quinault															3		3
Racine						1			1						1		3
Randon de Boisset															2	1	3
Regnard										1					2		3
Rivière-Dufresny													1		1		2
Rochon de Chabannes															2		2
Rousseau P.													1				1
Saint-Foix												1			3		4
Saurin												1	2		6		9
Séguir															1		1
Voltaire												2	2				4
																	428

TABELLA N. 7: EDITORI/DECENNI PER TRADUZIONI TRAGICHE EDITE (REPERTORIO FIRENZE)																	
	1650-1659	1660-1669	1670-1679	1680-1689	1690-1699	1700-1709	1710-1719	1720-1729	1730-1739	1740-1749	1750-1759	1760-1769	1770-1779	1780-1789	1790-1799	Senza anno	Totale
Albizzini, Antonio Maria										1							1
Albizzini, Gaetano											2						2
Allegri, Pietro															1		1
Allegri, Pisoni e Co.													1				1
Benucci, Antonio e comp.														1			1
Bonducci, Andrea										2	5	3					10
Bonducciana														1			1
Bonini, Rinaldo																1	1
Cambiagi, Gaetano												1					1
Giovannelli, Giovanni Paolo										1							1
Guiducci, Jacopo - Franchi, Sant							1										1
Imperiale										2	9						11
Manni, Giuseppe								1									1
Stecchi, Giovanni Battista											1						1
Stecchi e Pagani													1				1
Vangelisti, Vincenzo					1	1											2
Senza editore													1				1
Totale	0	0	0	0	1	1	1	1	0	6	17	4	3	2	1	1	38

TABELLA N. 8: EDITORI/DECENNI PER TRADUZIONI COMICHE E DRAMMATICHE EDITE (REPERTORIO FIRENZE)																	
	1650-1659	1660-1669	1670-1679	1680-1689	1690-1699	1700-1709	1710-1719	1720-1729	1730-1739	1740-1749	1750-1759	1760-1769	1770-1779	1780-1789	1790-1799	Senza anno	Totale
Albizzini, Antonio Maria										1							1
Albizziniana															2		2
già Albizziniana															1		1
già Albizziniana (Sereni)														9			9
Bassaglia														1			1
Bonducci, Andrea										1	2	3					6
Bonducciana												1	1	3			5
Cambiagi, Gaetano													1				1
Giovannelli, Giovanni Paolo										3	1						4
Luchi															4		4
Pagani & C.															5		5
Stecchi, Giovanni Battista											1						1
Stecchi e Pagani													1				1
Tofani, Giuseppe														21			21
Viviani, Pietro Gaetano										1							1
Senza editore										1					2	1	4
Totale	0	0	0	0	0	0	0	0	0	7	4	4	3	34	14	1	67

TABELLA N. 9: AUTORI TRADOTTI PER TRADUZIONI EDITE (REPERTORIO FIRENZE)																	
	1650-1659	1660-1669	1670-1679	1680-1689	1690-1699	1700-1709	1710-1719	1720-1729	1730-1739	1740-1749	1750-1759	1760-1769	1770-1779	1780-1789	1790-1799	Senza anno	Totale
Anonimo														1			1
Baculard d'Arnaud												1	1				2
Barré - de Piis														3	1		4
Barré - Radet															1		1
Beaumarchais																1	1
Beaunoir														1	1		2
Belloy															1		1
Boissy										1							1
Chamfort														1			1
Chevalier															1		1
Corneille, Pierre										1							1
Corneille, Thomas							1										1
Crébillon père											4		1				5
Delisle de la Drevetière											1						1
Destouches										2	2	3			0		7
Ducis													1				1
Dumaniant															1		1
Favart											1				1		2
Florian														1	1		2
Fuzelier														1			1
Genlis, Madame de														21			21

Guichard															1		1
La Harpe																1	1
La Motte-Houdar											1						1
Le Franc de Pompignan									1								1
Le Grand													1				1
Marmontel											1						1
Marsollier de Vivetières															1		1
Mercier												1	1				2
Molière									1				1				2
Palaprat									1								1
Patrat													1	1			2
Quinault					1	1											2
Racine							1		2	4	1						8
Regnard									1						1		2
Rochon de Chabannes															1		1
Rousseau, Jean-Jacques												1					1
Saurin															1		1
Sedaine, Michel-Jean															1		1
Sedaine de Sarcy, Jean-François														1			1
Voltaire									3	9	1	1	2				16
																	105

TABELLA N. 10: GENERI (in base al frontespizio italiano)/DECENNI PER TRADUZIONI EDITE (REPERTORIO FIRENZE)																	
	1650-1659	1660-1669	1670-1679	1680-1689	1690-1699	1700-1709	1710-1719	1720-1729	1730-1739	1740-1749	1750-1759	1760-1769	1770-1779	1780-1789	1790-1799	Senza anno	Totale
Burletta										1							1
Commedia										6	3	3		22	4	1	39
Componimento drammatico											1						1
Dramma														1	1		2
Farsa														11	8		19
Intermezzo															1		1
Scena lirica													1				1
Tragedia							1	1		6	17	5	5	2	1	1	39
Tragicommedia					1	1											2
Totale	0	0	0	0	1	1	1	1	0	13	21	8	6	36	15	2	105

TABELLA N. 11: FARSE E FARSETTE FRANCESI (FIRENZE 1789-1794)											
Spettacolo					Originale francese (BRENNER 1979, CÉSAR)			Edizione fiorentina			
Data della prima rappr.	Teatro	Titolo	Compagnia/interpreti	Riferimenti	Titolo, genere, anno della prima edizione	Autori	Atti	Teatro, anno della prima rappr. e n. repliche	Genere, stamperia, anno	Traduttore, compositore	Atti
14 apr 1789	Cocomero	<i>La pianella persa</i>	Roffi. Antonio Benichi, Anna Roffi Ferri, Maria Zocchi, Angelo Marchionni, Francesco Lensi, Baldassar Bosi, Tommaso Marini, Gaetano Tantini, Amalia Gattolini Brunacci, Angiola Paliotti, Angela Ceseri, Tommaso Brunacci, Giuseppe Ferri, Giuseppe Ciatti	WEAVER-WEAVER 1993, pp. 603-604	<i>La Matinée et la veillée villageoises ou Le sabot perdu</i> , divertissement, vaudevilles, 1781	Pierre-Yon Barré, Antoine-Pierre-Augustin de Piis	2	Théâtre Italien 1781 e Marly 1781; Théâtre Italien 1789 (14)	Farsetta in prosa con musica, Bonducciana, 1789	Pietro Andolfati (?), compositore Michele Neri Bondi	2
18 mag 1789	Cocomero	<i>I vendemmiatori</i>	Roffi	WEAVER-WEAVER	<i>Les Vendangeurs ou les deux baillis</i> ,	Pierre-Yon Barré, Antoine-	1	Théâtre Italien 1780;	Farsetta in prosa con musica,	Pietro Andolfati (?), compositore	1

		<i>ovvero I due sindaci</i>		1993, pp. 604-605	divertissement, vaudevilles, 1780	Pierre-Augustin de Piis		Théâtre des Grands Danseurs 1789 (1); Théâtre Italien 1789 (10)	Bonducciana, 1789	Michele Neri Bondi	
Primavera 1789	Cocomero	<i>Gli amori d'estate o sia Il mulinaro e la pescatrice</i>	<i>Roffi</i>	WEAVER-WEAVER 1993, p. 606	<i>Les Amours d'été</i> , divertissement, vaudevilles, 1781	Pierre-Yon Barré, Antoine-Pierre-Augustin de Piis	1	La Meute 1781 e Théâtre Italien 1781; Théâtre Italien 1789 (8)	Farsetta in prosa con musica, Bonducciana, 1789	Pietro Andolfati (?), compositore Giuseppe Moneta (?)	1
1789	Cocomero	<i>Il Principe Spazzacaminino, e lo Spazzacaminino Principe</i>			<i>Le Ramoneur prince et le prince ramoneur</i> , comédie proverbe, prose, 1785	Alexandre-Louis-Bertrand Robineau detto Beaunoir oppure Maurin de Pompigny	1	Théâtre des Variétés-Amusantes 1784	Farsa, si vende da Sereno Sereni, 1789	Traduttore anonimo	1
					<i>Les Défauts supposés</i> , comédie, vers, 1788	Jean-François Sedaine de Sarcy	1	Théâtre du Palais-Royal 1788; ivi 1789 (25)	<i>I difetti supposti</i> , farsa in prosa, già Albizziniana e si vende da Sereno Sereni, 1789	Traduttore anonimo	1
					<i>Les Deux billets</i> , comédie, prose, 1780	Jean-Pierre Claris de Florian	1	Théâtre Italien 1779; ivi 1789 (9)	<i>I due biglietti</i> , farsa in prosa, già Albizziniana e si vende da Sereno Sereni, 1789	Traduttore anonimo	1

					<i>La Foire des fées</i> , pièce, prose et vaudevilles, 1724	Louis Fuzelier, Lesage, D'Orneval	1	Théâtre Italien alla Foire Saint-Laurent 1722	<i>La fiera delle fate</i> farsa in prosa, già Albizziniana e si vende da Sereno Sereni, 1789. Altra ed.: s.d., si vende da Giovanni Berni	Traduttore anonimo	1
					<i>L'Aveugle clairvoyant</i> , comédie, vers, 1716	Marc-Antoine Le Grand	1	Théâtre Français 1716; Théâtre de la Nation française (Paris) 1789 (2)	<i>Il finto cieco o sia Lo speciale burlato</i> farsa in prosa, già Albizziniana e si vende da Sereno Sereni, 1789	Traduttore anonimo	1
					Originale ignoto				<i>L'inganno fortunato o sia La nemica degl'uomini</i> , farsa in prosa, già Albizziniana e si vende da Sereno Sereni, 1789	Traduttore anonimo	1
					<i>Le Fou raisonnable ou l'anglais</i> , comédie, prose, 1781	Joseph Patrat	1	Théâtre des Variétés-Amusantes 1781; Théâtre du Palais-Royal 1789 (7)	<i>Il pazzo ragionevole o sia Il generoso inglese</i> , farsa in prosa, già Albizziniana e si vende da Sereno Sereni, 1789	Traduttore anonimo	1
					<i>Le Marchand de Smyrne</i> , comédie, prose, 1770	Sébastien-Roch-	1	Théâtre Français 1770;	<i>Il turco riconoscente o siano I</i>	Traduttore anonimo	1

						Nicolas Chamfort		Théâtre de la Nation Française 1789 (6)	<i>mercanti di Smirne</i> , farsa in prosa, già Albizziniana e si vende da Sereno Sereni, 1789		
Carnevale 1790?	Cocomero	<i>Il diavolo a quattro</i>	<i>Andolfati</i>	WEAVER-WEAVER 1993, pp. 624, 627	<i>Le Diable à quatre ou la double métamorphose</i> , opéra-comique, prose, mêlé d'ariettes et de vaudevilles, 1757 (tratto da <i>The Devil To Pay or the Wives Metamorphosed</i> , ballad opera, 1731)	Michel-Jean Sedaine, Philidor (comp.)	3	Foire Saint-Laurent 1756; Théâtre Italien 1790 (11)	Farsa in prosa con musica, Albizziniana, 1790	Pietro Andolfati (?), compositore Michele Neri Bondi (?)	1
16? set 1790	Cocomero	<i>L'inverno o sia La pianella persa</i>	<i>Andolfati</i>	WEAVER-WEAVER 1993, p. 627	<i>La Matinée et la veillée villageoises ou Le sabot perdu</i> , divertissement, vaudevilles, 1781	Pierre-Yon Barré, Antoine-Pierre-Augustin de Piis	2	Théâtre Italien 1781 e Marly 1781; Théâtre Italien 1790 (2)	Farsa in prosa con musica, Albizziniana, 1790	Pietro Andolfati (?), compositore Michele Neri Bondi	2
8 feb 1791	Cocomero	<i>La Nina, o La pazza per amore</i>		WEAVER-WEAVER 1993, p. 636	<i>Nina ou la folle par amour</i> , comédie, prose, mêlée d'ariettes, 1786	Benoît-Joseph Marsollier des Vivetières, Dalayrac (comp.)	1	Théâtre Italien 1786	Farsa con musica, edizione non reperita	Giuseppe Carpani e Giovan Battista Lorenzi, compositore Paisiello	
ante 19 feb 1791	Santa Maria	<i>Rosiera</i>		WEAVER-WEAVER 1993, pp. 638-639	<i>La Rosière de Salency</i> (?), comédie, prose, mêlée d'ariettes, 1769 (ripresa nel 1773 da Alexandre-Jacques-Frédéric Masson de Pezay e Grétry (comp.): opéra lyrique comédie, 4 actes, vers libres)	Charles-Simon Favart, Philidor (comp.), Duni (comp.), Blaise (comp.)	3	Fontainebleau 1769 e Théâtre Italien 1769	Farsa, edizione non reperita	Traduttore anonimo	

26? dic 1791	Borgo Ognissanti	<i>La fata Urgella o sia Quel che piace alle donne in ogni tempo</i>	Geltrude Calosi, Domenico Galiberti, Vittoria Berni Miriggioli, Gaetano Arrighi, Margherita Gamba, Vincenzio Valvani, Gaetano Landi	WEAVER- WEAVER 1993, p. 659	<i>La Fée Urgèle ou ce qui plaît aux dames</i> , comédie, vers libres, mêlée d'ariettes, 1765	Charles- Simon Favart, Voisenon, Duni (comp.), Laval (coreogr.)	4	Fontaineble au, poi Théâtre Italien 1765	Farsa in prosa con musica, si vende da Giovanni Laschi, 1792. Seconda ed.: 1792, già Albizziniana, trovasi vendibile da Giuseppe Luchi	G. S. (Giuseppe Squilloni), compositore Michele Neri Bondi	2
26 dic 1794	Borgo Ognissanti	<i>I tre desiderj o sia Il taglialegn e</i>	Giuseppe Giovannozzi, Maria Benassai, Imperia de Martinis, Antonio Chies, Giuseppe Paoli, Elisabetta Grossi, Antonio Bidotti, Luigi Salomoni, Luisa Salomoni, Vincenzio Benassai	WEAVER- WEAVER 1993, pp. 712-713	<i>Le Bûcheron ou les trois souhais</i> , comédie, prose, mêlée d'ariettes, 1763	Jean- François Guichard, Castet, Philidor (comp.)	1	Théâtre Italien 1763	Farsa in prosa e in musica, già Albizziniana, 1794	Domenico Somigli, compositore Ferdinando Rutini, Luigi Bigozzi e Giuseppe Rutini per le scene, Giuseppe Giovannini e compagni per i costumi	1

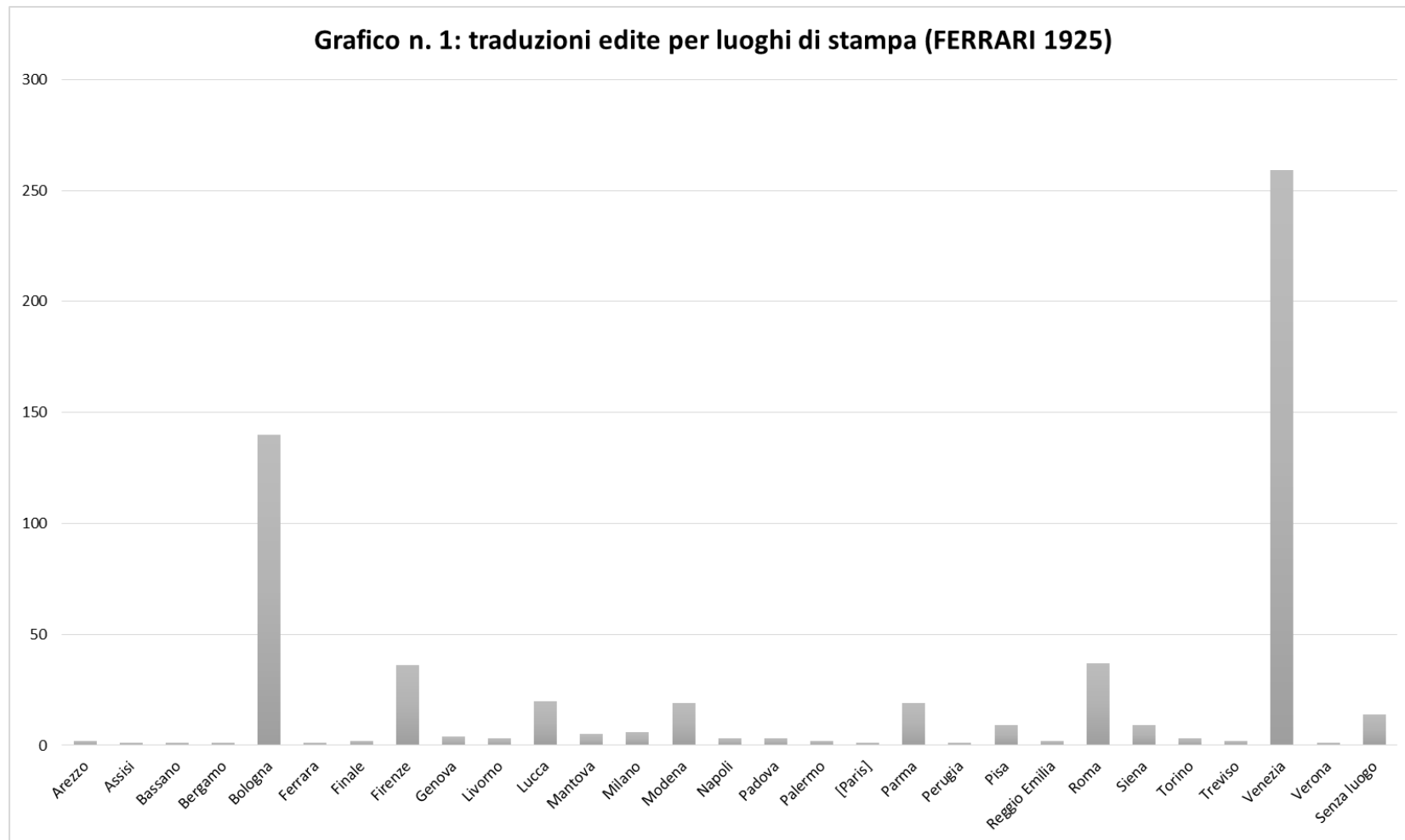
TABELLA N. 12: ALTRE FARSE E FARSETTE (FIRENZE 1789-1794)							
Data	Teatro	Titolo	Compagnia / Interpreti	Riferimenti	Genere, stamperia, anno	Autore, compositore	Atti
				Gazzetta toscana 1789 n. 15, p. 60	<i>Il conte villano o sia Un pazzo ne fa cento</i> , farsa in prosa, già Albizziniana, si vende da Sereno Sereni, 1789	D. F. L. Fiorentino (Dottor Francesco Lombardi)	2
				Gazzetta toscana 1789 n. 34, p. 136	<i>Le convulsioni</i> farsa, si vende da Sereno Sereni, edizione non reperita	Francesco Albergati Capacelli	
				Gazzetta toscana 1789 n. 37, p. 148	<i>Lo sposalizio di Giannina o sia Il seguito della virtuosa tornata di Parigi</i> farsa in prosa, già Albizziniana, si vende da Sereno Sereni, 1789	D. F. L. Fiorentino (Dottor Francesco Lombardi)	2
Camevale 1790	Piazza Vecchia	<i>La villa</i>		WEAVER-WEAVER 1993, p. 615	Farsetta con musica alla francese, già Albizziniana e si vende da Sereno Sereni, 1790	F. C. (Ferdinando Casorri)	1
26 dic 1790	Piazza Vecchia	<i>Il vecchio speciale deluso in amore</i>	Geltrude Calosi, Antonio Bidotti, Caterina Cesari, Luigi Berri, Maria Bragaglia, Giuseppe Paoli, Fermina Villani, Giuseppe Vincenti, Giuseppe Vannetti, Giuseppe Pettini	WEAVER-WEAVER 1993, p. 632	Farsa in musica alla francese, edizione non reperita	Ferdinando Casorri, compositore Michele Neri Bondi	

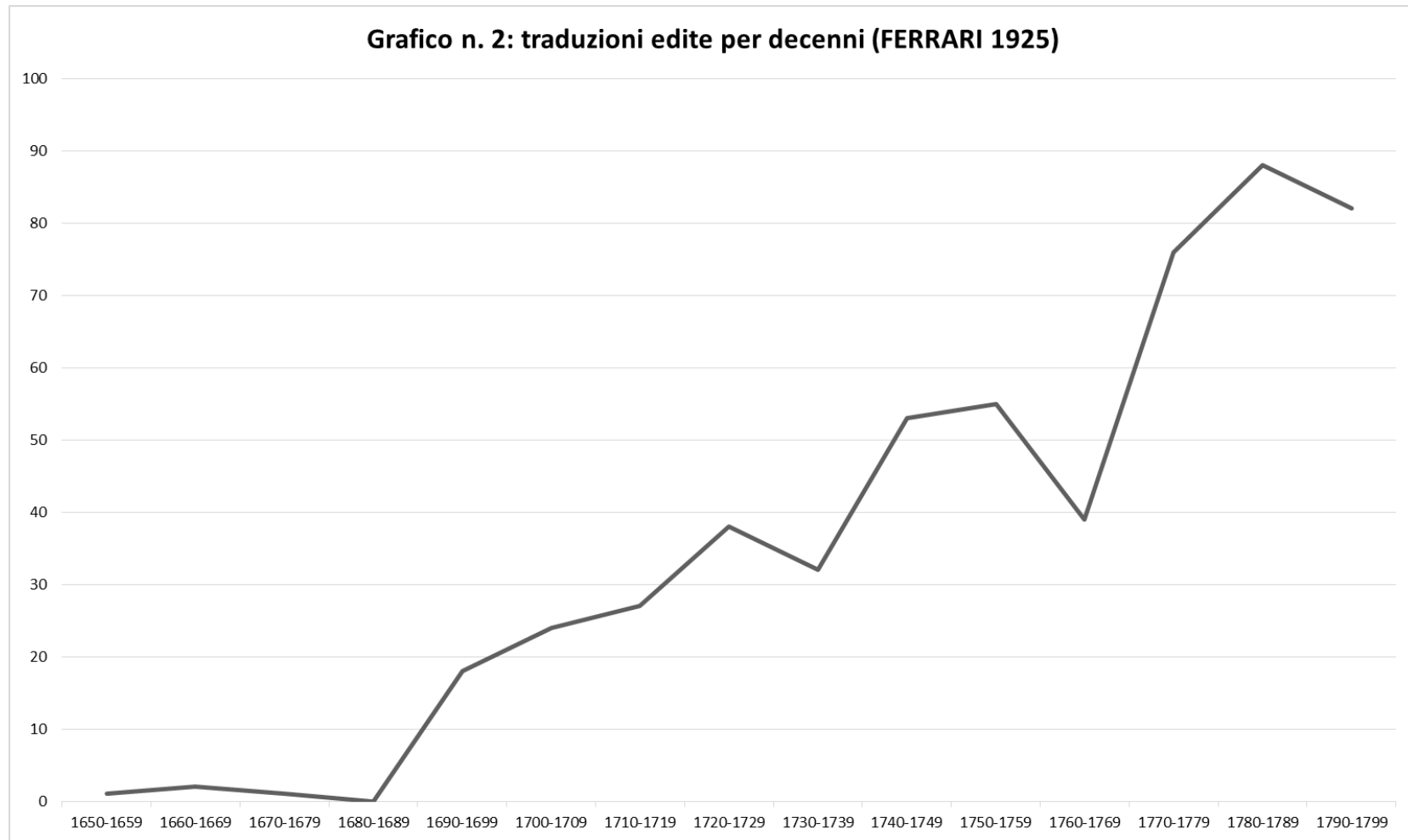
26 dic 1790	Santa Maria	<i>Il mondo della luna</i>	<i>Roffi</i>	WEAVER-WEAVER 1993, p. 633	Farsetta con prosa e musica, edizione non reperita	Compositore Michele Neri Bondi (?)	
				Gazzetta toscana 1790 n. 37, p. 148	<i>La pace di casa</i> , farsa in prosa, si vende da Giuseppe Luchi, 1790		2
				Gazzetta toscana 1790 n. 39, p. 156	<i>Le consulte ridicole</i> , farsa, si vende da Sereno Sereni, edizione non reperita		
				Gazzetta toscana 1790 n. 39, p. 156	<i>Lo Strattagemma d'amore</i> , farsa, si vende da Sereno Sereni, edizione non reperita		
				Gazzetta toscana 1790 n. 39, p. 156	<i>Chi l'indovinerà</i> , farsa, si vende da Sereno Sereni, edizione non reperita		
				Gazzetta toscana 1790 n. 39, p. 156	<i>I due Tirolesi</i> , farsa, si vende da Sereno Sereni, edizione non reperita		
				Gazzetta toscana 1790 n. 39, p. 156	<i>Sposati che stai fresco</i> , farsa, si vende da Sereno Sereni, edizione non reperita		
				Gazzetta toscana 1790 n. 39, p. 156	<i>L'innocenza premiata</i> , farsa, si vende da Sereno Sereni, edizione non reperita		
				Gazzetta toscana 1790 n. 39, p. 156	<i>L'inganno che disinganna</i> , farsa, si vende da Sereno		

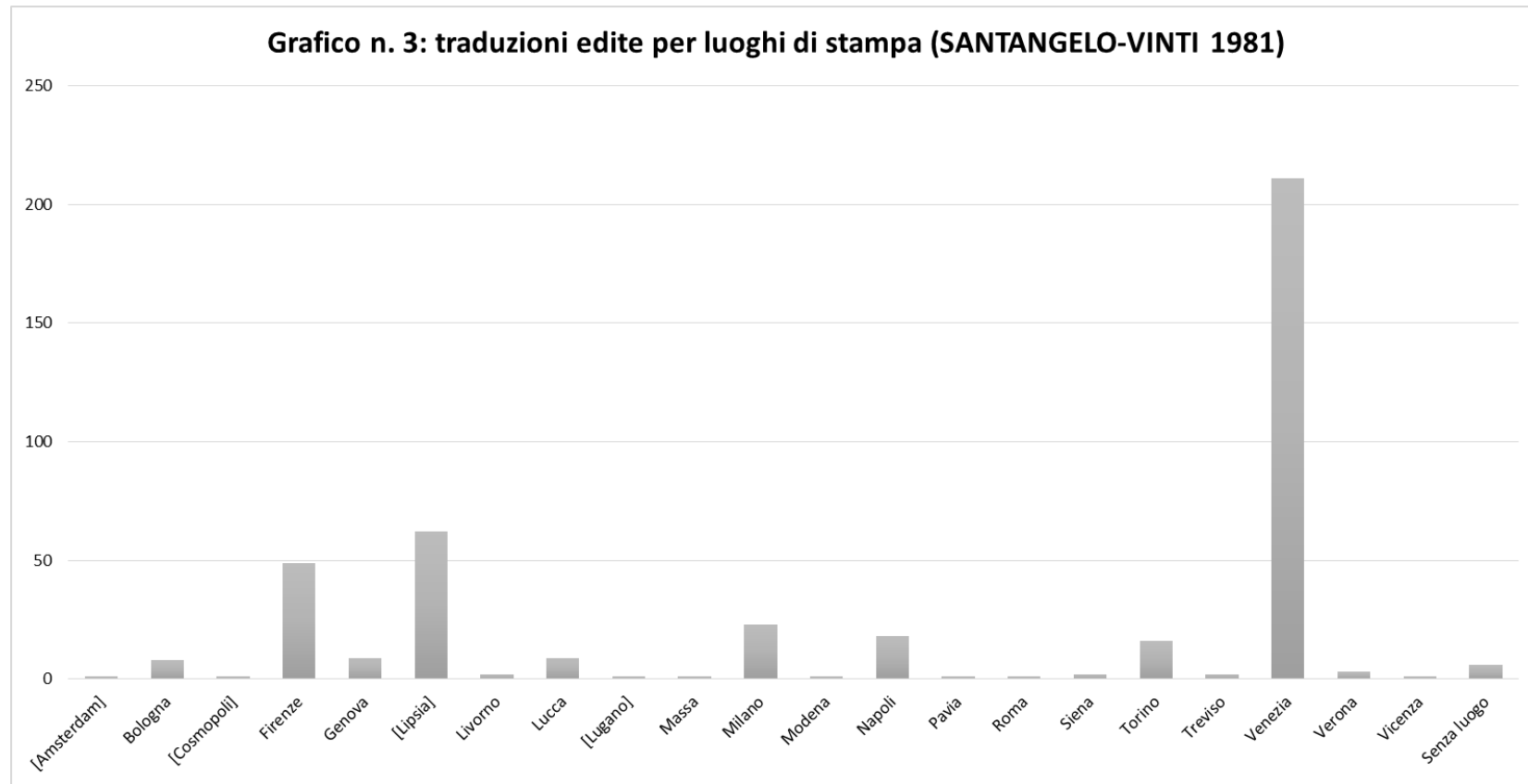
					Sereni, edizione non reperita		
				Gazzetta toscana 1790 n. 39, p. 156	<i>La Moglie di suo Marito</i> , farsa, si vende da Sereno Sereni, edizione non reperita		
ante 14 feb 1791	Santa Maria	<i>La villa</i>		WEAVER-WEAVER 1993, pp. 637-638	Farsetta in prosa e musica	Ferdinando Casorri (?), compositore Michele Neri Bondi	
15 feb 1791	Piazza Vecchia	<i>La baronessa giardiniera</i>		WEAVER-WEAVER 1993, p. 637	Farsa con musica, edizione non reperita	Domenico Somigli, compositore Ferdinando Rutini	
Camevale 1791	Piazza Vecchia	<i>Le nozze all'inferno</i>	Geltrudre Calosi, Caterina Ceseri, Fermina Vellani, Maria Bragaglia detta il Pepino, Antonio Bidotti, Luigi Giorgetti, Giuseppe Vincenti, Luigi Berni, Giuseppe Paoli, Giuseppe Pettini	WEAVER-WEAVER 1993, pp. 639-640	Farsa alla francese con musica, Giuseppe Tofani, 1791	D. S. P. A. (Domenico Somigli Pastore Arcade), compositore Giuseppe Moneta (?)	2
18 set 1791	Poggio a Caiano	<i>Il conte Policronio ovvero Le bugie hanno le gambe corte</i>	<i>Andolfati</i> . Ignazio Lironi, Rosa Prosperi, Carlo Corsi, Rosa Lenzi, Giuseppe Buzzi, Gaetano Arrighi, Giuseppe Dardanelli	WEAVER-WEAVER 1993, pp. 653-654	Farsa in prosa con musica, Antonio Giuseppe Pagani, 1791	G. S. (Giuseppe Squilloni), compositore Giuseppe Moneta	2
26? dic 1791	Piazza Vecchia	<i>Il finto astronomo o sia Il mondo della luna</i>		WEAVER-WEAVER 1993, pp. 659-660	Farsa alla francese in prosa e in musica, già Albizziniana, a spese di Sereno Sereni, 1791	Domenico Somigli (da Goldoni), compositore Michele Neri Bondi	2
				Gazzetta toscana 1791 n. 48, p. 191	<i>I matrimoni per consiglio di vendetta</i> , farsa, si		1

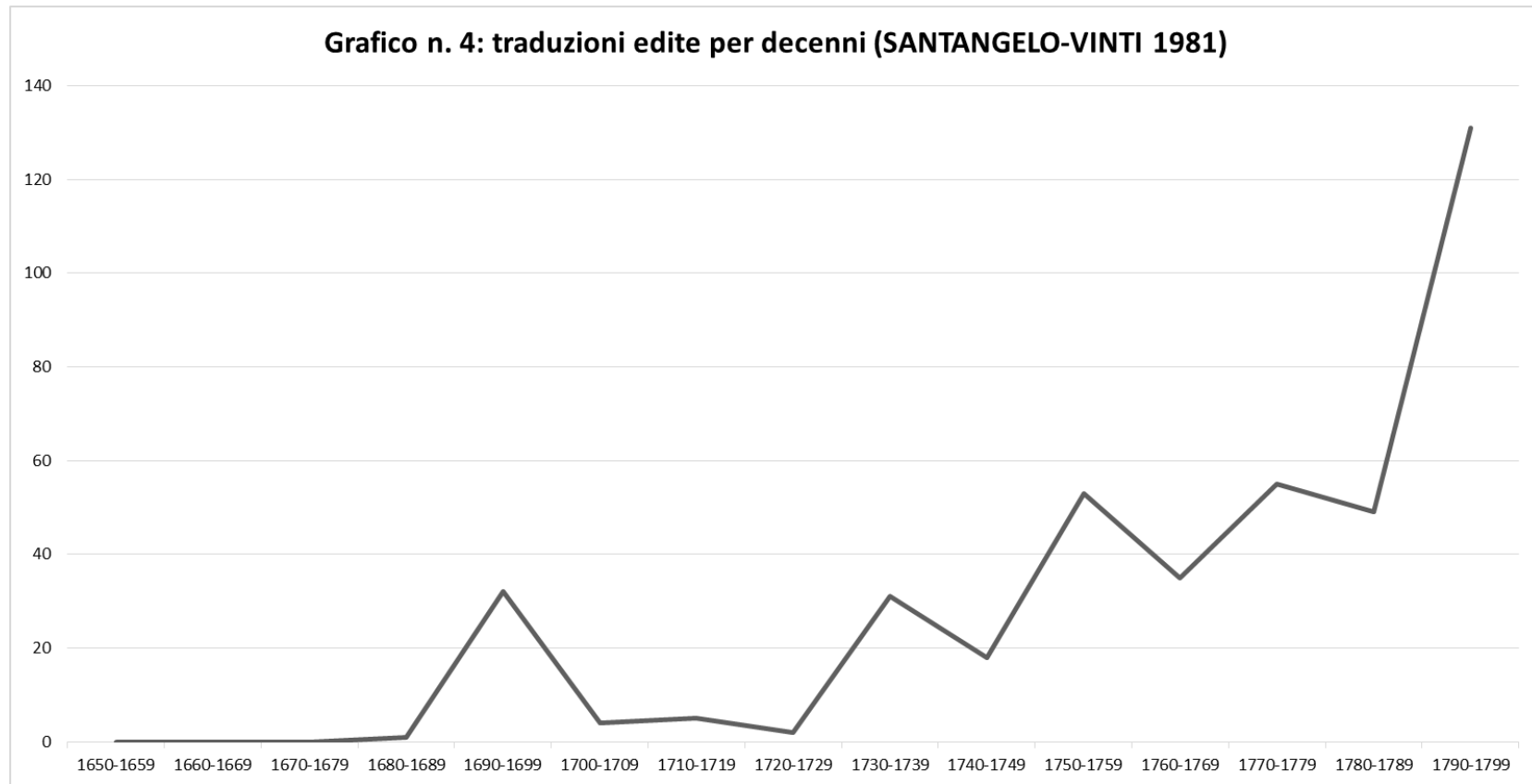
					vende da Giuseppe Luchi, 1791		
				Gazzetta toscana 1791 n. 48, p. 191	<i>Chi cerca altrui ingannare resta ingannato o sia Il ganzatore</i> , farsa in prosa, già Albizziniana, trovasi vendibile presso Giuseppe Luchi, 1791		2
Camevale 1792	Piazza Vecchia	<i>L'amor comico</i>		WEAVER-WEAVER 1993, p. 661	Farsa in musica, edizione non reperita	Ferdinando Casorri, compositore Luigi Barbieri	
Camevale 1792	Piazza Vecchia	<i>La baronessa giardiniera</i>		WEAVER-WEAVER 1993, p. 662	Farsa in musica, edizione non reperita	Domenico Somigli, compositore Ferdinando Rutini	
Camevale 1792	Piazza Vecchia	<i>Il vecchio speciale deluso</i>		WEAVER-WEAVER 1993, p. 662	Farsa in musica	Ferdinando Casorri, compositore Michele Neri Bondi	
				Gazzetta toscana 1792 n. 30, p. 120	<i>Avviso per gl'Innamorati, o sia la Moglie di Moda</i> , farsa, si vende da Giuseppe Luchi, edizione non reperita		
Camevale 1793	Tintori	<i>L'anello della dimenticanza o sia Il giuoco d'amore per li stolidi</i>	Alcuni giovani dilettanti. Andrea Soldi, Francesco Sborgi, Carlo Medici, Luigi Colombini, Giuseppe Carlieri	WEAVER-WEAVER 1993, pp. 681-682	Farsetta con musica tradotta dall'inglese e adattata ai personaggi, luoghi e usi della Toscana, Luigi Carlieri, s.d.	Olinto Filostrato P. A., compositore Vincenzo Bianciardi	2
8 feb 1794	Santa Maria	<i>Bellezza, ed onestà ossia la villanella nobile</i>	Roffi	WEAVER-WEAVER 1993, pp. 697-698	Farsa (petite-pièce) con musica, edizione non reperita	Compositore Ferdinando Rutini	

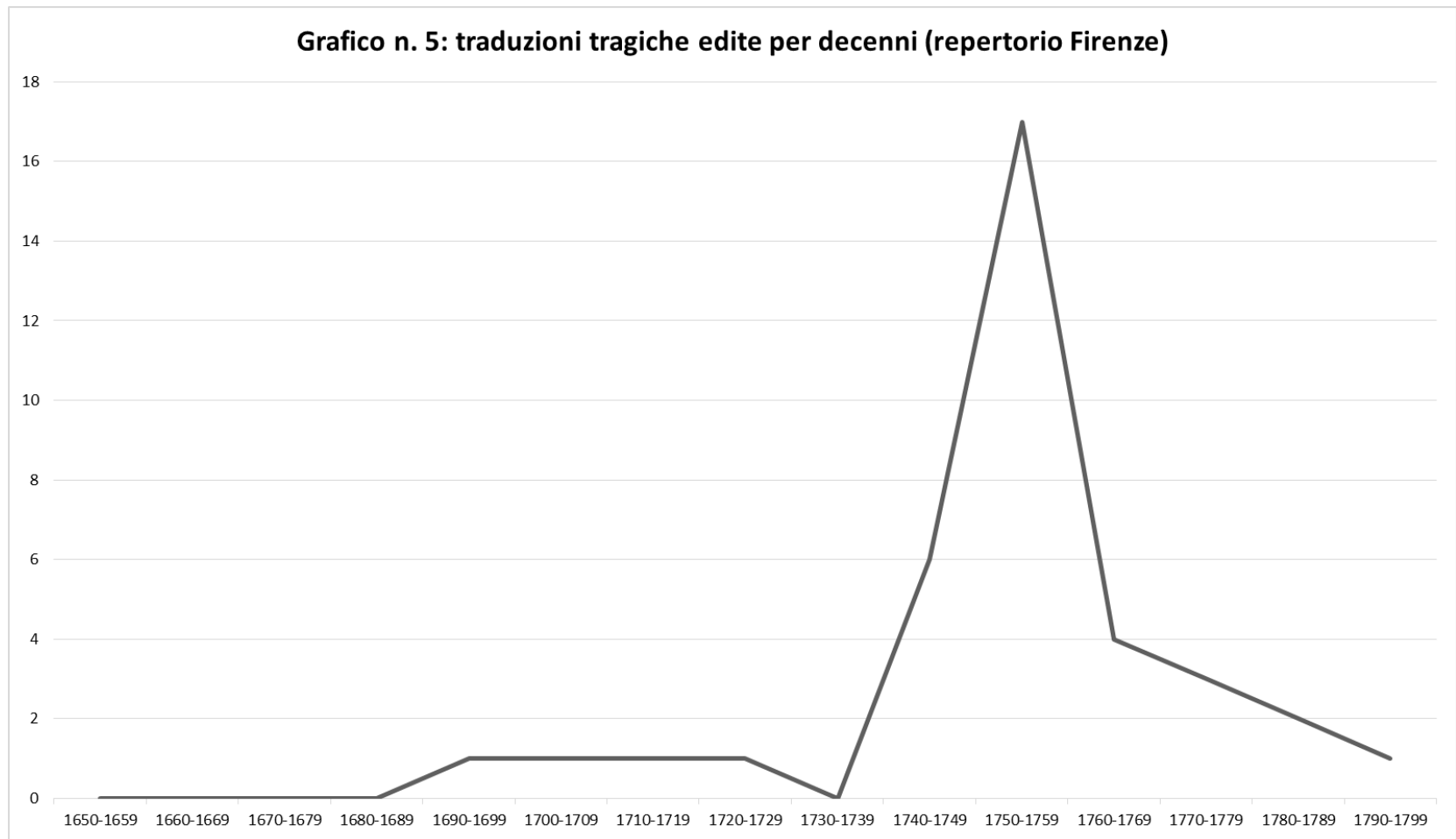
			<i>Andolfati</i>	Gazzetta toscana 1794 n. 39, p. 156	<i>La Tarantola</i> , farsa, Giuseppe Luchi, edizione non reperita		
--	--	--	------------------	--	---	--	--

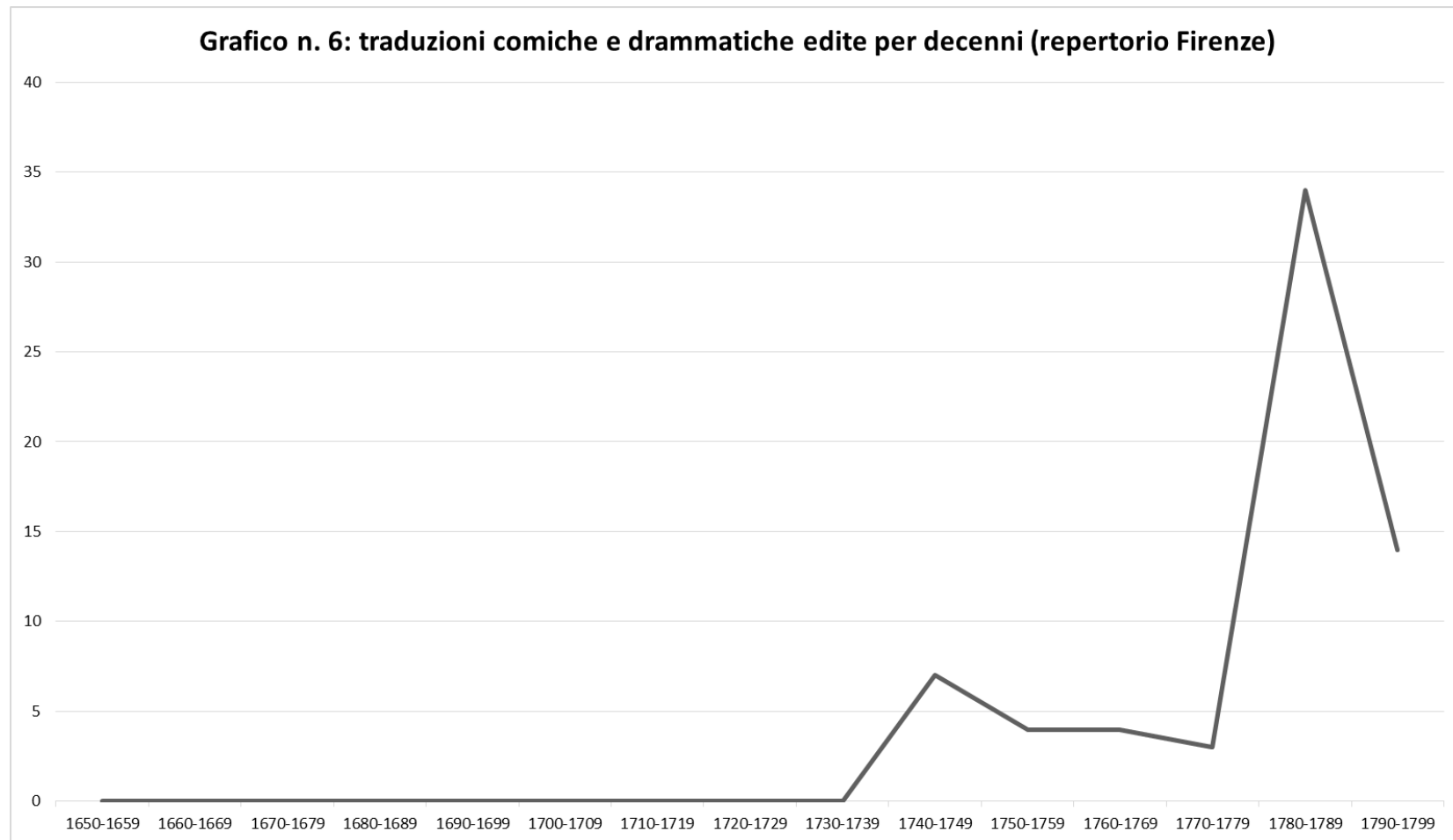


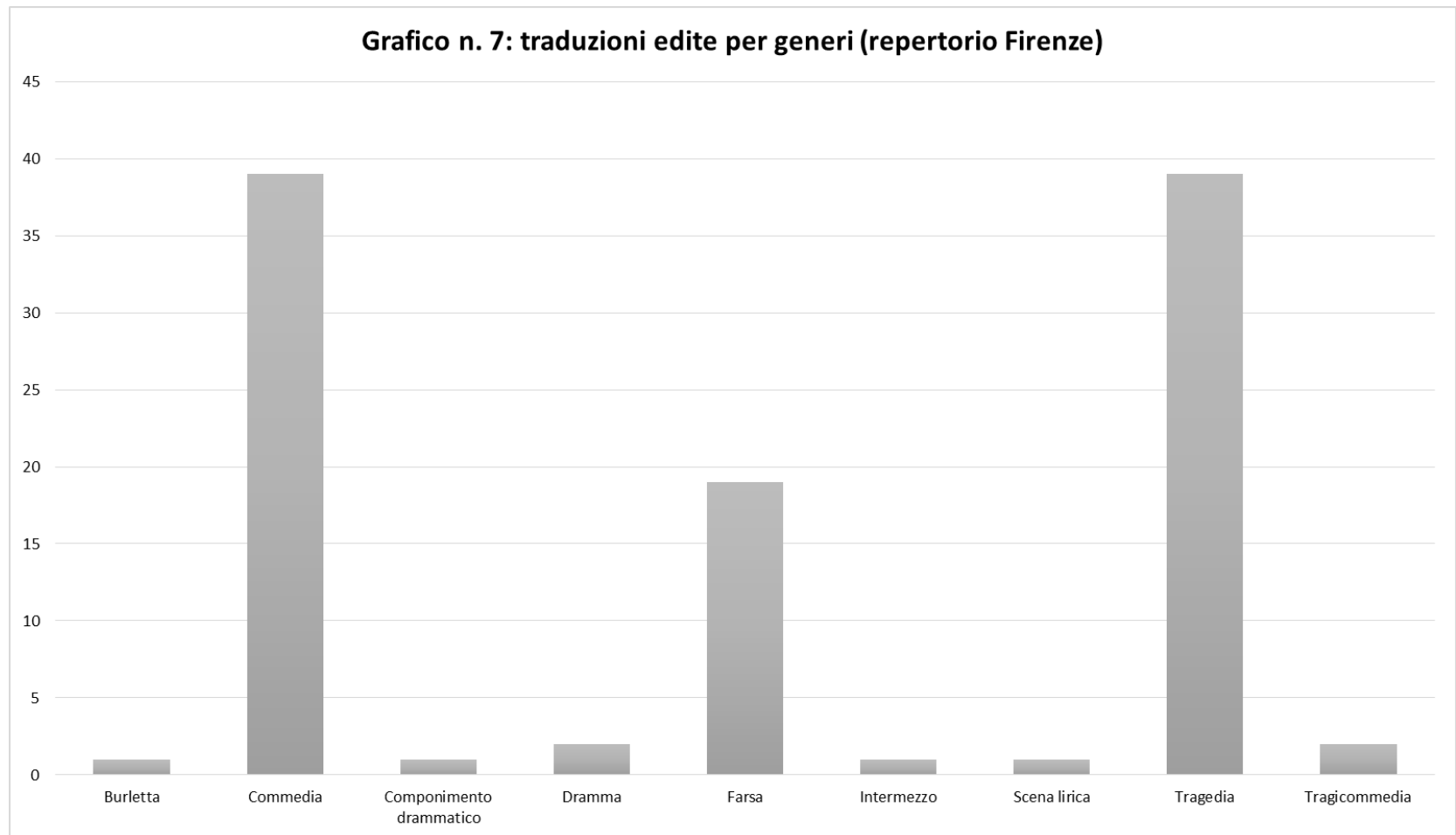












APPENDICE II

REPERTORIO DELLE TRADUZIONI DEL TEATRO TRAGICO E COMICO FRANCESE DEI SECOLI XVII E XVIII EDITE A FIRENZE NEL XVIII SECOLO⁶⁰⁰

OPERE SCIOLTE

TEATRO TRAGICO

ALZIRA / TRAGEDIA / Da rappresentarsi nel Teatro di Via del / COCOMERO
nel Carnevale dell'Anno 1750. / DEDICATA / A S. E. IL SIGNOR CONTE /
EMANUELLO DI NAY / DI RICHECOURT / MARCHESE DI

⁶⁰⁰ Le edizioni sono state assegnate al repertorio tragico o comico-drammatico in base al genere dell'opera francese di provenienza. Per quanto riguarda il teatro musicale, sono stati esclusi i drammi per musica, le commedie per musica e i drammi giocosi per musica mentre sono stati inclusi gli intermezzi e le farse quando adattamenti certi da opere francesi. Per ogni edizione si è scelto di riportare: 1) eventuali riferimenti alla bibliografia di Luigi Ferrari («F» seguito da numero di pagina), alla bibliografia di Giovanni Saverio Santangelo e Claudio Vinti («SV» seguito da numero di repertorio), alla prima («WW¹» seguito da numero di pagina) o alla seconda («WW²» seguito da numero di pagina) cronologia di Robert Lamar Weaver e Norma Wright Weaver (il riferimento alle cronologie è stato riportato solo in caso di associazione certa dell'edizione alla rappresentazione), al primo volume del *Dizionario storico delle accademie toscane* («DSAT» seguito da numero di pagina); 2) il titolo e l'autore dell'opera originale francese; 3) il traduttore (noto, anonimo o sotto pseudonimo) e l'eventuale compositore; 4) il link con codice identificativo al catalogo OPAC SBN o, più raramente, al catalogo della Bibliothèque Nationale de France (se il link risulta assente, non è stato possibile individuare in alcun modo l'edizione); 5) l'eventuale link a CORAGO; 6) la segnalazione di almeno un esemplare dell'edizione digitalizzato con riferimento alla biblioteca italiana di conservazione (per le biblioteche più frequenti, si sono adoperate le seguenti sigle: BMB = Museo internazionale e Biblioteca della musica di Bologna; BNB = Biblioteca Nazionale Braidense di Milano; BNCF = Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze; BNCR = Biblioteca Nazionale Centrale di Roma). Per quanto riguarda la descrizione dei frontespizi sono stati adottati criteri conservativi. In particolare: l'introduzione di barre diagonali per separare le righe di testo; la distinzione tra carattere romano e corsivo; la distinzione tra corpo maiuscolo e minuscolo (senza differenziazione delle varie altezze all'interno dei corpi); la descrizione molto sintetica tra parentesi quadre dei decori tipografici o xilografici presenti; la segnalazione della linea tipografica tramite un segno convenzionale (—), indipendentemente dalle sue reali dimensioni e caratteristiche. Per le edizioni che non mi è stato possibile visionare direttamente (nn. 4, 5, 18, 24, 30, 40, 42, 43, 60, 64) si è trascritto il frontespizio così come riportato in Ferrari, in Santangelo – Vinti o nel catalogo OPAC SBN.

TRESCHIETTO, VICO, E JERA; / PRIORE DEL SACRO ORDINE MILITARE / DI S. STEFANO; CONSIGLIERE INTIMO / DELLE LL. MM. IMP. E PRESIDENTE / DEL CONSIGLIO DI FINANZE PER / S. M. I. IN TOSCANA ec. ec. / [marca: colomba in volo con cartiglio dentro cornice] / IN FIRENZE, MDCCXLIX. / Appresso ANDREA BONDUCCI. / — / *Con Approvazione.*

F 15-16. *Alzire ou Les Américains* di François-Marie Arouet detto Voltaire. Traduttore Antonio Maria Ambrogi. <http://id.sbn.it/bid/CFIE055057>. Digitalizzata (Bayerische Staatsbibliothek).

1

ANDROMACA / TRAGEDIA DI M. RACINE / TRASPORTATA DAL FRANZESE / IN VERSO TOSCANO / DA AUTONE MANTURESE / Pastore Arcade / *Rappresentata nel Teatro Maggiore d'Arezzo / da alcuni Cavalieri nell'Autunno del 1726.* / E DA' MEDESIMI DEDICATA / ALL' A.R. DELLA SER.^{ma} G. PRINCIPESSA / DI TOSCANA / VIOLANTE / BEATRICE / DI BAVIERA / Governatrice della Città e Stato di Siena. / [due linee] / IN FIRENZE. MDCCXXVI. / — / Nella Stamperia di Giuseppe Manni. / *Con Licenza de' Superiori.*

F 33-34. *Andromaque* di Jean Racine. Traduttore Gregorio Redi. <http://id.sbn.it/bid/UM1E025195>.

2

ANDROMACA / TRAGEDIA DI M. RACINE / TRASPORTATA DAL FRANZESE / NEL VERSO TOSCANO / DA GREGORIO REDI / PATRIZIO ARETINO. / [fregio] / IN FIRENZE MDCCLVIII. / APPRESSO ANDREA BONDUCCI. / — / *CON LICENZA DE' SUPERIORI.*

F 34. *Andromaque* di Jean Racine. Traduttore Gregorio Redi. <http://id.sbn.it/bid/CFIE043765>. Digitalizzata (BNCF, BNCr).

3

Andromaca / Tragedia / Del Signor di Racine / Trasportata dal francese / Nel verso toscano / Dal celebre Monsig. e Balì / GREGORIO REDI / Patrizio Aretino. / *In Firenze MDCCLIX. Appresso Andrea Bonducci. Con licenza de' Superiori.*

F 34-35. *Andromaque* di Jean Racine. Traduttore Gregorio Redi. <http://id.sbn.it/bid/CFIE032050>.

4

Andromaca / Tragedia / Consacrata al Merito singolare / Dell'Illustrissima Signora / Vittoria Suares / De La Conca Carducci / Patrizia Fiorentina, e Dama d'onore di S. A. R. / la Serenissima Infanta di Spagna, / Arciduchessa d'Austria, / Granduchessa di Toscana / &c. &c. &c. / *In Firenze MDCCLXVI. Appresso Andrea Bonducci. Con Licenza de' Superiori.*

F 35. *Andromaque* di Jean Racine. Traduttore Gregorio Redi. <http://id.sbn.it/bid/VEAE150254>

5

L'ARISTOMENE / TRAGEDIA DEL SIG. DI MARMONTEL / *Trasportata dal verso Francese nel verso Italiano / con alcune variazioni d'intreccio; coll'aggiunta / dell'Argomento, del Coro, ed altro* / DAL DOTT. FERDINANDO BASSI / E DA ESSO DEDICATA / A SUA ECCELLENZA IL SIG. CONTE / ORSINI DI ROSENBERG / Cavaliere dell'Ord. del Toson d'Oro, Ciamberrano / e Consigliere Intimo Attuale di Stato delle / LL. MM. II., Ministro del Loro Consiglio / di Stato; Consigliere Intimo di Stato, / e di Guerra, e Maggiordomo Maggiore / DI S. A. R. IL SERENISSIMO / PIETRO LEOPOLDO / ARCIDUCA D'AUSTRIA GRANDUCA DI TOSCANA / *Nell'occasione di doversi rappresentare in Firenze / nel Teatro di Via Santa Maria / nel Carnevale dell'Anno 1767. / [fregio] / NELLA STAMPERIA DI ANDREA BONDUCCI / — / Con Licenza de' Superiori.*

F 37-38. *Aristomène* di Jean-François Marmontel. Traduttore Ferdinando Bassi. <http://id.sbn.it/bid/CFIE023831>. Digitalizzata (BNCR).

6

L'ATALIA / TRAGEDIA / DEDICATA AL SUBLIME MERITO /
DELL'ILLUSTRISS. SIG. MARCHESE / CARLO RICCARDI / PATRIZIO
FIORENTINO / SIGNORE / DI CHIANNI RIVALTO / MONTEVASO E
MELA. / [Pegaso] / IN FIRENZE / APPRESSO ANDREA BONDUCCI. / — /
MDCCLIII. / — /

F 44. *Athalie* di Jean Racine. Traduttore Antonio Conti. <http://id.sbn.it/bid/CFIE010489>.

7

IL / BRITANNICO / TRAGEDIA / DEL SIG. RACINE / TRADOTTA / IN
VERSI TOSCANI SCIOLTI. / [tre linee] / IN FIRENZE, MDCCLII. / — / Nella
Stamperia di Gaetano Albizzini. / *Con licenza de' Superiori*.

F 60-61. *Britannicus* di Jean Racine. Traduttore Antonio Filippo Adami. <http://id.sbn.it/bid/MILE022383>. Digitalizzata (BNB, BNCR).

8

IL CONTE / DI WARWIK / TRAGEDIA / DI M. DE LA HARPE /
TRADOTTA DALL'IDIOMA FRANCESE / IN VERSI TOSCANI /
RAPPRESENTATA / NEL TEATRO DI VIA DEL COCOMERO /
DEDICATA AL SIGNOR / DONATO ORSI. / [fregio] / IN FIRENZE, / — /
Appresso Rinaldo Bonini Libraio alla Condotta.

F 84. *Comte de Warwick* di Jean-François de La Harpe. Traduttore anonimo. <http://id.sbn.it/bid/BVEE099681>. Digitalizzata (BNCR).

9

LA DIDONE / *TRAGEDIA* / DEL SIG.^R LE FRANC / TRADOTTA DAL
FRANCESE / IN VERSI SCIOLTI / *DALL'ABATE* / FILIPPO DE' VENUTI /
Nobile Cortonese, Accademico delle Reali / Società delle Iscrizioni di Parigi e
di Bor- / deaux, Accademico Etrusco, Fiorentino / e di Montauban. / SECONDA
EDIZIONE. / [marca: colomba in volo con cartiglio dentro cornice] / IN PARIGI
ED IN FIRENZE MDCCXLVII. / Appresso ANDREA BONDUCCI. / — / *Con
Approvazione.*

F 88-89. *Didon* di Jean-Jacques Le Franc de Pompignan. Traduttore Filippo de' Venuti.
<http://id.sbn.it/bid/TO0E091195>. Digitalizzata (BNCF, BNCR).

10

GIULIETTA E ROMEO / *TRAGEDIA* / DI M.^R DUCIS / DAL VERSO
FRANCESE / TRASPORTATA IN VERSO ITALIANO / DALL'AB. ANT.
BONUCCI / FIORENTINO / DEDICATA AL MERITO SINGOLARE /
DELL'ILLUSTRISS. SIGNORE / LORENZO BARTOLOMMEI / MARCHESE
DI MONTE GIOVIO, E LATERONA / BALI' DEL SACRO MILIT. ORDINE
/ DI S. STEFANO P., E M. / E CIAMBERLANO DELLE LL. AA. RR. / [fregio]
/ FIRENZE MDCCLXXVIII. / — / Presso Gio. Bat. Stecchi, e Giuseppe Pagani
/ *Con Licenza de' Superiori.*

F 230. *Roméo et Juliette* di Jean-François Ducis. Traduttore Antonio Bonucci.
<http://id.sbn.it/bid/BVEE099141>. Digitalizzata (BNCR).

11

IL / GIUNIO BRUTO / *TRAGEDIA* / DEL SIG. DI VOLTAIRE /
TRASPORTATA / IN VERSI TOSCANI / DA UN ACCADEMICO /
FIORENTINO / [marca: colomba in volo con cartiglio dentro cornice] / IN
FIRENZE MDCCLXXXVI. / NELLA STAMPERIA BONDUCCIANA / — /
Con Approvazione.

F 64. *Brutus* di François-Marie Arouet detto Voltaire. Traduttore Niccolò Siminetti.
<http://id.sbn.it/bid/LO1E036006>. Digitalizzata (BNCR).

12

[Ifigenia / Del Sig. Racine / Trasportata / Dal verso francese nell'italiano / Dal cavaliere / LORENZO GUAZZESI / Aretino / Dedicata a Sua Eccellenza / Il Sig. Cavaliere / Gaetano / Antinori / Consigliere di Stato, e di Reggenza, / Segretario di Guerra di S. M. C. / in Toscana. / *In Firenze. l'anno MDCCXLVIII. Nella Stamperia Imperiale. Con licenza de' Superiori.*]

F 135. *Iphigénie en Aulide* di Jean Racine. Traduttore Lorenzo Guazzesi. L'esemplare descritto da Luigi Ferrari presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze risulta disperso dall'alluvione del 1966.

13

INES DE CASTRO / TRAGEDIA / TRASPORTATA DAL VERSO FRANZESE NEL TOSCANO / ED ALTRI / COMPONENTI POETICI / OPERA POSTUMA / DEL FU SIG. / CARLO STENDARDI / PATRIZIO FIORENTINO E SANESE. / [fregio] / IN FIRENZE / — / APPRESSO ANDREA BONDUCCI / CON LICENZA DE' SUPERIORI. / MDCCLXVI. / — /

F 130. *Ines de Castro* di Antoine La Motte-Houdar. Traduttore Carlo Antonio Stendardi. <http://id.sbn.it/bid/LIAE038523>. Digitalizzata (BNCF, BNCR).

14

L' / INNOCENTE / GIVSTIFICATO / *TRAGICOMMEDIA* / RAPPRESENTATA DAGLI / ACCADEMICI SAGGIATI / NEL TEATRO DI VIA DEL COCOMERO / *DEDICATA* / ALLA SERENISSIMA / VIOLANTE BEATRICE / DI BAVIERA / PRINCIPESSA DI TOSCANA / [fregio] / In Firenze, per Vincenzio Vangelisti. Con lic. de' Sup. 1692. [1693] / — / Si vendono dalla Madonna de' Ricci.

DSAT 404-405. *Amalasonte* di Philippe Quinault. Traduttore anonimo. <http://id.sbn.it/bid/BVEE024957>. <https://corago.unibo.it/libretto/0001181545> (che riporta però erroneamente come autore Carlo Calcagni). Digitalizzata (BNCF, BNCr).

15

L'INVIDIA / CARNEFICE DI SE MEDESIMA / Tragicommedia /
RAPPRESENTATA / DAGLI ACCADEMICI CADENTI / Nel loro Teatro /
CONSACRATA / *Al Sereniss. e Reverendiss.* / SIG. PRINCIPE CARDINALE
/ FRAN.^{CO} MARIA / DI TOSCANA. / [fregio con mascherone] / IN FIRENZE.
MDCCVI. [1707] / — / Per Vincenzio Vangelisti. *Con lic. de' Sup.*

DSAT 111, 113. *Amalasonte* di Philippe Quinault. Traduttore anonimo. <http://id.sbn.it/bid/BVEE099652>. Digitalizzata (BNCr).

16

IRENE / ULTIMA TRAGEDIA / *DEL SIGNOR* / DI VOLTAIRE /
TRADOTTA DAL FRANCESE / *IN VERSO SCIOLTO ITALIANO* / DAL C. O.
M. / ACCADEMICO ETRUSCO / [tre linee] / IN FIRENZE MDCCLXXX. / –
– / NELLA STAMPERIA DI ANTONIO BENUCCI, E COMP. / *Con Licenza
de' Superiori.*

F 140-141. *Irène* di François-Marie Arouet detto Voltaire. Traduttore Orazio Maccari. <http://id.sbn.it/bid/BVEE099897>. Digitalizzata (BNCr).

17

Il / Maometto / Tragedia / Di Monsieur Voltaire. / *In Firenze 1751. Nella
Stamperia di Gio: Batista Stecchi. Con licenza de' Superiori. Si vende da
Giuseppe Pagani Librajo, dirimpetto a S. Apollinare.*

F 150. *Mahomet le prophète ou Le fanatisme* di François-Marie Arouet detto Voltaire. Traduttore Alfonso Fontanelli.

18

IL MITRIDATE / *TRAGEDIA* / DEL SIG.^R RACINE / TRADOTTA DAL
FRANCESE / IN VERSI SCIOLTI / *DAL SIGNOR* / GIO: BATISTA
RICCHIERI / GENOVESE. / [*recto e verso* di medaglia con effigie di Mitridate]
/ IN FIRENZE L'ANNO MDCCXLVIII. / Appresso GIO: PAOLO
GIOVANNELLI. / — / *Con Licenza de' Superiori*.

F 170-171. *Mithridate* di Jean Racine. Traduttore Giovan Battista Richeri.
<http://id.sbn.it/bid/CFIE010487>. Digitalizzata (BNCF).

19

POLIDORO / E / ZELMIRA / *TRAGEDIA* / DEDICATA
ALL'ILLUSTRISSIMO SIGNORE / MARCH. CAV. PRIORE / CARLO
LUIGI VIVIANI / DELLA ROBBIA. / [*fregio*] / FIRENZE 1790. / — / PRESSO
GIOVANNI BETTI LIBRAJO DA S. TRINITA / *Con Approvazione*.

F 275. *Zelmire* di Pierre Laurent du Belloy. Traduttore Luigi Fiacchi.
<http://id.sbn.it/bid/MILE022494>. Digitalizzata (BNB, BNCR). Colophon: IN FIRENZE 1790. /
— / NELLA STAMPERIA DI PIETRO ALLEGRI NI ALLA CROCE ROSSA / *Con Approvazione*.

20

RADAMISTO / E / ZENOBIA / *TRAGEDIA* / TRASPORTATA DAL VERSO
FRANCESE / NELL'ITALIANO / DEDICATA AL MERITO SUBLIME /
DELL'ILLUSTRISS. SIGNORA / ANNA ELEONORA / BARONessa DEL
NERO / NE' BILIOTTI / PATRIZIA FIORENTINA. / [*fregio*] / IN FIRENZE /
APPRESSO ANDREA BONDUCCI. / — / MDCCLVI. / — / *CON LICENZA
DE' SUPERIORI*.

F 218-219. *Rhadamiste et Zénobie* di Prosper Jolyot de Crébillon. Traduttore Carlo Innocenzo
Frugoni. <http://id.sbn.it/bid/BVEE025799>. Digitalizzata (BNCR).

21

GLI SCITI / TRAGEDIA / DEL SIG. DI VOLTAIRE / TRADOTTA IN
 VERSO ITALIANO / DA UN'ACCADEMICO [sic!] FIORENTINO. /
 DEDICATA ALL'ILLUSTRISS. SIG. MARCHESE / GINO CAPPONI /
 COMMENDATORE DI S. STEFANO PAPA E M. / CIAMBERLANO DELLE
 LL. MM. IMP. E RR. / GENERALE MAGGIORE / COMANDANTE DELLA
 GUARNIGIONE DI FIRENZE / E DELLE TRUPPE DI SANITA' / PER S. A.
 R. L'ARCID. D'AUSTRIA / GRANDUCA DI TOSCANA ec. ec. ec. / [fregio]
 / IN FIRENZE L'ANNO MDCCLXVIII. / NELLA STAMPERIA DI S. A. R.
 Per Gaetano Cambiagi / — / *Con Licenza de' Superiori.*

F 233-234. *Les Scythes* di François-Marie Arouet detto Voltaire. Traduttore Marco Lastri.
<http://id.sbn.it/bid/PARE079216>. Digitalizzata (BNCF, BNCr).

22

SEMIRAMIDE / TRAGEDIA / DEL SIGNOR / DI CREBILLON /
 TRASPORTATA / DAL VERSO FRANZESE NELL'ITALIANO / DA /
 NICCOLO SIMINETTI / PATRIZIO ED ACCADEMICO / FIORENTINO. /
 [illustrazione] / IN FIRENZE MDCCLVII. / APPRESSO ANDREA
 BONDUCCI. / — / *CON LICENZA DE' SUPERIORI.*

F 235. *Sémiramis* di Prosper Jolyot de Crébillon. Traduttore Niccolò Siminetti.
<http://id.sbn.it/bid/MILE022034>. Digitalizzata (BNCF, BNCr).

23

Semiramide / Tragedia / Del Signor / Di Crebillon / Trasportata / Dal verso
 francese nell'italiano / Da / NICCOLÒ SIMINETTI / Patrizio ed Accademico /
 Fiorentino. / *Firenze. MDCCLXX.*

F 235-236. *Sémiramis* di Prosper Jolyot de Crébillon. Traduttore Niccolò Siminetti.
<http://id.sbn.it/bid/URBE047079>

24

LA / SEMIRAMIDE / DEL / SIGNOR DI VOLTAIRE / TRASPORTATA / IN
VERSI ITALIANI / DAL SIG. ABATE / MELCHIORRE CESAROTTI. /
[pegaso] / — / MDCCLXXI. / — / [Firenze, Allegrini, Pisoni e Co.]

F 237. *Sémiramis* di François-Marie Arouet detto Voltaire. Traduttore Melchiorre Cesarotti.
<http://id.sbn.it/bid/PARE048406>. Digitalizzata (BNCR).

25

SERSE / TRAGEDIA / DA RAPPRESENTARSI IN FIRENZE / NEL TEATRO
DI VIA DEL COCOMERO / Nel Carnevale dell'Anno 1756. / [impresa e motto
degli accademici Infuocati] / IN FIRENZE. MDCCLVI. / Per Gaetano Albizzini.
Con lic. de' Sup. / — / Si vende da Giuseppe Pagani.

F 263. *Xerxès* di Prosper Jolyot de Crébillon. Traduttore Vincenzo degli Antinori.
<http://id.sbn.it/bid/BVEE099719>. Digitalizzata (BNCR).

26

SERSE / TRAGEDIA / DEL SIGNORE / DI CREBILLON / TRASPORTATA
DALL'ORIGINALE FRANCESE / IN VERSO ITALIANO / DAL DOTTORE
FERDINANDO BASSI / ACCADEMICO APATISTA / COLL'AGGIUNTA
DI ALCUNE SUE CANZONI / ANACREONTICHE / DEDICATA DA ESSO /
A SUA ECCELLENZA / LA SIGNORA / DONNA MARIA CRISTINA LANTE
/ DELLA ROVERE / PRINCIPESSA SALVIATI. / [fregio] / IN FIRENZE,
MDCCLVI. / NELLA STAMPERIA IMPERIALE / — / CON LICENZA DE'
SUPERIORI.

F 263-264. *Xerxès* di Prosper Jolyot de Crébillon. Traduttore Ferdinando Bassi.
<http://id.sbn.it/bid/MODE017757>. Digitalizzata (BNCR).

27

STILICONE / TRAGEDIA / *RAPPRESENTATA* / DAGLI ACCADEMICI
CADENTI / Nel loro Teatro / CONSACRATA / *AL SERENISSIMO* / SIG.
PRINCIPE / GIO: GASTONE / DI TOSCANA. / [fregio] / IN FIRENZE,
MDCCXIII. / Nella Stamperia di S. A. R. per Jacopo Guiducci / e Santi Franchi.
) (Con lic. de' Super. / — / Si vendano da Domenico Ambrogio / Verdi, sulla
Piazza di S. Appollinare.

F 246-247. *Stilicon* di Thomas Corneille. Traduttore anonimo. <http://id.sbn.it/bid/BVEE099867>.
Digitalizzata (BNCR).

28

LA ZAIRA / TRAGEDIA / *DEL SIGNORE* / DI VOLTAIRE / *TRADOTTA* / IN
TOSCANO / DA GIUSEPPE / FINORI. / [fregio] / IN FIRENZE. L'ANNO
1748. / — / Nella Stamp. Imp. *Con lic. de' Sup.*

F 266-267. *Zaïre* di François-Marie Arouet detto Voltaire. Traduttore Giuseppe Finori (pseud.).
<http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb31603328g>.

29

La Zaira / Tragedia / Rappresentata / Nel Teatro del Corso / De' Tintori / Nel
Carnevale dell'anno 1749. / *In Firenze. MDCCXLIX. Nella Stamperia d'Anton*
Maria Albizzini. Con Licenza de' Superiori.

F 267-268. *Zaïre* di François-Marie Arouet detto Voltaire. Traduttore Antonio Maria Ambrogio.

30

TEATRO COMICO E DRAMMATICO

GLI / AMANTI SVENTURATI / O SIA / IL CONTE DI COMMINGE /
TRAGEDIA / DI / M. D'ARNAUD / *TRADOTTA DAL FRANCESE* / IN
VERSI ITALIANI. / — / *Et qui pungit cor / Profert sensum.* Ecclesiast.

21. V. 24. / [figura femminile] / IN FIRENZE / MDCCLXVIII. / — / NELLA STAMPERIA BONDUCCIANA / *Con Licenza de' Superiori*.

SV 508. *Les amants malheureux ou Le comte de Comminge* di François-Thomas-Marie Baculard detto Baculard d'Arnaud. Traduttore Francesco Albergati Capacelli. <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb386531743>.

31

GLI / AMANTI SVENTURATI / O SIA / IL CONTE DI COMMINGE / TRAGEDIA / DI MR. D'ARNAUD / TRASPORTATA DAL FRANCESE / IN VERSI ITALIANI / EDIZIONE SECONDA. / — / *Et qui pungit cor / Profert sensum*. Ecclesiast. 21.V. 24. / [figura femminile] / IN FIRENZE / MDCCLXXVIII. / — / NELLA STAMPERIA BONDUCCIANA / *Con Licenza de' Superiori*.

SV 510. *Les amants malheureux ou Le comte de Comminge* di François-Thomas-Marie Baculard detto Baculard d'Arnaud. Traduttore Francesco Albergati Capacelli. <http://id.sbn.it/bid/RMRE005042>

32

GLI AMORI D'ESTATE / O SIA / IL MULINARO E LA PESCATRICE / FARSETTA IN PROSA CON MUSICA / *trasportata dall'idioma Francese nell'Italiano* / DA RAPPRESENTARSI / NEL REGIO TEATRO / DI VIA DEL COCOMERO / SOTTO LA PROTEZIONE DI S. A. R. / PIETRO LEOPOLDO / ARCIDUCA D'AUSTRIA / PRINCIPE REALE D'UNGHERIA E DI BOEMIA / GRAN-DUCA DI TOSCANA ec. / DALLA COMPAGNIA COMICA / ROFFI / [paesaggio in cornice] / FIRENZE. MDCCLXXXIX. / — / NELLA STAMPERIA BONDUCCIANA / *Con Approvazione*.

WW² 606. *Les amours d'été* di Pierre-Yves Barré e Augustin de Piis. Traduttore Pietro Andolfati (?). Compositore Giuseppe Moneta (?). <http://id.sbn.it/bid/BVEE099883>. <https://corago.unibo.it/libretto/DRT0003143>. Digitalizzata (BMB, BNCr).

33

ARLECCHINO / SALVATICO / COMMEDIA / TRADOTTA DAL
FRANCESE. / [vignetta: Arlecchino in scena] / IN FIRENZE MDCCLIV. /
Appresso ANDREA BONDUCCI. / — / *Con Licenza de' Superiori*.

SV 653. WW² 147. *Arlequin sauvage* di Louis-François Delisle de la Drevetière. Traduttore
anonimo. <http://id.sbn.it/bid/RMLE038913>. Digitalizzata (BNB).

34

L'ASTRATTO / COMMEDIA / DI / MONSIEUR REGNARD / TRADOTTA
DAL FRANCESE. / *DA RAPPRESENTARSI IN FIRENZE* / NEL TEATRO DI
VIA / DEL COCOMERO / NEL CARNEVALE DELL'ANNO 1743. /
[amorino] / IN FIRENZE, MDCCXLIII. / Nella nuova Stamperia di GIO: PAO
/ GIOVANNELLI all'Insegna della Palm[a] / — / *Con Licenza de' Superiori*.

SV 441. *Le distrait* di Jean-François Regnard. Traduttore anonimo.
<http://id.sbn.it/bid/BVEE099839>. Digitalizzata (BNCR).

35

IL BUGIARDO / COMMEDIA / DI PIETRO CORNELIO / TRADOTTA DAL
FRANCESE IN ITALIANO / *Da rappresentarsi in Firenze* / NEL TEATRO
DEL CORSO DE' TINTORI / Nel Carnevale dell'Anno 1749. / IN FIRENZE /
Nella Stamperia di PIETRO GAETANO VIVIANI. / — / *Con Licenza de'
Superiori*.

SV 13. WW¹ 324. *Le menteur* di Pierre Corneille. Traduttore anonimo.
<http://id.sbn.it/bid/BVEE100295>. Digitalizzata (BNCR).

36

IL DIAVOLO / A QUATTRO / *FARSA IN PROSA CON MUSICA* / ALLA
FRANCESE / CHE SI RAPPRESENTA DALLA COMPAGNIA /

ACCADEMICA TOSCANA / DI PIETRO ANDOLFATI / ADDETTA AL
REGIO TEATRO / DEGLI INFUOCATI / DI FIRENZE / SOTTO
L'AUGUSTA PROTEZIONE / DI SUA MAESTA' APOSTOLICA / PIETRO
LEOPOLDO / RE D'UNGHERIA E DI BOEMIA / ARCIDUCA D'AUSTRIA
/ GRAN-DUCA DI TOSCANA ec. ec. / [fregio] / IN FIRENZE MDCCXC. / —
— / Nella Stamp. Albizziniana da S.M. in Campo / *Con Approvazione.*

WW² 624, 627. *Le diable à quatre, ou La double métamorphose* di Michel-Jean Sedaine.
Traduttore Pietro Andolfati (?). Compositore Michele Neri Bondi (?).
<https://corago.unibo.it/libretto/DRT0013947>. Digitalizzata (BMB).

37

I DIFETTI / SUPPOSTI / FARSA / *D'un* [sic!] *Atto solo in Prosa di / Monsieur*
Sarcy, tradotta / dal Francese. / [fregio] / IN FIRENZE 1789. / — / Nella
Stamperia già Albizziniana. / *Con licenza de' Superiori.* / Si vende da Sereno
Sereni e Comp. / Libraio, e Merciaio da' Ricci.

Les défauts supposés di Jean-François Sedaine de Sarcy. Traduttore anonimo.
<http://id.sbn.it/bid/BVEE099877>. Digitalizzata (BNCR).

38

IL DISSIPATORE / COMMEDIA / TRADOTTA DAL FRANCESE / *DI*
MONSIEUR / DES TOUCHES / DA RAPPRESENTARSI / NEL TEATRO DI
VIA / DEL COCOMERO / L'Autunno dell'Anno 1750. S. C. / [vaso con fiori] /
IN FIRENZE L'ANNO MDCCL. S. C. / Nella Stamp. di Gio: Paolo Giovannelli,
/ — / *Con Lic. de' Sup.*

Le dissipateur ou L'honnête friponne di Philippe-Néricault Destouches. Traduttore anonimo.
<http://id.sbn.it/bid/BVEE099795>.

39

Il don Pilone, o sia Il bacchettone falso in *Commedie di Girolamo Gigli accademico della Crusca intitolate Il don Pilone, o sia Il bacchettone falso. La sorellina di don Pilone, o sia L'avarizia più onorata nella serva, che nella padrona* [...] In Firenze e si trovano vendibili presso Giammaria Bassaglia librajo, e stampatore veneto ai Gesuiti, 1785.

Tartuffe di Jean Baptiste Poquelin detto Molière. Adattamento di Girolamo Gigli.
<http://id.sbn.it/bid/PARE065479>

40

I DUE / BIGLIETTI / FARSA / *In un Atto in Prosa del Sig. / Carlo de Florian tradotta / dal Francese. / [fregio] / IN FIRENZE 1789. / — / Nella Stamperia già Albizziniana. / Con licenza de' Superiori. / Si vende da Sereno Sereni e Comp. / Libraio, e Merciaio da' Ricci.*

SV 849. *Les deux billets* di Jean-Pierre Claris de Florian. Traduttore anonimo.
<http://id.sbn.it/bid/BVEE024102>. Digitalizzata (BNCR).

41

I due biglietti, Firenze, s.e., 1797.

SV 850. *Les deux billets* di Jean-Pierre Claris de Florian. Traduttore anonimo. Edizione irreperibile.

42

L'erede universale, Firenze, Pagani & C., 1794.

SV 443. *Le légataire universel* di Jean-François Regnard. Traduttore anonimo. Edizione irreperibile.

43

LA FATA URGELLA / O SIA / QUEL CHE PIACE ALLE DONNE / IN OGNI TEMPO / FARSA IN DUE ATTI IN PROSA / CON MUSICA / DA RAPPRESENTARSI NEL TEATRO / DI BORG'OGNISSANTI / *Il Carnevale dell'Anno 1792.* / [fregio] / FIRENZE)(MDCCXCII. / — / *Con Licenza de' Superiori.* / Trovasi vendibile da Giovanni Laschi / Librajo nella Condotta.

WW² 659. *La Fée Urgèle ou Ce qui plaît aux dames* di Charles-Simon Favart. Traduttore Giuseppe Squilloni. Compositore Michele Neri Bondi. <http://id.sbn.it/bid/BVEE099854>. <https://corago.unibo.it/libretto/0000409697>. Digitalizzata (BNCR).

44

LA FIERA / DELLE FATE / FARSA / *In un Atto in Prosa tradotta / dal Francese.* / [fregio] / IN FIRENZE 1789. / — / Nella Stamperia già Albizziniana. / *Con licenza de' Superiori.* / Si vende da Sereno Sereni e Comp. / Libraio, e Merciaio da' Ricci.

SV 859. *Le foire des fées* di Louis Fuzelier. Traduttore anonimo. <http://id.sbn.it/bid/BVEE024099>. Digitalizzata (BNCR).

45

IL FILOSOFO / MARITATO / *BURLETTA* / DA RAPPRESENTARSI IN FIRENZE / NEL TEATRO / DI VIA DEL COCOMERO / IL CARNEVALE DELL'ANNO 1743. / *DEDICATA* / A SUA ECCELLENZA IL SIGNOR / MARCO DI BEAUVAU / PRINCIPE DI CRAON. / *Grande di Spagna di Prima Classe, Ca- / valiere del Toson d'Oro, Presiden- / te di Reggenza di S. A. R. / ec. ec. ec.* / [vaso con fiori] / IN FIRENZE, MDCCXLIII. / Nella nuova Stamperia di Gio: Paolo / Giovannelli. *Cen [sic!] Lic. de' Sup.* / — / Si vende da Angiolo Barchesi alla Condotta

SV 703. *Le philosophe marié ou Le mari honteux de l'être* di Philippe-Néricault Destouches. Traduttore anonimo. <http://id.sbn.it/bid/BVEE099542>. Digitalizzata (BNCR).

46

IL FINTO / CIECO / O SIA / LO SPEZIALE / BURLATO / FARSA / *In un Atto in Prosa tradotta / dal Francese.* / [fregio] / IN FIRENZE 1789. / — / Nella Stamperia già Albizziniana. / *Con licenza de' Superiori.* / Si vende da Sereno Sereni e Comp. / Libraio, e Merciaio da' Ricci.

SV 985. Da originale non identificato attribuito a Marc-Antoine Le Grand. Traduttore anonimo.
<http://id.sbn.it/bid/BVEE099878>. Digitalizzata (BNCR).

47

IL FRANCESE / IN LONDRA / COMMEDIA DI M.^R DE BOISSY / TRADOTTA DAL FRANCESE / *DA RAPPRESENTARSI* / DA I COMICI DEL TEATRO / DEL CORSO DE' TINTORI / Nel Carnevale dell'Anno 1748. / CONSACRATA AL MERITO IMPAREGGIABILE / *DELL'ILLUSTRISS. SIG. MARCH.* / SCIPIONE / CAPPONI. / [fregio] / IN FIRENZE. MDCCXLVIII. / — / Nella Stamperia d'Anton Maria Albizzini. / *Con licenza de' Superiori.*

DSAT 112. *Le français à Londres* di Louis de Boissy. Traduttore anonimo.
<http://id.sbn.it/bid/CFIE055890>.

48

— / GUERRA APERTA / OVVERO / ASTUZIA CONTRO ASTUZIA / COMMEDIA IN TRE ATTI IN PROSA / DEL SIG. DUMANIANT / E TRADOTTA IN ITALIANO / DA PIETRO ANDOLFATI / — in RAPPRESENTAZIONI TEATRALI / DI / PIETRO ANDOLFATI / *DEDICATE* / ALL'ILLUSTRISSIMA / ACCADEMIA / DEL REGIO TEATRO / DEGL'INFUOCATI / *TOMO PRIMO.* / [impresa e motto degli accademici Infuocati] / FIRENZE MDCCLXXXI. / — / Nella Stamperia di Ant. Gius. Pagani, e Comp. / *Con Approvazione.* (pp. 211-287)

SV 738. *Guerre ouverte ou Ruse contre ruse* di Antoine-Jean Bourlin detto Dumaniant.
<http://id.sbn.it/bid/PARE020530>. Digitalizzata (BNB, BNCF).

L'INGANNO / FORTUNATO / O SIA / LA NEMICA / DEGL'UOMINI / *Farsa in un Atto in Prosa / tradotta dal Francese. / [fregio] / IN FIRENZE 1789. / — / Nella Stamperia già Albizziniana. / Con licenza de' Superiori. / Si vende da Sereno Sereni e Comp. / Libraio, e Merciaio da' Ricci.*

Da originale non identificato. Traduttore anonimo. <http://id.sbn.it/bid/BVEE024105>. Digitalizzata (BNB, BNCR).

L'INVERNO / O SIA / LA PIANELLA / PERSA / *FARSA IN PROSA CON MUSICA / ALLA FRANCESE / CHE SI RAPPRESENTA DALLA COMPAGNIA / ACCADEMICA TOSCANA / DI PIETRO ANDOLFATI / ADDETTA AL REGIO TEATRO / DEGLI INFUOCATI / DI FIRENZE / SOTTO L'AUGUSTA PROTEZIONE / DI SUA MAESTÀ APOSTOLICA / PIETRO LEOPOLDO / RE D'UNGHERIA E DI BOEMIA / ARCIDUCA D'AUSTRIA / GRAN-DUCA DI TOSCANA ec. ec. ec. / [fregio] / IN FIRENZE MDCCXC. / — / Nella Stamp. Albizziniana da S. M. in Campo / Con Approvazione.*

WW² 627. *La matinée et la veillée villageoises; ou Le sabot perdu* di Pierre-Yves Barré e Augustin de Piis. Traduttore Pietro Andolfati (?). Compositore Michele Neri Bondi. <http://id.sbn.it/bid/LUAE007691>. <https://corago.unibo.it/libretto/DRT0024557>. Digitalizzata (BMB).

— / IRENE E FEDERICO / OVVERO / GL'AMANTI GENEROSI / *COMMEDIA IN CINQUE ATTI IN PROSA / DI MONSIEUR ROCHON DE CHABANNES / E TRADOTTA IN ITALIANO / DA PIETRO ANDOLFATI / — in RAPPRESENTAZIONI TEATRALI / DI / PIETRO ANDOLFATI /*

DEDICATE / ALL'ILLUSTRISSIMA / ACCADEMIA / DEL REGIO
TEATRO / DEGL'INFUOCATI / TOMO PRIMO. / [impresa e motto degli
accademici Infuocati] / FIRENZE MDCCLXXXI. / — / Nella Stamperia di
Ant. Gius. Pagani, e Comp. / *Con Approvazione.* (pp. 143-207)

SV 1195. *Les amants généreux* di Marc-Antoine-Jacques Rochon de Chabannes.
<http://id.sbn.it/bid/PARE020530>. Digitalizzata (BNB, BNCf).

52

IL MATRIMONIO / DI FIGARO / COMMEDIA / IN CINQUE ATTI IN
PROSA / DEL SIG. DI BEAUMARCHOIS / *Traduzione dal Francese.* / — / En
faveur du badinage / Faites grace à la raison. / *Vaud. de la Piece.* / — / [fregio] /
IN FIRENZE 17 [lacuna] / — / Si vende da Sereno Seren[i e] Comp. / Libraio,
e Merciaio da' Ricci. / — / *Si vende Paoli due e mezzo.*

SV 563. *La folle journée ou Le mariage de Figaro* di Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais.
Traduttore anonimo. <http://id.sbn.it/bid/BVEE024130>. Digitalizzata (BNCR).

53

IL MISANTROPO / COMMEDIA / DEL SIG. MOLIER / TRADOTTA DAL
FRANCESE / IN VERSI TOSCANI / DALL'ABATE / ENRICO GIROLAMI /
FIORENTINO. / [scena della commedia] / IN FIRENZE, MDCCIL. /
APPRESSO GIOVAN PAOLO GIOVANNELLI / *CON LICENZA DE'*
SUPERIORI.

SV 309. *Le misanthrope* di Jean Baptiste Poquelin detto Molière. Traduttore Enrico Girolami.
<http://id.sbn.it/bid/CFIE010469>. Digitalizzata (BNCf).

54

I MORTI VIVI / O SIA / LE AVVENTURE / DELLA NOTTE / TRADOTTA
DAL FRANCESE / [fregio] / FIRENZE 1795.)(*Con Approv.* / — / Presso
Giuseppe Luchi Librajo dal Fisco. In TEATRO / POPOLARE / ANNO PRIMO

1795. / *TOMO II.* / LA ZINGARA VIRTUOSA / IL CONV. DELLA REGINA
ESTER / I MORTI VIVI / [fregio] / IN FIRENZE)(*Con Approvazione* / — / Si
trova presso Giuseppe Luchi / Librajo in faccia al Fisco. (3-76)

SV 10. *Les aventures de nuit* di Jean Simonin detto Chevalier. Traduttore anonimo.
<http://id.sbn.it/bid/TO0E149722>.

55

— / NINA O SIA LA PAZZA PER AMORE / DRAMMA IN UN'ATTO [sic!] /
IN PROSA / DI MONSIEUR M. D. V. / TRADOTTO IN ITALIANO / DA
PIETRO ANDOLFATI / — in RAPPRESENTAZIONI / TEATRALI / DI /
PIETRO ANDOLFATI / *TOMO SECONDO* / [impresa e motto degli accademici
Infuocati] / FIRENZE MDCCLXXXII. / — / Nella Stamperia di Ant. Gius.
Pagani, e Comp. / *Con Approvazione*. (269-300)

SV 1029. *Nina ou La folle pour amour* di Benoît-Joseph Marsollier des Vivetières.
<http://id.sbn.it/bid/PARE020532>. Digitalizzata (BNCF).

56

OLINDO E SOFRONIA / TRAGEDIA / DEL SIG. MERCIER / Trasportata
dalla prosa in verso Italiano / RAPPRESENTATA LA PRIMA VOLTA / IN
FIRENZE / NEL TEATRO DI VIA SANTA MARIA / *Nel Carnevale dell'Anno*
1775. / [giglio fiorentino] / FIRENZE 1775. / — / Nella Stamperia Stecchi, e
Pagani / *Con Lic. de' Sup.* / *Si vende da Antonio Fabbrini Librajo / nella*
Condotta.

Olinde et Sophronie di Louis-Sébastien Mercier. Traduttore anonimo.
<http://id.sbn.it/bid/BVEE099156>. Digitalizzata (BNCR).

57

L'ORFANO / INGLESE / COMMEDIA DI CARATTERE / DI MONSIEUR
SAUZIN / TRADOTTA DAL FRANCESE / [fregio] / FIRENZE 1795.)(*Con*

Approv. / — / Presso Giuseppe Luchi Librajo dal Fisco. In TEATRO / POPOLARE / ANNO PRIMO 1795. / TOMO I. / L'ORFANO INGLESE / IL CUGINO DI LISBONA / LA GINEVRA DEGLI ALMIERI / [fregio] / IN FIRENZE)(*Con Approvazione* / — / Si trova presso Giuseppe Luchi / Librajo in faccia al Fisco. (3-68)

SV 1213. *L'orpheline léguée* di Bernard-Joseph Saurin. Traduttore anonimo. <http://id.sbn.it/bid/TO0E149717>.

58

IL PAZZO / RAGIONEVOLE / O SIA / IL GENEROSO / INGLESE / *Farsa in un Atto in Prosa / tradotta dal Francese.* / [fregio] / IN FIRENZE 1789. / — / Nella Stamperia già Albizziniana. / *Con licenza de' Superiori.* / Si vende da Sereno Sereni e Comp. / Libraio, e Merciaio da' Ricci.

SV 1088. *Le fou raisonnable ou L'anglois* di Joseph Patrat. Traduttore anonimo. <http://id.sbn.it/bid/MILE022471>. Digitalizzata (BNB, BNCr).

59

I pericoli dell'amicizie, Firenze, Luchi, 1796.

SV 573. *Le danger des liaisons* di Alexandre-Louis Bertrand Robineau detto Beaunoir. Traduttore anonimo. Edizione irreperibile.

60

LA / PIANELLA PERSA / FARSETTA IN PROSA CON MUSICA / *trasportata dall'idioma Francese nell'Italiano* / DA RAPPRESENTARSI / NEL REGIO TEATRO / DI VIA DEL COCOMERO / SOTTO LA PROTEZIONE DI S. A. R. / PIETRO LEOPOLDO / ARCIDUCA D'AUSTRIA / PRINCIPE REALE D'UNGHERIA E DI BOEMIA / GRAN-DUCA DI TOSCANA ec. / DALLA COMPAGNIA COMICA / ROFFI / [paesaggio in cornice] / FIRENZE.

MDCCLXXXIX. / — / NELLA STAMPERIA BONDUCCIANA / *Con Approvazione.*

WW² 603-604. *La matinée et la veillée villageoises; ou Le sabot perdu* di Pierre-Yves Barré e Augustin de Piis. Traduttore Pietro Andolfati (?). Compositore Michele Neri Bondi. <http://id.sbn.it/bid/BVEE099888>. <https://corago.unibo.it/libretto/DRT0034031>. Digitalizzata (Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna, BNCR).

61

PIMMALIONE / O SIA / L'UNIONE DEL MEDESIMO / CON / GALATEA /
SCENA LIRICA / CHE SERVE D'INTRODUZIONE / AL SECONDO
BALLO / CHE RAPPRESENTASI NELLA CORRENTE ESTATE / NEL
TEATRO / DI VIA SANTA MARIA. / [impresa e motto degli accademici
Risoluti] / IN FIRENZE L'ANNO MDCCLXXV. / — / PER GAETANO
CAMBIAGI STAMPATOR GRANDUCALE / *Con Licenza de' Superiori.*

WW² 341-342. *Pygmalion* di Jean-Jacques Rousseau. Traduttore anonimo. <http://id.sbn.it/bid/BVEE028827>.

62

RINALDO D'ASTE / INTERMEZZO IN UN'ATTO [sic!] / RIDOTTO DAL
FRANCESE / da rappresentarsi nel Regio Teatro di via del Cocomero / nel
Carnevale dell'Anno 1795. / SOTTO LA PROTEZIONE DELL'A. R. / IL
SERENISSIMO / FERDINANDO III. / PRINCIPE REALE D'UNGHERIA E
DI BOEMIA / ARCIDUCA D'AUSTRIA / GRAN-DUCA DI TOSCANA ec.
ec. ec. / [impresa e motto degli accademici Infuocati in cornice] / FIRENZE
MDCCXCV. / — / Nella Stamperia di Ant. Gius. Pagani, e Comp. / *Con Approvazione.*

WW² 714-715. *Renaud d'Ast* di Pierre-Yves Barré et Jean-Baptiste Radet. Traduttore anonimo. Compositore Alessandro Fochet La Motte. <http://id.sbn.it/bid/CFI0617150>. <https://corago.unibo.it/libretto/DRT0036283>. Digitalizzata (BMB, BNCF).

63

La risoluzione inutile o sia Le trasformazioni per amore, Firenze, Luchi, 1796.

SV 1093. *La résolution inutile ou Les déguisements amoureux* di Joseph Patrat. Traduttore anonimo. Edizione irreperibile.

64

LA SEMPLICE / CURIOSA / *COMPONIMENTO DRAMMATICO* /
TRADOTTO DAL FRANZESE / *DIVISO IN DUE PARTI* / Da rappresentarsi
in Firenze nel Teatro di Via / del Cocomero, nell'Autunno del / corrente anno
1751. / SOTTO LA PROTEZIONE / DELLA SACRA, CESAREA, REAL
MAESTA' / DI / FRANCESCO I. / IMPERADORE DE' ROMANI / SEMPRE
AUGUSTO / DUCA DI LORENA, E DI BAR, ec. ec. / E GRAN DUCA DI
TOSCANA. / [fregio] / IN FIRENZE, MDCCLI. / Per Gio: Batista Stecchi. *Con
lic. de' Superiori.* / — / Si vende da Giuseppe Pagani Librajo, dirimpetto / a S.
Apollinare.

WW² 137. *La chercheuse d'esprit* di Charles-Simon Favart. Traduttore Pietro Pertici.
Compositore Egidio Romualdo Duni. <http://id.sbn.it/bid/BVEE100158>.
<https://corago.unibo.it/libretto/DRT0039503>. Digitalizzata (BMB, BNCR).

65

LO SPAZZACAMMINO / PRINCIPE / *E* / IL PRINCIPE /
SPAZZACAMMINO / FARSA / *D'un* [sic!] *Atto in Prosa.* / [fregio] / IN
FIRENZE 1789. / — / Nella Stamperia già Albizziniana. / *Con licenza de'
Superiori.* / Si vende da Sereno Sereni e Comp. / Libraio, e Merciaio da' Ricci.

Le ramoneur prince et le prince ramoneur di Alexandre-Louis Bertrand Robineau detto Beaunoir
oppure di Maurin de Pompigny. Traduttore anonimo. Digitalizzata (BNCR).

66

IL SUPERBO / COMMEDIA TRADOTTA DAL FRANCESE / *DAL DOTTOR*
/ TOMMASO CRUDELI / DEDICATA / *ALL'ILLUSTRISSIMO SIGNOR*
CONTE / BERNARDO PECORI / PATRIZIO FIORENTINO. / [marca:
colomba in volo con cartiglio dentro cornice] / IN FIRENZE, MDCCXLVI. /
Appresso ANDREA BONDUCCI. All'Insegna / della COLOMBA. / — / *CON*
APPROVAZIONE.

SV 689. *Le glorieux* di Philippe-Néricault Destouches. Traduttore Tommaso Crudeli.
<http://id.sbn.it/bid/CFIE023540>.

67

IL TAMBURRO / *PARAFRASI IN VERSI SCIOLTI* / DELLA COMMEDIA /
TRADOTTA IN PROSA / *DAL SIGNOR* / DES TOUCHES /
DALL'ORIGINALE INGLESE / DI M.^R ADDISSON / — / *Somnia, terrores*
magicos, miracula, sagas, / Nocturnos lemures, portentaque Thessala rides? /
HORAT. Epist. II. Lib. II. / — / [marca: colomba in volo con cartiglio dentro
cornice] / IN FIRENZE, MDCCL. / Appresso ANDREA BONDUCCI / — /
CON APPROVAZIONE.

SV 711. WW¹ 329. *Le tambour nocturne ou Le mari devin* di Philippe-Néricault Destouches.
Traduttore Giulio Rucellai. <http://id.sbn.it/bid/BVEE026815>. Digitalizzata (Biblioteca
Nazionale di Napoli).

68

LE TOMBE / DI VERONA / *DRAMMA* / IN CINQUE ATTI IN PROSA / *DEL*
SIGNOR / MERCIER / *TRADUZIONE ITALIANA.* / [fregio] / IN FIRENZE
1789. / — / Si vende da Sereno Sereni e Comp. / Libraio, e Merciaio da' Ricci.

SV 1066. *Les tombeaux de Vérone* di Louis-Sébastien Mercier. Traduttore anonimo.
<http://id.sbn.it/bid/BVEE101581>. Sul frontespizio dell'esemplare della BNCR (35. 7.E.1.2), un
cartiglio incollato sotto il fregio, contenente l'indicazione di pubblicazione, copre: «IN
VENEZIA M.DCC.LXXXIX / — / STAMPERIA ZERLETTI S. CATTERINA / — / *CON*
LICENZA DE SUPERIORI.»

I TRE DESIDERJ / O SIA / IL TAGLIALEGNE / FARSA NUOVA DI UN
 ATTO IN PROSA, / E IN MUSICA ALLA FRANCESE / DA
 RAPPRESENTARSI / IN FIRENZE / NEL TEATRO / DI BORGO
 OGNISSANTI / *IL CARNEVALE DEL 1795.* / [fiori] / IN FIRENZE
 MDCCXCIV. / — / Nella Stamperia già ALBIZZINIANA / all’Insegna del Sole.
 / *Con licenza de’ Superiori.*

WW² 712-713, 754. *Le bûcheron ou Le trois souhaits* di Jean-François Guichard. Traduttore
 Domenico Somigli. Compositore Ferdinando Rutini. <http://id.sbn.it/bid/BVEE099725>.
<https://corago.unibo.it/libretto/0000410404>. Digitalizzata (BNCR).

IL TURCO / RICONOSCENTE / O SIANO / I MERCANTI / DI SMIRNE. /
 FARSA / *In un Atto in Prosa tradotta dal / Francese di Monsieur Champfort.* /
 [fregio] / IN FIRENZE 1789. / — / Nella Stamperia già Albizziniana. / *Con*
licenza de’ Superiori. / Si vende da Sereno Sereni e Comp. / Libraio, e Merciaio
 da’ Ricci.

SV 624. *Le marchand de Smyrne* di Sébastien-Roch-Nicolas Chamfort. Traduttore anonimo.
<http://id.sbn.it/bid/BVEE099875>. Digitalizzata (BNCR).

I VENDEMMIATORI / OVVERO / I DUE SINDACI / FARSETTA IN PROSA
 CON MUSICA / *trasportata dall’idioma Francese nell’Italiano* / DA
 RAPPRESENTARSI / NEL REGIO TEATRO / *DI VIA DEL COCOMERO* /
 SOTTO LA PROTEZIONE DI S. A. R. / PIETRO LEOPOLDO / ARCIDUCA
 D’AUSTRIA / PRINCIPE REALE D’UNGHERIA E DI BOEMIA / GRAN-
 DUCA DI TOSCANA ec. / *DALLA COMPAGNIA COMICA / ROFFI* /

[paesaggio in cornice] / FIRENZE. MDCCLXXXIX. / — / NELLA
STAMPERIA BONDUCCIANA / *Con Approvazione.*

WW² 604-605. *Les vendangeurs, ou Les deux baillis* di Pierre-Yves Barré e Augustin de Piis.
Traduttore Pietro Andolfati (?). Compositore Michele Neri Bondi.
<http://id.sbn.it/bid/BVEE099893>. <https://corago.unibo.it/libretto/DRT0044945>. Digitalizzata
(BNCR).

72

I VIZI / CORRENTI / ALL'ULTIMA MODA / COMMEDIA / DI /
GIROLAMO GIGLI / PATRIZIO SANESE / [medaglia] / FIRENZE.
MDCCXXXV. / — / *CON LICENZA DE' SUPERIORI.*

Les mœurs du temps di Jean de Palaprat. Traduttore Girolamo Gigli.
<http://id.sbn.it/bid/PARE017215>. Digitalizzata (BNCF, BNCR).

73

RACCOLTE

ALCUNE / COMMEDIE / DEL CELEBRE / SIG. DESTOUCHES / *LE QUALI*
SONO / IL SUPERBO, L'INGRATO / E L'IRRISOLUTO / TRASPORTATE
DAL FRANZESE / *PER USO* / DEL TEATRO ITALIANO. / [Talìa?] / IN
FIRENZE MDCCLXI. / APPRESSO ANDREA BONDUCCI. / — / *CON*
LICENZA DE' SUPERIORI.

Contiene: *Il superbo commedia tradotta dal francese dal Dottor Tommaso Crudeli* (17-130);
L'ingrato commedia tradotta dall'idioma francese nell'italiano (133-244); *L'irrisoluto*
commedia trasportata dal francese nell'italiano (247-368).

SV 673, 691, 695, 697. *Le glorieux; L'ingrat; L'irrésolu* di Philippe-Néricault Destouches.
Traduttore Tommaso Crudeli (sicuramente per *Il superbo*). <http://id.sbn.it/bid/UM1E009016>.
Digitalizzata (BNCF, BNCR).

74

TEATRO / DI EDUCAZIONE / O SIA / *RACCOLTA* / DI COMMEDIE
MORALI / PER USO DELLA GIOVENTU' / *RICAVATE DAL FRANCESE* /
DA BARTOLOMMEO RENARD / E DEDICATE / A SUA ALTEZZA REALE
/ LA SERENISSIMA INFANTA DI SPAGNA / MARIA LUISA /
ARCIDUCHESSA D'AUSTRIA / GRANDUCHESSA DI TOSCANA ec. ec.
ec. / *TOMO PRIMO.* / [fregio] / FIRENZE MDCCLXXXII. / — / Presso
GIUSEPPE TOFANI / In Via Guicciardini all'Insegna della CONCEZIONE /
CON APPROVAZIONE.

Contiene: *I pericoli del mondo commedia in tre atti* (1-107); *La colomba commedia in un atto* (111-136).

SV 862, 881, 875. *Les dangers du monde; La colombe* di Caroline-Stéphanie-Félicité Ducrest de Mézières comtesse de Genlis. Traduttore Bartolomeo Renard. <http://id.sbn.it/bid/PISE004234>.

TEATRO / DI EDUCAZIONE / O SIA / *RACCOLTA* / DI COMMEDIE
MORALI / PER USO DELLA GIOVENTU' / *RICAVATE DAL FRANCESE* /
DA BARTOLOMMEO RENARD / E DEDICATE / A SUA ALTEZZA REALE
/ LA SERENISSIMA INFANTA DI SPAGNA / MARIA LUISA /
ARCIDUCHESSA D'AUSTRIA / GRANDUCHESSA DI TOSCANA ec. ec.
ec. / *TOMO SECONDO.* / [fregio] / FIRENZE MDCCLXXXII. / — / Presso
GIUSEPPE TOFANI / In Via Guicciardini all'Insegna della CONCEZIONE /
CON APPROVAZIONE E PRIVILEGIO.

Contiene: *La buona madre commedia in tre atti* (5-90); *La scuffiara commedia in un atto* (93-123); *Agar nel deserto commedia in un atto* (127-140).

SV 873, 916, 865. *La bonne mère*; commedia non identificata (attribuita); *Agar dans le désert* di Caroline-Stéphanie-Félicité Ducrest de Mézières comtesse de Genlis. Traduttore Bartolomeo Renard. <http://id.sbn.it/bid/RMRE023343>.

TEATRO / DI EDUCAZIONE / O SIA / *RACCOLTA* / DI COMMEDIE
MORALI / PER USO DELLA GIOVENTU' / *RICAVATE DAL FRANCESE* /

DA BARTOLOMMEO RENARD / E DEDICATE / A SUA ALTEZZA REALE
/ LA SERENISSIMA INFANTA DI SPAGNA / MARIA LUISA /
ARCIDUCHESSA D'AUSTRIA / GRANDUCHESSA DI TOSCANA ec. ec.
ec. / TOMO TERZO. / [fregio] / FIRENZE MDCCLXXXII. / — / Presso
GIUSEPPE TOFANI / In Via Guicciardini all'Insegna della CONCEZIONE /
CON APPROVAZIONE E PRIVILEGIO.

Contiene: *Il giudice imparziale commedia in tre atti* (5-74); *I falsi amici commedia in due atti* (77-120).

SV 897, 885. *Le magistrat; Les faux amis* di Caroline-Stéphanie-Félicité Ducrest de Mézières comtesse de Genlis. Traduttore Bartolomeo Renard. <http://id.sbn.it/bid/RMRE023344>.

TEATRO / DI EDUCAZIONE / O SIA / RACCOLTA / DI COMMEDIE
MORALI / PER USO DELLA GIOVENTU' / RICAVATE DAL FRANCESE /
DA BARTOLOMMEO RENARD / E DEDICATE / A SUA ALTEZZA REALE
/ LA SERENISSIMA INFANTA DI SPAGNA / MARIA LUISA /
ARCIDUCHESSA D'AUSTRIA / GRANDUCHESSA DI TOSCANA ec. ec.
ec. / TOMO QUARTO. / [fregio] / FIRENZE MDCCLXXXII. / — / Presso
GIUSEPPE TOFANI / In Via Guicciardini all'Insegna della CONCEZIONE /
CON APPROVAZIONE E PRIVILEGIO.

Contiene: *L'adulatrice commedia in due atti* (7-61); *Il premio campestre o sia La virtù incoronata* [commedia in due atti] (75-115).

SV 889, 915. *L'intrigante*; commedia non identificata (attribuita) di Caroline-Stéphanie-Félicité Ducrest de Mézières comtesse de Genlis. Traduttore Bartolomeo Renard. <http://id.sbn.it/bid/UM1E013840>.

TEATRO / DI EDUCAZIONE / O SIA / RACCOLTA / DI COMMEDIE
MORALI / PER USO DELLA GIOVENTU' / RICAVATE DAL FRANCESE /
DA BARTOLOMMEO RENARD / E DEDICATE / A SUA ALTEZZA REALE
/ LA SERENISSIMA INFANTA DI SPAGNA / MARIA LUISA /
ARCIDUCHESSA D'AUSTRIA / GRANDUCHESSA DI TOSCANA ec. ec.
ec. / TOMO QUINTO. / [fregio] / FIRENZE MDCCLXXXII. / — / Presso

GIUSEPPE TOFANI / In Via Guicciardini all'Insegna della CONCEZIONE /
CON APPROVAZIONE E PRIVILEGIO.

Contiene: *Le nemihe generose commedia in due atti* (7-85); *L'insaldatora commedia in due atti* (89-120); *Le ampolle commedia in un atto* (123-143).

SV 883, 914, 887. *Les ennemies généreuses*; commedia non identificata (attribuita); *Les flacons* di Caroline-Stéphanie-Félicité Ducrest de Mézières comtesse de Genlis. Traduttore Bartolomeo Renard. <http://id.sbn.it/bid/PISE004237>.

TEATRO / DI EDUCAZIONE / O SIA / *RACCOLTA* / DI COMMEDIE
MORALI / PER USO DELLA GIOVENTU' / *RICAVATE DAL FRANCESE* /
DA BARTOLOMMEO RENARD / E DEDICATE / A SUA ALTEZZA REALE
/ LA SERENISSIMA INFANTA DI SPAGNA / MARIA LUISA /
ARCIDUCHESSA D'AUSTRIA / GRANDUCHESSA DI TOSCANA ec. ec.
ec. / *TOMO SESTO*. / [fregio] / FIRENZE MDCCLXXXII. / — / Presso
GIUSEPPE TOFANI / In Via Guicciardini all'Insegna della CONCEZIONE /
CON APPROVAZIONE E PRIVILEGIO.

Contiene: *Vathek commedia in due atti* (7-75); *Il ballo dei fanciulli, o Il duello commedia in due atti* (79-118); *Il librajo commedia in un atto* (121-136).

SV 905, 871, 894. *Vathek*; *Le bal d'enfants ou Le duel*; *Le libraire* di Caroline-Stéphanie-Félicité Ducrest de Mézières comtesse de Genlis. Traduttore Bartolomeo Renard. <http://id.sbn.it/bid/PISE004238>.

TEATRO / DI EDUCAZIONE / O SIA / *RACCOLTA* / DI COMMEDIE
MORALI / PER USO DELLA GIOVENTU' / *RICAVATE DAL FRANCESE* /
DA BARTOLOMMEO RENARD / E DEDICATE / A SUA ALTEZZA REALE
/ LA SERENISSIMA INFANTA DI SPAGNA / MARIA LUISA /
ARCIDUCHESSA D'AUSTRIA / GRANDUCHESSA DI TOSCANA ec. ec.
ec. / *TOMO SETTIMO*. / [fregio] / FIRENZE MDCCLXXXII. / — / Presso
GIUSEPPE TOFANI / In Via Guicciardini all'Insegna della CONCEZIONE /
CON APPROVAZIONE E PRIVILEGIO.

Contiene: *La curiosa commedia in due atti* (5-72); *La cieca di Spà commedia in un atto* (75-104); *Le sorelle amorose commedia in un atto* (105-136).

SV 877, 869, 917. *La curieuse; L'aveugle de Spa*; commedia non identificata (attribuita) di Caroline-Stéphanie-Félicité Ducrest de Mézières comtesse de Genlis. Traduttore Bartolomeo Renard. <http://id.sbn.it/bid/RMRE023345>.

TEATRO / DI EDUCAZIONE / O SIA / *RACCOLTA* / DI COMMEDIE
MORALI / PER USO DELLA GIOVENTU' / *RICAVATE DAL FRANCESE* /
DA BARTOLOMMEO RENARD / E DEDICATE / A SUA ALTEZZA REALE
/ LA SERENISSIMA INFANTA DI SPAGNA / MARIA LUISA /
ARCIDUCHESSA D'AUSTRIA / GRANDUCHESSA DI TOSCANA ec. ec.
ec. / *TOMO OTTAVO*. / [fregio] / FIRENZE MDCCLXXXII. / — / Presso
GIUSEPPE TOFANI / In Via Guicciardini all'Insegna della CONCEZIONE /
CON APPROVAZIONE E PRIVILEGIO.

Contiene: *Il viaggiatore commedia in due atti* (5-40); *Il vero saggio commedia in due atti* (43-70); *Il ritratto o sia I rivali generosi commedia in tre atti* (73-115).

SV 908, 910, 900. *Le voyageur; Le vrai sage; Le portrait ou Les rivaux généreux* di Caroline-Stéphanie-Félicité Ducrest de Mézières comtesse de Genlis. Traduttore Bartolomeo Renard. <http://id.sbn.it/bid/RMRE023346>.

75

LE TRAGEDIE / *DEL SIGNORE* / DI VOLTAIRE / ADATTATE ALL'USO /
DEL TEATRO / ITALIANO / *TOMO I*. / [fregio] / IN FIRENZE, MDCCLII. /
NELLA STAMPERIA IMPERIALE. / — / *Con licenza de' Superiori*. / Si
vendono da Girolamo Bolli Libraio alla Condotta

Contiene: *La Zaira tragedia* (1-71); *Il Maometto tragedia* (75-155); *Il Giunio Bruto tragedia* (159-236); *La morte di Cesare tragedia* (239-290).

F 296-297. *Zaïre; Mahomet le prophète ou Le fanatisme; Brutus; La mort de César* di François-Marie Arouet detto Voltaire. Traduttore Antonio Maria Ambrogio. <http://id.sbn.it/bid/LIAE027127>.

LE TRAGEDIE / *DEL SIGNORE* / DI VOLTAIRE / ADATTATE ALL'USO /
DEL TEATRO / ITALIANO / *TOMO II.* / [fregio] / IN FIRENZE, MDCCLII. /
NELLA STAMPERIA IMPERIALE. / — / *Con licenza de' Superiori.* / Si
vendono da Girolamo Bolli Libraio alla Condotta.

Contiene: *Alzira tragedia* (3-86); *La Marianne tragedia* (89-165); *La Merope tragedia* (169-244); *La Semiramide tragedia* (247-330).

F 296-297. *Alzire ou Les Américains; Mariamne; Mérope; Sémiramis* di François-Marie Arouet detto Voltaire. Traduttore Antonio Maria Ambrogi. <http://id.sbn.it/bid/LIAE027120>. Digitalizzata (BNCR).

76

APPENDICE III

UN'INDAGINE BIBLIOGRAFICA. LE EDIZIONI DI TEATRO FRANCESE NEI CATALOGHI STORICI DELLA BIBLIOTECA NAZIONALE CENTRALE DI FIRENZE

3.1 *Il catalogo antico della Biblioteca Magliabechiana (Cat. Storici 1)*

Il catalogo delle opere a stampa della Biblioteca Magliabechiana fu iniziato da Giovanni Targioni Tozzetti il 9 maggio 1740 e chiuso il 14 settembre 1743⁶⁰¹. Si presenta come un catalogo manoscritto in quattordici volumi in *folio*, dei quali dodici ordinati per classi magliabechiane e gli ultimi due di indice alfabetico. La segnatura moderna che lo individua, Cat. Storici 1, è frutto del recente ordinamento del fondo Cataloghi Storici della BNCF (ultimato nel 2021 da Susanna Pelle e Carmela Santalucia) e della compilazione di un relativo inventario sommario, a cura di Susanna Pelle e sulla scorta degli studi di Maria Mannelli Goggioli⁶⁰². All'interno del catalogo antico, i lemmi si succedono in ogni classe per ordine alfabetico in base al cognome dell'autore. Per ogni opera sono registrati collocazione, nome e cognome dell'autore, titolo, luogo di edizione, nome dell'editore (raramente), anno, formato, numero dei volumi, pagine di ciascun volume, tipo di legatura⁶⁰³. L'unico esemplare di questo catalogo oggi noto (quello disponibile in BNCF) doveva costituire la copia destinata alla biblioteca; lo conferma il fatto che sia stato aggiornato di volta in volta, in base alle nuove acquisizioni, fino ai primi decenni dell'Ottocento, per

⁶⁰¹ BNCF, Cat. Storici 1 [*Ioannis Targionii Catalogus librorum omnium typis impressorum eiusdem [[i.e. Magliabechianae]] Bibliothecae in XII volumina distributus et inchoatus die 9 maii anno 1740 absolutus die 14 septembris 1743*]. Per la descrizione e le notizie sul catalogo, cfr. Maria Mannelli Goggioli, *La Biblioteca Magliabechiana. Libri, uomini, idee per la prima biblioteca pubblica a Firenze*, Firenze, Olschki, 2000, pp. 99-108.

⁶⁰² Cfr. *Il fondo Cataloghi Storici*, inventario sommario a cura di Susanna Pelle e Maria Mannelli Goggioli, Firenze, luglio 2021, disponibile online sul sito della BNCF: <<https://www.bncf.firenze.sbn.it/wp-content/uploads/2021/07/Il-fondo-Cataloghi-Storici.pdf>> (ultima consultazione in data 31 ottobre 2025).

⁶⁰³ Queste le abbreviazioni adoperate per le legature: c^o = corio; c^a = charta; m^a = membrana. Cfr. Maria Mannelli Goggioli, *La Biblioteca Magliabechiana*, cit., p. 102.

essere poi abbandonato⁶⁰⁴. Il lavoro di spoglio delle edizioni di teatro francese è stato condotto sulla classe VII, la più consistente del fondo⁶⁰⁵, dedicata alla poesia e interamente contenuta nel secondo volume. Questa classe include, oltre ai vari generi di poesia, anche testi teatrali di varia natura riconducibili sia al teatro musicale (principalmente drammi per musica) sia a quello recitato. Le opere variano per genere (commedie, tragedie, tragicommedie, ecc.), lingua (oltre all'italiano: francese, inglese, tedesco, latino), area tematico-geografica di riferimento (teatro francese, teatro inglese, teatro gesuitico, ecc.), tipo di pubblicazione (singola o in raccolta per lo più per autore). Nell'operazione di spoglio si è scelto di operare direttamente sul catalogo e non sugli indici, meno affidabili, e di scorrere carta per carta tutti i lemmi della classe considerata. Sono state considerate soltanto le opere di teatro francese dalla prima metà del XVII secolo fino al 1799, in lingua originale o in traduzione italiana. Si è optato per una trascrizione conservativa (ad eccezione della distinzione fra le lettere u e v). Alla fine di ogni lemma si riportano il numero della carta del catalogo in corsivo ed eventuali note fra parentesi quadre. Per le lettere assenti (E, H, I, K, L, N, O, P, S, T, Y, Z) non è stato individuato alcun lemma di interesse. Lo spoglio condotto secondo questi criteri ha rilevato 51 edizioni: 17 raccolte teatrali⁶⁰⁶ e 34 *pièces* singole (complessivamente 34 edizioni in traduzione e 17 in lingua originale).

A

Pietro ANDOLFATI Rappresentazioni Teatrali. Firenze 1791. Tomi. 2. in 8°. pag. 287. 300. C°. 8v [Contiene tre traduzioni dal francese: cfr. appendice II.]

[ANON.] Arlecchino Salvatico Commedia tradotta dal Francese Firenze 1754. 8°. Vol. 1. pag. 80 C^a. 21v

⁶⁰⁴ Le aggiunte successive al 1743 occupano il *verso* delle carte, ma sono distinguibili spesso anche sul *recto*, fra i lemmi originali.

⁶⁰⁵ Cfr. Piero Innocenti, *Il bosco e gli alberi. Storie di libri, storie di biblioteche, storie di idee*, vol. I, [Firenze], Giunta regionale toscana – Scandicci, La nuova Italia, 1984, p. 395.

⁶⁰⁶ Sono state escluse dallo spoglio, per quanto possibile, le raccolte miste.

B

M^r BOURSAULT Esope a la Ville 1690 in 6°. 47v

C

CHAMFORT Mustafa e Zanghire Tragedia tradotta in versi Italiani dal Dottor Vincenzo IACOBACCI. Parma 1782. dalla Stamperia Reale. VOLTAIRE Adelaide di Ghesclino Tragedia tradotta dal suddetto Parma dalla Stamperia Reale 1783. Vol. 1. 4°. pag. 112. 95. 67v

CHAPPUZEAU Le Riche ou Le noble imaginaire Comedie. Paris 1672. Vol. 1. 16. pag. 82. M^a. 67v

P. CORNEILLE Le Theatre, premiere, et sec. partie. a Rouen, et se vend a Paris 1664 fol. Vol. 2. pag. 634. et 672. et 17. M^a. 80r

----- Autre Edition, premiere et seconde partie. a Rouen et se vend a Paris 1660. 8°. Vol. 2. pag. 704. et 720. C°. 80r

----- Autre Edition divisée en quatre parties a Rouen, et se vend a Paris 1668. 12°. Vol. 4. pag. 586. 596. 618. et 364. et 34. C°. dans le Tome 4. est le Poeme sur les Victoires du Roy traduit de Latin en Francois. 80r-81r

----- Heraclius Empereur d'Orient. a Rouen, et se vend a Paris 1647. 4°. Vol. 1. pag. 126. M^a. 81r

----- Le Tragedie tradotte in versi Italiani con l'originale Francese a fronte. Tomo I e II. Venezia 1747 4°. vol. 2. pag. 188. 302 C^a 80v

----- L'Inconnu Comedie Paris 1704. Vol. 1. in 8. pag. 120. M^a 80v

----- Il Timocrate Opera Tragicomica tradotta dal Francese. Bologna 1699. Vol. 1. in 16. p. 119 C^a. 80v

----- Varie Tragedie tradotte in Italiano, e accomodate alle Scene d'Italia cioè Tom. primo L'Edippo L'Arminio. Bologna 1609.1610 Tom. 2d.o L'Audice. Il Pirro Ivi. Tom. 3° il Dario, Il Timocrate, Lo Stilicone. Ivi 1713. Vol. 3 [...] 80v

M.^r de CREBILLON Elettra Tragedia tradotta in versi Italiani dal Cav.^{re} Lorenzo GUAZZESI. Arezzo 1750. 8°. Vol. [1] pag. 79. C^a. 83v

----- Serse Tragedia trasportata in verso Italiano dal Dott. Ferdinando BASSI coll'aggiunta di alcune sue canzoni Anacreontiche. Firenze 1756. 8°. Vol. 1. pag. 254. C^a. 83v

----- La Semiramide Tragedia Tradotta da Niccolo SEMINETTI. Firenze 1757. Vol. 1. in 8. p. 94. 83v

D

Sig.^r DESTOUCHES Alcune Commedie, cioè Il Superbo, L'Ingrato, e L'Irrisoluto. Firenze 1761. 8°. Vol. 1. C^a. 91v

----- Il Tamburo Notturmo tradotto dal Senat. Giulio RUCELLAI. Firenze 1750. Vol 1. in 8. p. 114. C^a. 91v

M. DUBOCCAGE Les Amazones. Tragedie Paris 1749. p. 83. C^a 95r

----- Le Amazzoni Tragedia Tradotta Da Luisa GOZZI. Venezia 1756. Vol. 1. in 8. p. 125. C^a. 96v

F

M.^f Le FRANC La Didone Tragedia tradotta in versi Toscani da Filippo de VENUTI. Firenze 1747. 8°. Vol. 1. pag. 95. C^a. 106v

G

Girol. GIGLI. Il Don Pilone, ovvero il Bacchettone falso, Commedia tratta dal Tartufo di MOLIER, con gl'Intermedi. Lucca 1711. 8°. Vol. 1. pag. 124. C^a. 116r [Il segno della croce inscritta in un rombo, presente accanto al lemma, segnala questo libro come proibito.]

M.^f GILLET L'Art de Regner Tragicomédie. Paris 1645. Vol. 1. 4°. pag. 150. M^a. 114v

Lorenzo GUAZZESI. Raccolta di Alcune Tragedie trasportate dal Francese in Italiano Seconda Ediz.^e Pisa 1762. Vol. 1. in 4. p. 280 C^a 122r

M.^f GUI. Terée. Tragedie. Paris 1753. 12°. Vol. 1. pag. 68. M^a. - Crusca - 123v

M

(M.^r MOLIER) La Princesse d'Elide. a Paris 1669. 4°. Vol. 1. pag. 17. C^a. 173r

----- Il Misanthropo Commedia tradotta dal Francese in Versi Toscani da Enrico GIROLAMI. Firenze 1749. Vol. 1. in 8. pag. 140. C^a. 172v

----- Oeuvres Amsterdam 1750. Vol. 1. in 16. pag. 584. C^o. Tom. 11 172v

----- Altra Edizione Francese-Tedesca. Norimberga 1695 Vol. 4. 8°. pag. 396. 360. 370. 348 172v

Sig.^e de La MOTTE. Ines de Castro, Tragedia tradotta in verso toscano da Carlo STENDARDI con altri suoi poetici componimenti. Firenze 1766. 4°. Vol. 1. pag. 76. C^a. 174v

Q

M.^r QUINOT. L'Amalasunta, Tragicommedia trasportata dal verso Francese in prosa Italiana. Bologna 1664. 12°. Vol. 1. pag. 107. C^a. 217r

R

M. RACINE Oeuvres completes nouvelle Edition ornée de Figures dessinées par Lebarbier et gravées sous la direction de l'Imprimerie de Didot jeune a Paris l'An IV. 1796. Vol. 4. in 8. pag. 427. 436. 401. 488. C^o. 217v

----- L'Ifigenia tradotta in versi Toscani dal Cav.^e Lorenzo GUAZZESI. Fir.^e 1748. 8°. Vol. 1. pag. 78. C^a. 217v

----- Andromaca Tragedia tradotta in versi Toscani da Gregorio REDI Firenze 1758. Vol. 1. in 8. pag. 84. C^a. 217v

----- L'Atalia Tragedia tradotta in versi Toscani da And.^a BONDUCCI. Firenze. 1753. Vol. 1. in 8. p. 98. C^a. 217v [Il traduttore è in realtà Antonio Conti, Andrea Bonducci è solo l'editore.]

----- Il Mitridate Tragedia tradotta in versi sciolti da Gio. Batt^a RICCHIERI. Firenze 1748 Vol. 1. in 8. p. 104 C^a. 217v

----- L'Atalia, trasportata in versi Toscani da un'Accademico [sic!] Fiorentino, cioè dal Gran Priore de' Cavalieri di Pisa Niccolo SEMINETTI. Pisa 1792. 8°. Vol. 1. pag. 125. C^o. 217v

V[-U-W]

[VARIOR.] Biblioteca Teatrale Italiana Scelta e disposta da Ottaviano DIODATI. Lucca 1762. Vol. 12. in 8. 1^{mo}. p. 331. 2°. 356. 3°. 392. 4°. 423. 5°. 464. 6°. 397. 7°. 393. 8°. 384. 9°. 1764. pag. 384. 10°. 430. 11°. 1765. p. [...] 12°. pag. 460. C^a. 277r [Contiene anche traduzioni dal francese, come segnalano Luigi Ferrari e Claudio Vinti: cfr. Luigi Ferrari, *Le traduzioni italiane*, cit., pp. 278-279; Giovanni Saverio Santangelo – Claudio Vinti, *Le traduzioni italiane*, cit., p. 19.]

[VARIOR.] Collection de Tragedies, Comedies, et Drames Choisis des plus celebres Auteurs modernes. Livourne 1774. Tom XII. in 8 p.mo p. 403. 2d. 377. 3°. 386. 4°. 365. 5°. 393. 6°. 374. 7°. 395. 8^{vo}. 394. 1775. 9°. 413. 10^{mo}. 394. manca il Tomo 11°. 12. p. 383. C^a. 277v

[VARIOR.] Collection de Tragedies et Comedies Choiesies de Plus celebres Auteurs Anciens. A Livourne Tom 6. 1775 e 1776. 8°. Tom. 1. p. 478. 2°. 466. 3°. 415. 4°. 490. 5°. 291. 6°. 330. C^a. 277v

[VARIOR.] Collection de Comedies Choiesies en un acte et en Deux des Plus celébres Auteurs. à Livourne 1776. Tom. 12. Vol. 12. 8°. 1. pag. 299. 2°. 279. 3°. 319. 4°. 437. 5°. 479. 6°. 442. 7°. 401. 8°. 394. 9°. 423. 10°. 455. 11°. 435. 12°. 430. C^a. 277v

M.ⁱ de VOLTAIRE La Zaira Tragedia tradotta in Toscano da Giuseppe FINORI. Firenze 1748. 12^{mo}. Vol. 1. pag. 108. C^a. 297v

----- Le Tragedie adattate all'uso del Teatro Italiano da A. M. A. Tomi due. Firenze 1752. 12°. Vol. 2. M^a. 297v

----- L'Alzira Tragedia trasportata in versi Italiani dal Cav.^{re} Lorenzo GUAZZESI. Arezzo 1751. 8°. Vol. 1. C^a. 297v

----- L'Olimpia Tragedia tradotta in Versi Italiani. Venezia 1768. Vol. 1. in 8. pag. 111. C^a. 297v

----- Bruto Tragedia tradotta da Gio Batta ZANOBETTI. Livorno 1751. Vol. 1. in 8. pag. 79. C^a. 297v

----- gli Sciti Tragedia tradotta in Versi Italiani dal Proposto Marco LASTRI. Firenze 1768. Vol. 1. in 8. p. 75. C^a. 297v

----- La Merope Tragedia trasportata in verso Italiano Venezia 1754. Vol. 1. in 8. p. 79. C^a. 297v

----- Altra Edizione ivi 1744. Vol. 1. in 8. p. 79. C^a. 297v

----- Il Cesare e il Maometto tradotte in Versi Italiani dall'Abb. Melchiorre CESAROTTI. con alcuni Ragionamenti del med.^o Venezia 1762. Vol. 1. in 8. p. 265. C^a. 297v

3.2 *Il catalogo antico della Biblioteca Palatina mediceo lotaringia (Cat. Storici 3)*

Nel 1771 il granduca Pietro Leopoldo cedette alla Biblioteca Magliabechiana parte di quella che era stata, fino ad allora, la biblioteca di palazzo conservata a palazzo Pitti, nota oggi come biblioteca Palatina mediceo lotaringia⁶⁰⁷. Quest'ultima includeva sia le collezioni dei Medici, formatesi a partire dal XVI secolo, riunite e riordinate da Antonio Magliabechi per volontà di Cosimo III nel 1666 e accresciute fino ad includere la biblioteca del gran principe Ferdinando nel 1713 e quella del cardinale Leopoldo de' Medici nel 1715 (nucleo mediceo); sia le opere della biblioteca dei Lorena, conservate nel castello di Lunéville e

⁶⁰⁷ Cfr., per questa e per le informazioni successive, Maria Mannelli Goggioli, *La Biblioteca Palatina mediceo lotaringia ed il suo catalogo*, in «Culture del testo», I, 3 (settembre-dicembre 1995), pp. 135-159 e, per le biblioteche succedutesi a palazzo Pitti, cfr. Renato Pasta, *La biblioteca aulica*, cit., pp. 351-387.

trasferite a Firenze per ordine di Francesco Stefano o acquisite nel periodo della Reggenza (nucleo lotaringio). Fra i motivi che spinsero Pietro Leopoldo a smantellare la biblioteca di palazzo e a depositarla in parte presso la Magliabechiana si può annoverare innanzitutto l'esigenza pratica di sgomberare alcune sale del palazzo, vista la crescita della nuova famiglia granducale, ma non si possono escludere nemmeno il desiderio di rendere del tutto disponibile il patrimonio librario del padre Francesco Stefano alla cittadinanza fiorentina né la volontà di costituire, con la consorte Maria Luisa di Borbone, una nuova raccolta privata. Il bibliotecario Giovanni Targioni Tozzetti si preoccupò di catalogare i nuovi volumi giunti in Magliabechiana, redigendo un catalogo con la stessa struttura e gli stessi criteri di quello compilato fra il 1740 e il 1743. Questo catalogo manoscritto, in tre volumi ordinati secondo classi magliabechiane ai quali se ne aggiunge uno di indice alfabetico, è oggi individuato dalla segnatura Cat. Storici 3⁶⁰⁸. A differenza del Cat. Storici 1, aggiornato per tutto il secolo e oltre, questo secondo catalogo descrive un fondo chiuso; considerati insieme, i due cataloghi costituiscono l'antico catalogo magliabechiano delle opere a stampa (composto da un totale di diciotto volumi)⁶⁰⁹. Anche in questo caso, lo spoglio è stato effettuato sulla classe VII⁶¹⁰ e ha seguito gli stessi criteri adottati per lo spoglio del Cat. Storici 1⁶¹¹. Per le lettere assenti dallo spoglio (E, H, I, L, N, O, W, X, Z) non è stato individuato alcun lemma di interesse. Lo spoglio condotto secondo questi criteri ha rilevato 55 edizioni: 29 raccolte teatrali e 26 *pièces* singole (complessivamente, 13 edizioni in traduzione e 42 in lingua originale).

A

⁶⁰⁸ BNCF, Cat. Storici 3 *Catalogo d'una porzione della Reale Biblioteca Palatina* [sc. Medicea Lotaringia] *custodita nelle stanze della Magliabechiana. A dì primo agosto 1771.*

⁶⁰⁹ Cfr. Maria Mannelli Goggioli, *La Biblioteca Magliabechiana*, cit., nota 55 p. 100.

⁶¹⁰ BNCF, Cat. Storici 3, vol. I, cc. 64r-125v.

⁶¹¹ Cfr. p. 309. Il segno =, presente in ogni lemma a separare i dati, è stato sempre omissso; per il resto la trascrizione proposta è assolutamente conservativa.

ADDISSON Commedia intitolata il Tamburo; Firenze appresso Andrea Bonducci pag. 114 8° C^a 64r

[ANON] Le divorce de L'amour sine anno pag. 54 4° 12 C° 66v [Potrebbe trattarsi della commedia *Le divorce de l'amour et de la raison* del poeta e librettista Simon-Joseph Pellegrin (1663-1745).]

[ANON] La Femme Docteur; Douai 1731 pag. 160 12 C^a 69r [Dovrebbe trattarsi di una commedia del padre gesuita Guillaume-Hyacinthe Bougeant (1690-1743), *La femme docteur ou La théologie tombée en quenouille comédie* (à Douai, chez J. François Roujot, imprimeur & libraire, rue des Écoles, 1731).]

[ANON] [...] Il Maometto di Voltaire, tradotto; Firenze 1751 pag 79 [...] 8° C^a 69v

[ANON] L'Orphelin de la Chine; Paris 1735 pag 72 12 C^a 71r [Dovrebbe trattarsi dell'omonima tragedia di Voltaire del 1755. La data del lemma potrebbe essere frutto di un errore del catalogatore.]

[ANON] Stilicone; Firenze pag 128 12 C^a 73r [Dovrebbe trattarsi della traduzione della tragedia di Thomas Corneille nell'edizione fiorentina di Jacopo Guiducci e Santi Franchi del 1713.]

[ANON] (Crudeli), il Superbo; Firenze 1746 pag 138 8° C^a 73r

[ANON] Venise Sauvée; Paris 1747 pag 84 12 C^a 73v [Dovrebbe trattarsi della seconda edizione della tragedia del drammaturgo Pierre-Antoine de La Place (1707-1793).]

B

B. Le Double Veuvage Comedie; Lyon 1715 pag. 109 12 C° 76r [Di autore anonimo.]

BEYS L'Hospital des fous; Paris 1636 pag 118 4° M^a 78r [Tragicommedia di Charles Beys (1610-1659).]

BOISSY L'Apologie du Siecle; Paris 1734 pag 38 8° C^a 79r [Commedia.]

BOURSAULT Theatre; Paris 1701 pag 91 64 62 12 C° 79v

----- Esope A la Cour; Paris 1706 pag 96 12 C° 79v

----- Theatre Alia editio; Paris 1746 pag 542 528 535 Voll 3 12 C° 79v

BRUEYS, et PALAPRAT Oeuvres; Paris 1755 pag 257 220 231 312 288 Voll 5 12 C° 80r

C

CAMPISTRON Oeuvres; Amst[er]dam 1724 pag 340 652 Voll 2 12 C^a 80v

CHAUSSE oeuvres de theatre; Paris 1752 pag 198 12 104 70 82 80 108 68 Voll 3 12 C° 82v

CORNEILLE oeuvres; Paris 1758 pag 360 372 382 341 381 384 372 334 346
333 Voll 10 12 C° 84r

CREBILLON Oeuvres; Liege 1717 pag 72 12 C° 84v

----- Alia editio; Paris 1754 pag 321 300 249 Voll 3 12 C° 84v

----- Semiramide tragedia tradotta da Niccolò SEMIINETTI; Firenze
1757 pag 94 8° C^a 84v

CYRANO Bergerac oeuvres; Amsterdam 1710 pag 277 12 tom 11 Solamente
C° 84v

D

DANCOURT, Les oeuvres; Paris 1697 pag 233 70 83 79 63 84 82 65 135 66 75
118 75 72 47 63 78 68 93 Voll 6 12 C° 85r

DESTOUCHES oeuvres; A La Haye 1752 pag 108 543 642 271 579 544 8° Voll.
4 C° 85v

----- Alcune commedie tradotte in Italiano; Firenze 1761 pag 368 8°
C^a 85v

DIDEROT, Il Padre di famiglia; Livorno 1762 pag 132 12 C^a 85v

----- Le Fils naturel; Amsterdam 1757 pag 299 8° C° 85v

F

FAVART Theatre; Paris 1746 pag 56 55 56 8° C° 87v

FOSSE Theatre; Amsterdam 1703 pag 81 12 M^a 88v [Teatro di Antoine d'Aubigny de La Fosse (1653-1708).]

G

GRANGE Le Theatre; Amsterdam 1703 pag 68 12 M^a 91r [Tragedie di François-Joseph de La Grange-Chancel (1677-1758).]

M

MARMONTEL, Aristomene tragedia; Firenze 1767 pag 84 8° C^a 98v

MOLIERE Oeuvres; Paris 1753 pag 303 320 316 368 303 276 263 184 Voll 8
12 C° 100v

----- Alia editio; Paris 1682 pag 304 416 296 335 195 261 Voll 6 cum
figuris 8° C° 100v

----- Alia editio A La Haye 1735 pag 448 504 538 552 Voll 4 avec
figures 12 C° 100v

MONTIGNY La mechanceté ou L'ecole des tragedies, parodie d'Astarbée
[sic!]; Paris 1658 pag 96 12 C^a 101r [La data corretta è 1758.]

P

PIRON Alex oeuvres; Paris 1758 pag 386 12 avec figures d'après Les desseins
de Cochin Voll 3 C^o 106v

POESSON [POISSON] Oeuvres; Paris 1743 pag 53 102 48 84 283 Voll 2 8^o C^o
107r [Opere di Philippe Poisson (1682-1743).]

----- Alia editio; Lyon 1695 pag 478 12 C^o 107r [Opere di Raymond
Poisson (1630 circa-1690).]

----- Alia editio ut supra 478 12 C^o 107r

Q

QUINAULT Agrippa roy d'Albe ou le faux Tiberinus; Paris 1663 pag 72 12 C^o
108r

R

RACINE Oeuvres; Paris 1755 340 355 346 Voll 3 12 C^o 108r

----- Alia editio; Paris 1757 pag 217 75 252 287 Voll 4 12 C^o 108r

----- Berenice tragedia; Bologna 1707 pag 96 12 C^a 108r

REGNARD Les folies amoureuses; Paris 1684 pag 91 12 senza coperta 109r

----- Oeuvres; Bruxelles 1721 pag 106 133 tom 11 12 C° 109r

----- Alia editio; Bruxelles 1715 tom 11 pag 106 133 12 C° 109r

----- Oeuvres; Paris 1755 Voll 4 12 C° 109r

ROTROY La Bague de Le Ouby [sic!] comedie; Lyon 1654 pag 87 8° M^a 109v

RYER Themistocle, tragedie; Lyon 1654 pag 94 8° M^a 110r

S

[STENDARDI Carlo] Ines de Castro, tragedia trasportata da verso francese
Opera postuma; Firenze 1766 pag 76 4° C^a 114r

V

VALENTIN Le franc Bourgeois comedie; Bruxelles 1706 pag 94 8° C^a 117v

[VARIORUM] Raccolta di tragedie tradotte in [sic! ma: «dal»] francese da
Lorenzo GUZZESI; Pisa 1762 pag 280 4° C^a 121v

[VARIORUM] Nouveau theatre françois, sine loco 1768, e 1770 pag 208 104
[...] Voll 2 8° C^a 122r

[VOLTAIRE] Orsomano tragedia tradotta dal MORMORAI; Lucca 1769 pag
101 8° C^a 124v

----- Oedipe tragedie; Paris 1719 pag 131 8° C^o 124v

3.3 *La raccolta privata di Pietro Leopoldo: il catalogo del 1771 (Rari, Postillati 153)*

La nuova raccolta che Pietro Leopoldo e Maria Luisa di Borbone costituirono a partire dal 1768 e che sostituì la precedente Biblioteca Mediceo-lotaringia a palazzo Pitti venne sistemata nel mezzanino sopra il primo piano del palazzo, oggi noto come Andito degli Angiolini⁶¹². La BNCF ne conserva il primo catalogo a stampa, ritrovato alla fine degli anni Novanta: si tratta dell'esemplare appartenuto al Granduca⁶¹³, il *Catalogue des livres du cabinet particulier de LL. AA. RR.*, pubblicato a Firenze nel 1771⁶¹⁴. Il catalogo elenca 1595 opere⁶¹⁵ divise in sei sezioni: Belles Lettres, Histoire et Memoire, Sciences et Arts, Religion, Musique, Estampes. L'esemplare fiorentino è postillato con giudizi concisi e a volte taglienti su alcune delle opere catalogate, attribuiti al Granduca e al suo segretario intimo, Jean Evangeliste Humbourg⁶¹⁶. Si tratta di note aggiunte probabilmente in vista dell'uso della biblioteca, riservata oltre che alla coppia

⁶¹² Sulla biblioteca di Pietro Leopoldo e di Maria Luisa, cfr. Lucia Chimirri, *Le letture di Pietro Leopoldo*, in «Biblioteche oggi», dicembre 1999, pp. 42-45 e Renato Pasta, *La biblioteca aulica*, cit., pp. 369-387.

⁶¹³ L'esemplare gemello, appartenuto a Maria Luisa, è invece conservato presso la Newberry Library di Chicago, con la segnatura Z491.C277: cfr. Renato Pasta, *La biblioteca aulica*, cit., p. 371.

⁶¹⁴ BNCF, Rari, Postillati 153, *Catalogue des livres du cabinet particulier de LL. AA. RR.*, Florence, de l'Imprimerie granducale, 1771.

⁶¹⁵ Il numero complessivo include anche le 73 opere in più, elencate nell'esemplare di Maria Luisa ma non in quello di Pietro Leopoldo: cfr. Renato Pasta, *La biblioteca aulica*, cit., p. 371.

⁶¹⁶ Cfr. ibidem.

granducale anche ai giovani principi e alla loro educazione. Rispetto alla precedente biblioteca lorenese, la raccolta di Pietro Leopoldo e di Maria Luisa appare più ricca di testi meno eruditi: specchio di una nuova sensibilità, attenta anche alla sfera individuale oltre che a quelle pubblico-istituzionale e governativa⁶¹⁷. Tra le letture più “leggere” si contano anche numerosi testi drammatici. Scorrendo i 554 titoli elencati nella sezione Belles Lettres, è possibile individuare numerose opere riferibili alla produzione drammaturgica francese sei e settecentesca, costituite quasi tutte da raccolte di *pièces* per autore. Gli autori giudicati positivamente nelle note manoscritte sono Baron, Campistron, Corneille («beau et amusant»), Destouches («assez agréable»), Fagan, Favart, madame de Graffigny, Lesage, Marivaux, particolarmente apprezzato («très agréable et écrit avec esprit») così come Molière («agréable et fort amusant»), Palisson, Poisson, Saintfoix. Sono state invece ritenute mediocri, ad esempio, le opere teatrali di Anseaume, Poinciset, Boissy. Al di là delle edizioni teatrali elencate nello spoglio, risultano particolarmente interessanti sia la presenza di trattati (*Le comédien* di Saint-Albine, *De la réformation du théâtre* di Riccoboni) e delle prime storie del teatro (francese e italiano), sia i giudizi espressi su questo tipo di opere. Al numero 46, il catalogo riporta per esempio la *Bibliothèque du théâtre françois, depuis son origine; contenant un Extrait de tous les Ouvrages composés pur ce Théâtre, depuis les Mystères jusqu'aux Pièces de Pierre Corneille; une Liste Chronologique de celles composées depuis cette dernière époque jusqu'à présent; avec deux Tables alphabétiques, l'une des Auteurs & l'autre des Pièces* (Dresde, Michel Groell, 1768, 3 voll.), opera allora recentissima attribuita a Louis-César de La Baume Le Blanc duc de La Vallière (1708-1780). Il giudizio a lato riporta: «livre curieux, a cause de l'histoire et des divers changemens du Théâtre françois, d'ailleurs très inutile, bon à lire une seule fois». Un commento simile postilla il titolo immediatamente successivo (47), *l'Histoire anecdotique du Théâtre Italien, depuis son établissement en France, jusqu'en l'année 1769. Contenant les analyses des principales pièces, & un Catalogue de toutes celles tant italiennes que françoises données sur ce Théâtre, avec les anecdotes les plus Curieuses & les notices les*

⁶¹⁷ Cfr. *ivi*, p. 376.

plus intéressantes de la vie & des talens des Auteurs, et des Acteurs (Paris, Lacombe, 1769, 9 voll.), redatta da Jean-Auguste Jullien detto Desboulmiers (1731-1771), anche questa di pubblicazione molto recente rispetto alla data del catalogo: «comme le précédent, mais beaucoup plus ennuyant». Rilevante inoltre la presenza di due raccolte teatrali inglesi tradotte in francese: al n. 244 il *Théâtre Anglois* (Londres, 1758, 8 voll.), «bien écrit et curieux par la singularité de ses Comedies», e al n. 245 *Le Nouveau Théâtre Anglois* (Paris, Humblot, 1769, 2 voll.), «bien écrit et curieux surtout par ses Tragédies qui sont fort singulieres». Commenti che esprimono un interesse crescente per una drammaturgia alternativa (per quanto addomesticata dalla traduzione francese) al canone drammaturgico allora dominante. L'operazione di spoglio ha individuato 49 edizioni di interesse: 48 raccolte teatrali⁶¹⁸ e una sola *pièce* pubblicata singolarmente. Si è optato per una trascrizione conservativa, riportando alla fine di ogni lemma gli eventuali giudizi manoscritti fra parentesi tonde e il numero di pagina dell'esemplare del catalogo in corsivo.

7. Corneille. Son Théâtre, avec les Commentaires de Mons. de Voltaire. *Genève*, 1764. *figures de Gravelot*. 12 vol. in - 8. *Veau à cail*. (beau et amusant) 4

29. D'Arnauld. le Comte de Comminge. *Paris, lesclapart*, 1765. in - 8. *Veau à cail*. (beau livre, surtout pour les sentimens qui y sont, mais très triste) 8

32. Vadé. Ses Oeuvres. *Paris, Duchesne*, 1758. 4. vol. in - 8. *Veau à cail*. 9

33. Favart. Théâtre. *Paris, Duchesne*, 1763. 8. vol. 8 [sic!] in - 8. *Veau f.* (amusant) 9

⁶¹⁸ Come negli spogli precedenti, sono state escluse per quanto possibile le raccolte miste.

34. Anseaume. Théâtre. *ibid.* 1766. 3. vol. in - 8. Veau à cail. (mediocre) 9
36. Théâtre de Poinsinet. *Paris, Duchesne*, 1767. 2 vol. in - 8. Veau à cail. (mediocre) 9
37. Théâtre de Boissy. *ibid.* 1756. 9 vol. in - 8. Veau à cail. (mediocre) 9
38. Théâtre de D'Avise. *ibid.* 1758 in - 8. Veau à cail. (mediocre) 9
168. Les Oeuvres de Racine. *Amst.* 1760. 3. vol. in - 12. Veau ord. 84
214. Théâtre de Dufresny. *Paris, Briasson*, 1747. 4. vol. in - 12. Veau à cail. 95
215. Théâtre d'Autreau. *Paris, Briasson*, 1749. 4. vol. in - 12. Veau à cail. 95
216. Théâtre de la Fosse. *Paris, Duchesne*, 1747. 2. vol. in - 12. Veau à cail. 96
217. Théâtre de Poisson. *Paris, Duchesne*, 1766. 2. vol. in - 12. Veau à cail. (assez amusant) 96
218. Théâtre de Colardeau. *Paris, Duchesne*, 1758. in - 12. Veau à cail. 96
219. Théâtre de Pannard. *Paris, Duchesne*, 1763. 4. vol. in - 12. Veau à cail. 96

220. Théâtre de Merville. *Paris, Duchesne, 1766. 3. vol. in - 12. Veau à cail. 96*
221. Théâtre de Palissot. *Paris, Duchesne, 1763. 3. vol. in - 12. Veau à cail. (assez amusant) 96*
222. Théâtre de Fagan. *Paris, Duchesne, 1760. 4. vol. in - 12. Veau à cail. (Idem) 96*
223. Théâtre de la Fargue. *Paris, Duchesne, 1765. 2. vol. in - 12. Veau à cail. 96*
224. Théâtre de Boindin. *Paris, Prault, 1753. 2. vol. in - 12. Veau à cail. 96-97*
225. Théâtre de Saintfoix. *Paris, Prault, 1762. 4. vol. in - 12. Veau à cail. (écrit avec esprit) 97*
226. Théâtre de Danchet. *Paris, Grangé, 1751. 4. vol. in - 12. Veau à cail. 97*
227. Théâtre de Grafigny. (*Mad.*) *Paris, Duchesne, 1766. in - 12. Veau à cail. (écrit avec esprit) 97*
229. Théâtre de Voltaire. *Paris, Duchesne, 1764. 5. vol. in - 12. Veau à cail. 97*
230. Théâtre de Champmêlé. *Paris, Ribou, 1735. 2. vol. in - 12. Veau à cail. 97*

232. Théâtre de Boursault, avec les autres Oeuvres. *Paris, Duchesne, 1746. 3. vol. in - 12. Veau à cail. 98*

233. Théâtre de le Sage. *Paris, Barrois, 1739. 2. vol. in - 12. Veau à cail. (assez agréable) 98*

234. Théâtre de Pradon. *Paris, Barrois, 1744. 2. vol. in - 12. Veau à cail. 98*

235. Théâtre de la Grange. *Paris, Barrois, 1758. in - 12. Veau à cail. 98*

236. Théâtre de Voisenon (*l'Abbé*). *Paris, Duchesne, 1753. in - 12. Veau à cail. 98*

237. Théâtre de la Noue. *Paris, Duchesne, 1765. in - 12. Veau à cail. 98*

239. Théâtre de la Thuilerie. *Amst., 1745. in - 12. Veau à cail. 99*

240. Théâtre de Launay. *Paris, Duchesne, 1766. in - 12. Veau à cail. 99*

241. Théâtre de la Font. *Amst., 1746. in - 12. Veau à cail. 99*

242. Théâtre de Barbier. (*Mademois.*) *Paris, Briasson, 1745. in - 12. Veau à cail. 99*

243. Théâtre de Marivaux. *Paris, Duchesne, 1758. 7 vol. in - 12. Veau àcail.*
(très agréable et écrit avec esprit) 99

293. Théâtre de la Chaussée. *Paris, Prault, 1762. 5 vol. in - 12. Veau àcail. 112*

294. Théâtre de Campistron. *Paris, 1730. 3 vol. in - 12. Veau àcail. (assez bon)*
113

295. Théâtre de S. Mard. *Amst. Mortier, 1750. 5 vol. in - 12. Veau àcail. 113*

297. Théâtre de Régnard, avec son Voyage de Laponie. *Paris, 1758. 4 vol. in -*
12. *Veau àcail. 113*

298. Théâtre de Chaulieu (*l'Abbé*) ses Oeuvres. *Paris, David, 1757. 2 vol. in -*
12. *Veau àcail. 113*

309. Théâtre de Dancourt. *Paris, 1760. in - 12. Veau àcail. 115*

310. Théâtre de Brueys & Palaprat. *Paris, Briasson, 1755. 5 vol. in - 12. Veau*
àcail. 115

311. Théâtre de la Grange-Chancel. *Paris, 1758. 5 vol. in - 12. Veau àcail. 115*

312. Théâtre de le Franc. *Paris, Chaubert, 1753. 4 vol. in - 12. Veau àcail. 116*

314. Théâtre de Baron. *Paris*, 1759. 3 vol. in - 12. *Veau ècail*. (assez agrèable)
116

315. Théâtre de Destouches. *Paris, Prault*, 1758. 10 vol. in - 12. *Veau ècail*.
(Idem) 116

319. Théâtre de Molière. *Paris, Ganeau*, 1753. 8 vol. in - 12. *Veau ord*. (agrèable
et fort amusant) 117

339. Le Théâtre de Sivry. *Londres*, 1764. in - 12. *Veau f*. (assez amusant) 113

Alla fine di questo lavoro desidero ringraziare Silvia Castelli, direttrice della Biblioteca Marucelliana, per le sue preziose indicazioni. Ringrazio i bibliotecari e le bibliotecarie della Biblioteca del Conservatorio di Musica “Luigi Cherubini” di Firenze, della Biblioteca Forteguerriana di Pistoia, della Biblioteca Marucelliana, della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, della Biblioteca Riccardiana per la disponibilità dimostrata in questi anni. Desidero inoltre ringraziare Alessia Castagnino, Caterina Pagnini e Lorena Vallieri per i loro suggerimenti. Un ringraziamento particolare al mio tutor, Prof. Renzo Guardenti, che mi ha guidato saggiamente nel percorso di dottorato e che ha creduto fin dall’inizio nella validità della ricerca. Ringrazio infine la mia famiglia per il sostegno paziente e costante, senza il quale non avrei potuto portare a termine questo lavoro.