



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DOTTORATO DI RICERCA IN
STORIA DELL'ARTE E STORIA DELLO SPETTACOLO

CICLO XXVII

COORDINATORE Prof. Messina Maria Grazia

Lo spettacolo senza riforma.
La compagnia del San Samuele di Venezia (1726-1749)

Settore Scientifico Disciplinare L-ART/05

Dottorando

Dott. Galletti Lorenzo

Tutore

Prof. Ferrone Siro

Coordinatore

Prof. Messina Maria Grazia

Anni 2012/2014

Ringraziamenti

Il mio primo ringraziamento va al prof. Siro Ferrone, che mi ha guidato con i suoi preziosi insegnamenti alimentando la mia dedizione e la mia curiosità scientifica. Desidero ringraziare il prof. Stefano Mazzoni per gli affettuosi incoraggiamenti e i costanti consigli metodologici. Ringrazio la prof. Anna Scannapieco, il prof. Piermario Vescovo e la dott. Valeria Tavazzi, con i quali ho intrattenuto preziosi scambi di opinioni e informazioni. Un pensiero grato va ai professori Sara Mamone, Renzo Guardenti, Françoise Decroisette, Claudio Longhi, Carmelo Alberti e alla dott. Francesca Simoncini per i suggerimenti, l'aiuto e il sostegno. Devo grande riconoscenza a chi mi ha aiutato nei viaggi e nelle ricerche d'archivio: la prof. Maria Ida Biggi (Fondazione Cini), la dott. Anna Bogo (biblioteca di casa Goldoni), la dott. Silvia Castelli (biblioteca Riccardiana di Firenze), la dott. Daniela Ferrari (archivio di Stato di Mantova), la dott. Anna Claut (biblioteca nazionale Marciana di Venezia), il personale dell'archivio storico del comune di Firenze e quello della sala manoscritti delle biblioteca Braidense di Milano, la dott. Lucia Curcio. Grazie, infine, a chi mi ha supportato e sopportato quasi quotidianamente: mia madre, Chiara, tutta la mia famiglia. E poi Gianluca Stefani, Elena Abbado, Adela Gjata, Elisa Uffreduzzi, Emanuela Agostini, Leonardo Spinelli, Caterina Nencetti, Michela Zaccaria, Alice Pieroni.

INDICE

Abbreviazioni.....»	5
Avvertenza.....»	5
I. Il teatro comico nel primo Settecento. Il caso della compagnia del teatro San Samuele.....p.	7
1. <i>Linee di ricerca</i>»	7
2. <i>Per un riesame del rapporto tra autori e struttura spettacolare nel panorama comico del primo Settecento</i>»	10
3. <i>Breve storia del teatro San Samuele</i>»	19
4. <i>La «novità», tiranna dello spettacolo</i>»	20
5. <i>Il repertorio musicale della compagnia del San Samuele</i>»	24
5.1 <i>L'intermezzo comico veneziano</i>»	27
5.2 <i>I drammi musicali</i>»	43
6. <i>La prosa</i>»	47
6.1 <i>Le tragedie</i>»	47
6.2 <i>Le commedie</i>»	54
7. <i>I caratteri costitutivi della compagnia</i>»	57
II. I comici del San Samuele.....»	69
III. Il repertorio. Gli anni 1726-1734.....»	123
IV. Il repertorio. Gli anni 1734-1743.....»	145
1. <i>Gli intermezzi comici musicali</i>»	145
2. <i>I drammi musicali</i>»	171
3. <i>Gli spettacoli di prosa</i>»	183
V. Il repertorio. Gli anni 1743-1749.....»	211
1. <i>Le tragedie</i>»	211
2. <i>Le commedie</i>»	234
Appendici.....»	245
I. <i>Composizione della compagnia del San Samuele (1726-1749)</i>»	247
II. <i>Il repertorio della compagnia</i>»	257
III. [Carlo Goldoni], <i>Pomponio affettato</i>»	279

IV. Giovan Battista Fagiuoli, <i>Controscena per due ragazzi figliuoli de' comici Sacchi</i>	»	291
Bibliografia	»	295
Indice dei nomi, dei luoghi e delle opere	»	343

Abbreviazioni

AMAtI	Archivio multimediale degli attori italiani (http://amati.fupress.net)
ASCF	Archivio storico del comune di Firenze
ASF	Archivio di stato di Firenze
ASL	Archivio di stato di Lucca
ASMn	Archivio di stato di Mantova
ASM	Archivio di stato di Milano
ASPV	Archivio storico del Patriarcato di Venezia
BMCCV	Biblioteca del museo civico Correr di Venezia
BNBM	Biblioteca nazionale Braidense di Milano
BNMV	Biblioteca nazionale Marciana di Venezia
BRF	Biblioteca Riccardiana di Firenze
CGV	Biblioteca di Casa Goldoni, Venezia

n.	nota
no., ni.	numero, numeri

Avvertenza

Nelle trascrizioni da fonti manoscritte o a stampa si è seguito un criterio sostanzialmente conservativo, limitandosi a emendare gli accenti, gli apostrofi e le maiuscole secondo l'uso moderno.

I nomi onorifici e i titoli, così come gli aggettivi a essi relativi, sono stati normalizzati in maiuscolo.

Si sono rettificati i refusi solo quando indispensabile alla corretta comprensione dei testi; si è sostituito *j* con *i* nel plurale in *-io* o nel corpo della parola; nessun intervento di correzione è stato operato sull'uso di doppie e scempie.

Quando è stato possibile, si sono sciolte le parole contratte senza ricorrere alle parentesi integrative.

Si è mantenuta inalterata la punteggiatura, salvo in casi suscettibili di fraintendimento.

Tra parentesi uncinata sono contenuti i termini la cui decifrazione è risultata incerta, o i tre punti di sospensione qualora sia risultato impossibile leggere alcune parole o brevi passaggi.

Salvo ove specificato, i corsivi nelle citazioni da testi altrui sono da considerarsi originali.

IL TEATRO COMICO NEL PRIMO SETTECENTO
IL CASO DELLA COMPAGNIA DEL TEATRO SAN SAMUELE

1. *Linee di ricerca.*

Questo studio intende esaminare le fortune della compagnia comica del teatro San Samuele di Venezia, di proprietà della famiglia Grimani. La data da cui la ricerca prende avvio è il 1726, anno che vide l'avvicendamento sul palcoscenico di due diverse compagnie. La truppa che vi aveva recitato fino a quell'anno e in cui militava tra gli altri Gaetano Casanova, padre del più noto Giacomo, fece le valigie alla volta di Londra. Quella che subentrò annoverava tra le sue fila un giovane attore genovese, non eccellente per qualità interpretative, ma dotato di un ottimo fiuto impresariale che gli garantì comunque una carriera fortunata, Giuseppe Imer. Attraverso ventitre anni, numerosi ricambi in formazione più o meno consistenti e diversi poeti di compagnia, il capocomico condusse il teatro Grimani a raccogliere gli onori di miglior teatro di prosa della laguna. In un'epoca che si preparava al cambiamento tanto in termini spettacolari che politici e sociali (con la riforma teatrale di Carlo Goldoni dalla metà del secolo da un lato e la fine della Repubblica nel 1797 dall'altro) egli precorse o assecondò i gusti del pubblico veneziano e non solo, dimostrando grande coscienza direzionale. La produzione della sua compagnia fino

al 1749 avanzò nel solco di quella della Commedia dell'Arte che aveva trionfato nel secolo XVII, ma frantumando i limiti fra i generi e allargandosi concretamente fin dentro i territori dell'opera seria o del teatro dilettantesco (dai quali mutuò spesso i temi e le grandiosità). Nonostante la smania di sperimentazione che distinse il lavoro della truppa, lo spettacolo di Imer e compagni rimase però indipendente dalle correnti riformistiche che di volta in volta si offrivano al teatro comico come panacea per i suoi mali. Come si vedrà meglio nel corso del presente capitolo, sarebbe infatti sbagliato credere che le preferenze del capocomico per il teatro musicale mirassero a una riqualificazione della compagnia agli occhi dell'opinione pubblica, o che i numerosi allestimenti tragici negli anni Quaranta fossero il risultato di un impegno contratto con i sostenitori della teoria classicista che dalla fine del secolo precedente aveva trovato un deciso e decisivo seguito tra i letterati. Solo nel 1749, con l'assunzione di Pietro Chiari, Michiel Grimani impose ai suoi attori un poeta che credeva capace di fronteggiare da pari a pari Goldoni e le sue nuove «commedie di carattere». Fu così che la riforma si introdusse al San Samuele, offrendosi come l'arma migliore per contrastare i successi della truppa Medebach e riflettendo come uno specchio deformante i movimenti dell'avvocato. Non è da escludere che un politico accorto come Giuseppe Imer abbia svolto un ruolo importante nelle scelte strategiche della compagnia targata Grimani anche oltre quella data, quando però si era ormai defilato in una posizione di controllo, lontano dalle scene, lasciando la guida della formazione all'amico Gaetano Casali e al celebre Truffaldino Antonio Sacco.

Scorrendo il repertorio della compagnia del teatro San Samuele tra il 1726 e il 1749¹ se ne osserva il decisivo polimorfismo. A una caratterizzazione melodica dei primi anni, che si protrasse tra intermezzi e drammi musicali fino all'avvento dell'opera comica,² fece seguito un periodo segnato da numerosi allestimenti di tragedie italiane o straniere (soprattutto francesi) negli anni Quaranta. Si tratta tuttavia di caratterizzazioni solo apparenti, forse segnali delle mutevoli preferenze del pubblico e non di un reale cambio d'indirizzo da parte della formazione, che per parte sua esibì sempre spettacoli di ogni genere, affiancando alle tragedie le commedie, i drammi musicali, gli intermezzi e perfino le *performances* degli

¹ Vd. qui l'Appendice II.

² L'ultimo dramma musicale originale documentato è *Il Pandolfo*, rappresentato con musica di Giuseppe Scolari la prima volta nell'autunno del 1745.

equilibristi e dei saltatori di corda. Del resto, agli stessi poeti di compagnia era richiesto un impegno trasversale.

Nel 1734 il capocomico e Carlo Goldoni si incontrarono fortuitamente a Verona: non appena scoperto che l'avvocato era l'autore della *Cantatrice* e degli *Sdegni amorosi tra Bettina putta de campiolo e Buleghin barcariol venezian*, Imer, appassionato cantante di intermezzi, non esitò a proporgli un contratto. Tuttavia durante i nove anni in cui il commediografo rimase al servizio del teatro Grimani non si limitò a comporre quel tipo di testi, ma fu stimolato a prodursi in ogni genere. Lo stesso avveniva ancora, a partire dal 1749, con Pietro Chiari che, oltre a tradurre e adattare per la scena il famoso *Tom Jones* di Henry Fielding, scrisse diverse tragedie e almeno un paio di commedie su misura del Truffaldino Antonio Sacco.³

L'obiettivo perseguito da questa ricerca è stato pertanto la ricostruzione del repertorio della truppa nell'arco cronologico delimitato, effettuata tramite il vaglio dei libretti o dei testi a stampa non solo d'area veneziana. Fondamentale è risultato il lavoro preventivo di raccolta bibliografica delle notizie, che ha permesso già in prima istanza di ottenere un quadro abbastanza dettagliato dell'impegno multiforme della compagnia del San Samuele. La ricerca nei fondi dedicati ai teatri storici ha permesso talvolta di accertare il passaggio dei comici dalle più importanti piazze di terraferma e, in alcuni casi, di arricchire il repertorio di nuovi titoli o fornire informazioni sulla composizione della formazione. Lo studio di alcune memorie o diari ha infine fornito qualche dato ulteriore sulla sua attività e sul successo di alcune rappresentazioni.

L'auspicio è che il presente lavoro possa contribuire alla mappatura della spettacolarità nella prima metà del Settecento e che possa concorrere a una rivalutazione del teatro comico come realtà anfibia. Rinchiudere questo fenomeno entro schemi e categorie decisamente delimitate è non solo fuorviante, ma del tutto sbagliato: lo studio dell'attività estremamente sfaccettata delle formazioni cosiddette di prosa dimostra che esse non vivevano di una specializzazione, ma facevano del meticcio dei professionisti e dei generi il proprio punto di forza. I cantanti d'opera, come si vedrà meglio più avanti, affidavano quasi unicamente alle proprie capacità

³ Si tratta dei *Nimici del pane che mangiano* e della *Conciateste moglie di Truffaldino marito tre volte buono*, entrambe del 1752 e stampate da Chiari nel quarto volume delle sue *Commedie rappresentate ne' teatri Grimani di Venezia, cominciando dall'anno 1749, d'Egerindo Criptonide, pastor arcade della colonia parmense*, Venezia, Pasinelli, 1758, to. 4, pp. 215-300 e 301-392).

vocali le chiavi del loro successo, senza impegnarsi nella recitazione e nell'interpretazione del loro personaggio, riducendo alla bidimensionalità il loro mestiere. Al contrario i comici, giovandosi dell'elettismo che storicamente li aveva contraddistinti, seppero affrontare la concorrenza del teatro musicale sul suo stesso terreno, non esitando ad applicarsi nel canto e a fronteggiare l'imponente successo dell'opera seria con drammi musicali di alto spessore spettacolare.

Il capitolo secondo, dedicato alle modificazioni della compagnia nel corso dei ventitre anni esaminati, non vuol essere solo un contributo alla ricostruzione delle biografie dei principali attori attivi al teatro San Samuele, ma desidera allargare lo sguardo al più vasto panorama delle formazioni comiche italiane e dei loro protagonisti, cercando le tracce delle migrazioni degli interpreti da un genere all'altro e cogliendo quanto fossero labili i confini di quella che comunemente è chiamata «prosa».

2. Per un riesame del rapporto tra autori e struttura spettacolare nel panorama comico del primo Settecento.

Lo studio della storia del teatro comico nel primo Settecento ha avuto fino a oggi uno sviluppo piuttosto limitato. Immerso nella caligine della decadenza dal grande riformatore veneziano, l'avvocato Carlo Goldoni, che sprezzantemente lo descrive come un crogiuolo di sconcezze e volgari anticaglie, di «scene insieme accozzate senz'ordine e senza regola»,⁴ quel teatro è rimasto schiacciato in un angolo buio della memoria storica, intrappolato tra le generose imprese delle compagnie nomadi del Seicento e, appunto, la rinomata riforma, fulcro e punto di partenza della moderna drammaturgia teatrale. Più o meno dalla cacciata degli attori italiani da Parigi nel 1697 fino all'insediamento di Goldoni e Girolamo Medebach al teatro Sant'Angelo nel 1748, un immeritato oblio ha inghiottito le imprese di un numero assai consistente di professionisti dell'Arte, protagonisti di una spettacolarità viva e multiforme che li delinea come degni eredi dei grandi interpreti secenteschi. Alle loro imprese fu affidato il compito di traghettare il teatro italiano dalla gloriosa forma

⁴ Carlo Goldoni, *L'autore a chi legge de Il teatro comico*, in Id. *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, 1936, vol. II, p. 1045.

dell'Improvvisa, che in tutta Europa aveva registrato enormi successi e riconoscimenti, fin sulle sponde della drammaturgia moderna. Dopo essere stati «attori mercanti corsari»,⁵ essi furono equilibristi in bilico tra passato, presente e futuro, tra le proprie necessità di sopravvivenza e l'avidissimo bisogno di novità di un pubblico alla costante ricerca di divertimento. Chiusi tra le forme lise ma ancora efficaci della Commedia dell'Arte e le istanze riformatrici di una classe intellettuale abbagliata dall'idea di un nuovo teatro italiano, tutti gli attori del Settecento parteciparono al cambiamento, sia che l'abbiano incoraggiato, sia che verso esso siano stati trascinati. Ciò che conta è che tutti, seppure in maniera diversa, vi ebbero un ruolo, ed è pertanto immeritata l'oscurità nella quale oggi giacciono a vantaggio dei pochi i cui nomi riecheggiano sulle pagine della storia.

Tra questi ultimi si ricordano Luigi Riccoboni (Modena, 1676-Parigi, 1753) e Antonio Sacco (Vienna, 1708-al largo di Marsiglia, 1788), descritti dagli intellettuali del tempo ed eletti dai primi storici del teatro come paladini di due stili recitativi quasi opposti: il primo campione di un commovente quanto infruttuoso sforzo di riforma della tragedia letteraria, il secondo vincolato allo stereotipo dello Zanni, emblema della Commedia dell'Arte. In mezzo ai due, elogiato al pari loro, Girolamo Medebach (Roma, 1706-Venezia, circa 1790), l'attore-riformatore alleato di Goldoni ed eroico sostenitore dell'impresa editoriale targata Bettinelli. Tutti e tre non a caso innalzati agli onori degli allori da altrettanti letterati intenti a promuovere e affermare la propria supremazia e originalità. Così Riccoboni, osservato sotto la lente deformante (e a ben vedere soprattutto autoreferenziale) del giudizio di Scipione Maffei⁶ è ricordato principalmente come il protoriformatore della scena comica, la mosca bianca in un panorama attoriale corrotto dall'abitudine e ormai fatalmente alla deriva.⁷ Sacco è stato immortalato da Carlo Gozzi (ma non gli sono mancati gli elogi

⁵ Cfr. Siro Ferrone, *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 1993.

⁶ Proverbiale è il racconto fatto da Maffei sull'approccio di Lelio nei suoi confronti: «venuta a recitare in questa città la compagnia di bravi comici ch'è poi stata chiamata a Parigi, il capo di essa si portò da certa persona, pregandola istantemente di volerlo assistere e di volergli dar da recitare qualche cosa di suo gusto. Lo spirito e la rassegnazione di questo valentuomo e la singolare abilità di lui e d'alcuni de' suoi eccitarono in questa persona il desiderio e insieme la speranza di rimettere alquanto nella buona strada le nostre scene. Con tal pensiero alquante antiche e moderne tragedie cavò fuori ed alcune ancora ne diede in non usato verso pur allora uscite, non ricusando que' comici di porsi al cimento» (Scipione Maffei, *Istoria del teatro e difesa di esso* [1723], in Id., *De' teatri antichi e moderni e altri scritti teatrali*, a cura di Laura Sannia Nowé, Modena, Mucchi, 1988, pp. 15-49: 26).

⁷ La messinscena della *Merope* di Scipione Maffei a Verona nel 1713 fu la punta di diamante del ciclo di allestimenti di tragedie regolari da parte della compagnia del teatro San Luca, guidata da Luigi

provenienti da Goldoni e, seppure a corrente alternata, da Pietro Chiari) come lo specchio della genuinità e della forza espressiva e comunicativa della Commedia dell'Arte.⁸ Medebach, infine, fu presto eletto dall'autore della *Locandiera* come il capocomico più morigerato e austero, pronto a svestire d'un tratto la maschera e imboccare senza esitazioni, insieme alla sua truppa, la via della commedia premeditata.⁹ Ma l'attore romano faceva parte di una compagnia di saltatori di corda quando a Livorno incrociò fortunatamente Goldoni; nel corso della sua lunga e fortunata carriera il Truffaldino Sacco produsse tragedie e drammi musicali, recitandovi in ruoli marginali per le diverse compagnie in cui militava; a Parigi Riccoboni dovette riabbracciare i vecchi scenari dell'Arte dopo il fallimento veneziano dell'ariostesca *Scolastica*, e nessuno può garantirci fino in fondo se sia stato davvero mortificato da questa costrizione o se la delusione che descrive nei suoi trattati sia puramente frutto di un'operazione autocelebrativa ed encomiastica.

Senza voler ridimensionare le innegabili qualità sceniche e intellettuali di questi tre personaggi, assolutamente centrali nella storia dello spettacolo settecentesco, va considerato in che misura l'immagine che oggi ne abbiamo sia mediata dalle testimonianze dei vari Maffei, Gozzi, Goldoni, Chiari (solo per limitarsi a citare i casi più illustri), che ne sfruttarono prima il genio e poi il ricordo per promuovere e diffondere il proprio progetto letterario. Non si deve infatti dimenticare che, se l'attenzione storica si è finora concentrata con maggior vigore sul lavoro dei poeti,¹⁰

Riccoboni. Dopo aver proposto *Semiramide* di Muzio Manfredi, *Oreste* di Giovanni Rucellai, *Torrismondo* di Torquato Tasso, *Cleopatra* di Giovanni Delfino, *Artaserse* di Giulio Agosti, *Il Sesostri* di Apostolo Zeno, *L'Adria*, *Ifigenia in Tauris* e *Rachele* di Pier Jacopo Martello, *Edipo tiranno* nella traduzione di Orsatto Giustiniani, l'erudito e l'attore, congiunti nel progetto di epurazione del teatro italiano, dovettero arrendersi al fallimento della *Scolastica*, commedia di Ludovico Ariosto (lo studio più consistente e completo sull'attore è ancora oggi il monumentale lavoro di Xavier de Courville, *Un apôtre de l'art du théâtre au XVIII^e siècle: Luigi Riccoboni dit Lelio*, Droz-Librairie théâtrale, Paris 1942-1958, 3 voll.).

⁸ Su Antonio Sacco, celebre Truffaldino, e sulla bibliografia che lo riguarda vd. *infra*, pp. 104-109.

⁹ Su Girolamo Medebach e il suo valore come capo e guida della sua compagnia cfr. almeno quanto scrivono Goldoni (Carlo Goldoni, *L'autore a chi legge de La donna vendicativa*, in Id., *Tutte le opere*, cit., vol. IV [1940], pp. 1005-1006), e Pietro Chiari, *La commediante in fortuna, o sia memorie di Madama N.N. scritte da lei medesima*, Pasinelli, Venezia 1755, vol. I, parte II, pp. 124-128. Per una biografia e un approfondimento bibliografico sull'attore cfr. Siro Ferrone, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014, pp. 294-298.

¹⁰ Soprattutto per quel che riguarda l'analisi del teatro goldoniano, gli studi si sono a lungo appiattiti sull'indagine letteraria anziché svilupparsi dal punto di vista della sua rilevanza spettacolare. Un appello a rileggere la storia del teatro del Settecento dal punto di vista dei comici era stato lanciato da Franco Vazzoler venti anni fa, nel bicentenario della morte dello scrittore veneziano: «se al testo consegnato alla stampa Goldoni affida, fin dall'inizio, il compito di testimoniare la riforma illustrata progressivamente nelle prefazioni, quella che si è svolta sul palcoscenico (e che continuerà a svolgersi successivamente sui palcoscenici romani e parigini, ma anche nei teatri privati degli aristocratici

al tempo di cui si parla erano gli attori che ogni sera si esponevano in prima linea agli applausi o ai fischi del pubblico, era il loro lavoro a segnare il successo o la caduta delle commedie e delle tragedie.¹¹ Minore risonanza aveva il nome dell'autore, almeno fino all'esplosione del fenomeno Goldoni e all'inizio delle polemiche tra lui e Pietro Chiari prima e con l'accademia dei Granelleschi poi. Con quei comici gli scrittori di teatro dovettero spartire la celebrità di cui in anni più recenti hanno

dilettanti) è una incessante sperimentazione, una sperimentazione di forme drammaturgiche sempre diverse, che ha come punto di riferimento principale gli attori. Quando si parla di attori occorre, però, fare alcune precisazioni: non bisogna pensare solo alle concordi testimonianze degli autori, alle pagine in cui, quasi con le stesse parole, Goldoni, Gozzi, Chiari, Piazza, per far risaltare il proprio lavoro, vogliono mettersi in mostra come gli unici salvatori delle compagnie con cui e per cui hanno lavorato. Piuttosto, bisogna pensare gli attori (e Goldoni, Chiari e Gozzi hanno, almeno qualche volta, dimostrato di saperlo) come gli eredi di un grande sapere teatrale, diverso da quello dei letterati: è il sapere teatrale dei Sacchi, dei Bertinazzi, dei Vitalba, dei D'Arbes, dei Collalto, di Teodora e Gerolamo Medebach, anche dell'eccentrico e un po' sconclusionato Luzio Landi che nella compagnia Medebach era Lelio. Quel sapere è, secondo una definizione molto pertinente di Claudio Meldolesi, basato sul ritrovamento del piacere del teatro nella fisicità ambivalente dell'attore che recita: quindi un qualcosa di diverso dall'idea goldoniana di riforma civile del teatro, rispetto alla quale può anche diventare antitetico. E in molti casi si tratta anche di attori (Sacchi, Vitalba, D'Arbes, Collalto, Teodora Medebach) che, pur lavorando nella dimensione del vecchio repertorio (una dimensione [...] comunque ben viva e vitale sulle scene veneziane), sono anch'essi alla ricerca di vie nuove. [...] Sono attori che sentono istintivamente, o per cultura, il bisogno di arricchire il proprio mestiere, il proprio sapere teatrale in una dimensione nuova. In altre parole: la spinta al rinnovamento e al rimescolamento dei ruoli – che, come sempre si dice, caratterizza la drammaturgia goldoniana – viene anche dagli attori, alla ricerca di possibilità nuove per i propri mezzi espressivi, pur nella precarietà e nella relativa labilità dei rapporti che la condizione psicologica e sociale (se non si vuole considerarla 'ontologica') dell'attore comporta» (Franco Vazzoler, *Qualche [modesta] proposta sul 'libro del teatro'*, in *Carlo Goldoni 1793-1993. Atti del Convegno del Bicentenario* [Venezia, 11-13 aprile 1994], a cura di Carmelo Alberti e Gilberto Pizzamiglio, Venezia, Regione del Veneto, 1995, pp. 157-160: 158-159). Dal 1994 a oggi l'attenzione degli storici su questo argomento è cresciuta in modo importante: ne sono un meritorio esempio lo spazio dedicato agli attori negli apparati nell'edizione nazionale Marsilio delle opere di Goldoni e Gozzi, cui si affianca l'ultimo studio su Goldoni di Siro Ferrone, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, Venezia, Marsilio, 2011; sulla situazione veneziana cfr. almeno Carmelo Alberti, *Il ritorno dei Comici. Vicende del Teatro Vendramin di S. Luca (1700-1733)*, in «Biblioteca Teatrale», 1987, 5-6, pp. 133-187, e Gerardo Guccini, *Dall'innamorato all'autore. Strutture del teatro recitato a Venezia nel XVIII secolo*, in «Teatro e Storia», II, 1987, 3, pp. 251-293; si veda infine la ricca antologia di scritti sulle «persone» contenuta in Ferdinando Taviani-Mirella Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte: la memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo* (1982), Firenze, La Casa Usher, 2007, pp. 87-138. È comunque ancora tanto il lavoro da fare per disseppellire un po' della vita materiale del teatro in Italia nel Settecento, soprattutto nella prima metà (per una prima ricognizione sul Settecento cfr. Ferrone, *La Commedia dell'Arte*, cit., pp. 195-225, con la relativa bibliografia. Tra gli studi meno recenti che con più o meno impegno si sono mossi in questa direzione cfr. l'ormai datato e non certo esauriente studio di Attilio Gentile, *Carlo Goldoni e gli attori*, con prefazione di Renato Simoni, Trieste, Cappelli, 1951; Giovanni Calendoli, *Il giovane Goldoni: dagli intermezzi alla commedia primogenita*, Roma, Edizioni della Medusa, 1969). Più in generale, un meticoloso quanto ambizioso progetto di enciclopedizzazione e catalogazione della biografia, la tecnica recitativa e la produzione spettacolare degli attori italiani è stata intrapresa da Siro Ferrone con la creazione della banca dati AMAtI (Archivio Multimediale degli Attori Italiani).

¹¹ A questo proposito occorre fare qualche evidente distinguo: molte erano, come lo sono anche oggi, le varianti che potevano concorrere all'applauso o alla disfatta di una rappresentazione. Una su tutte il pubblico, che di città in città, o anche nella medesima piazza, poteva avere una preparazione intellettuale o una disposizione emotiva diversa a cogliere gli stessi temi trattati in scena. L'esito di una rappresentazione poteva poi dipendere dal livello qualitativo della truppa comica, o anche solo dall'abilità tecnica di uno degli interpreti principali.

goduto da soli. Non è un caso se il peso contrattuale del poeta era inferiore a quello di un attore di prima fascia, addirittura nullo nel caso di Maffei o Gozzi, che scrivevano altezzosamente estranei alla pretesa di campare sul teatro.¹²

Intorno a questi illustri capocomici formicolava un numero incredibile di piccoli, medi e grandi attori che costituiva la vera forza e anzi la base stessa del teatro recitato in Italia. Esisteva un sistema composto da un reticolo di compagnie, imprese private, teatri di corte, intermediari, diplomatici, che di fatto offriva ai protagonisti della drammaturgia italiana il terreno fecondo su cui collaudare le loro istanze di riforma.

A Goldoni serve far riferimento come al motore delle modificazioni subite dalla scena teatrale a partire dalla metà del Settecento; tuttavia, a dispetto di quanto egli stesso desiderava trasmettere ai lettori delle sue memorie, se riuscì idealmente a tracciare una linea di demarcazione tra la drammaturgia prima e dopo il 1748, l'anno del suo approdo al Sant'Angelo, fu non tanto per la sua capacità di convincere i comici a seguirlo,¹³ ma per la sete continua di rinnovamento e l'insaziabile voracità che ha sempre contraddistinto il teatro dell'Arte. Del resto, tanto prima che dopo di lui, le compagnie comiche dettero prova di saper maneggiare testi di ogni genere e modellarli secondo le esigenze interne alla truppa.¹⁴ La stessa recitazione

¹² Il caso di Carlo Gozzi avrebbe bisogno di un approfondimento che risulterebbe in questa sede inopportuno: mi permetto di rinviare almeno a quanto scrive Anna Scannapieco nell'*Introduzione a Carlo Gozzi, Ragionamento ingenuo. Dai "preamboli" all'«Appendice»*. *Scritti di teoria teatrale*, a cura di Anna Scannapieco, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 9-92: 48-57, dove la studiosa riesamina la critica del conte alla «milizia ausiliare» degli scrittori mercenari nei termini di una proposta di riforma della «fabbrica» del teatro.

¹³ Si vedano in parallelo i racconti degli incontri fatti da Goldoni con Imer e Medebach. In entrambi i casi tutto sembra aver avuto inizio con un invito a cena nell'appartamento dei due capocomici, a cui sarebbero seguite quasi immediate le offerte di ingaggio. «Sarebbe egli in grado di comporre degl'intermezzi? Disse subito il direttore. Sì, rispose il Casali [...]. Bravo, soggiunse l'Imer, bravissimo. Se vorrà impiegarsi per noi...» (Carlo Goldoni, *Memorie Italiane. Prefazioni e polemiche III*, a cura di Roberta Turchi, Venezia, Marsilio, 2008, p. 222). Non meno diretto Medebach, che tuttavia lascia trascorrere qualche giorno tra la cena e la proposta: «Il y a à Venise, continua-t-il, deux salles de comédie; je m'engage d'en avoir une troisieme, et de la prendre à bail pour cinq à six ans, si vous voulez me faire l'honneur de travailler pour moi» (Carlo Goldoni, *Mémoires*, in Id., *Tutte le opere*, cit., vol. I [1935], p. 235).

¹⁴ Pur in assenza dei manoscritti originali conosciamo bene l'attenzione che il poeta veneziano pose nel rifinire le sue commedie al momento di consegnarle alla stampa, e non è difficile supporre che sulla scena esse non fossero ogni sera creature gemelle. L'abilità più importante di Goldoni fu certamente quella di saper inventare con semplicità storie nuove e vicine alla realtà quotidiana, che parlavano il linguaggio della borghesia veneziana e non solo, commedie costruite sullo studio attento dei due libri del «Teatro» e del «Mondo» (il discorso è applicabile in misura sensibilmente diversa alle commedie d'argomento esotico, alle quali, dopo le prime esperienze nei teatri Grimani e al Sant'Angelo, il commediografo si rivolse quando il suo nome aveva ormai ricevuto la consacrazione del successo). Per mezzo di questo meccanismo egli riuscì a scardinare il sistema dei «tipi fissi» della

«premeditata» era già praticata dalle compagnie comiche nelle messinscene di alcune commedie o tragedie italiane e francesi, e prima ancora nelle azioni musicali, dove libretto e pentagramma procedevano di pari passo limitando la libertà dialogica degli attori ‘improvvisatori’.¹⁵

In altre parole, vanno ripensati i rispettivi ruoli giocati da attori e scrittori. I primi non furono vittime in balia della ‘battaglia’ tra i secondi. La potenza mediatica degli autori, dotati dell’arma più efficace e duratura della scrittura, ha oppresso e nascosto il fitto sottobosco dei comici, protagonisti importanti della riforma come dei fronteggiamenti tra poeti. Le commedie poi diventate di successo di Goldoni, Chiari e – seppure il caso sia parzialmente diverso – di Carlo Gozzi non erano imposte dall’alto alle truppe comiche. Al contrario, queste ultime furono abili ad approfittare dei sobbollimenti culturali traendone un successo clamoroso e immediato, mentre i nascenti drammaturghi miravano a scrivere il proprio nome nell’empireo, a lasciare un segno che non scolorisse con poche recite in un qualsiasi teatro della laguna. Il fenomeno della Commedia dell’Arte era storicamente e intrinsecamente disposto ad accettare ogni forma di modificazione da cui avesse potuto trarre qualche frutto. Per questo i suoi protagonisti si presentarono già pronti all’appuntamento con i riformatori del Settecento, posizionati sui blocchi di partenza, tesi verso il rinnovamento e anzi probabilmente già in moto, in equilibrio sul filo che si allontanava dal passato, pronti ad appoggiare il piede su ogni scalino sicuro si fosse presentato lungo il percorso. Già all’alba del Settecento le compagnie comiche stavano succhiando linfa al teatro musicale e dagli anni Quaranta accolsero con estremo favore il vento che dalla Francia spingeva mediocri tragedie verso i palcoscenici italiani.

Più in generale, va rimosso il discredito in cui è storiograficamente tenuto il periodo immediatamente precedente l’avvento di Goldoni e della sua riforma teatrale. Seguendo un’idea d’impronta evolucionista, peraltro promossa con

Commedia dell’Arte, aprendo di fatto a quello nuovo e presto ancor più gerarchizzato dei «ruoli», tipico dell’Ottocento (sui tipi della Commedia dell’Arte cfr. Ferrone, *La Commedia dell’Arte*, cit., pp. 243-255; sull’evoluzione del sistema dei ruoli cfr. Id., *Drammaturgia e ruoli teatrali*, in «Il castello di Elsinore», I, 1988, 3, pp. 37-44 e Cristina Jandelli, *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento*, con un dizionario di 68 voci, Firenze, Le Lettere, 2002).

¹⁵ Francesco Bartoli, stilando le biografie degli attori, evidenzia spesso la loro capacità di recitare tanto «all’improvviso» che nel «premeditato», dimostrando come tale pratica doppia fosse già ampiamente in uso all’alba del professionismo attorico (cfr. Francesco Bartoli, *Notizie storiche de’ comici italiani [1781-1782]*, a cura di Giovanna Sparacello, introduz. di Franco Vazzoler, trascriz. di Maurizio Melai, in «Les savoirs des acteurs italiens», IRPMF, 2010, *passim*).

splendida arguzia e successo proprio dall'avvocato veneziano, si tende perlopiù a guardare con distacco e quasi sufficienza alla letteratura e al teatro della prima metà del secolo. La prima sembra esaurirsi negli sterili tentativi di un mazzo di letterati boriosi, quasi sempre attratti dal teatro ma troppo lontani dalla realtà del palcoscenico, chiusi nei loro studi a lambiccarsi su forme astratte e su pratiche inattuabili senza il sostegno, il consiglio e l'esperienza degli attori professionisti: in risposta all'importazione sempre più massiccia di opere francesi, punti nell'orgoglio per l'assenza di una drammaturgia nazionale, gli eruditi italiani risposero con una ricca produzione di tragedie nostrane, spesso dozzinali. I testi transalpini giungevano sui palcoscenici dopo aggiustamenti del traduttore talvolta anche molto consistenti per accomodarli «all'uso d'Italia»,¹⁶ mentre quelli italiani, scritti secondo le nuove teorie del gusto classicista, erano materia da letture di salotto più che opere per la scena.¹⁷ Sul teatro del Settecento grava ancora oggi l'ombra del sunnominato

¹⁶ Sulla questione degli adattamenti della drammaturgia francese per i teatri italiani cfr. Nicola Mangini, *Considerazioni sulla diffusione del teatro tragico francese in Italia nel Settecento, in Problemi di lingua e letteratura italiana del Settecento*. Atti del quarto congresso dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana (Magonza e Colonia, 28 aprile-1 maggio 1962), a cura di Wilhelm Theodor Elwert, Wiesbaden, Steiner Verlag, 1965, pp. 141-156, in partic. 141-142.

¹⁷ La cerchia dei dilettanti bolognesi, particolarmente nei personaggi del letterato arcade Giovan Gioseffo Orsi e del comico Pietro Cotta, costituì un'eccezione nel panorama culturale a cavallo tra i secoli XVII e XVIII, riuscendo a unificare sotto un'unica egida due fazioni che proprio in quegli anni andavano sempre più distanziandosi a causa delle opposte vedute: «la cerchia bolognese sfuggì le funzioni proprie d'un centro e non fu che uno spazio di scambi e realizzazioni, poiché i suoi "valori" teatrali, dislocati fra il tecnicismo attorico e le possibilità comunicative della scena, non coincidevano con quelli della rinnovata cultura dell'epoca, per la quale il messaggio letterario era una funzione inscindibile della "perfetta" opera poetica e l'abilità del comico non comportava, presa di per sé, che apparenze vuote di significato» (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*, I. *Il teatro della cultura. Prospettive biografiche*, a cura di Eugenia Casini Ropa et al., Modena, Mucchi, 1986, pp. 269-317: 289). Sulla polemica antifrancesa e sulle teorie di un nuovo teatro italiano, letterario e colto, cfr. Lodovico Antonio Muratori, *Della perfetta poesia italiana, spiegata e dimostrata con varie osservazioni*, Modena, Soliani, 1706, to. 2; Pier Jacopo Martello, *Della tragedia antica e moderna* (1714), in Id., *Scritti critici e satirici*, a cura di Hannibal S. Noce, Bari, Laterza, 1963; Scipione Maffei, *De' teatri antichi e moderni* (1754), in Id., *De' teatri antichi e moderni e altri scritti teatrali*, cit., pp. 117-235; nonché le posizioni di carattere più prammatico di Gian Rinaldo Carli, *Dell'indole del teatro tragico antico, e moderno [...]* (1744), in Id. *Delle opere*, Milano, Imperial Monastero di S. Ambrogio Maggiore, 1787, vol. XVII, pp. 1-191. Per un approfondimento dell'argomento si vedano, oltre al citato saggio di Guccini, gli studi di Giuseppe Ortolani, *Appunti per la storia della riforma del teatro nel Settecento*, in Id., *La riforma del teatro nel Settecento e altri scritti*, a cura di Gino Damerini, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1962, pp. 1-37; Federico Doglio, *Il teatro tragico italiano*, Parma, Guanda, 1972; Simonetta Ingegno Guidi, *Per la storia del teatro francese in Italia*. L.A. Muratori, G.G. Orsi e P.J. Martello, in «La rassegna della letteratura italiana», serie VII, LXXVIII, 1974, 1-2, pp. 64-94; Marco Ariani, *L'ossessione delle "regole" e il disordine degli "affetti": lineamenti di una teoria illuministica del teatro tragico*, in «Quaderni di teatro», III, 1981, 11, pp. 233-258; Gerardo Guccini, *Attori e comici nella prima metà del Settecento*, in «Quaderni di Teatro», X, 1987, 37 pp. 85-94.

riformatore veneziano, acerrimo avversario e aspirante boia di una pratica ingrigita e ridotta per consunzione alla volgarità più trita. La verità, è utile ribadirlo ancora, sembra invece quella di una vitalità straordinaria che, come in ogni periodo di decadenza, frantumò le arti e le fece brillare come i vetri di un caleidoscopio. Si accese così una fase di confronto e scambio nella quale i comici attirarono nella propria orbita ogni sorta di materiale che potesse risultare funzionale al loro rilancio, dai vecchi collaudati canovacci della Commedia Improvvisa ai drammi musicali, dalle tragedie agli intermezzi.

Il panorama teatrale di questo periodo si presenta pertanto molto più complesso di quanto emerga ad esempio dall'ostracismo goldoniano o dal decantato conservatorismo gozziano. Gli attori seppero volgere a proprio vantaggio la propaganda letteraria della riforma o delle riforme, traendone grandi benefici. Essi animavano un mondo estremamente vitale, in cui gli autori affondarono e allargarono con facilità i loro tentacoli: il terreno era fertile e si lasciò seminare.

Il peso dei comici negli importanti cambiamenti che segnarono il XVIII secolo fu dunque decisivo, come fu fondamentale il sistema di libera concorrenza garantito dalla contemporanea apertura nella Serenissima dei tre teatri «delle commedie», quello di San Samuele dei nobili Grimani, quello Vendramin di San Luca e, dal 1747, quello di Sant'Angelo. Il primo si distingueva per la varietà del repertorio che richiedeva e sollecitava la versatilità degli interpreti; il secondo offriva una programmazione più votata alla rappresentazione dei vecchi canovacci dell'Arte e una compagnia eccellente principalmente nei ruoli delle maschere; il Sant'Angelo si inserì con forza nella 'guerra dei palcoscenici' grazie alla promozione dei testi goldoniani.

Infine, un effetto sensibile sull'esito di certi allestimenti dovettero avere i giri delle compagnie in terraferma. Contrariamente alla consuetudine di concepire la piazza veneziana come un pianeta a sé stante, isolato e autosufficiente, in cui le compagnie 'stabili' della laguna si giocavano la fortuna di un intero anno comico e da cui esportavano successi già testati, occorre ripensare l'importanza delle *tournées* di quelle formazioni fuori dalla Repubblica.¹⁸ Esse erano preparate tramite lunghe

¹⁸ Gerardo Guccini ha proposto una mappa dello spettacolo in Italia, evidenziando come nel XVIII secolo la penisola fosse sostanzialmente ripartita in quattro macroaree così divise: una prima regione comprendeva tutta la padania da Torino e Genova fino a Venezia; una seconda era costituita dalla Toscana, con Firenze e Lucca, ma anche Pisa e Livorno, che erano mete favorite dai comici; c'erano

trattative con i teatri delle rispettive città, talvolta intavolate con largo anticipo per poter bruciare la concorrenza. A spuntarla era quasi sempre la compagnia meglio attrezzata dal punto di vista degli interpreti di spicco¹⁹ e del repertorio. Una volta conquistata la piazza, la compagnia doveva poi mettere in campo le armi migliori, scegliendo i drammi di più sicuro gradimento onde aggiudicarsi, oltre al successo immediato, una riconferma per l'anno successivo. I teatri di terraferma erano infine il luogo ideale dove verificare la tenuta delle commedie e delle tragedie già favorevolmente accolte a Venezia, o dove sperimentare il valore di nuovi testi o scenari prima di presentarli al pubblico della Serenissima, aggiustati e perfezionati dove necessario.²⁰ Per i poeti, dunque, i giri delle compagnie costituivano un grande vantaggio: da un lato facevano conoscere i loro lavori nei maggiori centri italiani, diffondendone la fama; dall'altro, permettendo di misurare l'apprezzamento per le novità, preservavano loro il lustro acquisito nei teatri della laguna.

Lo studio che segue prende l'avvio da queste brevi considerazioni e tenta di muovere qualche ulteriore passo verso una ricostruzione del *parterre* teatrale che nella prima metà del secolo XVIII tenne alto il nome dell'Arte comica. Questo magma spettacolare, tanto fluido e malleabile, prima preparò il terreno e poi sostenne l'affermazione della drammaturgia della riforma, mettendo al servizio degli autori le proprie rinomate e già apprezzate maestranze. Un caso esemplare, forse davvero il

poi lo Stato pontificio e, infine, il Regno di Napoli. Quest'ultimo era perlopiù autosufficiente dal punto di vista della produzione spettacolare (sia per la vasta superficie, sia per la straordinaria offerta che garantiva Napoli, l'unico vero centro dello Stato meridionale) e solo sporadicamente attingeva a formazioni provenienti dal Nord, o permetteva la fuga dei suoi interpreti 'di razza'. Simile era la situazione a Roma, da dove si tenevano lontane le numerose e composite compagnie del nord Italia visto il divieto di recitare imposto alle donne. Più consistente era il flusso migratorio delle truppe comiche dalla Toscana a tutta la regione padana e viceversa (cfr. Gerardo Guccini, *Introduzione a Il teatro italiano nel Settecento*, a cura di Gerardo Guccini, Bologna, il Mulino, 1988, pp. 9-68: 54-66, ma vedi anche Ferrone, *La Commedia dell'Arte*, cit., pp. 196-204).

¹⁹ Che avere un buon *cast* costituisse un vantaggio è documentato dalle liste inviate da alcuni capocomici, e talvolta espressamente richieste dai proprietari o dagli impresari del teatro ospitante, nelle quali sono elencati i nomi dei componenti della compagnia e il ruolo di ciascuno di loro.

²⁰ È stato probabilmente il caso, ad esempio, del *Servitore di due padroni* di Goldoni, rappresentato a Milano nell'estate del 1746 e solo nell'autunno a Venezia (sul terzo tomo dell'edizione Paperini [1753] delle opere goldoniane si legge che la commedia fu messa in scena a Milano nell'estate 1749. Ortolani, credendo a un errore di stampa, ipotizza che la 'prima' sia da anticipare al 1746, decisamente più vicino alla data di composizione dello scenario [cfr. Giuseppe Ortolani, *Note a Carlo Goldoni, Il servitore di due padroni*, in Id., *Tutte le opere*, cit., vol. II (1936), p. 1199]. Valentina Gallo sostiene che la data impressa sull'edizione fiorentina della commedia sia da collegare a una recita della compagnia di Giuseppe Campioni, la cui presenza in quel periodo nella città ducale è accertata [Valentina Gallo, *Nota sulla fortuna di Carlo Goldoni, Il servitore di due padroni*, a cura di Valentina Gallo, introduz. di Siro Ferrone, Venezia, Marsilio, 2011, p. 277]).

centro di questo movimento, fu il teatro San Samuele, luogo di incessante sperimentazione e fonte di continue novità almeno dagli anni Dieci del Settecento.

3. Breve storia del teatro San Samuele.

La geografia e la storia dei teatri veneziani sono state ampiamente studiate, ma val la pena spendere due parole sul luogo principale in cui si esibì la compagnia di Giuseppe Imer.²¹ Il teatro San Samuele fu fatto costruire da Zuane Grimani in Ca' del Duca nel 1655 e iniziò la sua attività alternando rappresentazioni comiche e di melodrammi. La nobile famiglia veneziana era allora già proprietaria del colossale teatro Santi Giovanni e Paolo, spazio interamente dedicato all'accoglienza di un repertorio musicale. Nel 1703 i Grimani e i Vendramin, proprietari del San Salvatore (o San Luca), sancirono un accordo teso a garantire un sistema di controllata alternanza delle compagnie comiche nei due teatri veneziani: i Vendramin ottennero il diritto di scegliere quali formazioni potevano esibirsi nella laguna e in quale ordine nell'uno e nell'altro spazio, oltre al controllo sull'intera impresa; i Grimani, per parte loro, si assicurarono il primato sul mercato musicale concentrando le forze sul più giovane San Giovanni Grisostomo, costruito nel 1678 nel quartiere omonimo e destinato a divenire di lì a breve il vero tempio del melodramma.²² L'accordo tra le famiglie fu rinnovato nel 1705 e ancora nel 1708, per essere infine sciolto nel 1710. Dal 1714 Michiel Grimani, figlio di Zuan Carlo, subentrò nella gestione del San Samuele facendone ben presto un teatro di prosa a tutti gli effetti, come dimostra la

²¹ Si vedano il noto studio di Nicola Mangini, *I teatri di Venezia*, Mursia, Milano, 1974, e Franco Mancini-Maria Teresa Muraro-Elena Povoledo, *I teatri del Veneto*, I. *I teatri di Venezia*, Venezia, Regione del Veneto, Corbo e Fiore, 1995-1996, 2 tomi. Sul San Samuele si veda la scheda ivi, to. I. *Teatri effimeri e nobili imprenditori* (1995), pp. 379-421, mentre a proposito del San Giovanni Grisostomo, dove la compagnia dimorò nell'inverno 1747-1748, si leggano le pp. 63-126 nel to. II. *Imprese private e teatri sociali* (1996). Specificamente sul San Samuele cfr. anche Nicola Mangini, *Tramonto di un antico teatro veneziano. (Dal S. Samuele al Camploy)*, in «Archivio veneto», Serie V, CXXII, 1991, 172, to. CXXXVII, pp. 93-117.

²² Tutta la documentazione sull'intesa tra le due famiglie è conservata in CGV, *Archivio Vendramin*, 42 F 9/10, *Scritture, e Convenzioni fra li N.N. H.H. Grimani da una e li N.N. H.H. Vendramini dall'altra concernenti li Teatri di S. Samuel di ragione delli N.N. H.H. Grimani, e S. Salvador delli N.N. H.H. Vendramini, e per la scelta delle Compagnie de' Comici*. Per una ricostruzione dettagliata delle vicende riguardanti il contratto tra Grimani e Vendramin cfr. Alberti, *Il ritorno dei Comici*, cit., pp. 134-149.

presenza fissa di compagnie comiche dagli anni Venti del secolo. La stagione musicale si limitava ormai al solo periodo della fiera dell'Ascensione.

Nel 1734, quando Goldoni iniziò a scrivere per la formazione di Giuseppe Imer, nel teatro destinato all'opera lavorava come poeta Domenico Lalli. Il veneziano gli subentrò due anni più tardi e fino al 1741, mentre continuò a lavorare per il suo primo capocomico fino al '43. Il 30 settembre 1747 un incendio divorò il San Samuele e costrinse la truppa a trasferirsi al San Giovanni Grisostomo per le stagioni di autunno e primavera. Il nuovo teatro, ricostruito su progetto dell'architetto Romualdo Mauro, fu riaperto già il 22 maggio 1748 con l'*Ipermestra* di Metastasio-Bertoni.²³ Imer e compagni fecero ritorno a casa nell'autunno di quell'anno, ma il fasto del nuovo spazio sorto dalla cenere indusse i Grimani a scambiare i ruoli dei loro maggiori teatri e nel 1751 le rappresentazioni di prosa furono deviate sull'enorme palcoscenico del San Giovanni Grisostomo, mentre l'opera musicale si spostò nel più contenuto ma più ricco teatro in Ca' del Duca.²⁴ In quest'ultimo la commedia fu accolta nuovamente nel 1758, quando vi si stabilirono Antonio Sacco e Carlo Gozzi, pronti ad arricchire di scintille la contesa con i riformatori Carlo Goldoni e Pietro Chiari.²⁵

4. *La «novità», tiranna dello spettacolo.*

Come accennato, le compagnie del primo Settecento, e quella del San Samuele in testa, seppero coniugare e alternare messinscene fondate sulle drammaturgie più

²³ Cfr. Antonio Groppo, *Catalogo purgatissimo di tutti li drammi per musica recitatisi ne' teatri di Venezia dall'anno MDCXXXVII sin oggi [1767] da Antonio Groppo accresciuto di tutti li scenarii, varie edizioni aggiunte a drammi e intermedii*, Venezia, 1741 [ma 1767], BNMV, ms. cod. it. VII, 2326 [=8263], c. 291.

²⁴ Cfr. Antonio Groppo, *Notizia generale de' teatri della città di Venezia [...]*, Venezia, Savioni, 1766, p. 13.

²⁵ Le vicende del teatro San Samuele dopo la ricostruzione del 1747 sono registrate in una serie di documenti che in origine dovevano verosimilmente appartenere all'Archivio Vendramin. Separati dai più noti manoscritti oggi conservati nella biblioteca di Casa Goldoni a Venezia, essi sono rimasti in possesso della biblioteca del museo civico Correr e recentemente riconosciuti da Anna Scannapieco, che ne fa menzione nel suo saggio *Noterelle gozziane ('in margine al teatro di Antonio Sacco e di Carlo Gozzi')*. *Aggiuntavi qualche schermaglia*, in «Studi goldoniani», XI / 3, n.s., 2014, pp. 101-123: 106n. Non ho purtroppo avuto modo di consultare queste carte, che mi corre comunque l'obbligo menzionare in questa sede e che mi riprometto di vedere al più presto.

diverse, avviando una pratica che, come dimostrano recenti e approfonditi studi,²⁶ si è protratta fino all'Ottocento inoltrato. È stata ormai confutata l'idea che al San Luca dal 1753, l'anno in cui Goldoni si legò al teatro Vendramin, si allestissero soltanto commedie dell'avvocato; similmente è impensabile che lo stesso anno al Sant'Angelo si accantonassero i suoi testi per dedicarsi unicamente alla produzione dell'abate Chiari. Mentre continuavano a proporre spettacoli d'improvvisazione sui canovacci dell'Arte, alcune formazioni comiche si dotarono stabilmente di un poeta di compagnia che mettesse la sua penna al loro servizio, aggiustando vecchi canovacci o, sulla base di quelli, fornendo nuovo materiale drammatico conforme alle doti sceniche degli interpreti. In questo modo il repertorio si arricchì anche dal punto di vista del crescente valore letterario. Intanto, approfittando della crisi del melodramma, già dai primi anni del secolo alcune compagnie avevano fatto posto sui propri palcoscenici ai drammi e agli intermezzi musicali.

Un testimone di questa pratica è il libretto dell'*Opera in comedia*, che racconta il tentativo di una truppa di professionisti di mettere in scena un pasticcio di quaranta opere diverse.²⁷ Prima di intraprendere l'impresa musicale facendosi impresario, Arlecchino squaderna in poche parole i problemi che affliggono il mondo dello spettacolo veneziano, con la commedia e l'opera parimenti afflitte da una pericolosa monotonia.

Io m'accorgo benissimo che sarà stanca l'udienza di veder tutte le sere la medesima cosa, e se non si risveglia la curiosità del pubblico con qualche novità, io credo che vedremo il teatro deserto.²⁸

Il termine «novità» assume molteplici accezioni, secondo che sia pronunciato dal punto di vista dell'attore, del cantante o dello spettatore. In risposta alla noia che affliggeva il pubblico si intrapresero diverse strade: dall'invenzione di nuovi generi,

²⁶ Cfr. Anna Scannapieco, «... gli erarii vastissimi del Goldoniano repertorio». *Per una storia della fortuna goldoniana tra Sette e Ottocento*, in «Problemi di critica goldoniana», VI, 1999, pp. 143-238.

²⁷ *L'opera in comedia. Divertimento comico-critico del sig. N.N. da recitarsi nel famosissimo teatro alla moda*, Amsterdam, Rom-sterck, [1726]. Per una prima lettura del testo in rapporto alla vita del teatro d'opera nel primo Settecento cfr. Maria Giovanna Miggiani, *La Romanina e l'Orso in peata. I primi drammi metastasiani a Venezia tra evidenza documentaria e invenzione metateatrale (1725-26)*, in *Il canto di Metastasio*, a cura di Maria Giovanna Miggiani, Sala Bolognese, Arnaldo Forni, 2004, vol. II, pp. 731-744; sulla filiazione del testo da *Le de part des comediens* (1694) di Du Fresny si veda invece quanto scrive Giulio Ferroni, *L'opera in commedia: una immagine del melodramma nella cultura veneziana del Settecento*, in *Venezia e il melodramma nel Settecento*, a cura di Maria Teresa Muraro, prefaz. di Gianfranco Folena, Firenze, Olschki, 1978, vol. I, pp. 63-78.

²⁸ *L'opera in comedia*, cit., p. 12 (corsivo mio).

che portarono ad esempio a un prepotente aumento della presenza della musica nei teatri di prosa, allo stravolgimento dei ruoli,²⁹ alla produzione massificata di nuovi testi e spettacoli, tutto tendeva a un continuo rinnovamento del repertorio imposto dall'ingordo bisogno di divertimenti dei veneziani.³⁰ Di questo bisogno incalzante degli spettatori furono lucidi testimoni alcuni contemporanei. Si legga quanto scrive Carlo Gozzi nel suo *Ragionamento ingenuo*:

[...] i non ciechi scoprono palesemente, ch'è certissima la decadenza ne' generi delle opere teatrali, che si producono scritte, in un breve giro di tempo. Fu sempre in questa necessaria la *novità*, o per lo meno una cert'aria d'ingannatrice novità che abbagliasse, perché facessero qualche colpo fruttuoso alle comiche compagnie. [...] O si desidera di comporre un'opera perfetta alle menti educate, e durabile in un libro all'immortalità, o si vuol cercare la fortuna de' meschini italiani comici nell'opere che si compongono, col divertimento morigerato della nostra nazione. Se queste non avranno un aspetto di novità che piaccia, e se non si scosteranno dall'indole delle vedute, o scordate, o avranno un effetto non sufficiente a cagionar utilità, o un effetto infelice nella loro caduta.³¹

Il concetto è ribadito da Francesco Milizia, che però critica il meccanismo di rapida sostituzione a cui erano destinate le composizioni musicali nell'opera seria, ancorché giovani:

Finalmente la nostra musica italiana ha da guarirsi da un altro malanno, ch'è quello d'una *novità continua*. Quella musica che piaceva venti anni addietro, ora più non si soffre. Fosse anche Apollo il compositore d'un'opera, fatta ch'ella è una volta in un teatro, Dio ne guardi che vi ritorni la seconda nemmeno in capo a trent'anni. Lo stesso dramma può andare in scena quante volte si vuole, ma la musica ha sempre da essere diversa. E questo è uno de' più grandi motivi, per cui essa musica è divenuta come una moda passeggera, piena d'arzigogoli, e di capricci [...].³²

²⁹ Illuminante, ancora una volta, uno scambio di battute tra Arlecchino e Mezzettino nell'*Opera in comedia*, dove si scopre l'abitudine di far interpretare parti maschili alle cantanti e viceversa:

ARLECCHINO [...] io so a memoria la *famosa Didone*, cominciamo da questa.

MEZZETTINO Benissimo. Io ne so pur molte scene.

ARLECCHINO Io certamente farò la prima parte, cioè *Didone*.

MEZZETTINO Tu *Didone*? Questa è una parte che tocca ad Argentina, che bella *Didone*! O che cara figurina!

ARLECCHINO O via lascia pensare a chi tocca. In questo paese si cerca la novità, e questa è una ragione che ne val cento (ivi, p. 18).

³⁰ Si veda quanto scrive Anna Scannapieco relativamente al concetto di novità diffusamente affrontato da Carlo Gozzi nei suoi scritti teorici: «l'esigenza primaria di alimentare incessantemente l'offerta repertoriale codifica dunque la regola principe del sistema teatrale italiano, quella della *novità* come requisito indispensabile di una produzione drammaturgica che per ambire ad un effettivo riscontro spettacolare deve saper rispondere all'orizzonte d'attesa del pubblico e soddisfarne la costitutiva esigenza di cambiamento» (Scannapieco, *Introduzione*, cit., p. 50).

³¹ Carlo Gozzi, *Ragionamento ingenuo*, in Id., *Ragionamento ingenuo*, cit., pp. 359-413: 364-365 (corsivo mio).

³² Francesco Milizia, *Trattato completo, formale e materiale del teatro* (1771), Venezia, Pasquali, 1794 (rist. anast. Bologna, Forni, 1969), p. 52 (primo corsivo mio).

Per un verso, quindi, un repertorio ricco e composito come quello della compagnia del San Samuele di Venezia era un merito; ma dall'altro lato era anche una necessità, un modo per concorrere con l'alta specializzazione dei rivali del San Luca nella Commedia dell'Arte, e per assecondare l'incessante richiesta di nuove 'invenzioni' da parte del pubblico della Serenissima.

A questa forzata alternanza dovettero sottostare in anni successivi anche le altre compagnie, incapaci di soddisfare tutto il mercato con la sola forza dei vecchi canovacci. Al San Luca ho già accennato, ma lo stesso percorso di moltiplicazione dell'offerta spettacolare fu intrapreso anche dalla truppa di Antonio Sacco. Prima di abbracciare il progetto del conte Gozzi, in Portogallo Truffaldino e compagni rappresentarono tanto gli scenari in cui egli brillava quanto le commedie riformate di Goldoni. Da esperto impresario il capo della compagnia operò una meticolosa suddivisione dei compiti, arrogandosi il diritto di deliziare la corte con le proprie *performances* e affidando alle giovani leve, i figli e i nipoti, l'incarico delle rappresentazioni delle commedie di carattere nel teatro do Barrio Alto, dimostrando grande lungimiranza e un'ottima conoscenza dei gusti di pubblici diversi.³³ Una pratica, questa, che Sacco adottò anche nella Serenissima allorché firmò il nuovo contratto da capocomico coi Grimani nel 1758.³⁴

Certamente egli non era nuovo a questa pratica, vista la sua lunga permanenza nella compagnia diretta da Giuseppe Imer, uno dei primi capace, se non di intraprendere messinscena di ogni tipo, almeno di attingere a tutti i generi. Così facendo egli svolse un'importante funzione maieutica, perché mettendo alla prova le qualità dei propri attori in campi a loro non sempre familiari, come, su tutti, quello musicale, li spinse a educare ulteriormente la mimica e la voce: la prima per sopperire alle deficienze vocali, la seconda proprio per migliorare le prestazioni

³³ La notizia è fornita già da Bartoli: «Non contento il Sacco di produrre il suo proprio divertimento, altro cerconne per maggiormente rendere gradita la di lui servitù. E ciò eseguì col fare apprendere a' piccoli fanciulli figliuoli de' comici suoi alcune commedie del Goldoni, le quali erano da essi, benché di tenera età, meravigliosamente eseguite» (Bartoli, *Notizie storiche*, cit., p. 407). Più dettagliatamente a proposito delle vicende portoghesi della compagnia Sacco cfr. Maria João Almeida, *Sacchi e Goldoni (un caso portoghese)*, in «Problemi di critica goldoniana», XVI, 2009, pp. 213-223 e Carmelo Alberti, *Il segreto di un Truffaldino. L'itinerario di Antonio Sacco, comico sapiente, da Venezia a Lisbona nell'età di Goldoni*, in «Estudios italianos em Portugal», 1991-1993, 54-56, pp. 215-226.

³⁴ Il contratto è trascritto per esteso da Anna Scannapieco, *Noterelle gozziane*, cit., pp. 106-107. Gli accordi tra i proprietari del San Samuele e Truffaldino prevedevano che la «compagnia comica avesse a recitare tutte quelle comedie sì dell'Arte comica, che nuove, come pure opere sceniche, tragedie et altro, che sarà di suo commodo et interesse» (ivi, p. 106).

canore. Dall'altro lato, pescando di tanto in tanto elementi per la sua truppa tra i cantanti professionisti, con la speranza di dar lustro ai propri allestimenti melodici, il genovese alimentò proficuamente gli scambi tra il mondo del teatro di commedia e quello del melodramma.

Le sempre più numerose incursioni dei comici in campo musicale soprattutto dall'inizio del secolo XVIII, proponendo un confronto più diretto e frontale tra gli attori dell'Arte e i virtuosi del genere maggiore, rispondevano nel modo migliore alla richiesta di novità del pubblico.

5. *Il repertorio musicale della compagnia del San Samuele.*

Lo spazio dedicato dagli studi di storia dello spettacolo al repertorio musicale dei comici è tutt'oggi piuttosto marginale. Salvo alcuni saggi di assoluto valore,³⁵ in pochi casi si è approfondita l'indagine della Commedia dell'Arte dal punto di vista dell'accompagnamento sonoro. A petto dei costanti riferimenti all'importanza e spesso alla centralità della musica negli spettacoli dei comici professionisti, con le testimonianze di episodi emblematici che hanno segnato in questo senso la storia dello spettacolo,³⁶ solo raramente si è tentato di sondare un argomento i cui confini rimangono di fatto assai nebulosi principalmente a causa dell'assenza di fonti dirette che possano suggerire il disegno delle rappresentazioni musicali o delle reali abilità degli interpreti.

³⁵ Tra questi rimane ancora fondante lo studio di Nino Pirrotta, *Commedia dell'arte e opera* (1955), in Id, *Scelte poetiche di musicisti. Teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero* (1987), Marsilio, Venezia 1997, pp. 147-171; al quale sono da aggiungere almeno Lorenzo Bianconi-Thomas Walker, *Dalla «Finta pazza» alla «Veremonda»: storie di Febiarmonici*, in «Rivista italiana di musicologia», X, 1975, pp. 379-454 (aggiornamenti in *Drammaturgia musicale veneta*, a cura di Giovanni Morelli, Reinhard Strohm e Thomas Walker, Milano, Ricordi, 1983); Franco Piperno, *Buffe e buffi. Considerazioni sulla professionalità degli interpreti di scene buffe ed intermezzi*, in «Rivista Italiana di Musicologia», XVII, 1982, 2, pp. 240-284; Paolo Fabbri-Sergio Monaldini, *Dialogo della commedia*, in *Commedia dell'Arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento*. Atti del convegno (Napoli, 28-29 settembre 2001), a cura di Alessandro Lattanzi e Paologiovanni Maione, Editoriale Scientifica, Napoli 2003, pp. 69-87. Sulla spettacolarità a Napoli cfr. Francesco Cotticelli-Paologiovanni Maione, «*Onesto divertimento, ed allegria de' popoli*». *Materiali per una storia dello spettacolo a Napoli nel primo Settecento*, Milano, Ricordi, 1996. Sulla ricchezza del repertorio delle compagnie professionistiche si veda quanto scrivono Ludovico Zorzi, *L'attore, la commedia, il drammaturgo*, Torino, Einaudi, 1990, p. 186, e Ferrone, *La Commedia dell'Arte*, cit., pp. 16-21 e *passim*.

³⁶ Solo per citare il caso forse più famoso, si pensi a Virginia Ramponi, interprete dell'*Arianna* di Ottavio Rinuccini e Claudio Monteverdi a Mantova il 28 maggio 1608 (cfr. Ferrone, *Attori mercanti corsari*, cit., pp. 243-244 e 268, n. 75).

Tenterò in questa sede una riflessione sui caratteri del fenomeno nel primo Settecento: come per i canovacci delle commedie dell'Arte non mancano i testi di intermezzi e drammi per musica, ma il quadro di quegli spettacoli rimane incompleto in assenza delle partiture. È senz'altro questo il problema maggiore in cui si imbatte lo storico che voglia tentare la ricostruzione dello straordinario (per varietà e qualità dell'offerta) panorama teatrale comico-musicale di questo periodo.³⁷

L'arricchimento del repertorio comico assunse dimensioni importanti intorno agli anni Venti del Settecento. Due potrebbero essere stati i moventi che spinsero le compagnie di professionisti a misurarsi in maniera concreta con il repertorio musicale. Si può credere che nel momento di massima fortuna dell'opera lirica, coincidente con l'inizio del suo lento declino, le compagnie comiche abbiano intercettato e riconosciuto prima di tutto nella musica il canale preferenziale attraverso il quale nobilitare la propria arte e guadagnare lustro e credibilità agli occhi del pubblico abituale e di quello potenziale. Anzi, in alcuni casi furono proprio questi spettatori insoddisfatti dei modelli consunti dell'Improvvisa a stimolare e suggerire un allargamento degli orizzonti rappresentativi e spettacolari delle compagnie cosiddette di prosa. Nel 1706 l'impresario Oronzio Apicella, nella dedica

³⁷ L'«occultamento» delle prove è conseguente anche a una formalizzazione del sistema teatrale che al volgere del secolo riconosce all'opera musicale lo statuto di spettacolo privilegiato, a Napoli come a Venezia: «in un clima di sempre maggiore regolamentazione istituzionale della disciplina rappresentativa ed entro un'espansione settoriale che equivale alla consacrazione di professionalità cui è demandato l'arduo compito di armonizzare il lavoro artistico con le istanze culturali di un'intera civiltà, i segnali dell'attività istrionica documentano una straordinaria fedeltà agli antichi statuti della loro ostinata e conflittuale presenza: se ne prevede l'essenziale apporto scenico-drammaturgico in tempi contrattuali successivi alla stipula degli accordi generali, dove è per lo più il calendario musicale a definire forme e ragioni dell'appalto; il sodalizio dei commedianti, di fronte all'aggiornato mecenatismo settecentesco, tende a preesistere rispetto alle soluzioni esecutive delle sale pubbliche e dei luoghi di spettacolo decentrati; la nozione di impresariato si risolve in una duttile «procura» [...] che ripropone una salda gerarchia interna ai gruppi e in realtà, nel mutato contesto operativo, moltiplica le mediazioni tra competenze performative e capacità promozionali economico-finanziarie della scena. Nel persistere di una tradizione che vanta sempre nuovi adepti e informa di sé con la sua ricca dislocazione tutti gli aspetti della teatralità cittadina [...], una vera emarginazione si consuma non sulle tavole del palcoscenico, che continuano ad ospitare e a ricercare istrioni, ma entro una macchina gestionale sofisticata e contorta in cui sembra celebrarsi la salvaguardia di un microcosmo umano chiuso e disincantato. Tale è il senso che può attribuirsi ad un'esistenza nevralgica e silenziosa, che trasferisce sul piano burocratico le modalità laboriosamente estemporanee del proprio impegno creativo, quasi ridimensionandole in una memoria parziale e saltuaria. Non è da escludere, anzi, che la pronunciata formalizzazione giuridico-amministrativa del teatro concorra con il diversificarsi dei percorsi drammaturgici a ridurre e a irrigidire nella tipologia ritenuta a lungo canonica dell'Arte [...] una pratica spettacolare alle origini ampia, disinvolta, aperta, conferendole così un'identità specifica in un sistema caratterizzato dalla mobilità e dall'arricchimento» (Francesco Cotticelli, «*I Comici all'impronto*», in Cotticelli-Maione, «*Onesto divertimento*», cit., pp. 201-209: 206-207). Sul sistema produttivo specificamente operistico cfr. Franco Piperno, *Il sistema produttivo, fino al 1780*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, IV. *Il sistema produttivo e le sue competenze*, Torino, EDT, 1987, pp. 1-75.

all'*Ergasto* di Carlo De Petris, scriveva che l'opera era stata composta per «animare qualcheduno dei comici ad abilitarsi negli impieghi maggiori»:³⁸ come la storia dimostra, l'occasione fu colta dai comici non solo in area napoletana, ma anche a Venezia. Ancora nel 1755 il concetto era ribadito da Anton Filippo Adami, il quale nel suo trattato evidenziava anche l'esigenza di portare i temi eroici al centro dei drammi:

Vi dirò bensì con franchezza, che niuna cosa può maggiormente richiamare alla nobiltà, e sodezza dei suoi principi la Comica, quanto la frequenza delle recite drammatiche in musica, che escludendo di lor natura le scempiaggini istrioniche, si ravvolgono tra gli eventi di strepito, e tralle grandi azioni degli eroi più famosi; esempi tutti di utilità non piccola alla società, ed alla vita civile.³⁹

Nonostante l'impegno di alcuni capocomici per accogliere stabilmente la musica nel repertorio della propria formazione, non si corresse però il pregiudizio che il genere melodrammatico fosse l'unico custode di una 'purezza' inarrivabile per gli interpreti dell'Arte. Nel 1777 Antonio Piazza faceva così consigliare Rosina da uno dei suoi impresari d'opera:

Oltre l'interesse guadagna anche il vostro decoro, cangiando mestiero. Il ballo e la musica danno titolo di virtuosi a chi l'esercita, i commedianti si avviliscono col nome d'istrioni e sono la feccia del teatro.⁴⁰

Si può credere d'altro canto che queste considerazioni siano dovute alla persistenza nei drammi comico-musicali di temi e metodi di narrazione ancora saldamente ancorati ai canoni ridanciani e popolari della Commedia ridicolosa.

Il secondo e più probabile motivo che indusse i comici a incrementare la presenza della musica nel proprio repertorio è evidente nella struttura prevalentemente parodica delle loro rappresentazioni, il cui fine ultimo rimaneva il divertimento del pubblico. L'estremizzazione dei toni verso le sfumature più volgari escludeva la catarsi auspicata da eruditi e direttori teatrali dagli obiettivi delle formazioni di prosa: in qualunque direzione volgesse la sperimentazione dei comici, il loro spettacolo non

³⁸ Il dramma, messo in scena con musica di Tommaso Mauro, segnò il passaggio del napoletano teatro dei Fiorentini dal repertorio di prosa a quello musicale (cfr. Benedetto Croce, *I teatri di Napoli. Dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo* (1891), a cura di Giuseppe Galasso, Milano, Adelphi, 1992, p. 156, e Cotticelli-Maione, «*Onesto divertimento*», cit., p. 98).

³⁹ Anton Filippo Adami, *Dissertazione sopra la poesia drammatica e musica del teatro*, Firenze, Stamperia Imperiale, 1755, p. 27.

⁴⁰ Antonio Piazza, *L'attrice*, a cura di Roberta Turchi, Napoli, Guida, 1984 (ediz. mod. di Id., *Il teatro ovvero fatti di una veneziana che lo fanno conoscere*, Venezia, Costantini, 1777), p. 68.

prevedeva alcuna riforma. Ciò non significa tuttavia che i destinatari di tali *performances* fossero persone culturalmente ignoranti, tutt'altro: sta nel concetto stesso di parodia l'indizio della preparazione intellettuale del pubblico, che per godere della satira doveva avere ben presente non solo le leggi che regolavano il teatro colto, ma, come si vedrà meglio più avanti, anche lo specifico referente serio che di volta in volta era preso di mira dai comici.

Al di là dei pareri ingenerosi di alcuni intellettuali (qualunque fosse la direzione a cui tendevano le proposte degli impresari), il valore dell'intuizione fu confermato dallo strepitoso successo raggiunto nei teatri di prosa dagli spettacoli musicali distribuiti lungo quasi tutto il corso del primo Settecento. Tra le diverse compagnie che imboccarono un tale percorso, la più agguerrita fu quella del teatro San Samuele di Venezia: non la prima, ma certamente la più attiva e costante.

Nel terzo capitolo approfondirò nel dettaglio lo studio del repertorio melodico della truppa di Imer. Intanto occorre però soffermarsi a osservare le particolarità dei due formati drammaturgici cari agli attori, l'intermezzo comico e il dramma musicale, e le ragioni della loro fortuna.

5.1 *L'intermezzo comico veneziano.*

All'intermezzo musicale hanno dedicato ampia attenzione i musicologi, affascinati dalla deviazione intrapresa dal genere buffo in concomitanza con la riforma del dramma musicale di Apostolo Zeno. Nella manovra per restituire dignità e lustro al melodramma, l'estromissione dei personaggi delle più basse classi sociali, protagonisti delle scene ridicole e artefici di una comicità troppo stridente con l'importanza e l'eleganza del tema principale, deve essere stata probabilmente uno degli obiettivi primari del librettista. Eppure, come sottolinea acutamente Lorenzo Bianconi, il progressivo allontanamento del comico dal corpo della tragedia ha il sapore di una autoesclusione: «furono la specializzazione professionistica dei ruoli e la fungibilità delle scene buffe, trasferibili a beneplacito da uno spettacolo all'altro, a provocare, intorno al 1700, lo sganciamento degli episodi comici dal corpo del

dramma per musica».⁴¹ Quindi un'emancipazione dei cantanti buffi, e non un'espulsione coatta.

È probabile che il processo sia stato favorito tanto dal carattere autosufficiente delle scene comiche quanto dalle crescenti esigenze catartiche della narrazione seria: le due aree dell'azione drammatica, «rimanendo per lo più distinte come sostanze repellenti», «tendevano a disgiungersi dall'ibrido accoppiamento, a scostarsi sempre più».⁴² La statuaria eleganza dell'argomento serio e l'insubordinata dinamicità dell'elemento ridicolo indussero in ugual modo i due aspetti del melodramma alla separazione, come due spinte affatto contrarie. Tuttavia, pur percependo bene i vantaggi che avrebbero potuto trarre dall'acquisita indipendenza, la scissione tra i generi non fu subito netta e le scene comiche si installarono tra gli atti del melodramma. Fuori, quindi, ma ancora dentro, in mezzo.⁴³

A parte questa nota storica, già di per sé significativa, a dare una spinta importante agli studi di settore sugli intermezzi è stato il loro carattere preparatorio (in termini puramente produttivo-impresariali) al travolgente fenomeno dell'opera comica e dell'opera buffa d'origine napoletana. I primi esempi degli uni e degli altri furono sostanzialmente coevi,⁴⁴ tuttavia

⁴¹ Lorenzo Bianconi, *Il Seicento* (1982), Torino, EDT, 1991, p. 224; per una disamina del processo qui osservato solo di scorcio, cfr. anche Franco Piperno, *L'opera in Italia nel secolo XVIII*, in *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, II. *Gli italiani all'estero. L'opera in Italia e in Francia*, a cura di Alberto Basso, Torino, Utet, 1996, pp. 97-199: 135-136; Reinhard Strohm, *L'opera italiana nel Settecento* (1979), Venezia, Marsilio, 1997, pp. 113-139. Per un ulteriore approfondimento cfr. Irène Mamczarz, *Les Intermèdes comiques italiens au XVIIIe Siècle en France et en Italie*, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1972; Charles E. Troy, *The Comic Intermezzo. A Study in the History of Eighteenth-Century Italian Opera* (1936), Ann Arbor (Michigan), UMI Research Press, 1979.

⁴² Andrea Della Corte, *L'opera comica italiana nel '700*, Bari, Laterza, 1923, vol. I, pp. 16-17.

⁴³ L'esclusione delle scene comiche sembra comunque graduale, come dimostrerebbe la somiglianza tra la struttura dei primi intermezzi e quella delle scene precedentemente comprese nella trama del dramma serio (cfr. Troy, *The Comic Intermezzo*, cit., p. 38).

⁴⁴ L'*Elisa* di Domenico Lalli (quondam Sebastiano Bianciardi) debuttò alla fine di novembre 1711 al teatro Sant'Angelo: «questo drama rappresenta una vera comedia in musica, la prima in tal genere, che si sia veduta su le venete scene» (Giovanni Carlo Bonlini, *Le glorie della poesia, e della musica contenute nell'esatta notizia de teatri della città di Venezia, e nel catalogo purgatissimo de drammi musicali quivi sin'hora rappresentati*, Venezia, Carlo Buonarrigo, 1730 [BNMV, ms. Rari veneti 607], c. 164; Groppo, *Catalogo purgatissimo*, cit., c. 169. L'autorizzazione alla stampa del libretto, a cui la rappresentazione seguì di poco, data al 25 novembre, come indica Eleanor Selfridge-Field, *A New Chronology of Venetian Opera and related genres, 1660-1760*, Stanford, Stanford University Press, 2007, p. 306). Il primo intermezzo drammatico musicale conosciuto è *Bleso e Lesba*, rappresentato al Sant'Angelo tra gli atti dell'*Oracolo in sogno* di Francesco Silvani nel 1700 (cfr. Mamczarz, *Les Intermèdes comiques*, cit., pp. 177-178). Il medesimo testo fu stampato a sé col titolo *Nuovi intermedi per musica* nel 1706. Ma mi sembra corretta la valutazione di Charles Troy, che identifica in *Frappolone e Florinetta* il primo vero esempio veneziano del genere; fu infatti questo il primo caso in cui alcune brevi scene con funzione di intermezzo furono riprodotte in un libretto

[...] la vorticoso, intensa circolazione degli intermezzi, il costituirsi e diffondersi di una *koinè* stilistica (verbale e musicale) e drammaturgica di tipo comico valida per Napoli e per Venezia, per Bologna e per Palermo rese possibile il lancio dell'opera buffa come spettacolo operistico autonomo [...] alternativo all'opera seria: in queste funzioni essa, semplicemente, sostituì gli intermezzi.⁴⁵

Più della questione concernente i motivi della nascita del genere, mi preme sottolineare le differenze, spesso ignorate, fra «intermezzi drammatici» e «intermezzi comici»: di entrambi sono protagonisti quei personaggi (quasi sempre piccolo borghesi)⁴⁶ non più ammessi nell'intreccio dei drammi musicali seri. Tuttavia gli intermezzi drammatici, di cui erano interpreti cantanti di professione, rimasero nell'alveo dello spettacolo musicale d'alto rango, incastonati tra gli atti; al contrario gli intermezzi comici furono esportati e trasferiti dagli attori negli intervalli delle loro commedie o tragedie. È lo stesso Antonio Groppo, nel suo *Catalogo*, a distinguere i

separato, seppure manoscritto (ms., BNMV, Dramm. 902.15; sulla possibile attribuzione della poesia a Pietro Pariati si veda Reinhard Strohm, *Pietro Pariati librettista comico*, in *La carriera di un librettista. Pietro Pariati da Reggio di Lombardia*, a cura di Giovanna Gronda, Bologna, il Mulino, 1990, pp. 73-111: 82-87). L'azione comica fu rappresentata al teatro San Cassiano nel carnevale del 1706 tra gli atti della *Statira* di Pariati con musica di Francesco Gasparini (cfr. Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1996, vol. III [1991], n. 10944, p. 229; Troy, *The Comic Intermezzo*, cit., p. 36). Al dicembre del 1707 risale la rappresentazione a Napoli di quella che è concordemente considerata la prima «commedea pe' mmuseca», *La Cilla*, su libretto di Francesco Antonio Tullio (?) e musica di Michelangelo Faggioli (?). Su una possibile retrodatazione dell'esordio del dramma al gennaio 1707 si vedano soprattutto Francesco Cotticelli, *L'approdo alla scena. Ancora sulla nascita dell'opera buffa*, in *Leonardo Vinci e il suo tempo*. Atti dei convegni internazionali di studi (Reggio Calabria, 10-12 giugno 2002 e 4-5 giugno 2004), a cura di Gaetano Pittaresi, Reggio Calabria, Iiriti, 2005, pp. 397-406, e Paologiovanni Maione, *La scena napoletana e l'opera buffa (1707-1750)*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, a cura di Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione, Napoli, Turchini, 2009, pp. 139-205: 141-142. Piperno anticipa la 'prima' del dramma al dicembre 1706, «in casa del Principe di Chiusano [...] di fronte ad un pubblico scelto ed allo stesso viceré austriaco, Conte di Daun» (Piperno, *L'opera in Italia nel secolo XVIII*, cit., p. 143). Sul teatro musicale a Napoli cfr. almeno Cotticelli-Maione, «*Onesto divertimento*», cit.; Francesco Cotticelli, *Dalla commedia improvvisa alla "commedea pe mmuseca". Riflessioni su 'Lo frate nnamorato' e 'Il Flaminio'*, in «Studi Pergolesiani», 2000, 4, pp. 179-191; Croce, *I teatri di Napoli*, cit., pp. 149-170 e 203-211; Michael F. Robinson, *L'opera napoletana. Storia e geografia di un'idea musicale settecentesca*, a cura di Giovanni Morelli, Venezia, Marsilio, 1972, in partic. pp. 211-317 sull'opera buffa. Sulla fortuna degli intermezzi nella città partenopea dal 1702 cfr. soprattutto Mamczarz, *Les Intermèdes comiques*, cit., pp. 189-194; su tutti non si dimentichi lo straordinario successo della *Serva padrona* di Gennaro Antonio Federico, allestita per la prima volta nel 1733 con musica di Giovan Battista Pergolesi (per un approfondimento vd. Paolo Gallarati, *Musica e maschera. Il libretto italiano del Settecento*, Torino, EDT/Musica, 1984, pp. 100-106, e Franco Piperno, *Gli interpreti buffi di Pergolesi. Note sulla diffusione della «Serva padrona»*, in *Studi pergolesiani*, a cura di Francesco Degradà, Firenze, La nuova Italia, 1986, vol. I, pp. 240-285; più in generale sul musicista cfr. Id., *Attori e autori di intermezzi comici per musica nel primo Settecento: la produzione di Giovanni Battista Pergolesi*, in *Studi di Storia dello spettacolo. Omaggio a Siro Ferrone*, a cura di Stefano Mazzoni, Firenze, Le Lettere, 2011, pp. 276-291).

⁴⁵ Piperno, *L'opera in Italia nel secolo XVIII*, cit., p. 142.

⁴⁶ «Mentre Zeno eliminava dal dramma regale i servi comici, Pariati li faceva rientrare nel teatro dell'opera come borghesi» (Strohm, *Pietro Pariati librettista comico*, cit., p. 92).

due fenomeni in indici separati.⁴⁷ Tra di essi, come si vedrà, intercorre una fitta rete di relazioni e corrispondenze, ma la differenza degli interpreti e dell'ubicazione ne ha segnati i diversi destini, anche in termini documentari.

Cercando brevemente di ripercorrere le tappe fondamentali dell'affermazione di questo genere minore a Venezia, si legga innanzitutto quanto scrive Giovanni Carlo Bonlini sugli esordi degli intermezzi sulle scene veneziane:

Qui non vorrei, ch'il mio cortese lettore mi desse taccia di trascurato, se con la stessa diligenza, con cui sino ad ora sono andato esponendo la serie de' drammi in musica, non darò in avvenire contezza esatta degl'intermedi che in questo tempo hanno incominciato introdursi nella maggior parte de' nostri teatri. Come che quelli sono stati inventati a solo oggetto di temprare il grave con il ridicolo, e non hanno mai avuto connessione veruna col drama, a cui furono accoppiati, potendosi or tralasciare, or ripigliare a piacere, ho stimato proprio, a studio di maggior brevità, il passarli sotto silenzio, tanto più che si sono sempre stampati a parte, e che possono a qualsivoglia soggetto adattarsi. Basta solo al mio intento l'asserire, che negl'anni susseguenti a S. Cassiano, e a S. Angelo si sono posti in uso con qualche frequenza, a S. Moisè, ed a S. Samuele più raramente, e che a S. Gio. Grisostomo non sono mai stati ammessi, avendo sempre quel maestoso teatro cercato in tutto di mantenere un decoroso contegno. Non è nuovo però questo particolare diletto su le venete scene. Verso la metà del caduto secolo, quando il genio alla musica non era ancora sì universale, si rappresentavano spesso comedie, ed opere in recitativo, adornate con prologo, ed intermedi in musica, per maggior allettamento degl'ascoltanti. Ma da che i drammi musicali con tanta gara hanno incominciato a comparire per ogni teatro, e che il serio ha tolto la mano al giocoso, gl'intermedi hanno perduto totalmente l'applauso, come pare, che lo vadano perdendo anche al giorno d'oggi, se pure non l'hanno perduto, non essendo più in quella considerazione, che si avevano acquistato sul bel principio.⁴⁸

La nota fornisce alcune notizie utili per comprendere il fenomeno. La prima conferma quanto detto sulla sua origine: «quelli [gli intermezzi] sono stati inventati a solo oggetto di temprare il grave con il ridicolo, e non hanno mai avuto connessione veruna col drama, a cui furono accoppiati, potendosi or tralasciare, or ripigliare a

⁴⁷ Cfr. Groppo, *Catalogo purgatissimo*, cit., cc. 473-483 («intermezzi drammatici») e 485-491 («intermezzi comici»).

⁴⁸ Bonlini, *Le glorie della poesia*, cit., cc. 149-150. La nota è riportata identica da Groppo, *Catalogo purgatissimo*, cit., cc. 154-155 (d'ora in avanti, anche qualora l'informazione fosse presente in entrambi i cataloghi, citerò da quello di Antonio Groppo, più completo); questi, in una nota nell'appendice dedicata alle *Omissioni*, rettifica la notizia secondo cui non furono mai rappresentati intermezzi al teatro San Giovanni Grisostomo: «è falso che nel teatro di S. Giovanni Grisostomo non siano mai stati rappresentati intermezzi mentre l'anno 1708 che si ritrovava in Venezia il Re di Danimarca è stato rappresentato l'intermezzo di *Vespetta, e Lesbo* ms. con il drama intitolato: *Alessandro in Susa* unico, e solo intermezzo rappresentato nel teatro di S. Giovanni Grisostomo» (ivi, cc. 512-513). A proposito degli «intermedi in musica» posti in scena dalla metà del Seicento e della loro progressiva trasformazione nell'«intermezzo drammatico» settecentesco si vedano la panoramica offerta da Nino Pirrotta, *Buffo, buffi*, in *Enciclopedia dello spettacolo* (1954-1968), Roma, Unedi-Unione Editoriale, 1975, vol. II, coll. 1300-1304, e Mamczarz, *Les Intermèdes comiques*, cit., pp. 13-46. Un esame dei prodrumi secenteschi del comico musicale è in Della Corte, *L'opera comica italiana nel '700*, cit., pp. 15-26.

piacere». Si tratta perciò di parti staccate dall'opera principale, di argomento diverso, accompagnate al melodramma con lo scopo di bilanciarne con la risata i temi dolorosi. Gli intermezzi *entr'acte* erano più di un semplice intervallo: si rappresentavano secondo un «criterio di semplice convenienza, un senso di pietà per gli animi sensibili degli spettatori, che bisognava rallegrare tra le vicende dell'azione tragica». ⁴⁹ Avevano cioè il compito di sollevare il pubblico dal peso della situazione dolorosa trasferendolo in una dimensione quotidiana, familiare. Per questo non dovevano avere nessuna connessione con il dramma serio, «tanto più che si sono sempre stampati a parte, e che possono a qualsiasi soggetto adattarsi».

Un'altra informazione che si può dedurre dalla fonte riguarda il declino degli intermezzi, evidentemente già iniziato quando Bonlini stila il suo catalogo, alla fine degli anni Venti: già allora «non [erano] più in quella considerazione, che si avevano acquistato sul bel principio». Fu a partire da quel periodo che i balli si affermarono progressivamente tra gli atti del melodramma, incontrando un successo inaspettato e arrivando poco a poco quasi a sopraffare l'opera musicale. ⁵⁰ Eppure, come si vede

⁴⁹ Gian Giuseppe Bernardi, *Contributo allo studio dell'elemento comico nell'opera seria veneziana del secolo XVII*, in «Musica d'oggi», XII, 1935, pp. 53-61: 61.

⁵⁰ I trattatisti settecenteschi sono per lo più concordi nel condannare i balli, descrivendoli come un vuoto «capriolare fino all'ultimo sfinimento, un saltar disonesto, che non dovrebbe mai aver l'applauso delle persone gentili, una monotonia perpetua di pochissimi passi, e di pochissime figure» (Francesco Algarotti, *Saggio sopra l'opera in musica*, Livorno, Coltellini, 1763 [rist. anast. in Id., *Saggio sopra l'opera in musica. Le edizioni di Venezia (1755) e di Livorno (1763)*, a cura di Annalisa Bini, Pisa, Libreria Musicale Italiana, 1989], pp. 52-53); sulla stessa linea Francesco Milizia, che pure riconosce come «si fatti balli piacciono, e piacciono tanto, che molti non vanno all'Opera che per godere de' balli» (Milizia, *Trattato completo*, cit., p. 65). Per parte sua Giambattista Mancini, criticando le pessime qualità della recitazione dei cantanti tragici, evidenzia come sia proprio grazie all'abilità nella «comica» di attori, buffi e ballerini che le «opere buffe ed i balli, che un giorno non servivano che d'intermezzi nelle opere serie, [...] arrivarono ambidue a potersi sostenere da se soli, e farsi, in vece d'accessori, spettacoli principali» (Giambattista Mancini, *Riflessioni pratiche sul canto figurato*, Milano, Giuseppe Regio, 1777 [rist. anast. Bologna, Forni, 1970], p. 236). Per alcuni contributi moderni sull'affermazione e la diffusione dei balli si vedano: Kathleen Kuzmick Hansell, *Il ballo teatrale e l'opera italiana*, in *Storia dell'opera italiana*, cit., V. *La spettacolarità* (1988), pp. 175-306, in partic. pp. 192-197; *Creature di Prometeo. Il ballo teatrale dal divertimento al dramma. Studi offerti a Aurel M. Milloss*, a cura di Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1996; Nicola Mangini (*Sulla diffusione dell'opera comica nei teatri veneziani*, in *Venezia e il melodramma nel Settecento*, cit., vol. I, pp. 175-184) attribuisce a questa forma spettacolare un ruolo decisivo nella depurazione dell'opera seria dall'elemento comico-buffonesco, e di conseguenza nella preparazione dell'opera comica: «un'indagine anche sommaria sull'attività teatrale a Venezia nella prima metà del sec. XVIII, consente di affermare che se nel processo in atto verso la creazione dell'opera comica gli intermezzi ebbero indubbiamente un ruolo rilevante, un'importanza non trascurabile ebbero i balli, che sovente accolsero l'elemento comico, nei costumi, nella tecnica espressiva, ma soprattutto nell'impostazione generale, anche se la struttura continuava ad essere in sostanza quella del tradizionale ballo eroico-mitologico [ivi, p. 177]).

dalla messe di titoli che punteggiano i *Cataloghi*,⁵¹ l'intermezzo era ancora grandemente in voga negli anni Trenta, andando incontro a un vero crepuscolo solo sul finire del quinto decennio del secolo congiuntamente alla consacrazione dell'opera comica. Questo, pare, principalmente grazie agli allestimenti delle compagnie di prosa, che cogliendo il successo del genere e approfittando del suo carattere snello, dinamico ed essenzialmente lineare tanto sul piano drammaturgico che su quello lessicale e musicale, ne fecero un pezzo pregiato del proprio repertorio in cui esibire le abilità vocali di alcuni attori o le grazie delle Servette.

Com'è noto, Goldoni attribuisce al comico Giuseppe Imer il merito di aver introdotto gli intermezzi tra gli atti delle commedie e delle tragedie recitate dalla sua compagnia: «come gl'intermezzi erano stati abbandonati dagli impresari delle opere in musica, per sostituirvi i gran balli, pensò l'Imer d'introdurli nelle tragedie, rappresentate dai comici».⁵² E ancora nei *Mémoires*: «il imagina d'introduire à la comédie les intermedes en musique, qui pendant long-tems avoient été réunis au grand opéra, et avoient été supprimés pour faire place aux ballets»⁵³. Ma dai cataloghi summenzionati e dai libretti quasi regolarmente stampati in occasione delle rappresentazioni sappiamo che alcuni intermezzi furono recitati da comici già prima dell'arrivo di Imer al San Samuele. Come puntualmente mette in evidenza Piermario Vescovo, anche questa affermazione, come molte di Goldoni, fa capo alla strategia egemonica con cui il commediografo tenta fin dagli esordi di affermare la propria supremazia, anche in un campo più marginale e non certo prediletto come quello degli intermezzi:

Del periodo del S. Samuele importa a Goldoni – oltre a sottolineare presumibilmente più in là del vero il carattere “preriformato” delle prove comiche e tragicomiche – la rivendicazione a sé di un ruolo di battistrada rispetto a un genere minore come l'intermezzo [...] posticipando volentieri l'inizio della fortuna veneziana del genere. In questa direzione la sottolineatura del primato di Giuseppe Imer come “importatore” dell'intermezzo in una compagnia di comici e quello di se stesso come “primo” autore in questo campo assumono un significato “storico”. Il che spiega la volontà di screditare, con una presentazione fintamente bonaria, a distanza di tanti anni nelle memorie la figura di Gori: un nome sicuramente più oscuro per i lettori goldoniani di allora di quanto non lo sia per gli specialisti

⁵¹ Oltre a quello del Groppo, si vedano le annotazioni manoscritte su fogli non numerati in Bonlini, *Le glorie della poesia*, cit., e Giovanni Rossi, *Catalogo di tutti li Drammi rappresentati in musica in Venezia dall'anno 1637 fino al presente* [1790], BNMV, ms. cod. it. VII, 1613-1614 (=9035-9036).

⁵² Goldoni, *Memorie italiane*, cit., p. 223.

⁵³ Goldoni, *Mémoires*, cit., p. 158.

di oggi. La sua implicazione si rendeva necessaria in ordine a una sorta di primato giovanile, retrospettivamente rilevante.⁵⁴

Ciò non toglie che il teatro San Samuele sia stato un vero e proprio centro propulsore per la diffusione dell'intermezzo comico. Come si è visto, al 1706 sono databili i primi successi dovuti a cantanti specializzati, certamente meglio attrezzati dal punto di vista mimico-recitativo rispetto ai colleghi seri; forse meno propensi dei soprani o dei castrati alle fioriture vocali estreme, ma comunque capaci di efficaci coloriture. Franco Piperno, che a lungo e con perizia si è occupato del ruolo dei cantanti buffi nel panorama operistico italiano, ben sintetizza questi concetti:

Lo stretto legame che vincola, nell'atto interpretativo delle parti buffe, arte scenica e vocalità, è vieppiù dimostrato dalle ragioni che videro durante il XVIII secolo la crescente affermazione dell'intermezzo e dell'opera buffa. Per tutto il Settecento questi generi vennero osannati per il loro carattere popolare, per l'“immagine di verità” che sapevano suscitare, per la possibilità che essi offrivano di “imitare la Natura”. Ciò era ottenuto mediante la naturalezza e semplicità dello stile vocale, privo di orpelli e di inutili virtuosismi, ed il realismo e verosimiglianza della recitazione; il connubio di questi elementi è da considerare come un atteggiamento interpretativo a livello di *aurea mediocritas* rispetto agli opposti estremismi che caratterizzano la presenza sul palcoscenico delle parti serie: edonistico vocalismo al limite del puro effetto e godimento sonoro da un lato, statuaria ed aulica immobilità sulla scena dall'altro.⁵⁵

Dunque il principale e più evidente «elemento discriminante» tra i cantanti buffi e quelli seri «è da vedersi non nel maggior bagaglio tecnico dei secondi quanto nella realistica recitazione, strettamente correlata alla vocalità, dei primi».⁵⁶

Si può supporre che a favorire il successo di questi interpreti abbiano contribuito anche i libretti concepiti per loro e organizzati per meglio esaltarne, in un gioco di attenti bilanciamenti, tanto le qualità attoriche quanto quelle canore.⁵⁷ Nell'esilità

⁵⁴ Piermario Vescovo, *Carlo Goldoni: la meccanica e il vero*, in Ilaria Crotti-Piermario Vescovo-Ricciarda Ricorda, *Il 'Mondo vivo'. Aspetti del romanzo, del teatro e del giornalismo nel Settecento italiano*, Padova, Il Poligrafo, 2001, pp. 55-152: 68.

⁵⁵ Franco Piperno, *Appunti sulla configurazione sociale e professionale delle parti buffe al tempo di Vivaldi*, in *Antonio Vivaldi. Teatro musicale, cultura e società*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1982, to. 2, pp. 483-497: 488-490.

⁵⁶ Ivi, p. 486.

⁵⁷ Per una panoramica sui cantanti buffi cfr. Troy, *The Comic Intermezzo*, cit., pp. 47-57, e Piperno, *Buffe e buffi*, cit. (qui, alle pp. 260-266, un approfondimento sulla carriera di Giovanni Battista Cavana, Gioacchino Corrado, Anna Faini, Antonio Lottini, Santa Marchesini, Rosa Ungarelli e Antonio Ristorini). In special modo su Gioacchino Corrado e Celeste Resse cfr. Id., *L'intermezzo comico a Napoli negli anni di Pergolesi: Gioacchino Corrado e Celeste Resse*, in «Studi Pergolesiani/Pergolesi Studies», III, 1999, pp. 157-171; su Giovanni Battista Cavana e sul suo ruolo di apripista del genere al fianco di Pietro Pariati cfr. Id., *L'opera in Italia nel secolo XVIII*, cit., pp. 136-138; cfr. infine Mamczarz, *Les intermèdes comiques*, cit., pp. 307-315 (a differenza degli studi di

delle trame, nel vibrante gioco di rapidi recitativi e arie leggere,⁵⁸ i comici individuarono senz'altro il punto di collegamento tra le loro commedie e il genere nascente. Non estranee alla pratica del canto, né del tutto ignoranti di musica, le compagnie di prosa non esitarono a portare gli intermezzi sui propri palcoscenici. Ne nacquero nuovi libretti, simili a quelli destinati ai cantanti buffi in termini drammaturgici, ma con ogni probabilità corredati da musiche meno impegnative, relegate più che mai a cornice graziosa delle eloquenti abilità mimiche degli attori. Un fatto, quest'ultimo, che la completa mancanza di partiture riconducibili alla pratica degli intermezzi comici, a dispetto delle numerose conservate per quelli drammatici, potrebbe paradossalmente testimoniare. Sono autori minori o, viceversa, musicisti di qualche peso che si dilettono nella composizione di arie frivole ma di grande immediatezza da accompagnare alla gestica comica. Sui vari Giovan Battista Pescetti, Giacomo Maccari, Salvatore Apolloni le notizie sono esigue, men che mai quando si tratta di collegarne l'impegno con le messinscene delle compagnie di prosa.⁵⁹

A riprova della pronta accoglienza delle brevi azioni sceniche nel repertorio delle formazioni comiche, si sfoglino però i documenti. La prima testimonianza riportata da Groppo circa un intermezzo recitato da attori coincide con la rappresentazione della prima «comedia in musica», l'*Elisa* di Domenico Lalli: a quest'ultima, messa in scena al teatro Sant'Angelo nell'inverno del 1711, risposero i comici del San Samuele con l'*Intreccio Musicale*, «il primo intermedio che si sia rappresentato da' comici in questo teatro».⁶⁰ Prima di allora, quindi, l'esperimento era stato tentato in un altro spazio. I due tomi di *Intermezzi comici musicali* della biblioteca nazionale Marciana di Venezia che ho consultato raccolgono venticinque libretti che, secondo le indicazioni manoscritte sui frontespizi, sarebbero stati rappresentati su un arco temporale di ventuno anni dal 1708 al 1737, con una decisa concentrazione di opere

Piperno, la cui indagine è dichiaratamente improntata a far luce sui caratteri distintivi e la carriera dei cantanti buffi, l'imponente saggio di Irène Mamczarz omette inspiegabilmente ogni riferimento alle esperienze musicali della compagnia del San Samuele, pur catalogando i titoli degli intermezzi da essa inscenati).

⁵⁸ Cfr. *ivi*, pp. 131-134.

⁵⁹ Si tratta dei tre compositori che, confidando nelle informazioni fornite ancora da Antonio Groppo e, in alcuni casi, da Carlo Goldoni, scrissero la musica degli intermezzi e dei drammi musicali rappresentati da Imer e compagni. Su di loro si vedano le voci a cura di John Walter Hill, *Pescetti, Giovanni Battista*, in *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians* (1878-1889), edited by Stanley Sadie, London, Macmillan, 2001, vol. XIX, p. 481; James L. Jackman, *Maccari, Giacomo*, *ivi*, vol. XV, pp. 448-449; Id., *Apolloni, Salvatore*, *ivi*, vol. I, p. 778.

⁶⁰ Groppo, *Catalogo purgatissimo*, cit., c. 169.

datate al biennio 1734-1735.⁶¹ Al 1708 risale la stampa di *Gnagnaro e China. Intermezzi da rappresentarsi nel teatro a San Cassiano l'anno 1706*, scritto da Giovanni Battista Abbati e pubblicato a Venezia.⁶²

La coincidenza cronologica tra il primo intermezzo drammatico musicale e quello comico testimonia la straordinaria ricettività dei commedianti, la loro capacità di fiutare il successo e di appropriarsi senza esitazioni di ogni tipo di materiale. Se una certa logica (avallata anche dal citato passo goldoniano) farebbe pensare a un processo di filiazione dell'intermezzo comico da quello drammatico, esistono esempi che infrangono questa teoria.

Il caso appena menzionato di *Gnagnaro e China*, recitato in uno spazio, qual era il S. Cassiano, adibito all'allestimento di opere serie⁶³ chiarisce un dato importante circa la collusione tra le compagnie di prosa professionistiche e la sfera dell'opera in musica. L'episodio non rimase del resto isolato, se è lecito riconoscere l'ombra dei comici dietro Grisetta, Trufaldino e Pantalone, i personaggi degli *Intermezzi comici nell'opera dell'Eumene* (Venezia, Lovisa, 1709). Un compito di maggiore responsabilità doveva spettare agli interpreti delle figure allegoriche di Giustizia e Crudeltà che, insieme a Momo, sono le protagoniste del *Prologo et intermedio da recitarsi in musica nell'opera dell'Antigona nel teatro Grimani in San Samuele nell'anno 1722*.⁶⁴ Qui bastino questi pochi ma significativi esempi, ma altri numerosi casi si potrebbero citare (e alcuni si citeranno nel corso del presente lavoro) di incontri e incastri tra il melodramma e la Commedia dell'Arte.

⁶¹ I libretti, appartenenti alla collezione Groppo, sono contenuti in due scatole (collocazione Dramm. 899 e Dramm. 900) e raccolti in due coperte sul cui dorso è scritta l'indicazione *Intermedi comici musicali*, rispettivamente tomi I e II. Per quanto si tratti di una raccolta evidentemente non esaustiva, serve almeno a dare un primo quadro della diffusione crescente del genere e della sbilanciata attività del San Samuele rispetto ai concorrenti teatri di commedia. L'abbondanza di libretti risalente alla metà degli anni Trenta deriva con tutta probabilità dal successo scatenato dalla contesa tra Antonio Gori e Carlo Goldoni (di cui si dirà più avanti) contemporaneamente tenuti sotto contratto da Imer come poeti di compagnia tra il 1734 e il 1736.

⁶² Il titolo è manoscritto sulla prima pagina del libretto (BNMV, Dramm. 900.16). Non è registrato da Sartori, ma cfr. Mamczarz, *Les intermèdes comiques*, cit., p. 421. Un'edizione del testo datata 1705 e conservata presso la biblioteca nazionale Braidense di Milano attesta peraltro una rappresentazione precedente nello stesso teatro (BNBM, Racc. Dramm. Corniani Algarotti, 5567).

⁶³ Cfr. Nicola Mangini, *I teatri di Venezia*, cit., pp. 98-104 e Mancini-Muraro- Povoledo, *I teatri di Venezia*, to. I, cit., pp. 97-149.

⁶⁴ Cfr. *Prologo et intermedio da recitarsi in musica nell'opera dell'Antigona nel teatro Grimani in San Samuele nell'anno 1722*, Venezia, Gislou, 1722. Sul frontespizio della copia conservata presso la biblioteca nazionale Marciana (Dramm. 900.9), un'indicazione manoscritta coeva avverte che il libretto è stato recitato «da comici nel tempo della suddetta Antigona».

Tuttavia, al di là dei meriti che si devono riconoscere ai comici impegnati nella diffusione degli intermezzi, sembra evidente il maggior favore di cui godettero i cantanti buffi. Una delle ragioni di questo vantaggio si deve probabilmente alla loro origine, all'essere in certo qual modo figli riconosciuti dal melodramma. Le stampe di questi piccoli capolavori drammatici riportano con una certa frequenza i nomi dei cantanti a fianco di quelli dei personaggi con l'intento, mi pare, di attestare una specializzazione e, più ancora, di pubblicizzare una produzione secondo una pratica organizzativa ed economico-commerciale tipica dell'opera seria e viva ancora oggi, ovvero lo sfruttamento del nome della *star* per attrarre e fidelizzare un pubblico già affezionato al teatro musicale.⁶⁵

Al contrario, per quanto mi risulta, sono rarissimi i casi in cui è possibile conoscere in questo modo, per via diretta, i protagonisti degli intermezzi comici. Fanno eccezione pochi libretti portati al successo dalla coppia Teresa Gandini-Andrea Nelva (o Nelvi), attori altamente formati nel canto e capaci di concorrere, nel principio della loro carriera, con gli interpreti buffi.⁶⁶ Nella seconda metà del secolo un peso (anche contrattuale) di una certa importanza ebbe Pietro Pertici, attore e

⁶⁵ Ciò è tanto più vero dal momento che agli impresari, e non agli autori, è da attribuire la committenza delle stampe dei libretti, come anche l'incasso dei proventi delle vendite (cfr. Lorenzo Bianconi, *Condizione sociale e intellettuale del musicista di teatro ai tempi di Vivaldi*, in Antonio Vivaldi. *Teatro musicale, cultura e società*, cit., to. 2, pp. 371-388: 377 e Anna Scannapieco, «Io non soglio scrivere per le stampe...»: *genesì e prima configurazione della prassi editoriale goldoniana*, in «Quaderni veneti», 1994, 20, pp. 119-186: 138, n. 59, e Id., *Ancora a proposito di Giuseppe Bettinelli editore di Goldoni*, in «Problemi di critica goldoniana», II, 1995, pp. 281-292: 285).

⁶⁶ Ai due, organizzati secondo i canoni di una vera e propria compagnia, sono da attribuire le interpretazioni dei seguenti intermezzi: *Intermezzi musicali tra Pollastrella e Parpagnacco. Da recitarsi nel Regio-Ducal teatro di Parma nell'autunno 1733* (Parma, Pescatori, [1733], cfr. Sartori, *I libretti italiani*, cit., vol. III [1991], no. 13435, p. 468: qui il catalogatore confonde il nome del cantante registrando un non meglio identificato Andrea Selva); *Intermezzo musicale tra il cuoco del Marchese del Bosco e madama Dulcinea. Da cantarsi l'estate nel Regio Ducal teatro di Milano l'anno 1735* (Milano, Malatesta, [1735], cfr. Sartori, *I libretti italiani*, cit., no. 13462, pp. 469-470). Da annoverare l'esibizione della coppia anche nel *Porsignacco. Opera tragica per musica del cavaliere Mutti bergamasco orbo e sordo da cantarsi l'estate nel Regio Ducal Teatro di Milano l'anno 1735*, con balli di Francesco Aquilanti, scene di Giovan Battista Medici e Giovan Domenico Barbieri (Milano, Malatesta, [1735], cfr. Sartori, *I libretti italiani*, cit., vol. IV [1991], no. 15910, pp. 178-179). Sull'attore, impegnato sia come Brighella che come Dottore, cfr. Bartoli, *Notizie storiche*, cit., pp. 341-342. Interprete polivalente, Nelva recitò anche come Innamorato col nome di Ottavio nella compagnia di Giuseppe Monti agli inizi degli anni Trenta (vd. più avanti, cap. II, n. 63); insieme alla Gandini militava come Dottore nella compagnia di Gabriele Costantini di stanza a Napoli nel 1747 (Cfr. Croce, *I teatri di Napoli*, cit., pp. 197-198). Sull'attrice-cantante cfr. Leonardo Spinelli, *Gandini, Teresa*, in AMAtI.

cantante a capo della compagnia semiresidente del teatro del Cocomero di Firenze.⁶⁷ Ma si tratta di casi isolati, non rappresentativi di uno *standard*.

Tanto per gli intermezzi drammatici che, ancor più, per quelli comici è altrettanto complicato chiarire l'identità degli autori. Tranne alcuni casi, infatti, i libretti uscivano anonimi dai torchi. Tra i poeti impegnati a scrivere per le compagnie di prosa, Carlo Goldoni e Antonio Gori furono probabilmente i più prolifici, in virtù dell'impegno assunto negli anni Trenta con quella fucina di opere burlesche musicali che fu il teatro San Samuele. La contesa tra i due si accese presto intorno alla pretesa paternità di un breve componimento allestito dai comici di quel teatro e rivendicato da Gori col titolo di *Pelarina* e da Goldoni con quello di *Cantatrice*.⁶⁸ Fatto salvo questo caso limite, le rispettive attribuzioni degli intermezzi sono in parte possibili grazie alle note memorie autobiografiche nel caso di Goldoni e a un'avvertenza posta in testa al libretto della *Momoletta* (di cui si dirà meglio più avanti) nel caso del suo avversario.⁶⁹ Per entrambi, tuttavia, il cauto smascheramento fa parte di una strategia volta a delimitare il territorio e, se possibile, affermare la propria supremazia sul rivale. In tutti gli altri casi, invece, l'anonimato è il sintomo di una meditata opposizione nei confronti della materialità, spesso sguaiata, delle rappresentazioni.⁷⁰ Vale anche per gli autori di intermezzi e drammi musicali quanto scrive Pietro Chiari in merito all'esigenza del poeta comico di nascondersi per schermire il proprio nome da ogni collegamento con le «anime affumicate al focolar di Pluto», ovvero i comici:

In lupanar cangiate l'itale scene antiche
non osavan mostrarvisi le nove dee pudiche.
Bella onestà, tu 'l sai, se ne ho pagato il fio,
allor che sulle scene ti trassi al fianco mio.

⁶⁷ Su Pertici, che ebbe un ruolo centrale nel far apprezzare l'opera buffa oltre che l'intermezzo musicale, dentro e fuori dall'Italia, cfr. Gianni Cicali, *Attori e ruoli nell'opera buffa italiana del Settecento*, Firenze, Le Lettere, 2005, in partic. pp. 39-106.

⁶⁸ Vd. meglio qui cap. IV, pp. 149-151.

⁶⁹ Un supporto costante, seppur spesso vago, è garantito dai citati *Cataloghi*: su Gori e Goldoni cfr. Groppo, *Catalogo purgatissimo*, cit., cc. 237 e 243.

⁷⁰ A questa presa di distanza dei poeti dai propri componimenti si può applicare quanto scrive Gerardo Guccini in merito alla più ampia questione dell'editoria teatrale: «le spinte che lungo tutta la prima metà del secolo evitarono il prodursi d'una più stretta intesa fra l'editoria e la scena pubblica, provenivano sia dai letterati che dagli attori. I primi non amavano veder abbinare i loro nomi agli esercizi d'una drammaturgia funzionale ai quali essi stessi non attribuivano alcun valore letterario, mentre i secondi mantenendo i testi come 'sepolti' nelle 'doti' delle compagnie ne conservavano l'esclusiva. Fra le riforme del primo Settecento e la commedia goldoniana (che consentì di pensare il teatro attraverso le sue manifestazioni), la vita dello spettacolo recitato, pur trasformandosi in modo sostanziale e profondo, non si esprime né per eventi storici, né con segni tramandati» (Guccini, *Attori e comici*, cit., p. 93).

Quante commedie mie feron costoro in brani,
più che un dì d'Atteone non fero al bosco i cani.
Te sola a la lor rabbia maledica, e tiranna
scaltramente io sottrassi, diletta mia *Marianna*,
perché ti rispettassero quell'alme invide, e ladre,
oh mio rossor! Fu d'uopo celar, ch'ero tuo padre.⁷¹

Le rapide considerazioni fatte fin qui si limitano a ipotizzare un quadro in cui le truppe dei comici si affermarono come vivace concorrenza delle coppie di buffi. Ciò avvenne nonostante questi ultimi potessero contare su una migliore preparazione tecnica (almeno vocale) e su un più consistente supporto da parte di un apparato collaudato come quello del sistema operistico (in cui rientravano pure i musicisti e, anche quando anonimi, i poeti), rispetto al quale «si muovono a stretto gomito».⁷² Ai nuovi rivali delle scene le compagnie di prosa potevano opporre, oltre che l'abilità mimica, la consolidata praticità nell'adattare testi teatrali maturata lungo più di un secolo di invenzioni, improvvisazioni e accomodamenti. Credo, infatti, che al di là delle paternità presunte, un certo peso nella composizione della poesia degli intermezzi comici sia da attribuire quasi sempre agli attori. Anche da questa genesi scaturirebbero le diffuse perplessità editoriali dei commediografi di professione, convinti che scarso successo sarebbe potuto derivare loro da una collaborazione con i vituperati istrioni.⁷³

Credo utile soffermarsi qualche momento sul problema dell'interpretazione, al quale ho già accennato. Esso costituisce il perno su cui si fondò la fortuna di questo genere. A giudicare dall'attenzione che molti trattatisti gli riservarono, infatti, quello

⁷¹ Pietro Chiari, *Epistola seconda dell'abate Pietro Chiari*, in Id., *Della vera poesia teatrale. Epistole poetiche di alcuni letterati modanesi dirette al signor abate Pietro Chiari colle risposte del medesimo*, Modena, Soliani, [1754], pp. 27-34: 31.

⁷² Bruno Brizi, *L'intermezzo, Goldoni e l'opera comica*, in *Musica nel Veneto. La Serenissima nel gran teatro del mondo*, a cura di Paolo Fabbri, Milano, Motta, 1999, pp. 78-99: 88.

⁷³ Nell'avvertenza all'*Indice delli drammi rappresentati in musica in Venezia, e composti da poeti anonimi. Indice quarto*, Giovanni Rossi così scrive: «Poiché non è sempre prudente consiglio il presentar al pubblico le produzioni del proprio ingegno; molti autori si sono astenuti da describer il nome loro nel frontispicio de' drammi. Qualunque composizione o per diversità d'idee, o per differenza di pensamenti va soggetta alle critiche più rigorose, e vuole il più delle volte farla da maestro, e da censore quello che è malamente scolaro. Anche nei primi tempi, quando la critica stava in più moderazione che a' tempi nostri molti autori de' drammi si son compiaciuti piuttosto di star occulti; e non mercare sopra l'approvazione che potessero per avventura aver incontrato, piuttosto che palesarsi, ed esporsi sicuramente alle critiche de' maligni, ed alle censure degl'ignoranti» (Rossi, *Catalogo*, cit., vol. II, c. 128). Questa constatazione, relativa agli autori di drammi musicali, vale senz'altro anche per gli approntatori di intermezzi. Sulla prassi editoriale specificamente goldoniana, ma attraverso uno studio utile a ripensare anche più in generale il fenomeno della stampa dei testi teatrali, cfr. Anna Scannapieco, «*Io non soglio scrivere per le stampe...*», cit., in partic. pp. 136-140 sul caso degli intermezzi.

della «comica» era un argomento centrale della discussione contemporanea. A fronte della progressiva decadenza dell'opera seria e dell'incalzare a suon di successi di quella buffa, molti intellettuali rivolsero alle regole dello spettacolo melodrammatico un'attenzione senza precedenti. Il *Teatro alla moda* di Benedetto Marcello⁷⁴ costituisce una pietra miliare dell'autoanalisi di quel ramo performativo. Da un lato il libello fu il capostipite satirico di un filone che ebbe grande seguito nei drammi musicali dei comici; dall'altra parte, la scansione dei *clichés* del teatro operistico operata dal compositore fu imitata, seppure con toni più distaccati, in molti scritti soprattutto nella seconda metà del secolo, quando l'opera buffa era ormai una realtà incontrovertibile e diffusa a livello internazionale.

Nei trattati sul teatro operistico è spesso instaurato un confronto tra i due generi musicali alla moda, quello serio, nobile, in cui spadroneggiavano «musicisti» e «virtuose», e quello buffo.⁷⁵ Nonostante gli anni che intercorrono tra il periodo di mio interesse e quello in cui quei testi proliferarono, e a dispetto della marginale attenzione in essi prestata al lavoro delle compagnie comiche, credo sia possibile individuare il profilo di queste ultime in filigrana, tra le pieghe dei discorsi e proprio dietro il ritratto dei buffi.

Sotto la lente dei critici vengono passate in rassegna tutte le pecche dello spettacolo musicale, ma vorrei concentrare l'attenzione sulle ammonizioni dirette ai cantanti:

La cagione dei difetti [degli interpreti seri] viene in parte dalla natura stessa del canto, poiché quanto più di attenzione si mette nel far dei trilli e dei passaggi tanto meno rimane per accompagnarli coi segni confacentisi; ma in gran parte consiste ancora nella inesperienza dei cantori, nel poco studio, che ci mettono su tali cose, e nelle false idee, che si formano del loro mestiere, non sapendo, o non volendo sapere, che l'anima degli affetti consiste nella maniera di esprimerli, e che poco giova ad intenerirci la più bella poesia del mondo quando accompagnata non venga dall'azion convenevole.⁷⁶

⁷⁴ Benedetto Marcello, *Il teatro alla moda*, Venezia, [Pinelli], [1720], d'ora in poi cit. nell'ediz. a cura di Andrea d'Angeli (Milano, Ricordi, 1941).

⁷⁵ Un significativo precedente è nell'*Arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso* di Andrea Perrucci, che passando in rassegna le regole del retto recitare in prosa e soffermandosi sulle forme del melodramma, stila così lapidariamente gli obiettivi comuni agli interpreti dell'uno e dell'altro genere: «Le regole dunque a i musicisti, che cantano, e rappresentano saranno comuni nella memoria, gestire, e azioni con i recitanti, che parlano; così del muovere gli affetti, gli abiti, e le scene [...]» (Andrea Perrucci, *Dell'arte rappresentativa meditata ed all'improvviso* [1699], coedizione in facsimile dell'edizione bilingue a cura di Francesco Cotticelli, The Scarecrow Press, Lanham [Maryland]-Toronto-Plymouth, UK, 2008, p. 60).

⁷⁶ Stefano Arteaga, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, Venezia, Palese, 1785 (rist. anast. Bologna, Forni, 1969), vol. II, p. 103. I trilli dei cantanti erano già stati presi di mira da Benedetto Marcello.

Una gran parte de' nostri attori [leggi cantanti] crede di sufficientemente supplire al suo dovere in teatro, qualor canta perfettamente le sole arie, benché niente vera sia la cantilena del recitativo, accompagnato con convenevole azione. Un'altra parte conosce bensì la necessità di ben recitare, e della buona azione, ma con colorati pretesti si scusa, ed incolpa i moderni scrittori, e dice, ch'è impossibile a declamare i recitativi, che si scrivono in questi tempi, perché interrompono e sconvolgono il vero senso delle parole per le continue mosse, e per le repentine circolazioni del basso ec.[...] Non so, a vero dire, intendere per qual motivo gli attori, non meno che le attrici hanno a vile, e in non curanza questa parte di musica, che appartiene alla Comica; quando essi ed esse ben sanno per la propria loro esperienza, e per l'altrui, che i recitativi ben declamati riscuotono, non men che le arie ben dette, gli stessi applausi, lucri ed onori eguali a quelli, che produce l'eccellenza del canto.⁷⁷

Oltre al canto dovrebbero i musici apprendere ancora la pronunzia della lingua italiana, articolarne ben le sillabe, non dimezzar le parole, non mangiarsi le finali [...]. Ma quello ch'è ancora della maggior importanza, è che il musico deve ricordarsi ch'ei rappresenta un personaggio. Deve dunque agire in corrispondenza di quel carattere, di cui egli si fa attore. Se manca la conveniente azione, tutta la più eccellente poesia corredata della più ben intesa e ben eseguita musica, è tradita, è fallita. [...] Per più convincersi dell'importanza dell'azione, convien riflettere, che tre maniere hanno gli uomini d'esprimere le loro idee, e i loro sentimenti. L'una è la parola, l'altra il tuono della voce, e la terza il gesto, il quale consiste né movimenti esterni, e nelle attitudini del corpo. La parola esprime per minuto e con più particolarità: c'istruisce, ci convince, è l'organo della ragione, è una lingua d'istituzione, per comunicarci particolarmente le idee. Ma il tuono della voce e il gesto sono d'un uso più naturale ed esteso, comune a tutti i popoli barbari e culti: sono un linguaggio vivo e corto, che con energia parla drittamente al cuore.⁷⁸

L'interpretazione dei buffi era forse resa più agevole dal tenore dei libretti a loro destinati. Questi, trattando le vicende di piccoli borghesi, facilitavano l'approccio dei cantanti con i personaggi; sia come sia, l'esito era una recitazione più prossima al vero, in cui gli accenti vocali, oltre che l'esibizione mimica, risultavano più credibili ed efficaci:

[...] il sistema dell'opera buffa considerato in se stesso è più ferace e più comodo di quello che sia l'opera seria per il poeta, per l'attore e per il compositore. Lo è per il primo mercé la gran copia che gli somministra di caratteri o sia di natura imitabile. Lo è per il secondo a motivo della più facile esecuzione sì perché i tratti dell'oggetto rappresentato sono più spiccati e decisivi, come perché ritrova ovunque originali da poter agiatamente studiare. Lo è per il terzo a motivo della ricchezza delle modulazioni che scaturisce dalle stesse sorgenti, e da non vedersi obbligato ad alterar la natura almeno fino al grado che s'altera e si sfigura nell'opera seria. Imperocché il timore di non slontanarsi troppo dal parlar familiare proprio de' personaggi, che rappresentano, fa che i buffi non si perdano in gorgheggi o cadenze smisurate, e che non facciano uso di quel diluvio di note, col quale inondandosi nella tragedia le arie più patetiche e interessanti, hanno gli altri cantori non so se disonorato o abbellito il canto moderno.⁷⁹

⁷⁷ Mancini, *Riflessioni pratiche sul canto figurato*, cit., pp. 227-232.

⁷⁸ Milizia, *Trattato completo*, cit., pp. 59-60. Sulla stessa linea si veda infine anche quanto scrive Algarotti, *Saggio sopra l'opera*, cit., pp. 40-51.

⁷⁹ Arteaga, *Le rivoluzioni del teatro*, cit., pp. 184-185.

Le opere buffe ed i balli, che un giorno non servivano che d'intermezzi nelle opere serie, come mai arrivarono ambidue a potersi sostenere da se soli, e farsi, in vece d'accessori, spettacoli principali, se non che per mezzo della Comica? I comici, i buffi colla loro azione, e i ballerini colla loro pantomima sono in oggi effettivamente gli unici, che trattano ed apprezzano ancora la buona Comica, e sono in conseguenza anche i soli, che ne riportano gli ottimi effetti d'applauso e di stima.⁸⁰

Lo straordinario e consolidato successo raggiunto dal teatro musicale, gli stipendi da capogiro percepiti dai cantanti e le imponenti scenografie «all'italiana» avevano reso lo spettacolo operistico un fenomeno di costume galleggiante nel campo elitario e quasi astratto della moda, al di sopra del piano della vita comune governato dalle vili necessità. Il teatro delle maschere (e senza dubbio anche quello dei cantanti buffi, almeno nei primi anni), invece, faceva quotidianamente i conti da un lato con il bisogno di divertimenti di una popolazione che cominciava a percepire il clima di decadenza in cui navigava la Serenissima, dall'altro con le stringenti esigenze di cassetta dei comici, costretti ad attrarre gli spettatori al teatro con mezzi più convincenti della pura abitudine o dell'etichetta. L'opera seria metteva dunque in vetrina un *cast* e un pubblico di esibizionisti, mentre i teatri di commedia rispondevano all'urgenza ben più concreta di divertimento e svago di una cittadinanza in cerca della propria mutante identità.

Le condizioni sempre peggiori in cui versava l'opera musicale non bastarono a indurre i cantanti a una maggiore partecipazione scenica; essi continuarono invece a presenziare ai propri spettacoli con distacco e squallida quotidianità, convinti che mostrarsi in palcoscenico per intonare poche «arie col da capo» fosse sufficiente a beneficiare il pubblico.⁸¹ E in buona parte evidentemente lo era.

Per concludere, si può così schematizzare la dicotomia tra intermezzi drammatici e intermezzi comici. I primi si avvalevano di cantanti qualificati, che si

⁸⁰ Mancini, *Riflessioni pratiche sul canto figurato*, cit., p. 236.

⁸¹ «A tutt'altro han l'animo, attendono ad ogni altra cosa, fuorché a quello, che pur dovrebbero. In vece che uno badi a quanto gli dice un altro attore, e per via delle differenti modulazioni del gesto e del viso dia segno che sopra di lui ha fatto quella impressione che si conviene, non altro fa che sorridere a' palchetti, far degl'inchini, e simili gentilezze. Pare che ei si sien fitti nell'animo di non mentire per conto niuno, di non volere a niun patto darla ad intendere all'udienza» (Algarotti, *Saggio sopra l'opera*, cit., p. 44). L'autore recupera quanto già evidenziava venti anni prima Benedetto Marcello, pur convertendone l'aspro tono satirico in pura critica: il virtuoso «canterà nel teatro con la bocca socchiusa, coi denti stretti; in somma farà il possibile *perché non s'intenda neppure una parola di ciò che dice*, avvertendo ne' recitativi di non fermarsi né a *punti*, né a *virgole*; ed essendo in *scena* con altro personaggio, fino che quegli parla seco per convenienza del dramma o canta una arietta, *saluterà le maschere ne' palchetti*, sorriderà co' *sonatori*, con le *comparse*, etc. [...]» (Marcello, *Il teatro alla moda*, cit., p. 28).

distinguevano dalle stelle dell'opera seria per il minore controllo vocale, ma anche per le maggiori capacità mimiche. L'inserimento di questi brevi episodi tra gli atti del melodramma, che nonostante tutto era ancora lo spettacolo con maggior risonanza nel panorama teatrale veneziano, garantì la stessa visibilità pubblica alle parti buffe e ai loro scherzi. I cantanti di entrambi i generi, per parte loro, trassero reciproco giovamento dal confronto, e nella pubblicizzazione dei propri miti fondarono le loro alterne fortune.

Gli attori di prosa, invece, seppero dimostrare una volta di più la loro capacità di trasformazione, e opposero tanto ai rivali buffi quanto, ancor più, alla presunzione dei soprani o dei castrati, la loro *vis* mimico-gestuale. Poco importava che i loro successi non passassero sempre dai torchi: per una specie in perenne equilibrio precario come quella degli attori, gran parte del successo stava nel fondo della cassetta all'ingresso dei teatri, più che nel denaro dei collezionisti di libretti.

Venendo alla struttura drammaturgica degli intermezzi, essi erano per lo più organizzati in due o tre scene (dette spesso «intermezzo primo», «intermezzo secondo», ecc.), a cui prendevano parte solitamente i due soli protagonisti (di norma un basso e un soprano) e, talvolta, qualche personaggio che non parlava; si giunse anche a tre o più personaggi nel caso degli intermezzi comici recitati al San Samuele negli anni Trenta. I protagonisti erano coinvolti in scontri per questioni economico-sociali o, spesso, matrimoniali. Uno dei temi più ricorrenti era quello del cicisbeismo, che assunto a *exemplum* di vita «alla moda» viene spesso rivendicato dalle giovani spose come un diritto. La situazione conflittuale con cui si apriva l'azione era risolta per mezzo degli strumenti canonici della comicità dell'Arte, come mascheramenti, minacce o inganni fondati su sottili giochi di parole, cui si ricorreva spesso tramite l'uso di lingue straniere in stile maccheronico. Erano quindi numerosi e sostanziali i punti di contatto tra libretto comico e Commedia dell'Arte:

elementi dell'intreccio, come agnizione e travestimento; fissità di tipi, come l'avaro, il vecchio, il dottore-notaio, la *soubrette*, gli innamorati che passano dal linguaggio concettoso a quello metastasiano; il plurilinguismo che va dal gesto fonico come l'onomatopea, alla distorsione delle lingue straniere, del latino, dei termini dotti, e infine al tono umile dei dialetti riservati principalmente ai ceti inferiori.⁸²

⁸² Anna Laura Bellina, *Cenni sulla presenza della commedia dell'arte nel libretto comico settecentesco*, in *Venezia e il melodramma nel Settecento*, cit., vol. I, pp. 131-147: 132.

La linea drammaturgica dell'Improvvisa si trasferiva così nel contenitore musicale senza perdere nessuno dei suoi caratteri costitutivi e senza costringere gli interpreti a ripensare il proprio stile recitativo.⁸³ Le abilità mimiche ed espressive, la capacità di gestire o imitare idiomi e linguaggi differenti rimasero il punto di forza degli attori, che dal confronto col genere lirico trassero nuovi stimoli e maggiore visibilità.

Sul nascere del XVIII secolo l'opera seria mostrava i primi sintomi della malattia che l'avrebbe condotta alla lunga fase di stallo postmetastasiana: i suoi meccanismi drammaturgici non riuscivano a rinnovarsi e tra i suoi drammi si allestivano ormai solo «quelli rancidi, ed ammuffiti replicati più d'una volta».⁸⁴ I cantanti buffi e i comici si fecero così largo nel mondo esclusivo del teatro musicale, conquistando con tenacia fette sempre più consistenti di pubblico. Il faccia a faccia col melodramma si istituì da un lato nei termini di un parallelismo: la commedia musicale riuscì in breve tempo ad affiancare l'opera seria nel gradimento degli spettatori, adottando argomenti più semplici e familiari al pubblico e accompagnandone la trattazione con partiture meno impegnative. Dall'altro lato, l'adozione di temi metateatrali e di toni satirico-critici volti a smascherare le corrotte dinamiche di funzionamento del teatro operistico impostò il dibattito sul versante di un vero e proprio scontro. Alla fortuna di questa seconda tipologia di spettacoli i comici dell'Arte contribuirono in maniera consistente ed efficace, tanto con gli intermezzi che con i drammi.

5.2 I drammi musicali.

Buona parte di quanto detto riguardo agli intermezzi comici vale anche per i drammi musicali che le compagnie di prosa allestirono con una certa costanza e un buon seguito fino agli anni Quaranta del XVIII secolo. Ancora una volta il San Samuele figura in prima linea come luogo privilegiato per questo tipo di rappresentazioni: tra i dodici spettacoli allestiti nei teatri di prosa della Dominante tra il 1725 e il 1745 e di cui ci sono pervenuti i libretti, ben nove videro la luce sul

⁸³ Sull'«evanescente concetto di improvvisazione», spesso erroneamente assunto a unico principio della tecnica recitativa dei comici dell'Arte, si legga quanto scrive Ferdinando Taviani, soprattutto in merito all'opposizione fra teatro scritto e non scritto che caratterizza il professionismo dei comici (Taviani-Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, cit., pp. 311-332).

⁸⁴ Rossi, *Cattalogo*, cit., vol. I, c. n.n..

palcoscenico del teatro Grimani, solo tre al San Salvatore.⁸⁵ È questo il segno della straordinaria mobilità della truppa guidata da Giuseppe Imer, abile a inserirsi in tutti gli interstizi lasciati liberi dalle forme credute più rigide della commedia, della tragedia e del melodramma, e a eludere così la superiorità dei teatri specializzati in un solo genere.

Dal punto di vista drammaturgico, le commedie musicali sono fondate su testi di più ampio respiro rispetto alle poche scene che componevano gli intermezzi. Come nel caso di questi ultimi, il bersaglio preferito dal canonico umorismo degli attori era l'ingessato e ricco melodramma. La forma più articolata del dramma musicale serviva perciò a reindirizzare ed estendere la critica dalla satira dei *topoi* costitutivi dell'opera seria (i vezzi dei cantanti, le iperboli e la ripetitività dei libretti, la povertà delle partiture), già tipica dell'intermezzo, alla parodia di un'opera precisa, o di specifiche scene o arie. È il caso, ad esempio, di due spettacoli recitati al San Samuele la prima volta rispettivamente nel 1732 e 1743 e onorati di grandi successi, come dimostrano le numerose edizioni dei libretti:⁸⁶ si tratta delle *Metamorfosi odiamorose in birba trionfale nelle gare delle terre amanti*⁸⁷ e del *Troiano schernito in Cartagine nascente e moribonda*.⁸⁸ Entrambi i testi sono costruiti secondo le regole snocciolate da Benedetto Marcello nel *Teatro alla moda*, e arricchiti pertanto di tutte le esagerazioni più comuni imputate alla forma paludata del melodramma, di cui scherniscono i verbosi frontespizi, le sottomesse dediche, gli inerti pezzi chiusi. Oltre a ciò, ricalcando una situazione o talvolta interi brani⁸⁹ gli autori dei libretti stipulano un contatto più diretto con opere quali il *Catone in Utica*, la *Semiramide* o

⁸⁵ Cfr. Mangini, *Sulla diffusione dell'opera comica*, cit., pp. 180-181 e Piero Weiss, *Da Aldiviva a Lotario Vandini. I «drammi per musica» dei Comici a Venezia nel primo Settecento*, in *4° Festival Vivaldi. L'invenzione del Gusto: Corelli e Vivaldi*, a cura di Giovanni Morelli, Milano-Venezia, Ricordi-La Fenice, 1982, pp. 168-188: 171-172.

⁸⁶ Sui due spettacoli vd. più approfonditamente qui, cap. III, pp. 138-143 e cap. IV, pp. 179-183.

⁸⁷ Cfr. [Antonio Gori], *Le metamorfosi odiamorose in birba trionfale nelle gare delle terre amanti*, Venezia, Alvise Valvasense, 1732 (ediz. mod. a cura di Maria Giovanna Miggiani e Piermario Vescovo, in «Problemi di critica goldoniana», X-XI, 2005, pp. 77-221. D'ora in avanti, salvo differente indicazione, farò riferimento a questa edizione nelle mie citazioni).

⁸⁸ [Giuseppe Imer], *Il troiano schernito in Cartagine nascente, e moribonda. Dramma per musica, nel teatro a San Samuele*, Venezia, Mora, 1743 (salvo diversa indicazione, nelle prossime occasioni citerò da questo libretto).

⁸⁹ Secondo Piermario Vescovo la «parodia per calco situazionale [...] riguarda la ripresa di motivi fortemente connotati ma, di più, l'articolazione dell'azione e dei suoi spazi di svolgimento», mentre quella per «calco letterale» è «relativa a una sequenza completa» del melodramma a cui la commedia musicale fa principalmente riferimento (Piermario Vescovo, «*Mestre e Malghera*», da *Venezia a Varsavia*, in «Problemi di critica goldoniana», X-XI, 2005, pp. 7-20: 18-19).

la *Didone abbandonata* di Metastasio, di cui parodiano apertamente la trama o addirittura i versi.

Riguardo l'autorialità dei drammi, i poeti mantenevano lo stesso atteggiamento distaccato visto per gli intermezzi: tranne nei due casi delle *Metamorfosi odiamorose* appena citato e dell'*Aristide*,⁹⁰ dove il nome dei rispettivi autori è celato dietro un anagramma, per tutti gli altri testi vigeva la regola del completo anonimato.

La commedia musicale piombò sui palcoscenici del teatro di prosa nel momento stesso in cui il melodramma raccoglieva gli insuccessi più numerosi e fu accolta pertanto come una boccata d'ossigeno dagli spettatori assettati di novità. Del sorpasso nelle preferenze del pubblico si fa vanto Arlecchino nell'*Opera in comedia*, quando ribatte così a Fichetto che si lamenta di non poter imparare a memoria quattro versi in tre settimane:

ARLECCHINO Come? In tre settimane? E che faresti allora quando rappresentar si dovesse una qualch'opera, come già s'è introdotto, a gran dispetto de' musici, e degl'impresari, che hanno vedute le nostre recite rendere deserti i loro teatri.⁹¹

Dietro la battuta dello Zanni si cela probabilmente un po' di indispensabile malizia a scopo promozionale, ma è indiscutibile che le incursioni e i saccheggi dei professionisti in campo musicale abbiano davvero prodotto successi rilevanti, tanto nel caso degli intermezzi che in quello dei divertimenti considerati qui.

I punti di contatto tra i due nuovi generi tentati dai comici si estendono, com'è ovvio, alla recitazione. Rispetto ai cantanti buffi gli attori di prosa potevano esibire una recitazione più verosimile in virtù della maggiore attitudine mimica. Più in generale, nel momento in cui scelsero di confrontarsi con la drammaturgia musicale essi dovettero riporre estrema fiducia nella propria capacità di vitalizzare i recitativi, ben consapevoli all'opposto di non poter competere nelle arie con le straordinarie vette performative dei castrati e delle «virtuose». Una efficace interpretazione della parte dialogica era il perfetto contraltare alla giusta mimica. Ecco quanto scrivevano Francesco Milizia e Giambattista Mancini a proposito del modo corretto di affrontare questi momenti dell'opera:

⁹⁰ Cfr. Carlo Goldoni, *Aristide. Drama eroicomico per musica da rappresentarsi nel teatro Grimani di San Samuel dalla compagnia de' comici l'autunno dell'anno 1735* [...], in Id., *Drammi musicali per i comici del S. Samuele*, a cura di Anna Vencato, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 127-147.

⁹¹ *L'opera in comedia*, cit., p. 10.

I maestri dell'Arte [melodrammatica] hanno provato, che il fondamento del recitativo deve essere un'armonia che seguiti passo passo la natura; cioè una cosa di mezzo tra il parlar ordinario e la melodia. Deve dunque essere vario, e pigliar forma ed anima dalla qualità delle parole; talvolta correre con rapidità uguale al discorso, e talvolta procedere lentamente, e fare sopra tutto spiccare quelle inflessioni e que' risalti, che la violenza degli affetti ha forza d'imprimere nelle espressioni.⁹²

[...] abbiamo due sorta di recitativo; vien detto l'uno *semplice*, nominiamo l'altro *instromentato*. Semplice chiamasi quello, che viene accompagnato dal solo basso. Questo recitativo fu inventato da Giacomo *Peri* verso l'anno 1600, per non lasciare del tutto languire un dialogo, che occorre nei drammi fra le arie, duetti, terzetti e cori. Il detto recitativo, quando sarà scritto da dotto intendente maestro, è naturalissimo, poiché le note semplici, che lo compongono, non solo vengono situate nelle corde naturali di ciascheduna voce, ma segnate si scorgono, ed in tal maniera ricompartite, che perfettamente imitano un discorso naturale, sicché si può distinguere a parte a parte ogni periodo, e si possono far marcare i punti interrogativi, ammirativi e fermi. Tutto questo vien espresso con la cantilena, che variasi con la circolazione, e diversità de' toni, i quali appunto variano secondo che sono diversi i sentimenti delle parole, e secondo le varie commozioni, che si vogliono eccitare negli animi degli uditori. L'altro recitativo nominasi *instromentato*, perché richiede l'accompagnamento dell'orchestra. La sua cantilena non è punto differente da quella del *semplice*. Il sistema dell'uno e dell'altro è sempre lo stesso; vi si aggiunge solo all'*instromentato* l'accompagnamento dell'orchestra, acciò questa possa agire dove l'attore è costretto di fare scena muta: e così lo seguita dappertutto, ancorché l'attore parli, per dare maggior risalto ed abbellimento a quanto dice. [...] Ora la cantilena dell'uno e dell'altro di questi recitativi, quantunque intonata, deve sempre essere sciolta in maniera tale, che si assomigli ad una perfetta e semplice declamazione parlante. Difetto adunque sarebbe, se un attore, invece di dire il recitativo con voce sciolta, lo volesse cantare legando continuamente la voce, e non pensasse quindi a mai distinguere i periodi ed il diverso senso delle parole col ritirare, rinforzare, distaccare, ed addolcire la voce, come fa un uomo dotto quando parla, o legge.⁹³

Mentre per i cantanti questi passaggi erano niente più che fasi intermedie tra due numeri di bravura, per i comici essi costituivano il luogo più adatto per esibire la propria tecnica teatrale e per proclamare la propria supremazia interpretativa.⁹⁴ Purtroppo non si può anzi escludere che essi privassero i recitativi dell'accompagnamento musicale e scegliessero di 'parlare' le battute. In ogni caso il minore impegno vocale richiesto durante questa forma di intonazione facilitava la loro impresa.

Poiché era attraverso i dialoghi che si consumava l'evoluzione della trama, la rivalutazione del recitativo fu alla base di una doppia operazione di traduzione che i comici tracciarono in direzioni diverse ma in qualche modo complementari. La prima

⁹² Milizia, *Trattato completo*, cit., p. 54.

⁹³ Mancini, *Riflessioni pratiche*, cit., pp. 237-239.

⁹⁴ Se la verosimiglianza della recitazione poteva risultare per i comici una buona carta da giocare contro la mollezza dei propri rivali, l'obiettivo principale delle compagnie professionistiche rimaneva tuttavia il divertimento del pubblico slegato da ogni ambizione di realismo scenico.

conduce dai libretti dell'opera maggiore a quelli dei drammi musicali per i teatri di prosa. La trasformazione riguarda il formato in cui gli stessi argomenti erano esposti: negli spettacoli dei comici le medesime strutture (la musica, la poesia, il canto) sostenevano il racconto di soggetti analoghi (le vicende di Didone, Siroe, Siface), non più nei toni della tragedia, ma in quelli della sua burla. Dal punto di vista performativo, il recitativo era il primo vero *trait d'union* tra i due generi (tre, se vogliamo includervi anche gli intermezzi), il terreno su cui gli attori potevano competere coi cantanti e superarli con le arti dell'affabulazione e della mimica. A dispetto dell'impegno in campo musicale, infatti, l'inadeguatezza vocale dei comici è ribadita in più di un'occasione. Goldoni la espone parlando dei cantanti di intermezzi della compagnia Imer;⁹⁵ Antonio Sacco la proclama apertamente nella dedica del *Pastor fido ridicolo*, messo in scena nel teatro San Samuele nel 1739:

All'intitolazione di questo scherzo teatrale ben comprenderai, lettore umanissimo, essere una scenica rappresentazione totalmente faceta all'uso comico, i di cui attori, *non avendo obbligo di alcuna perizia nella musica*, non poteano avere altra idea nel comporne le parole, ed i versi, o le rime, che di semplicemente divertire l'udienza giocosamente.⁹⁶

Ancora una volta la maggiore verità della recitazione degli istrioni nel dialogato giustificava le loro deficienze vocali e metteva ulteriormente in evidenza quelle interpretative dei «musicisti».

6. La prosa.

6.1 Le tragedie.

La seconda operazione di 'riciclaggio' del recitativo si fondava invece sulla destrutturazione del libretto lirico e sulla sua conversione in un testo slegato dalla componente musicale: una tragedia a tutti gli effetti, da recitarsi in prosa. La musica,

⁹⁵ Cfr. *infra*, cap. II, le descrizioni offerte dal commediografo degli attori Giuseppe Imer, Giovanna Zanetta Casanova e Agnese Amurat.

⁹⁶ *Il pastor fido ridicolo*, a cura di Andrea Fabiano, Venezia, lineadacqua, 2013, pp. 21-44: 25 (corsivo mio). Ediz. mod. di *Il pastor fido ridicolo. Scherzo comico in musica da rappresentarsi nel teatro Grimani di S. Samuele l'autunno dell'anno 1739*, Venezia, 1739. Rispetto a una precedente stampa, datata 1732, questo libretto contempla l'aggiunta di un'aria di nove versi cantata da Mirtillo. D'ora in avanti, salvo ove espressamente specificato, farò riferimento in nota all'edizione moderna).

che doveva mantenere un posto anche in questo genere di *performance*, era relegata in secondo piano, affidata all'intervento dei cori (quando presenti) e, forse, sporadicamente, di qualche personaggio.⁹⁷ Lo stesso Goldoni, scottato dal famoso fallimento della sua *Amalasantia* e ormai imbarcato nell'impresa delle sedici commedie, esalta il successo di quelle operazioni, tentate in gran numero con ottimi risultati all'altezza cronologica del 1750:

Le tragedie [...], e i drammi composti per la musica, recitati dai comici, han sostenuti i teatri. In fatti si son recitate eccellenti tragedie e bellissimi drammi con lodevolissima forma da nostri valenti attori, che mirabilmente vi riuscirono. Qual incontro non ebbero i drammi del celebre signor abate Metastasio, quelli dell'illustre signor Apostolo Zeno [...].⁹⁸

Il recitativo era quindi riconosciuto come punto d'incontro tra i generi. Esso solo, «che noi, viziati da due secoli di drammaturgia musicale, siamo abituati a considerare una mera zeppa divisoria tra un brano musicale e l'altro, sosteneva tutto l'impianto teatrale dell'opera metastasiana».⁹⁹ Secondo il medesimo principio Costantino Maeder pondera il ruolo delle arie nella drammaturgia del poeta cesareo riconoscendone la sostanziale indipendenza, che ne permette una totale intercambiabilità o la completa soppressione all'interno di ogni opera.¹⁰⁰ Al proposito «già Calzabigi nella sua *Dissertazione* del 1755 sostiene che i melodrammi di Metastasio, adorni di musica, sono stupendi drammi musicali, ma senza le arie e

⁹⁷ Quando, per promuovere il teatro tragico italiano, Gasparo Gozzi tentò la via dell'impresariato al Sant'Angelo (1747-1748) insieme alla moglie Luisa Bergalli, la sua compagnia era formata da «massere, pagote, revendigole, lavandere, paruchiere, botteghieri disperati, ed altra simile sorte di persone [...] non omettendo i suonatori d'orchestra, cioè tutti i finchi del paese» (il passo, tratto da Francesco Gozzi, *Frammenti di Memorie per la vita di Francesco Gozzi veneziano avvocato scritte da lui stesso, trovati nelle carte di Giacomo Gozzi suo figlio – anno MDCCCXLIII, BMCCV, ms. cod. Cic. 3268, è trascritto da Guccini, Introduzione, cit., p. 60, corsivo mio). Riguardo la presenza e lo scarso livello di competenza degli orchestrali, è significativo che Gozzi non abbia voluto rinunciare a loro neanche per dotarsi di più qualificati attori, il che ribadisce il ruolo fondamentale della musica nelle rappresentazioni tragiche.*

⁹⁸ Carlo Goldoni, *Prefazione dell'autore alla prima raccolta delle commedie* [1750], in Id., *Tutte le opere*, cit., vol. I [1935], pp. 761-774: 766. Al contrario, egli condanna la pratica di mettere in musica commedie e intermezzi, da lui stesso intrapresa tra il 1734 e il 1743; la critica colpisce peraltro in modo frontale quelli che erano stati i suoi attori, là dove scrive che «i comici non essendo musici, non tardò l'uditorio a sentire quanto poca relazione con la commedia abbia la musica» (ibidem). È decisivo a questo proposito il peso, nelle parole di Goldoni, della componente teleologica della riforma da poco intrapresa (a proposito delle allusioni all'attività musicale del San Samuele contenute nel *Teatro comico* cfr. Piermario Vescovo, «L'armonia dei cucchiari»: *Metastasio nello specchio dei comici*, in *Il canto di Metastasio*, cit., vol. II, pp. 573-585).

⁹⁹ Gallarati, *Musica e maschera*, cit., p. 31.

¹⁰⁰ Cfr. Costantino Maeder, *Metastasio, l'Olimpiade' e l'opera del Settecento*, Bologna, il Mulino, 1993, pp. 45-59.

senza la musica sono vere e perfette tragedie».¹⁰¹ Prima ancora, Gian Rinaldo Carli sosteneva lo stesso delle opere di Apostolo Zeno: «i di lui drammi non altro sono che piccole tragedie adattate alla musica».¹⁰² Teorie, queste, che furono sostenute nella pratica dai comici dell'Arte.

Un esempio di questo esercizio è narrato da Giambattista Mancini, che così descrive un'intuizione dell'attore Gaetano Casali, Innamorato della formazione del San Samuele:

[...] ritrovavasi questi in Venezia capo d'una compagnia di comici; e perché dalle recite delle solite commedie non ricavava sufficiente guadagno, sperò riportarlo dalle rappresentazioni delle opere di Metastasio. Distribuitene dunque le parti, e fatte queste imparare da' suoi attori, stava aspettando una qualche favorevole occasione, per produrle in pubblico. Nacque impensatamente il caso, che non ebbe incontro la prima rappresentazione in musica dell'*Artaserse* nel teatro di S. Giangrisostomo. L'accorto Casali espose la mattina seguente nel cartello, che dalla sua compagnia verrebbe quella sera recitato lo stesso *Artaserse*. Vi accorse a folla il popolo, condotto piuttosto dalla curiosità d'una cosa insolita, che dalla speranza della riuscita. Ma rimase sopraffatta, e convinta Venezia, poiché quegli attori seppero sì ben caratterizzare col solo gesto, e recitativo parlante que' personaggi, che rappresentavano, che ne riportarono l'universale applauso, ed a tal segno, che furono obbligati a replicare con molte recite l'opera stessa. Il Casali vieppiù incoraggiato dal felice esito della prima opera, continuò poi per parecchi anni a recitare queste, che furono sempre sostenute tutte a forza di sola perfetta comica, e che gli apportarono tanto di onore e di profitto, che ne scrisse una lettera di ringraziamento all'autore, riconoscendolo come cooperatore della sua fortuna.¹⁰³

Si vede quindi come i comici sapessero maneggiare ogni drammaturgia senza timori reverenziali. E si capisce quanto il repertorio delle compagnie cosiddette di prosa si allungasse a raccogliere testi in ogni direzione e fosse spesso costruito e arricchito copiando, smontando, trasformando materiale preesistente. Deducendo dal regesto dei libretti d'opera fatto dal Sartori, sono sessantotto le rappresentazioni dell'*Artaserse* presumibilmente allestite tra l'autunno 1734, epoca dell'approdo di Casali a Venezia nella compagnia del San Samuele, e il carnevale 1751, quando il San Giovanni Grisostomo divenne teatro della commedia.¹⁰⁴ Soltanto quattro di

¹⁰¹ Ivi, p. 46.

¹⁰² Carli, *Dell'indole del teatro tragico*, cit., p. 60.

¹⁰³ Mancini, *Riflessioni pratiche*, cit., pp. 234-35. Pietro Metastasio fu uno dei librettisti le cui opere furono più frequentemente e più a lungo depredate dal teatro di prosa, come dimostrano gli innumerevoli rimaneggiamenti fino all'Ottocento inoltrato (Nicola Mangini, *Metastasio recitato e altri paradossi*, in *Il canto di Metastasio*, cit., vol. II, pp. 587-602).

¹⁰⁴ Cfr. Sartori, *I libretti italiani*, cit., vol. I (1990), nn. 2947-3012 e 3122, pp. 311-319 e 332. Nel computo complessivo ho tenuto conto di entrambe le varianti *Artaserse* e *Artaxerxe*.

queste furono allestite nel teatro Grimani, come indica il frontespizio.¹⁰⁵ È lecito supporre che una di esse sia la rappresentazione «che non ebbe incontro» di cui Mancini abbozza la caduta, e sull'insuccesso della quale Casali fondò la propria fortuna per quella stagione. E poiché «vi accorse a folla il popolo, condotto piuttosto dalla curiosità d'una cosa insolita», pare improbabile che si tratti di una rappresentazione posteriore al 1744, data comunque già fin troppo avanzata. A quest'altezza cronologica, infatti, sul palcoscenico del San Samuele si era già affermata la consuetudine di tradurre in prosa opere musicali. A mio parere non è da escludere che il tentativo di Casali, descritto come avanguardistico da Mancini, debba farsi risalire già alle prime esperienze veneziane dell'attore toscano, nel carnevale 1734-1735. Se così fosse, potrebbe darsi che nel suo racconto esornativo Mancini abbia attribuito al comico un ruolo di guida che egli assunse solo molti anni più tardi.¹⁰⁶ D'altro canto l'importante presenza di Caffariello nel *cast* che quell'anno cantò *Artaserse* mi fa dubitare di un insuccesso tanto clamoroso come quello descritto dal trattatista.

Se questa sia stata per Casali la «prima opera» traslata da Metastasio, come sostiene Mancini, non è possibile dimostrarlo, ma si può almeno ribadire l'innata simpatia dell'attore per Melpomene. La sua prima commissione per Goldoni, incontrato a Verona nel 1734, fu una tragedia di lieto fine, *Belisario*, a cui fecero seguito altre sei «opere sceniche» di simile tenore.¹⁰⁷ Fino al 1751 egli portò in scena un'altra ventina di tragedie circa, metà delle quali d'origine francese.¹⁰⁸ Come Giuseppe Imer aveva fatto del San Samuele il luogo privilegiato per la rappresentazione di intermezzi e drammi musicali, così Casali fu il principale motivatore della crociata tragica. Dopo la partenza di Luigi Riccoboni per Parigi e gli

¹⁰⁵ Della prima messinscena, datata carnevale 1734-1735, fu protagonista Gaetano Maiorana, castrato acclamatissimo conosciuto col nome di Caffariello (cfr. *ivi*, no. 2946, p. 311). La seconda, risalente al carnevale 1744, con musica di Domenico Terradellas, vide Margherita Giacomazzi esibirsi nella parte eponima (cfr. *ivi*, no. 2980, p. 315). La terza versione, di due anni posteriore, fu musicata da Girolamo Abos e cantata in veste di protagonista da Filippo Elisi (cfr. *ivi*, no. 2985, p. 316). L'ultima, infine, datata al carnevale 1750, vide affiancati Antonio Gaetano Pampani creatore della musica e Stefano Leonardi nei panni di Artaserse (cfr. *ivi*, no. 3005, p. 318).

¹⁰⁶ A proposito della biografia artistica di Casali e della sua predilezione per il genere tragico vd. qui le pp. 78-84.

¹⁰⁷ Si tratta di *Rosmonda*, *Don Giovanni Tenorio*, *Griselda*, *Rinaldo di Mont'Albano*, *Enrico Re di Sicilia*, *Giustino*, per le quali vd. *infra*, pp. 187-191 e 193-199.

¹⁰⁸ Delle molte traduzioni rappresentate dai comici tra il 1738 e il '51, solo *Agrippa sconosciuto* di Philippe Quinault e *Andronico* di Jean Galbert de Campistron furono messe in scena al Sant'Angelo, quest'ultima da Gasparo Gozzi (1747-1748), mentre furono assai più numerose quelle allestite al San Samuele (cfr. *infra* capp. IV, pp. 208-210 e V.1).

intermittenti esperimenti di Pompilio Miti nei primi anni Venti,¹⁰⁹ il genere serio si riaffacciava sulle scene veneziane. Ma differentemente da quanto sembra potersi riscontrare nei due casi summenzionati, la ‘riscoperta della tragedia’ nel teatro Grimani era condotta eludendo la sorveglianza degli intellettuali che avevano controllato, accompagnato, suggestionato gli esperimenti di Lelio e Ottavio al San Salvatore. Il primo vero approccio di Goldoni con la tragedia avvenne per mezzo della compagnia Imer, quando l’autore ancora inesperto e sconosciuto dovette certamente rispettare le esigenze e le volontà dei comici committenti: egli eliminò l’«orroroso» dai suoi lavori e «operò un incontro di melodramma e tragedia, che in nome dell’efficacia spettacolare trascurava, in definitiva, ogni distinzione di genere».¹¹⁰ Alla separazione dall’avvocato veneziano, all’inizio degli anni Quaranta, il teatro Grimani divenne il centro propulsore nella diffusione della tragedia di provenienza francese.

L’eliminazione dell’elemento atroce e l’accoglienza dei testi d’oltralpe sono due fili dello stesso canapo. Riguardo a questi fenomeni, è utile ripetere quanto scrive Nicola Mangini in merito alle traduzioni che dei testi transalpini si facevano con precisi intenti spettacolari:

C’è da rilevare [...] in queste traduzioni, l’inserimento di balli, intermezzi musicali e, a volte, di un prologo in musica. Elementi interessanti per precisare [...] la tendenza a scostarsi dalla “severa tragedia” per avvicinarsi piuttosto alle forme del melodramma, vale a dire a quel genere teatrale che meglio esprimeva, nella medietà della sua natura, un particolare modo di vivere e di sentire di una nazione che fin dal sec. XVII si era imposta sulle scene soprattutto con l’opera in musica e che nel Settecento si riconoscerà in particolare nel teatro di Pietro Metastasio. Queste considerazioni ci portano ad affermare che [...] l’elemento che appare prevalente è quello dello spettacolo. Sia nei collegi che nelle accademie e nei pubblici teatri la rappresentazione deve essere soprattutto spettacolo, e a questo scopo devono, in ultima analisi, tendere tutti gli elementi, dalla traduzione alla recitazione, all’allestimento.¹¹¹

¹⁰⁹ Cfr. Guccini, *Dall’innamorato all’autore*, cit., pp. 279-281. Tra il 1720 e il 1724 Pompilio Miti, *Innamorato* noto col nome d’Arte di Ottavio, si fece promotore della diffusione della drammaturgia tragica italiana. Egli fu affiancato prontamente da Scipione Maffei, che credette forse di riconoscere nell’attore un onesto discendente di Riccoboni, nonostante le sue escursioni nel campo della Commedia dell’Arte più ‘classica’ o del dramma musicale di stampo parodico. Certamente il letterato colse l’opportunità offertagli dagli spettacoli dei coniugi Miti per promuovere la vendita della raccolta del *Teatro italiano o sia Scelta di tragedie per uso della scena*, edita a Verona tra il 1723 e il 1725. Come si avrà modo di vedere bene più avanti, proprio questa pratica di produzione mista, accompagnata dall’unione di interpreti di peso, è ciò che fece maggiormente apprezzare il modello del teatro San Samuele.

¹¹⁰ Paola Luciani, *Considerazioni sul Goldoni tragico*, in *Goldoni in Toscana*. Atti del convegno di studio (Montecatini, 9-10 ottobre 1992), a cura di Sergio Romagnoli, «Studi italiani», V, 1993, 1-2, pp. 183-195: 189.

¹¹¹ Mangini, *Considerazioni sulla diffusione del teatro tragico francese*, cit., p. 143.

Questa «medietà» è la meta verso cui tutta la drammaturgia italiana, e quella tragica in particolare, tende in questi anni. Gli adattamenti dei testi francesi «per le scene alla maniera italiana», sono il segno della mancanza «nei traduttori come nei lettori e negli spettatori [...] di un autentico “animus” tragico; onde, al di là dei motivi contingenti, si rileva la tendenza del traduttore a temperare il movimento degli affetti, l’orrore delle situazioni, insomma la tragicità dei casi».¹¹² L’espunzione del Fato dai nuovi drammi per le scene era una delle nuove regole non scritte che gli autori dovevano rispettare per compiacere un pubblico che non aveva più niente da spartire con quello antico della tragedia classica.

Non cercavano i Greci se non di eccitare la compassione e il terrore; e per farlo con più veemenza, ponevano sul teatro ora una madre, che strozzava i figliuoli; ora due fratelli, che reciprocamente si uccidevano; ora un figliuolo, che uccideva la madre, ed ora un altro, che le diveniva sposo dopo aver ucciso il padre. I principi di umanità e di dolcezza introdotti dal cristianesimo ispirano troppo orrore per tali spettacoli; e più ci alletta perché più si conforma alle nostre dottrine, Augusto che perdona a Cinna, e Cornelia che discopre a Cesare la congiura di Tolommeo, che Edipo che si accieca avendo sposata la madre, od Oreste che l’uccide per ubbidire all’oracolo. Taccio, che non potendo noi gustare l’antico sistema del fato, poco ci commove a compassione colui, che avendo per ignoranza peccato, si punisce di un delitto, che non è tale secondo i nostri principi.¹¹³

L’abate Conti approfondisce il tema esaminando il modo di recitare l’antica e la moderna forma tragica, e i loro rispettivi e divergenti effetti sull’uditorio:

[...] gli antichi cantavano le loro tragedie, i moderni le recitano, o le declamano: gli antichi accoppiavano all’azion tragica i balli e i suoni; i moderni riservano la sola azion tragica per teatro de’ comici, e lasciano il canto continuo, e la danza al teatro de’ musici. Ne’ teatri antichi gli attori adoperavano la maschera, e difformavano la loro statura, per renderla proporzionata all’occhio nella lontananza; i moderni attori all’incontro recitano a viso

¹¹² Ivi, p. 142.

¹¹³ Antonio Conti, *Lettera dedicatoria al Cardinale Bentivoglio d’Aragona del Cesare*, Venezia, Bassaglia e Bettinelli, 1743, pp. 3-29: 27. La condanna di ciò che atterrisce lo spettatore è comune anche a Gian Rinaldo Carli, che pure avversa l’ossessivo rispetto che i letterati suoi contemporanei portano alle unità di luogo, tempo e azione (cfr. Id., *Dell’indole del teatro tragico e moderno*, cit., pp. 110-113). Franco Fido estende il confronto proprio al teatro tragico francese, che l’Italia stava importando con scorno degli intellettuali nostrani e gran piacere delle platee: «Il teatro classico francese aveva trovato nell’ideologia della Corte – cioè in un codice d’onore fondato sulla fedeltà al sovrano e sull’eroismo – un succedaneo ai due fondamentali presupposti etico-religiosi della drammaturgia greca: immanenza di un Fato più forte degli uomini e degli dei; lealtà alla famiglia e alla polis. In questo senso, nella Parigi di Luigi XIII e di Luigi XIV era stato ancora possibile scrivere tragedie. Ma nessuno dei valori appena ricordati aveva più corso presso i dotti italiani che nel primo Settecento si sforzavano di risuscitare la tragedia, stimolati per un verso dal generale clima di revival classicistico, ostacolati per un altro verso dalla formidabile concorrenza di altre, ben più accessibili forme di teatro, dalla commedia improvvisa all’opera in musica» (Franco Fido, *Tragedie «antiche» senza fato: un dilemma settecentesco dagli aristotelici al Foscolo*, in Id., *Le Muse perdute e ritrovate*, Firenze, Vallecchi, 1989, pp. 11-40: 11).

scoperto, e con abiti bensì pomposi, ma aggiustati al loro corpo. [...] Tutte in somma le spezie d'imitazioni, essendo combinate ne teatri antichi, occupavano, e ferivano in un tempo medesimo la mente, l'immaginazione, gli affetti, e i sensi degli spettatori: laddove sul nostro teatro non s'ha, che un sol genere d'imitazione, ed è sola rappresentazione dell'azione tragica.¹¹⁴

In qualche modo, quindi, anche la recitazione doveva svolgersi senza eccessi, sulla linea dettata dalla poesia tragica. Melchiorre Cesarotti, traduttore della *Morte di Cesare* di Voltaire, elogia la compostezza dei personaggi dipinti da Conti nel suo *Cesare*, individuando in essa la misura che sola può far risaltare il valore di Cesare e Pompeo:

Gli oggetti grandi e straordinari non si dipingono sempre nell'immaginazione quali sono precisamente; alle volte vi gettano un'ombra maggior di se stessi: lo spirito confonde l'oggetto coll'immaginazione, e ne resta ingombro e mezzo sbalordito: egli si trova come in soggezione alla presenza di Cesare e di Pompeo, né crede di poter mai far troppo per farsi onore dinanzi a loro; quindi presta a Cesare e a Pompeo nei loro discorsi la stessa soggezione e la stessa ansietà di meritar gli applausi del pubblico, ch'egli sente dentro di sé.¹¹⁵

Non doveva essere difficile per i comici trovare nella compostezza di un'interpretazione senza eccessi la solennità che serviva in tali spettacoli. Gian Rinaldo Carli allude molto brevemente a questo aspetto, dicendo che «le nostre tragedie si recitano con un tuono quasi naturale di voce»:¹¹⁶ una sorta di via intermedia tra l'esuberanza buffonesca della recitazione dell'Arte e i toni pomposi di quella operistica. Ciononostante c'è da credere che essi facessero largo uso, almeno per incarnare i personaggi principali, di un artificioso declamato che rivelava più somiglianze con la recitazione melodrammatica che con quella usuale della commedia.

Oltre che per mezzo di moderate scelte drammaturgiche e di una recitazione senza estremizzazioni, la stessa «medietà» era ricercata scomponendo le atrocità del racconto serio tramite l'intromissione del *divertissement* popolare caratteristico degli intermezzi comici. Ovvero stemperando gli eccessi in un contrappuntistico gioco di opposizioni che permettesse un ideale continuo bilanciamento fra tragico e ridicolo.

¹¹⁴ Conti, *Lettera dedicatoria*, cit., pp. 27-28.

¹¹⁵ Melchiorre Cesarotti, *Ragionamento del traduttore*, in Voltaire, *La morte di Cesare*, traduz. it. di Melchiorre Cesarotti, Venezia, Curti, 1796, pp. 78-101: 80-81.

¹¹⁶ Carli, *Dell'indole del teatro tragico*, cit., p. 127.

6.2 *Le commedie.*

Il ruolo di Gaetano Casali presso la compagnia del teatro San Samuele deve essere stato molto più complesso di quel che si presume. Le notizie intorno alla sua biografia artistica non si limitano ai racconti di Goldoni, concentrati soprattutto nei primi anni della loro collaborazione, o ai successi conseguiti nell'allestimento delle *Fiabe* di Carlo Gozzi, nello stesso teatro, con la compagnia di Antonio Sacco. Di lui scrissero spesso i letterati contemporanei, esaltandone le qualità di attore e capocomico, l'eleganza nel recitare e lo sforzo nel proporre un repertorio nuovo e libero dai convenzionalismi della 'volgare' Commedia dell'Arte. A Giambattista Mancini, che ne loda la *vis* tragica, fa eco Giuseppe Baretto, che lo incensa per la capacità e la spregiudicatezza di adattare le commedie italiane contemporanee (di Cecchi, Fagiuoli, Amenta), fuori dagli schemi paludati dell'Arte:

[...] di tutte le additate commedie i comici di Venezia non ne vogliono arrischiare alcuna né in Venezia né altrove; e pure alcuni di questi comici, e principalmente Gaetano Casali, conoscono molto bene il buono delle nostre commedie e le leggono e cavano da quelle di molte belle cose, com'eglino stessi affermano.¹¹⁷

Il timore dei comici nell'affrontare la sfida delle commedie regolari la dice lunga su quello che era il baule abituale delle compagnie di prosa nel primo Settecento, infarcito di canovacci, e su quelle che potrebbero essere state le risposte del pubblico ad alcuni vaghi tentativi in quella direzione. L'atto di 'leggere' e 'cavare' il buono dalle commedie italiane spiega invece un modo di procedere che doveva essere particolarmente caro a Casali, che si distingue ancora per significative funzioni drammaturgiche, o almeno direttive e di raccordo con poeti prezzolati incaricati di adattare i testi per la compagnia.

Un'altra pratica (forse già in uso nel Cinquecento)¹¹⁸ largamente attuata al San Samuele riguarda la riduzione di commedie classiche in canovacci per la recitazione all'improvviso. Essa coinvolgeva una larga schiera di nobili dilettanti disposti a mettere il proprio impegno a disposizione del sistema produttivo dei teatri di prosa.

¹¹⁷ Giuseppe Baretto, *Prefazioni alle tragedie di Pier Cornelio tradotte in versi italiani* (1747-48). *Dedica al conte Demetrio Mocenigo primo*, in Id., *Prefazioni e polemiche* (1911), a cura di Luigi Piccioni, Bari, Laterza, 1933, p. 50.

¹¹⁸ Cfr. Francesco Saverio Quadrio, *Della storia e della ragione di ogni poesia*, III. *Dove le cose alla Drammatica pertinenti sono comprese*, Milano, Agnelli, 1743, p. 226.

Tra coloro che si applicarono negl' 'impieghi minori' spicca il nome del marchese Luigi Pedemonti, a cui Carlo Gozzi attribuisce la riduzione dell' *Andria* di Terenzio,¹¹⁹ e i cui contatti diretti con Casali sono svelati da Pietro Chiari:

Un uomo grande in piedi, che si chiamava, come poi mi fu detto, monsieur de Lasagnac, teneva cattedra del mestiere, discorrendola come se fosse un dottore della Sorbona con certo cavaliere, che gli stava rimpetto appoggiato colla schiena ad un tavolino. Domandai a madamigella Feret, che m'aveva introdotto, e mi faceva mille onestà, chi fosse quel gentiluomo; ed essa mi disse, essere certo marchese di Mondepin, uno de' primi letterati di quella città. Era egli vestito di nero, di mezzana statura, ma ritto, gonfio, e pettoruto, come se avesse in corpo tutta l' accademia di Francia. Parlava con enfasi, come se ad ogni parola sputasse un oracolo; e tacendo ancora gonfiava le guancie e si leccava le labbra come se andasse rimescolando la lingua, per impastare qualche sentenza. Stavano sul discorrere di commedie con quella medesima prosopopea che ne avrebbe parlato Moliere. Il signor di Lasagnac declamava appunto contro questo illustre poeta, quasi che egli avesse assassinato il mestiere, riducendo i personaggi più abili dell' arte comica ad imparare a memoria; e mettendo il mondo in voglia di sentirsi recitare composizioni studiate. Il marchese gli dava ragione; e proponeva come vero progetto per rimettere nel buon gusto il teatro francese un suo pensiero, l' introdurre di bel nuovo sulle scene le commedie d' Aristofane, di Terenzio, di Plauto, cavandole fuori dalla rancida maniera, in cui furono scritte, e facendole recitare all' improvviso, come si fa dagli istrioni italiani. La materia, diceva egli, non può essere più divina. Gli argomenti delle commedie sono bellissimi: gli intrecci maravigliosi; ci manca soltanto la familiarità, e naturalezza nel recitarli, che si può avere unicamente recitandoli all' improvviso; perché quanto si scrive in sì fatti dialoghi, è tutto contrario al verisimile, e alla natura. Quanti commedianti erano colà faceano plauso agli oracoli del marchese di Mondepin, perocché il suo progetto risparmiava ad essi molta fatica. Si passò a trattare di metterlo in esecuzione. Si esibì egli medesimo a fornir loro alquanti soggetti di commedie di questo carattere; e si stabilì, che di là a quindici giorni se ne farebbe pubblicamente la prima esperienza.¹²⁰

Tanto su questo genere di commedie che su quelle cosiddette dell' Arte le notizie sono purtroppo ancor più scarse. Esse costituivano certamente la percentuale più consistente nel repertorio delle formazioni comiche, eppure risulta assai difficile

¹¹⁹ Cfr. Carlo Gozzi, *Appendice al Ragionamento ingenuo*, in Id. *Ragionamento ingenuo*, cit., p. 557.

¹²⁰ Pietro Chiari, *La filosofessa italiana o sia Le avventure della marchesa N.N. scritte in francese da lei medesima*, a cura di Carlo A. Madrignani, Manni, San Cesario di Lecce, 2004, pp. 106-107. Sul ruolo di Luigi Pedemonti, o Pindemonte, cfr. Anna Scannapieco, *Commento a Gozzi, Appendice al ragionamento ingenuo*, cit., pp. 675-679 e Valeria G.A. Tavazzi, *Il romanzo in gara. Echi delle polemiche teatrali nella narrativa di Pietro Chiari e Antonio Piazza*, Roma, Bulzoni, 2010, pp. 59-68, cui spetta il merito di aver per prima riconosciuto l' identità del marchese dietro l' anagramma imperfetto di Mondepin. Mi occorre qui ribadire, in linea con quanto chiosa Scannapieco, la mia idea secondo cui nessun intento moralizzatore o ancor meno riformatore sarebbe sotteso all' accordo tra dilettantismo colto e professionismo attorico. Ritengo invece plausibile che il fondamento di questa come di altre operazioni volte a incrementare e arricchire il repertorio della compagnia sia da ricercarsi nella volontà dei capocomici di allargare le fila del pubblico, riguadagnando il consenso delle frange più sconsolatamente disaffezionate all' 'impuro' teatro delle maschere. L' ironia di Chiari intorno alla figura di Lasagnac-Casali è certamente frutto della stizza del poeta nei confronti dell' intera classe comica piuttosto che dello specifico attore, il quale, come si è visto, era semmai un esempio di moralità quasi unico tra i professionisti dell' Arte.

reperire informazioni esatte anche solo a proposito della rappresentazione di pochi titoli. Se si fa affidamento sulla narrazione autobiografica di Goldoni, si può supporre che, come per il *Cicisbeo sconcolato*, il *Bellisario*, *Il convitato di pietra*, *L'honorata povertà di Rinaldo*, *Pantalone bullo*, le commedie di Tommaso Mondini e Giovanni Bonicelli, molti fossero i temi «adottati dai comici fra le commedie dell'arte, ma sfigurati, e ridotti alla foggia de' loro pasticci».¹²¹ Si tratta di scenari, almeno per quanto riguarda i più noti, che erano comuni a molte se non a tutte le formazioni. In mancanza di documenti che facciano riferimento a rappresentazioni certe non ho potuto tuttavia comprendere nell'appendice dedicata al repertorio della compagnia Imer nessuno dei titoli elencati.

Lo scarso numero di commedie comprese nel suddetto registro degli spettacoli è dovuto a questa incertezza. Non si deve commettere l'errore di credere che l'impegno della truppa fosse votato alla riduzione o, peggio, alla completa rimozione della recitazione a soggetto dal proprio mansionario. Se gli attori di Michiel Grimani tentarono di emanciparsi dagli esempi più bassi del professionismo teatrale, rivolgendo la propria attenzione al teatro musicale e a quello tragico, non abbandonarono il ricco scrigno di preziosi canovacci sui quali si era fondata la fortuna dell'umile genere dell'Improvvista. Semmai tentarono di elevare il livello performativo e intellettuale della compagnia, assumendo attori «complementari e armonici di una teatralità pervasiva, tenuta da accortezza intellettuale, rigore professionale, genialità artistica».¹²² Ne è la prova l'assimilazione nel 1738 della numerosa famiglia Sacco, capitanata da uno dei migliori Zanni di ogni tempo, attore completo e mai banale, non «solamente un comico materiale, ma [...] d'un ingegno non spoglio di cognizioni, specialmente intorno alla storia universale, mostrandosi nelle conversazioni di dotte persone illuminato, ed erudito».¹²³

¹²¹ Goldoni, *Memorie italiane*, cit., p. 234. Oltre a quelle sopra citate, «correvano altresì su quelle scene d'allora alcune commedie, dette di carattere, come il *Conte Pasticcio*, il *Don Chisciotte*, la *Maestra di scuola*, lo *Smemorato*, il *Paroncino*, il *Prepotente*, il *Servo sciocco*, ed altre in buon numero» (ibidem).

¹²² Anna Scannapieco, *Alla ricerca di un Goldoni perduto: «Osmano Re di Tunisi»*, in «Quaderni veneti», 1994, 20, pp. 9-56: 33.

¹²³ Bartoli, *Notizie storiche*, cit., p. 408.

7. I caratteri costitutivi della compagnia comica del San Samuele.

Il segno del carattere anfibio, polimorfo, della truppa comica del San Samuele si misura sia nell'estrema varietà del repertorio sia nella specializzazione degli interpreti. Nel suo trattato *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso* Andrea Perrucci scriveva che «deve [...] la composizione scieglersi secondo il gusto del paese, dell'uditorio, e dell'abilità de' rappresentanti, perché alle volte chi sarà buono per lo tragico, non sarà buono per lo comico, e chi esprime bene il patetico si confonderà nel grave, o nel ridicolo».¹²⁴ Come si avrà modo di vedere nei prossimi capitoli, i nostri attori erano senza dubbio meno rigidi di quelli descritti da Perrucci, e i casi di Sacco o Casali a cui ho accennato lo dimostrano ampiamente; ma è altrettanto vero che un sistema di specializzazioni esisteva anche nella loro compagnia. La spia di questa 'divisione dei ruoli' è l'ampiezza della formazione, che giunse negli anni Quaranta a contare quasi trenta persone e che coinvolgeva negli spettacoli tragici un gran numero di comparse. Si tratta di un fatto non usuale per le formazioni del tempo, che in gran parte erano ancora costruite secondo gli schemi formalizzati degli scenari dell'Arte e che sommarono pochi elementi alle due o tre coppie di innamorati, i due Vecchi, i due Zanni, la Servetta.

Per capire quale doveva essere l'impegno dei comici di Imer, si leggano le memorie redatte da Ercole Antonio Riminaldi circa la loro presenza al teatro Scroffa di Ferrara nella primavera del 1747. Si tratta di un documento abbastanza unico nel suo genere per la dovizia dei particolari:

“Comedie della compagnia di S. Samuele di Venezia del famoso Sacchi” [...], tra cui: *Il Demetrio* [...] “con gl'intermezzi musicali” (28 [aprile]), *L'Ulisse il giovine* “tragicomedia” dell'abate Lazzarini di Padova (2 [maggio]), *La contessina* “comedia” “in musica” [...] (4 [maggio]), *Giunio Bruto dittatore romano* “tragicommedia” (13 [maggio]), *Maometto alla Mecca* “tragedia di buon carattere”, *Li ovi in puntiglio* “comedia ridicola” (18 [maggio]), *Pantalone impresario d'opere in musica* “comedia”, *La nascita del primo genito figlio d'Arlecchino* (6 [giugno]).

La stagione doveva aprirsi il 10 IV, ma non fu possibile “aspettandosi le donne comiche da Venezia, che ritardano, a causa de' venti contrarii al loro imbarco” (15 [aprile]); [...] la compagnia è “composta di soggetti di molto credito, e di vecchia esperienza, essendovi stato finora un affollatissimo concorso. [...]” (29 [aprile]); “Le comedie hanno un affollatissimo concorso, essendo limitato il prezzo di un paolo lo ingresso, e mezzo paolo il sedere [...] q<ue>sta tragicomedia [...], che in Scena rappresentò la morte di cinque personaggi, ebbe un

¹²⁴ Perrucci, *Dell'arte rappresentativa*, cit., p. 50.

generale applauso, e giovedì sera si recitò la *Contessina* in musica, comedia di vaghissimo carattere, per cui il teatro fu tanto pieno, et affollato, che alle 24 a stento, dicesi, non potevasi trovar'ingresso nella platea del sud[dett]o" (6 [maggio]); "Monsig[no]r V. Legato, il quale, essendo scrupoloso in sentire le comedie troppo licenziose, q[ue]sti ha fatto delle riprese alli comici, che regolino il loro parlare con più moderata saviezza, altrimenti al termine delle loro fatiche gliene renderebbono stretto conto: per verità comune è la voce, che siano assai bravi, e valenti, e molto più regolati, e solo sia un sofisticato pensiero, e gusto assai diverso q[ue]llo di detto Monsignore: per cui svogliati li medesimi sembra (al dire della città) si siano raffreddati nel loro virtuoso operare, imbastardendo il mestiere" (20 [maggio]); "Le comedie, che sono vicine al terminarsi, essendovene ancora una decina di recite, fanno il suo spicco, et hanno un affollato concorso" (27 [maggio]); "Le comedie, il di cui partito cresce nel minuto popolo, sono comendate all'estremo" (3 [giugno]); "Li comici terminarono le loro fatiche martedì sera, e passano q[ue]sti a Firenze a farvi l'estate" (7 [giugno]); "Ieri sera nel giardino del Casino de' cavalieri (a richiesta della nobiltà ferrarese) furono replicati i bellissimoi fuochi artificiat, e di rara, e pulita invenzione dal terzo Amante di comedia, d[ett]o il Ferentino, il quale in una sera della passata settimana in teatro gli eseguì con tanto applauso, et aggradimento universale nella comedia intitolata, Pantalone impressario d'opere in musica: varie sono le rappresentanze di tali fuochi or del ciel stellato or del sole in diversi aspetti, or della luna piena, or dell'eclisse, et ora della stella mattutina, e sempre di colori diversi, e senza ombra di fumo, ma con un chiarore, che abbaglia l'occhio".¹²⁵

Le puntuali annotazioni di Riminaldi hanno un valore eccezionale, perché forniscono conferme sulle questioni relative alla complessità del repertorio, alla moralità o licenziosità della recitazione e alla conduzione della compagnia.

La ricchezza e la diversità dell'assortimento spettacolare è testimoniata dalla menzione di alcuni dei titoli messi in scena nelle quaranta recite fatte dal 22 aprile al 6 giugno: si tratta di quattro tragedie (*Demetrio*, forse in una riduzione da Pietro Metastasio; *Ulisse il giovane* di Domenico Lazzarini; *Giunio Bruto* di Antonio Conti; *Maometto alla Mecca*, forse il *Maometto profeta* tradotto da Voltaire),¹²⁶ due commedie a soggetto (*Pantalone impresario d'opere in musica* e *La nascita del primogenito figlio d'Arlecchino*), un dramma musicale (*La contessina* di Goldoni) e un intermezzo (*Gli ovi in puntiglio* di Antonio Gori) recitato, pare, nella forma della «comedia ridicola». Sono presenti tutti i generi considerati nei paragrafi precedenti: quello tragico sembrerebbe prevalere sugli altri, ma le informazioni contemplano un campione di titoli troppo ristretto rispetto alla rosa degli almeno quaranta componimenti rappresentati sulla scena ferrarese.

¹²⁵ La ricostruzione cronologica degli eventi descritti da Riminaldi è stata compiuta da Maria Chiara Bertieri (Id., *Cronologia e indici del teatro Scroffa*, in *I teatri di Ferrara*, a cura di Paolo Fabbri, Lucca, LIM, 2002, to. 2, pp. 551-617: 563-564), da cui cito (le integrazioni tra parentesi uncinata sono dell'autrice della scheda, mie invece quelle tra parentesi quadre).

¹²⁶ Cfr. Luigi Ferrari, *Le traduzioni italiane del teatro tragico francese nei secoli XVII e XVIII*, Paris, Champion, 1925 (rist. anast. Genève, Slatkine, 1974), pp. 149-153.

Ad arricchire ulteriormente la già variegata gamma spettacolare contribuisce un evento abbastanza singolare negli ultimi giorni di permanenza della compagnia nella piazza emiliana: l'esibizione del terzo Amoruso in uno spettacolo pirotecnico nel «giardino del Casino de' cavalieri». Occorre sottolineare la premura con cui Giuseppe Imer, ancora una volta, si era accaparrato il miglior fuochista sulla piazza: il «Ferentino» di cui parla Riminaldi è infatti Giuseppe Simonetti, accolto in compagnia nel 1738 o 1739, che si distinse «recitando, e facendo de' fuochi artificiatî, pe' quali aveva moltissima pratica».¹²⁷ Il capocomico genovese sfruttò questa peculiare abilità del compagno per aumentare il quoziente spettacolare delle commedie e, presumo, facendo eseguire la speciale *performance* durante il *Pantalone impresario d'opere in musica* per imitare la grandiosità scenotecnica dell'opera lirica.¹²⁸

¹²⁷ Bartoli, *Notizie storiche*, cit., p. 430. L'appellativo «Ferentino» potrebbe essere il risultato di una sbagliata interpretazione delle sue origini toscane: egli era infatti nativo di Lucca.

¹²⁸ In margine a questo ragionamento sulla straordinaria eterogeneità del repertorio della compagnia del San Samuele, va detto che essa, così come la duttilità degli attori, non erano un merito esclusivo. Esisteva un canone produttivo extraveneziano, probabilmente esteso a tutta l'Europa per mezzo degli stessi vettori che dal secolo precedente avevano intrapreso con successo *tournées* estere, esportando il sapere spettacolare di matrice italiana sia per quanto riguarda la recitazione che in materia di apparati scenografico-macchinistici. La circolazione degli artisti italiani dello spettacolo si allargò progressivamente verso l'Europa dell'est fino in Russia, mentre continuava il flusso migratorio verso la Francia, la Spagna, la Germania e l'Inghilterra, dove alla metà degli anni Venti del Settecento approdò anche una formazione proveniente dal San Samuele di Venezia. Il rapporto di somiglianza tra la proteiforme produzione del teatro Grimani negli anni 1726-1749 e quella dei teatri delle *foires* parigine, ad esempio, o della seconda *Comédie Italienne*, rinvia proprio alla trasmissione oltreconfine di competenze consolidate e repertori teatrali estremamente ampi. Non è possibile approfondire in questa sede l'esame delle relazioni tra le *pièces* foranee e le commedie allestite al San Samuele, laddove un confronto potrebbe dimostrare l'effettività di una veicolazione intensa dei temi, dei modi, degli stili e della tecnica produttiva fra Italia e Francia. Questa continuità e contiguità dei repertori trova un fondamento, credo, nell'unione di due elementi. Da un lato risultano essenziali i giri o i trasferimenti delle compagnie italiane: si veda ad esempio il caso di Giovan Battista Costantini, operativo alle fiere parigine di Saint-Germain e Saint-Laurent nel secondo decennio del Settecento e il cui successo derivava dallo sfruttamento «di spunti di attualità e di satira di costume», «ricerca degli effetti più spiccatamente spettacolari» e dalla «grande importanza assegnata [...] all'elemento musicale» (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, p. 79); oppure si consideri l'importanza, per la nascita dell'*opera-comique*, delle rappresentazioni di intermezzi fatte a Parigi dalla coppia di buffi composta da Antonio Ristorini e Rosa Ungarelli sul finire degli anni Venti (cfr. Andrea Fabiano-Michel Noiray, *L'opera italiana in Francia nel Settecento: il viaggio di un'idea di teatro*, Torino, EDT, 2013, pp. 10-13). In secondo luogo, come ho già detto, un ruolo fondamentale nella frammentazione del repertorio delle compagnie comiche fu giocato dalla necessità di confrontarsi con le maggiori realtà spettacolari del tempo; questo avvenne tanto in Italia che in Francia, «pena non solo la sopravvivenza, ma addirittura la rinuncia al proprio statuto di teatro professionistico» (Renzo Guardenti, *Varietà di forme spettacolari: l'esempio della Seconda Comédie Italienne*, in *Fortuna europea della Commedia dell'Arte*. Atti del convegno di studi [Roma, 2-5 ottobre 2008], a cura di Myriam Chiabò e Federico Doglio, Roma, Torre d'Orfeo, 2010, pp. 45-58: 54). Per un ulteriore approfondimento sul teatro francese delle fiere e sulla estesissima produzione della seconda *Comédie Italienne*, cfr. anche Id., *Commedia dell'Arte e Théâtre*

L'esaltazione della commedia a soggetto per mezzo della meraviglia dell'apparato, la riduzione della tragedia classica a «tragicomedia», «tragedia di lieto fine» o «commedia di buon carattere», e la critica del melodramma veicolata dai drammi musicali e dagli intermezzi credo facessero parte di un'unica strategia produttiva: allargando i confini della propria offerta spettacolare, la formazione del San Samuele si ergeva a centro dell'attività performativa veneziana e concentrava su di sé l'attenzione di una fetta sempre più consistente di pubblico. Essa operava in sostanza un doppio movimento, verso l'esterno espandendo il proprio mansionario in termini di specializzazioni di genere, e verso l'interno riconducendo tutte le diverse linee rappresentative al comune denominatore della teatralità più pura. In questo senso venivano smussate le spigolosità dei diversi campi, e le peculiarità dell'uno e dell'altro erano rimescolate nell'unico calderone di una performatività quasi totale: la violenza della tragedia era stemperata nei toni da melodramma, o per mezzo dell'introduzione degli intermezzi comico musicali tra gli atti; l'opera seria si sbriciolava nella commedia in musica sotto le picconate parodiche di personaggi caricati alla maniera ridicola, o veniva abbassata al livello borghese e popolare negli intermezzi; la commedia Improvvisa si arricchiva degli effetti sensazionali della macchinaria. Come un efficiente polmone, la compagnia del San Samuele assorbiva l'utile dal panorama spettacolare rigettando il superfluo. Anche in questo consisteva il gioco d'equilibrio dei teatranti nel primo Settecento: in attesa di una vera e propria rivoluzione come quella stimolata dalla riforma goldoniana, i professionisti avanzavano con generosità e arguzia, di novità in novità, verso il presentito rinnovamento, senza ambizioni riformistiche, ma con l'unica preoccupazione di divertire il pubblico.

Il secondo luogo delle memorie di Riminaldi su cui mi pare utile soffermare l'attenzione è quello riguardante la moralità dei comici e delle loro rappresentazioni. Alla data del 20 maggio egli appunta l'intervento del legato pontificio, «il quale, essendo scrupoloso in sentire le comedie troppo licenziose, [...] ha fatto delle riprese

de la Foire. Aspetti e problemi dell'apporto italiano, in *Origini della Commedia improvvisa o dell'Arte*. Atti del convegno di studi (Roma-Anagni, 12-15 ottobre 1995), a cura di Myriam Chiabò e Federico Doglio, Roma, Torre d'Orfeo, 1996, pp. 345-367; Id., *Motivi parodici dall'Ancien Théâtre Italien alla Foire*, in *Studi e testimonianze in onore di Ferruccio Marotti*, III. *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Barocco; la Commedia dell'Arte*, a cura di Guido di Palma et al., «Biblioteca teatrale», n.s., 2011, 97-98, pp. 245-264; Emanuele De Luca, *Il repertorio della Comédie-Italienne di Parigi (1716-1762)*, in «Les savoirs des acteurs italiens», IRPMF, 2011.

alli comici, che regolino il loro parlare con più moderata saviezza, altrimenti al termine delle loro fatiche gliene renderebbono stretto conto». Lo spettatore ferrarese attribuisce però questo giudizio negativo all'eccessiva severità («un sofisticato pensiero») del ministro, dal momento che, per quanto riguarda gli attori, «comune è la voce, che siano assai bravi, e valenti, e molto più regolati».

Come ho già diffusamente tentato di dimostrare, non credo tuttavia che questa 'regolatezza' sia da ricondurre a un programma più generale di moralizzazione del teatro, né tantomeno di riforma.¹²⁹ Si può certo pensare a un approccio più ragionato alle opere da mettere in scena, come dimostra la scelta di un repertorio completo e comprensivo di un buon numero di testi 'seri'. Ma non si deve dimenticare che a questi facevano spesso da umoristico contraltare le farse e le commedie buffonesche di discendenza cinque-secentesca.¹³⁰

La «voce comune» cui fa affidamento Riminaldi vale senza dubbio come testimone attendibile, poiché il pubblico contemporaneo aveva termini di paragone in quantità e, seppure talvolta ciarliero e cafone, frequentava abbastanza i teatri da saper comparare compagnie diversamente dotate. Ma è altrettanto vero che non fu quella la prima volta in cui Imer fu richiamato all'ordine dalle autorità, segno di una condotta della sua formazione non sempre così sobria. Il racconto di un'altra tirata d'orecchi subita dai comici del San Samuele è offerto da Girolamo Zanetti nei suoi scritti memorialistici: il 9 febbraio 1743

gli illustrissimi del Magistrato alla bestemmia, fecero chiamare i comici di S. Samuel e proibirono loro di far cantare gli orbi ne' cori del *Rutzvanschad*, e ciò perché li cantavano sul tuono che sogliono cantare le orazioni; questo accadde ieri.¹³¹

¹²⁹ È quel che sembra sostenere Giuseppe Ortolani quando scrive che «desideri e tentativi di riforma non mancavano nel teatro di S. Samuele da parte della compagnia Imer, anche dopo l'abbandono del Goldoni» (Ortolani, *Appunti per la storia della riforma del teatro*, cit., p. 31).

¹³⁰ Credo che nel percorso artistico di Imer e Casali si possano riconoscere delle similitudini con quello di Pietro Cotta sul finire del secolo precedente: «dopo aver passato tutti i gradi gerarchici dell'arte nella compagnia Calderoni dove rivestiva il ruolo d'innamorato, Celio divenne "Chef d'une Troupe" con la quale tentò in diversi modi d'allargare i repertori e variare le tecniche produttive dei comici, più che per riformare il teatro, come sostiene Riccoboni, per sfuggire la monotonia in cui era caduto lo spettacolo barocco. Rivestì egli stesso la funzione di autore [...]» (Guccini, *Per una storia del teatro dei dilettanti*, cit., p. 286).

¹³¹ Girolamo Zanetti, *Memorie per servire all'istoria dell'inclita città di Venezia*, a cura di Federico Stefani, in «Archivio veneto», n.s., 1885, 15, fasc. 57, to. 29, parte I, pp. 93-148: 110. Gli orbi, chiamati anche orbini, furono i successori dei più noti cantastorie, dei quali ereditarono la professione all'affermarsi della musica colta. Essi si esibivano nelle piazze cittadine in cambio di elemosina, ma la qualità delle loro *performances* era ormai in netto declino all'alba del XVIII secolo. (Cfr. Corrado Ricci, *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII. Storia aneddotica*, Bologna, Successori Monti, 1888 [rist. anast. Bologna, Forni, 1965], pp. 61-66, n. 3).

La censura non perse tempo a intervenire, visto che lo spettacolo era stato dato al teatro Grimani la sera del 7 febbraio. Il nobile veneziano Zaccaria Valaresso aveva composto *Rutzvanscad il giovine* per parodiare quella che dagli eruditi del suo tempo era ritenuta la tragedia formalmente perfetta, *Ulisse il giovane* di Domenico Lazzarini.

Il modo in cui Zanetti riferisce la notizia della partecipazione degli orbini allo spettacolo sembra suggerire che l'evento fosse abbastanza eccezionale; di certo il loro successo fu enorme.

Vi furono i cori degli orbini di piazza cantati da veri orbini di piazza, i quali da se stessi li posero in musica, o per dir meglio li concertarono, come dicesi, a *orecchia*, e fecero ridere sbardellatamente gli uditori.¹³²

Il reale coinvolgimento di questi artisti di piazza nella satira ribadisce come il teatro Grimani offrì una spettacolarità a trecentosessanta gradi. Imer non si limitò a fingere un coro di orbini in scena, ma si affidò a un corteo di cantimpanca d'eccezione, forse gli ultimi 'portatori sani' di una spettacolarità di piazza inquinata dall'eccessiva miseria e degradata dal sempre più evidente divario con le sontuose rappresentazioni dei teatri pubblici.

Zanetti aggiunge poi un dettaglio che mi sembra interessante, e che potrebbe essere applicato anche ad altri casi. Egli scrive che il *Rutzvanscad* «fu rappresentato ad eccellenza, caricando le tragedie già recitate le sere innanzi»:¹³³ il 4 febbraio, appena tre sere prima, gli stessi attori avevano rappresentato *Ulisse il giovane*. Mi sembra plausibile che questo «caricare le tragedie» sia stato un vero e proprio *modus operandi* della compagnia veneziana, facilitato dalla vastità del repertorio. Seppure con intenti non esattamente parodici, secondo una concezione simile potrebbe aver agito Gaetano Casali adattando l'*Artaserse* che era caduto al San Giovanni Grisostomo o le altre tragedie ricavate dai più celebri melodrammi. *Le metamorfosi odiamorose* e *Il troiano schernito* sbeffeggiavano la *Didone abbandonata* di Metastasio, acclamatissima al debutto veneziano nel 1725 e molte volte replicata, e viene quasi da sospettare che nel bagaglio della truppa comica fosse entrata anche una riduzione in prosa dell'opera lirica, magari da combinare con le sue parodie in una serie di rappresentazioni ravvicinate.

¹³² Zanetti, *Memorie*, cit., p. 109.

¹³³ Ibidem.

Per dirla in termini statistici, una strategia di questo genere, oltre a permettere un ampliamento multidirezionale del repertorio, avrebbe garantito alla compagnia una percentuale minima di successo del cinquanta per cento: qualora la tragedia non avesse incontrato il favore del pubblico, gli stessi interpreti potevano replicare alle critiche assecondando gli spettatori e allestendo la parodia della *performance* appena fallita. Ma in caso di buona accoglienza dello spettacolo tragico, avevano l'opportunità di bissare il buon esito di quello creando una sorta di dittico tragico-comico, dove i due generi restavano formalmente divisi, ma concorrevano a un unico trionfo. Così le due rappresentazioni si sostenevano l'un l'altra, incalzando il confronto e il dibattito anche nel pubblico: su quale delle due fosse più capace di coinvolgere o divertire, quale fosse meglio interpretata da quello o questo attore, o su quale parte fosse più consona alle qualità di ogni comico. Forse questo gioco, portato al limite, può aver costretto talvolta le autorità a emanare restrizioni e richiami, ma i vantaggi per la truppa saranno stati certamente maggiori. In mancanza di riprove sistematiche di questa pratica, non si può tuttavia andare oltre la semplice congettura.

Parlano invece più chiaro le notizie circa il metodo di conduzione della truppa comica del San Samuele. Come si è visto, nei suoi appunti Riminaldi scrive «compagnia di S. Samuele di Venezia del famoso Sacchi». Truffaldino era certamente una delle punte di diamante del gruppo, ma il suo ruolo come capocomico nel 1747 non è attestato. Sembrano smentirlo del tutto due documenti conservati presso il fondo del Consiglio di Reggenza dell'archivio di Stato di Firenze, risalenti al novembre 1746 e al maggio 1747 e riguardanti la *tournée* fiorentina della compagnia nell'estate di quest'anno. Nel primo il ruolo di Giuseppe Imer appare ancora chiaramente caratterizzato da mansioni direttive che ne fanno l'emblema della truppa:

[...] il signor Michele Grimani propone la compagnia di commedianti, che sta al suo servizio, di mandarla qua per far le sue recite dalla metà del giugno prossimo venturo fino alla metà di settembre; per esser questa una delle migliori compagnie, e per la raccomandazione di sì degno cavaliere, volentieri mi interesso a domandare all'imperiale reggenza la permissione di poter recitare nel teatro di via del Cocomero per detto tempo, e spero che vostra signoria illustrissima mi favorirà di darmi i di lei comandi. Il capo della medesima è Giuseppe Imer il nome del quale porta la detta compagnia.¹³⁴

¹³⁴ Lettera di Scipione Capponi, da Firenze, 29 novembre 1746, in ASF, *Consiglio di Reggenza*, f. 631, c. 80r. (cit. in Robert Lamar Weaver-Norma Wright Weaver, *A Chronology of Music in the Florentine Theatre. 1590-1750*, Detroit, Information Coordinations, 1978, pp. 316-317).

Il riferimento a un altro attore della formazione in una lettera successiva non pare smentire la posizione del genovese:

Per la permissione accordata dall'Eccellentissima Illustrissima Reggenza alla compagnia de' commedianti della casa Grimani di venir a recitare nel prossimo mese di giugno e accostandosi il tempo del loro viaggio vien fatta l'istanza del solito passaporto per le robe di loro servizio. Perciò mi do l'onore di presentare all'Eccellenza Vostra i miei ossequi, con pregarla a voler dare gl'ordini necessari acciò sia fatto nella persona di Tommaso Simonetti.¹³⁵

Si potrebbe pensare che Simonetti abbia ricoperto le funzioni di interlocutore con il teatro fiorentino del Cocomero e che Sacco sia ricordato da Riminaldi semplicemente come l'attore più significativo della formazione. Altre fonti testimoniano invece di un peso ben diverso di questi e altri comici all'interno della compagnia, già in anni precedenti.

Proprio Tommaso Simonetti, personaggio del tutto oscuro se non fosse per questi pochi documenti, venne registrato come «capo comico della compagnia S. Samuele» alla dogana del ducato di Milano nel 1743 e nel 1744.¹³⁶ Al 1738 risale invece un contratto tra gli accademici Infuocati di Firenze, proprietari del teatro del Cocomero, e la formazione di Michiel Grimani: tra i quattro rappresentanti di quest'ultima non compare Giuseppe Imer, ma Antonio Vitalba, Gaetano Casali, Antonio Sacco e Francesco Gollinetti, gli ultimi due da poco scritturati per il teatro veneziano.¹³⁷ Sempre Gaetano Casali, infine, pose la propria firma in calce a una postilla al contratto, ancora con gli Infuocati, per l'estate 1739. Gli accordi inizialmente presi da Imer con i proprietari del teatro prevedevano, pur a condizioni che privilegiavano l'eventuale rappresentazione di opere serie, una permanenza della compagnia veneziana a Firenze da aprile a settembre:

Avendo il Consiglio di Reggenza accordato codesto teatro alla compagnia dei commedianti di casa Grimani per fatta la Santa Pasqua di resurrezione dell'anno venturo mese di

¹³⁵ Lettera di Scipione Capponi, da Firenze, 26 maggio 1747, in ASF, *Consiglio di Reggenza*, f. 631, c. 68r. (il doc. è menzionato in Weaver-Weaver, *A Chronology of Music*, cit., pp. 316-317).

¹³⁶ ASM, *Registri delle cancellerie dello Stato (e di magistrature diverse)*, Serie XXI, b. 45, cc. n.n. (10 settembre 1743 e 13 settembre 1744). Dei due documenti fa menzione Mariagabriella Cambiaghi, *Compagnie comiche a Milano nel XVIII secolo*, in «Il castello di Elsinore», VIII, 1995, 23, pp. 17-34: 22 e n. 21, 29

¹³⁷ ASCF, *Fondo teatro Niccolini*, TN 103 (8361), *Atti di locazione dei palchi del teatro del Cocomero, 1710-1763*, c. 162r.-v.. Il doc. è parzialmente trascritto, con erronea indicazione di carta, da Lorenzo Colavecchia, *Antonio Sacco comico italiano dalla corte di San Pietroburgo alle commedie di Goldoni e Chiari (1733-1753)*, tesi di dottorato in Storia dello spettacolo, tutor prof. Siro Ferrone, Università degli studi di Firenze, 2010, p. 90, n. 96.

settembre compito lasciando però luogo se per il S. Giovanni vi fosse chi facesse l'opera in musica di potersi servire del teatro.¹³⁸

A quanto pare prima della Pasqua si fece avanti qualche compagnia di cantanti e il 4 aprile 1739 Imer firmava un contratto fino al 15 giugno:

Dichiarasi per la presente benché privata scritta, da valere, e tenere, come se fusse strumento rogato per mano di pubblico notaro, qualmente li signori accademici Infuocati di via del Cocomero danno, ed allogano al signore Giuseppe Imer, e sua unione accademica il loro teatro per farvi, e recitarvi le loro opere, e commedie, con i patti, e condizioni, che appresso, intendendo, che tal locazione principi il dì 5 stante e terminare per tutto il dì 15 di giugno prossimo avvenire. [...] Giuseppe Imer affermo.¹³⁹

Ma il 23 agosto gli attori del San Samuele erano di nuovo a Firenze, e Casali firmò il prolungamento del contratto al posto di Imer: «Io Gaetano Casali in assenza del signor Giuseppe Imer prometto, e mi obbligo a quanto in questa si contiene [...]».¹⁴⁰ È l'unico caso in cui il firmatario giustifica l'assenza del capocomico. Pare perciò che la compagnia fosse costruita secondo un sistema di conduzione misto, che aveva in parte a che fare con la gerarchia dei primi Amorosì: nelle sue memorie Carlo Goldoni distingue tra «primo Amorosò di titolo» e «primo Amorosò in [...] esercizio».¹⁴¹ Come osserva Gerardo Guccini, la differenza tra le due figure dipendeva molto probabilmente dalla loro funzione all'interno del gruppo: il secondo aveva in scena il compito di guidare l'intreccio delle vicende rappresentate lungo il suo svolgimento, limitando i lazzi delle maschere e illuminando il percorso degli Innamorati come una sorta di attore-regista; per il primo, che svolgeva invece

¹³⁸ Lettera di Scipione Capponi, da Firenze, 22 ottobre 1738, in ASCF, *Fondo teatro Niccolini*, TN 9 (3521), f. I, *Scritture dell'accademia degli Infuocati, 1713-1762*, c. 90r..

¹³⁹ Ivi, TN 103 (8361), cit., c. 167r.-v. (in Caterina Pagnini, *Gli Infuocati di Firenze: un'Accademia tra i Medici e i Lorena [1664-1748]*, tesi di dottorato in Storia dello spettacolo, tutor prof. Sara Mamone, Università degli studi di Firenze, 2006, pp. 644-645).

¹⁴⁰ Ibidem. La cronologia è confermata da Giovan Battista Fagioli nel suo diario, seppure con qualche differenza rispetto alle date riportate sui contratti: «5 [aprile 1739]. Il Granduca andò alla commedia degli istrioni la sera a ore 23 colla Granduchessa. [...] 25 [giugno 1739]. Partirono i comici di S. Samuello per Siena. [...] 21 [agosto 1739]. Tornarono gli istrioni e fecero le sue prime comedie la sera della domenica 23. [...] 23 [settembre 1739]. Ultima commedia de' comici». (BRF, Giovan Battista Fagioli, *Memorie, e Ricordi di quello accaderà alla giornata di me Giovan Battista Fagioli*, Ricc. ms. 3457, vol. XXV, anno 1739, cc. 18r.-35v.). Per la compagnia veneziana il poeta compose qualche battuta per un soggetto che dovette essere recitato nel teatro del Cocomero. Tra i suoi manoscritti autografi sono infatti contenute delle «Parole del dottor Graziano a Pantalone» e «Parole di Truffaldino nel suddetto soggetto» (BRF, Giovan Battista Fagioli, *Mss. Autografi*, Ricc. ms. 3472, c. 349r.-v.), recanti la data 17 settembre 1739 e scritte verosimilmente per Rodrigo Lombardi e Antonio Sacco.

¹⁴¹ Goldoni, *Memorie italiane*, cit., p. 229.

incarichi gestionali, economici e spesso anche letterari, la qualifica valeva appunto come riconoscimento di guida organizzativa.¹⁴²

Il dominio degli Amorososi non doveva essere però di tipo totalitario, e del resto non sarà stato difficile per un interprete carismatico come Antonio Sacco scardinarlo dall'interno affermandosi come membro di un certo peso in compagnia. E del resto il suo non costituisce l'unico caso di Zanni a capo di una truppa comica (si veda, solo per citare un esempio contemporaneo, quello del Traccagnino Giacinto Cattoli).

Guardando alla formazione del San Samuele come a un gruppo policentrico, quindi, credo sia da rivalutare soprattutto la posizione di Imer. Attore mediocre e non migliore cantante, votato alla scena principalmente per una inedita passione nei confronti del teatro musicale, egli fu prima di tutto guida tecnica della sua truppa comica, stratega e intermediario d'eccellenza nei rapporti diplomatici, sia con i Grimani, dei quali seppe in breve tempo guadagnare stima e fiducia, sia coi teatri in terraferma, come dimostra l'alta considerazione in cui era tenuta la compagnia. Non esistono notizie certe a proposito del suo ritiro dai palcoscenici, ma anche dopo tale circostanza il suo nome dovette costituire per lungo tempo un marchio di garanzia.¹⁴³

Come racconta Goldoni, in virtù dei successi ottenuti con gli intermezzi il «cavalier proprietario [...] lo fece direttore, e quasi dispotico della compagnia».¹⁴⁴ Egli svolgeva funzioni di «econo- mo» e promuoveva i «vantaggi» dei suoi attori più importanti,¹⁴⁵ ma sapeva quando stravolgere le gerarchie in funzione di un successo collettivo o talvolta, forse, privato. Il contratto stretto da Francesco Grandi con Michiel Grimani nel 1746, ad esempio, assegnava all'attore un posto garantito come secondo Amorososo, ma lo obbligava altresì a «ricevere quelle parti nelle opere che gli saranno destinate dal direttore della compagnia».¹⁴⁶ Si tratta di un dettaglio di fondamentale importanza per almeno due motivi. Primo perché ci dice che il repertorio musicale era ancora, a questa altezza cronologica, uno dei punti di forza

¹⁴² Cfr. Guccini, *Dall'innamorato all'autore*, cit., pp. 271-276.

¹⁴³ La notizia trasmessa da Bartoli secondo cui Gaetano Casali sarebbe stato capo di compagnia nel 1746 non trova per il momento riscontri, così come non ne esistono sull'elezione di Antonio Sacco allo stesso grado. Una rigida interpretazione della celebre raccolta biografica ha comunque provocato una trasversale confusione negli studi circa il nome della truppa comica del teatro di Ca' del Duca (sui tre attori cfr. Bartoli, *Notizie storiche*, cit., *ad voces*).

¹⁴⁴ Goldoni, *Memorie italiane*, cit., p. 223.

¹⁴⁵ Chiari, *La filosofessa italiana*, cit., p. 445.

¹⁴⁶ CGV, *Archivio Vendramin*, 42 F 8/1, *Scritture e lettere dall'anno 1733 sino 1764* [ma 1769] *attinenti agli accordi con li signori comici per dover recitare nel teatro di S. Salvador*, c. 21r. (in Guccini, *Dall'innamorato all'autore*, cit., p. 269).

della compagnia del San Samuele. In secondo luogo perché chiarisce la responsabilità e il potere di Imer: al di fuori del teatro di prosa, dove vigevano le regole tacite tramandate dalla tradizione dell'Arte, egli aveva il diritto di ribaltare la scala gerarchica e assegnare le parti musicali a proprio insindacabile arbitrio. In questi termini il ruolo del capocomico travalicava le funzioni di impresario e di primo attore sfiorando nel campo della proto-regia, seppure limitatamente a una parte selezionata del repertorio.

Infine, ad affermare la posizione preminente di Imer in compagnia può aver giovato il suo impegno drammaturgico, quasi sempre sotterraneo, ignoto agli storici e spesso ai contemporanei, ma costante almeno in campo musicale. A lui è attribuita la composizione di un dramma satirico, *Il troiano schernito in Cartagine nascente e moribonda*, che la compagnia recitò almeno a Venezia e Milano.¹⁴⁷ Ma Bartoli assicura che «altre cose egli compose in diversi anni».¹⁴⁸ La prima notizia circa la sua attività di scrittore è veicolata, tramite Bonlini, da Antonio Groppo, che gli attribuisce il merito di alcuni intermezzi composti a quattro mani con Antonio Gori:

Li comici di S. Samuele nel tempo delle loro comedie cantarono li seguenti intermedi: Il marito all'ultima moda. Il conte Copano. Il Tulipano. Il mastro di musica geloso. La Pelarina. La pupilla con l'aggiunta della seconda parte mutata. L'invenzione e poesia fu de' signori Antonio Gori, e Giuseppe Imer comico del suddetto teatro a riserva del Mastro di musica geloso, e della Pelarina, che capricciosamente li compose il signor Fagioli, e la musica del Macari.¹⁴⁹

Mentre è quasi certamente da escludere la paternità di Fagioli sui due intermezzi *Il maestro di musica geloso*¹⁵⁰ e *La pelarina* non sembra improbabile una partecipazione di Imer alla preparazione di quelle azioni sceniche da lui presentate in gran numero, con abnegazione e gloria, al pubblico veneziano. Non ci sono altre fonti che confermino l'appunto di Groppo; tuttavia, come si avrà modo di spiegare più avanti,¹⁵¹ le frequenti e dettagliate descrizioni che si fanno negli intermezzi circa la pesante fisicità dell'attore lasciano supporre una sua partecipazione alla stesura

¹⁴⁷ La replica milanese è attestata dalla stampa del libretto per i tipi di Francesco Agnelli nel 1744 (la copia che ho consultato, l'unica rintracciata di questa edizione, si trova presso la biblioteca Ambrosiana di Milano, S.N.P. VI.19 8594, rilegata in un volume collettaneo con altre opere coeve di diverso formato).

¹⁴⁸ Bartoli, *Notizie storiche*, cit., p. 279.

¹⁴⁹ Groppo, *Catalogo purgatissimo*, cit., c. 237.

¹⁵⁰ Come si vedrà, *Il maestro di musica geloso* è un rifacimento della *Dirindina* di Girolamo Gigli (Venezia, Marchesan, 1725) fatto quasi certamente da Antonio Gori.

¹⁵¹ Vd. in particolare IV.1.

della poesia. Questi testi sembrano scritti su misura del comico come un abito di sartoria. La mancata menzione a Goldoni, autore della *Pupilla*, dimostra l'inesattezza di certe informazioni trasmesse dai cataloghi veneziani, ma potrebbe anche aprire a una più estesa ingerenza di Imer nel lavoro dei suoi poeti di compagnia. Anche in questo caso la questione rimane aperta in attesa di nuovi e più dettagliati riscontri documentari.

L'ultimo cenno alla carriera poetica del genovese riconduce alla lunga e felice intesa con Gaetano Casali, insieme al quale firmò le dediche, entrambe indirizzate al patrizio veneziano Demetrio I Mocenigo (1723-1793), di due opere datate 1748 e stampate dal veneziano Modesto Fenzo: *L'incendio di Troia. Opera comica da rappresentarsi nel famosissimo teatro di San Giovanni Grisostomo* e *Enea in Cartagine. Azione terza estratta dall'Eneide di Virgilio da rappresentarsi nel famosissimo teatro di San Giovanni Grisostomo*.¹⁵² Come si capisce dall'incipit della dedica dell'*Incendio di Troia* (nonché da quell'«azione terza» nel titolo dell'*Enea in Cartagine*), esse facevano parte di un progetto più ampio, volto a «rappresentar sulle scene l'Eneide di Virgilio».¹⁵³ Non è possibile risalire agli autori dei testi (perché, come ci informa la dedica dell'*Enea*, questa, rispetto alla precedente, è opera di «altro ingegno»), ma anche in questo caso resta difficile credere che i due Amadori della compagnia non abbiano avuto voce in capitolo sulle scelte compositive dei poeti che, guarda caso, preferirono restare anonimi.

¹⁵² Il ritrovamento dei due testi si deve ad Anna Scannapieco, che ne dà notizia in *Alla ricerca di un Goldoni perduto*, cit., p. 24, n. 34. La studiosa menziona incidentalmente le due opere per dimostrare come la compagnia del San Samuele fosse dotata di un organico molto numeroso, capace di affrontare l'impresa di messinscena imponenti. Poi chiosa: «il significato di questo repertorio è naturalmente tutto da valutare; di primo acchito si ha comunque la sensazione che costituisca senz'altro un significativo retroterra per lo sviluppo di quello che sarà, di lì a poco, uno dei filoni attraverso cui si esprimerà la collaborazione con questa compagnia dell'abate Chiari (si pensi a quella sorta di tragedia popolare cui si ispirano *La congiura di Catilina*, *Marco Tullio Cicerone*, *Giulio Cesare*)» (ibidem).

¹⁵³ Così scrivono ambiziosamente Imer e Casali nella dedica dell'*Incendio di Troia*.

II

I COMICI DEL SAN SAMUELE (1726-1749)

Nel 1726 il teatro San Samuele aprì la stagione delle commedie con un'*Introduzione* di cui fortunatamente conserviamo il libretto. Il titolo completo della breve azione scenica dice quanto serve per identificare la collocazione e il periodo in cui fu rappresentato: *Introduzione alle recite della truppa de' comici nel teatro Grimani a S. Samuele per l'autunno di quest'anno 1726*. I protagonisti del duetto sono Adria, personificazione mitica della città di Venezia, e Nettuno. A questo la prima rimprovera di aver concesso alla compagnia di partire, lasciando «d'attori ignudo [...] un gran teatro».¹ La truppa a cui si fa riferimento è quella di Gaetano Casanova,² che la Quaresima di quell'anno abbandonò Venezia diretta a Londra.³

¹ *Introduzione alle recite della truppa de' comici nel teatro Grimani a S. Samuele per l'autunno di quest'anno 1726*, Venezia, Alvise Valvasense, 1726, p. 4 (la copia da me consultata è quella conservata alla BNBM, Racc. Dramm. Corniani Algarotti 4227).

² Cfr. Roberta Ascarelli, *Farusi (Farussi), Zanetta (Giovanna Maria)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1995, vol. XLV, pp. 190-192 (la voce è consultabile anche *on line* sul sito *web* dell'enciclopedia Treccani). Gaetano Casanova recitava nel teatro della famiglia Grimani quando sposò Giovanna Farussi nel febbraio 1724.

³ Là, nella stagione 1726-1727, i comici fecero parte della King's Company, mettendo in scena, oltre a titoli tipici del baule delle formazioni dell'Arte già dal Seicento, alcune commedie destinate ad avere grande fortuna in laguna negli anni successivi. Questa la composizione della truppa, quasi certamente mancante di qualche nome, tra i quali quelli di Gaetano e di Gabriele Costantini (sulla presenza dei quali cfr. Gillian Rees, *The Italian comedy in London, 1726-1727 with Zanetta Casanova*, «L'intermédiaire des casanovistes», XIII, 1996, pp. 25-32: 32): «Actresses: Signora Costantini, Signora Diana, Signora Vittora. Dancers: Chevrier, Cornet, De Camp, Gaetani, Grimaldi Francolino, Poitier, Wellman; Mrs Anderson, Mrs Gaetani, Mlle Mimi le Post, Mrs Cassanova Carino Lupino,

Alle accuse rivoltegli Nettuno risponde con una rassicurazione:

Nettuno [...] di tal fuga non ti caglia: io stesso
dalle spiagge d'Iberia,
dalle rive dell'Arno
a' questa tua cara città guidai,
che dei fugiti empiesse,
con egual modo il loco,
ed al piacer servisse
de' cittadini tuoi [...].⁴

La formazione che stava per presentarsi in scena era quella di Bonaventura Navesi, di ritorno dalla *tournee* in Spagna (le «spiagge d'Iberia»), nella quale pare certa la presenza di uno o più attori toscani («dalle rive dell'Arno»). Il comico era giunto al teatro Vendramin di San Luca (o San Salvatore) nel 1716,⁵ quando Luigi Riccoboni era partito per Parigi. Nel 1723, dopo una serie di allestimenti onerosi di cui era stato responsabile, Navesi si era imbarcato nella famosa impresa spagnola.⁶

Miss Rutti» (le tracce della formazione, per quanto lacunose, sono registrate dai giornali londinesi, come riportato in *The London Stage 1660-1800, A Calendar of Plays, Entertainments & Afterpieces Together with Casts, Box-receipts and Contemporary Comment*, vol. II, to. 2. 1700-1729, introd. e cura di Emmett L. Avery, Carbondale [Illinois], Southern University Press, 1960, p. 881). Almeno per quanto riguarda la Casanova e la Rutti, credo che l'indicazione «dancers» stia a suggerire non un loro ruolo specifico all'interno della formazione, ma piuttosto un'abilità delle due donne (le quali, si vedrà, erano attrici di primo livello).

⁴ *Introduzione alle recite*, cit., p. 5.

⁵ La prima scrittura aveva durata fino al 1721 e prevedeva l'ingaggio congiunto anche della moglie Augusta, detta Clarice. Navesi firmò invece «per se stesso solamente e non per la signora Clarice essendo defonta» il prolungamento fino al 1723 (cfr. CGV, *Archivio Vendramin*, 42 F 1/7, *Scritture attenti agli accordi con li signori comici per dover recitare nel teatro di S. Salvador*, cc. 13r.-v. e 14r. [il primo contratto è parzialmente trascritto da Gerardo Guccini, *Dall'innamorato all'autore*, cit., p. 277]). Come dimostra una lettera di Giuseppe Imer ad Alvisè Vendramin del gennaio 1720 (per cui vedi *infra* pp. 73-74) già a quel tempo Miti era al servizio del nobile veneziano, nella cui compagnia svolgeva con implacabile rigore il suo compito di impresario e coordinatore.

⁶ Le difficoltà economiche dell'attore sono confermate dalla sua lettera del 12 marzo 1723 ad Alvisè Vendramin, in cui chiede «per il latore, che è il mio servitore ducati venti quali serviranno per sodisfare con silenzio a quello che con troppa prodigalità ho speso nel passato autunno nel mettere in scena con magnificenza tal une cose, che hanno dato lustro al teatro, ma nonostante non sono state capaci di farmi guadagnar l'animo de' compagni, e sarei per dire nemen quel del padrone, sebbene voglio credere, che questo averà molto valutato la mia attenzione, che ho avuto per il decoro del teatro» (CGV, *Archivio Vendramin*, 42 F 9/8, *Lettere diverse di diversi comici scritte al N.H. Alvisè Vendramin*, c. 6r.-v. [in Guccini, *Dall'innamorato all'autore*, cit., p. 278]). L'episodio, però, non è isolato, come dimostrano altre carte conservate nello stesso *Archivio Vendramin*, 42 F 9/7, *Ricevute delli comici del teatro di S. Salvador al N.H. Alvisè Vendramin*: il 10 febbraio 1723 Navesi aveva ricevuto in prestito 98,17 lire (c. 39r.); al 21 febbraio dello stesso anno (1722 m.v.) data una ricevuta fatta dall'attore ad Alvisè Vendramin per 360 lire avute, sembra, a titolo di prestito gratuito (ivi, c. 36r.); e ancora di 123,15 lire il 23 marzo (ivi, c. 38r.); 126 lire il 29 aprile (c. 39r.); 100 paoli il 31 maggio (c. 40r.). È possibile che in seguito alle crescenti difficoltà economiche, seguite magari a investimenti rischiosi in spettacoli di scarso successo, Navesi abbia scelto di cercare fortuna all'estero. Alla data della sua partenza, oltre ad avere un debito di ottanta filippi con il nobile proprietario del teatro, egli risulta creditore nei confronti dei compagni e della compagnia stessa «sopra li capitali fatti

Quando nel 1726 tornò a Venezia,⁷ i nobili Vendramin non lo accolsero come un figliol prodigo. Ciononostante gli concessero il permesso di recitare per due anni presso il teatro San Samuele, a patto di tornare poi, per i tre successivi, al San Luca. Il motivo potrebbe essere legato all'esigenza di pagare i debiti contratti dall'attore negli ultimi mesi italiani.

Nonostante le cose successe nella partenza di Bonaventura Navesi per Spagna, e le giuste pretese del N.H. Alvise Vendramin di farsi render ragione dal medesimo Bonaventura per detti successi il suddetto N.H. Vendramin sorpassando l'ordine, e merito delli stessi permete al suddetto Bonaventura d'incontrar l'onore di servir alli NN.HH. Vincenzo e fratelli Grimani fu di Giovan Carlo [...].

L'accordo prevedeva quindi che il Navesi fosse

[...] in libertà di servire li NN.HH. Grimani in quella compagnia de comici che sarà al loro servizio l'autunno, e carnevale 1726, e primavera et estate, autunno e carnevale 1727 m.v., dopo il qual tempo passerà per anni tre al servizio del N.H. Vendramin o di chi da lui avesse azione con li patti della scrittura fatta dal medesimo Navesi al N.H. Vendramin suddetto li 5 marzo 1716, e ratificata 1721, 30 aprile prometendo detti NN.HH. che detto Navesi resterà sempre escluso da loro teatri sino che egli non abbia servito anni tre il N.H. Vendramin.⁸

Il contratto poneva condizioni molto rigide per l'attore, cui viene negata ogni possibilità di contravvenirvi per i cinque anni fissati, nonché di prendere qualunque impegno ulteriore con uno dei due teatri prima della sua scadenza.

Non è nota la composizione della compagnia al seguito del ribelle capocomico. Da un documento che ho rinvenuto tra le carte dell'Archivio Gonzaga di Mantova, si scopre che i comici del San Samuele recitarono nella città lombarda nella primavera del 1727.⁹ In un biglietto datato 14 giugno 1727, quindi al concludersi della stagione di recite, si trovano una sotto l'altra le firme di Navesi e di Giuseppe Imer:

per lo spazio di sette anni» (lettera da Parma, 27 luglio 1723, in CGV, *Archivio Vendramin*, 42 F 9/8, cit., c. 8r.)

⁷ Prima del ritorno in laguna, Navesi fa tappa a Mantova almeno nel carnevale 1726, come attesta la *Nota dei palchetti del teatro Comico per il carnevale 1726*, in cui si legge il nome dell'attore in qualità di occupante il palco numero tre del terzo ordine «per l'ingerenza dell'opera esente solamente per il carnevale 1726» (ASMn, *Archivio della Scalcheria*, b. 35, fasc. 28, c. n.n.).

⁸ CGV, *Archivio Vendramin*, 42 F 9/10, cit., c. 12r. (in Alberti, *Il ritorno dei Comici*, cit., pp. 185-186).

⁹ *Nota dei palchetti vacanti da consegnarsi al signor Bonaventura Navesi per le recite comiche di questa primavera [1726]* (ASMn, *Archivio della Scalcheria*, b. 35, fasc. 31, c. n.n.).

Io appiè sottoscritto ho ricevuto dal signor Carlo Bertazzone a conto delle lire tremilacento, e venti, sole lire due mila novecento navanta otto effettive, dico – £ 2998. Io Bonaventura Navesi affermo.

Più altre lire quarantotto per saldo io ho ricevuto dal suddetto signor Bertazzone – £ 48. Giuseppe Imer affermo.¹⁰

Evidentemente i conti non tornano. Ma al di là di chi abbia incassato le settantaquattro lire mancanti, mi preme sottolineare la presenza e il ruolo di Imer. La responsabilità di riscossore a nome del capocomico e di tutta la compagnia, per quanto si tratti di una somma esigua rispetto al totale, lo eleva a una posizione non marginale nella gerarchia interna alla truppa. Da questo dato si può quindi supporre che l'attore facesse già parte della formazione che Nettuno aveva presentato al pubblico del teatro San Samuele di Venezia l'autunno precedente.

Di Giuseppe Imer non si sa molto. Il suo nome è solitamente legato a quello di Carlo Goldoni, del cui lancio nell'attività teatrale è considerato, a ragione, intelligente e acuto responsabile. I due si conobbero nel 1734 a Verona tramite l'attore Gaetano Casali, che militava a quel tempo nella compagnia del San Samuele e che l'anno precedente aveva recitato gli *Sdegni amorosi tra Bettina putta de campiolo e Buleghin barcarior venezian*, un intermezzo approntato da Goldoni per la truppa di Buonafede Vitali, detto l'Anonimo.¹¹ La passione di Imer per questo genere in piena fioritura lo spinse a ingaggiare su due piedi il giovane ma promettente scrittore.

Giuseppe era nato a Genova intorno al 1700,¹² ma il suo cognome potrebbe anche far ipotizzare origini straniere. La città ligure non era un centro che produceva un gran numero di attori e lo stesso Imer si avvicinò all'Arte come dilettante. Le prime notizie sulla sua attività come comico sono contenute in alcune lettere scritte di suo pugno ad Alvisè Vendramin. Nei primi trenta-quarant'anni del secolo la compagnia

¹⁰ Ibidem. Tutti i documenti riguardanti la *tournée* mantovana dei comici del San Samuele sono inediti.

¹¹ Cfr. Goldoni, *Memorie italiane*, cit., p. 203. Il frontespizio del libretto riporta la data 1732, ma la compagnia dell'Anonimo fu a Milano solo l'anno seguente: «le prime rappresentazioni dell'Anonimo erano non già nella primavera, ma nell'estate del 1733 in piazza pubblica; il Teatro Regio Ducale gli deve essere stato concesso per la seguente stagione autunnale» (Ermanno von Loehner, *Note a Carlo Goldoni, Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*, ristampate sull'ediz. originale di Parigi, 1787, e corredate con annotazioni da Ermanno von Loehner, Venezia, Visentini, 1883, p. 277n.). È possibile che Goldoni abbia scritto l'intermezzo per un'altra compagnia e l'abbia offerto solo in seconda battuta alle cure di Casali.

¹² Cfr. Nicola Mangini, *Imer, Giuseppe*, in *Enciclopedia dello spettacolo* (1954-1968), Roma, Unedi-Unione Editoriale, 1975, vol. VI, col. 510.

del San Luca «passava per la migliore»,¹³ e le candidature per entrarvi erano numerose. Il primo tentativo fatto da Imer risale al 6 ottobre 1718:

Occorrendo al N.H. Alvise Vendramin per il suo teatro di S. Luca per le recite da farsi l'autunno e carnevale venturo 1719 m.v. li personaggi di me Giuseppe Himer e di mia moglie m'obligo io sottoscritto Himer per me, e mia moglie di venir a recitare nella compagnia che sarà destinata per il suddetto teatro per lo stesso anno la primavera estate autunno e carnevale suddetti 1719 m.v. quando mi venga assegnata una parte e mezza per me e mia moglie in tutto [...].¹⁴

Il 17 gennaio 1720, il comico scrisse ancora al nobile Alvise. Le sue pretese, davvero minime, la dicono lunga tanto sulle difficili condizioni economiche in cui dovevano trovarsi i coniugi Imer, tanto sul prestigio di cui godeva la compagnia veneziana:

Per la seconda settimana di genajo aspettavo l'ultima decisiva risposta di Vostra Eccellenza toccante il negozio ma in vece sua ho trovato lettera del signor Pompilio [Miti], la quale dice, che la compagnia non vuol aggravarsi di più di tre quarti di tutto per la terza Donna, e che circa lo suggeritore non vuol scostarsi dal rito solito.

Vostra Eccellenza sa quanto tempo sii stato in speranza, Vostra Eccellenza sa d'avermi esibita la parte intiera, la quale accettai, e però eccomi a supplicarla, che voglia degnarsi d'interporre i suoi uffici valevoli presso la compagnia acciò io possa conseguire almeno la parte intiera, e quando quel quanto di più non sia bene impiegato in mia moglie lo sacrifichino a me, che doppo aver recitato da secondo Moroso, e sostenuto benché debolmente qui in Ferrara il posto di primo, vengo a far da suggeritore per far conoscere che in me non regna ambizione, ma bensì desiderio di guadagnarli il pane in una truppa che ha per padrone un cavaliere, che le fa da padre e per la quiete, e per l'interesse. Se le persuasive di Vostra Eccellenza ponno valere, se io ho qualche ragione di dire, che non dimando spropositi a chieder tal vantaggio, bene, altrimenti io intendo d'accettare anco li tre quarti solamente con lo <spesario> di suggeritore per me, avendo stabilito di vincere l'ostinazione di quella stella che mi ha contrastato e mi contrasta l'onore di servire Vostra Eccellenza con la sicurezza, che potendo l'Eccellenza Vostra coadiuvarmi lo farà e per esser cavaliere benigno, e perché vorrà degnarsi di considerare alla sincerità del mio tratto, et al trascurar ch'io faccio d'ogn'altra cosa per entrare nel numero dei suoi servitori umilissimi.

Al signor Pompilio scrivo, et accetto l'impegno, se l'Eccellenza Vostra mi farà mandare scrittura più vantaggiosa da sottoscrivere mi sarà cura, altrimenti non mancherò di firmarla

¹³ Goldoni, *Memorie Italiane*, cit., p. 234. Tra il 1703 e il 1710, con gli accordi stipulati tra le due famiglie Vendramin e Grimani, i proprietari dell'allora teatro San Salvatore si erano assicurati una posizione dominante, che garantiva loro una funzione di controllori della scena veneziana del teatro di prosa. In sostanza, «ai Vendramin spetta il privilegio di decidere in merito alle compagnie dei comici da ingaggiare, la scelta del luogo dove esse devono recitare a rotazione, e il controllo dell'impresa, anche quando la compagnia prescelta si esibisce al San Samuele» (Alberti, *Il ritorno dei Comici*, cit., p. 140). I Grimani, per parte loro, erano più concentrati sui successi dell'opera musicale in San Giovanni Grisostomo e Santi Giovanni e Paolo, che il suddetto patto garantiva, e in fondo poco badavano al fatto di godere solo a intermittenza delle fortune dei comici. Solo con l'ingresso dei Sacco e dei vari Golinetti, Lombardi, Simonetti (di cui parlerò più avanti) la compagnia del San Samuele riuscì a fare il decisivo salto di qualità che le permise di sopravanzare quella del rivale San Luca nel favore del pubblico.

¹⁴ CGV, *Archivio Vendramin*, 42 F 1/7, cit., c. 21r. (in Alberti, *Il ritorno dei Comici*, cit., p. 167).

sperando che saranno distinte le mie procedure in altra occasione che potesse rappresentarsi per i miei vantaggi. E qui bacciandole le vesti le faccio profondissima riverenza.¹⁵

Secondo Carmelo Alberti, che per primo ha portato alla luce questo documento, Imer avrebbe ottenuto un contratto già in seguito alla prima lettera. Tuttavia, poiché egli si propone dapprima fino al carnevale 1719 *m.v.*,¹⁶ e scrive successivamente da Ferrara nel gennaio 1720, mi pare più corretto credere che il primo approccio sia caduto nel vuoto. Sembrano dimostrarlo peraltro le parole con cui, nella seconda lettera, lo stesso attore esprime con tenacia la sua volontà di calcare il palcoscenico del San Luca: «avendo stabilito di vincere l'ostinazione di quella stella che mi ha contrastato e mi contrasta l'onore di servire Vostra Eccellenza». Mai prima di allora, quindi, il genovese avrebbe sottoscritto contratti coi Vendramin. Ma le sue ambizioni, seppur velate di umiltà («doppo aver recitato da secondo Moroso, e sostenuto benché debolmente qui in Ferrara il posto di primo, vengo a far da suggeritore»), vanno ancora di pari passo con le urgenze economiche. Il suo lungo monologo, giocato fino all'ultimo paragrafo sui toni di una contrattazione in piena regola, si conclude con la resa: «non mancherò di firmarla». Crederei pertanto che si possa ancorare a non prima della Quaresima del 1720 l'approdo di Giuseppe Imer e della moglie Paolina al teatro San Luca. Se così fosse, risalirebbe già a questo periodo l'incontro tra lui e Navesi. Una possibilità che alimenta una nuova suggestiva congettura, paradossalmente fondata sull'assenza di prove contrarie: non è impossibile che lo stesso Imer e la moglie Paolina possano aver seguito Navesi in Spagna nel 1724, e che con lui siano rientrati nel 1726 accasandosi al San Samuele.

Qualunque sia stato il destino del comico genovese nei primi anni Venti, sembra sicura la sua continuativa permanenza al servizio dei Grimani dal 1727 in avanti. Nei suoi scritti memorialistici Goldoni lo descrive sempre con manifesta stima e obbligata riconoscenza.¹⁷ Credito che l'attore, con la sua tenacia e il successo nell'allestimento di intermezzi, si era conquistato anche presso Michiel Grimani:

¹⁵ CGV, *Archivio Vendramin*, 42 F 9/8, cit., cc. 2r.-3r. (in Alberti, *Il ritorno dei Comici*, cit., pp. 167-168).

¹⁶ Secondo il calendario dell'antica Repubblica veneziana l'anno aveva inizio il 1° marzo.

¹⁷ Oltre a introdurlo nel mondo del teatro dei professionisti, va ricordato che Imer propose il suo nome per sostituire Domenico Lalli come poeta e «direttore» dell'altro e più famoso teatro Grimani, il San Giovanni Grisostomo; l'avvocato, per i primi tempi del suo rientro a Venezia, fu poi ospite del comico in Corte del Duca (per questa e per la precedente notizia cfr. Goldoni, *Memorie Italiane*, cit., pp. 239-240 e 227); e sempre da lui ricevette un importante aiuto per uscire da una grave situazione finanziaria e giuridica tra il 1742 e il 1743 (cfr. Id., *Mémoires*, cit., p. 195).

[...] gli riuscì col suo merito, e colla sua condotta di guadagnar l'animo, e la confidenza del cavalier proprietario, il quale gli conservò non solo gli onori, e gli utili di primo Amoruso, ma lo fece direttore, e quasi dispotico della compagnia.¹⁸

Una posizione, questa, che Imer si meritò a dispetto delle proprie doti attoriali non brillanti. Nonostante il giudizio benevolo di Francesco Bartoli, che lo descrive come «un uomo assai valente nella sua professione di comico, recitando con molto sapere nelle improvvisate commedie, e nelle studiate rappresentazioni»,¹⁹ non lo si può annoverare certo tra i grandi Innamorati del Settecento. Da quanto racconta Goldoni, egli non nacque nell'Arte, ma vi si dedicò sperando in una sorte migliore:

[...] era un uomo colto, e polito, il quale non contento della sua sorte in Genova, dov'era nato, si diede all'arte del comico, nella quale potea far spiccare il suo talento, e soddisfare il suo genio, portato ad una vita più comoda, e più brillante.²⁰

Un talento che però non esplose, se è vero che, come si è visto, dopo aver recitato – «benché debolmente» – da primo Amoruso a Ferrara, fu costretto a proporsi come suggeritore ad Alvisè Vendramin. Continua Goldoni:

Riuscì passabilmente nella parte degli Amorusi, ma come era grasso, e picciolo, e di collo corto, la sua figura non gli dava alcun vantaggio. Sarebbe stato eccellente per i caratteri, ma in quel tempo non erano in credito le commedie di cotal genere [...].²¹

Gli mancava insomma il *physique du rôle*. Facendo di necessità virtù si dedicò agli intermezzi, «ne' quali unicamente brillava»;²² anche in questi splendeva però di una luce fioca, perché

non sapea di musica; ma cantava passabilmente, ed apprendeva a orecchio la parte, l'intonazione ed il tempo, e suppliva al difetto della scienza e della voce coll'abilità personale, colle caricature degli abiti, e colla cognizion dei caratteri, che sapea ben sostenere.²³

¹⁸ Goldoni, *Memorie Italiane*, cit., p. 223.

¹⁹ Bartoli, *Notizie storiche*, cit., p. 279.

²⁰ Goldoni, *Memorie Italiane*, cit., p. 223.

²¹ *Ibidem*. Dello stesso tenore la descrizione che il commediografo ne offre ai lettori francesi: «Imer, sans avoir eu une éducation bien suivie, avoit de l'esprit et des connoissances; il aimoit la comédie de passion; il étoit naturellement éloquent, et auroit très-bien soutenu les rôles d'amoureux à l'impromptu, suivant l'usage Italien, si sa taille et sa figure eussent répondu à ses talens. Court, gros, sans col, avec des petits yeux et un petit nez écrasé, il étoit ridicule dans les emplois sérieux, et les caractères chargés n'étoient pas à la mode» (Goldoni, *Mémoires*, cit., pp. 157-158).

²² Goldoni, *Memorie Italiane*, cit., p. 223.

²³ *Ivi*, p. 229. Concorde con questa descrizione il Bartoli, che lo descrive «mediocre musico» (Bartoli, *Notizie storiche*, cit., p. 279).

Con spirito ben diverso, segnato dal risentimento nei confronti dell'intera classe comica, Chiari ne tratteggia alcune particolarità nel romanzo *La filosofessa italiana*. Celato sotto il nome di Nimar, il genovese appare come un attore dai modi grossolani in scena e in certo qual modo succube dell'esuberanza dello Sganarello Tartar e del libertino Albevit.²⁴ All'altezza cronologica del 1753, quando lo scritto narrativo uscì dai torchi, Imer sembra fosse ormai dedito a impieghi dirigenziali e organizzativi, che deve aver svolto non sempre in modo limpido e onesto («gran ciarlone, gran raggiratore, gran temerario per osar tutto, e non arrossire di nulla»)²⁵ Qualche anno più tardi Pietro Chiari ritrattò tuttavia questa tagliente descrizione, offrendo al contrario un elogio riconoscente del comico che gli aveva aperto le porte del teatro:

Né a te far torto io voglio, dando sua gloria al vero
Imer mal conosciuto onor del tuo mestiero.
Tu fra sterpi cogliesti le rose, e le viole,
tu fra le fitte tenebre veder sapesti il sole.
Tu fissasti alle scene mio volo errante, e vago,
a gloria mia tu fosti de l'avvenir presago.
Qual prò che allor turbassero i voli miei più cheti
anime mercenarie, vilissimi poeti.²⁶

Stando a queste descrizioni l'attore potrebbe indurre a una certa compassione; era invece un uomo autorevole e altamente rispettato. Delle sue attitudini dirigenziali, soprattutto in fatto di questioni economiche, recano traccia due documenti, uno fiorentino e uno mantovano. Il primo risale al 2 settembre 1739: forse in seguito a una serie di serate sfortunate, segnate da una scarsa partecipazione del pubblico, Imer chiese e ottenne dagli Infuocati uno sconto sulla tassa da pagare ai proprietari del teatro del Cocomero.

Adì 2 settembre 1739

Noi appiè sottoscritti accademici Infuocati di via del Cocomero ci contentiamo che da oggi in avvenire, la compagnia de comici del signor Michele Grimani, in quelle sere che reciteranno paghino £ dodici per sera, quando incasseranno più di paoli cento cinquanta, e

²⁴ Sotto le sembianze caricate di Tartar e Albevit Valeria Tavazzi riconosce i comici Antonio Sacco e Antonio Vitalba (cfr. Tavazzi, *Il romanzo in gara*, cit., in partic. pp. 46-55). L'identificazione di Vitalba nel personaggio romanzesco di Chiari potrebbe servire ad anticipare il rientro dell'attore al San Samuele dal 1753, anno della partenza della famiglia Sacco per il Portogallo, al periodo 1749-1752 (su Vitalba e Sacco e la loro cronologia vd. più avanti in questo capitolo).

²⁵ Chiari, *La filosofessa italiana*, cit., p. 445.

²⁶ Chiari, *Epistola seconda*, cit., p. 31.

quando non arriveranno a detta somma di paoli cento cinquanta, ci paghino £ sette per ciascheduna recita, con che non passi in esempio.²⁷

Il monito che chiude l'avviso palesa l'eccezionalità della concessione e avvalorata le capacità del genovese nel gestire i rapporti con gli impresari del teatro. Alle altre compagnie era chiesto infatti un tributo di dodici lire a sera già al superamento dei cento paoli d'incasso.²⁸

Nel 1746 Imer fu protagonista di una lunga trattativa sull'asse Venezia-Mantova, al termine della quale riuscì a strappare un emolumento più alto del consueto per le recite della sua compagnia nel teatro Comico di Mantova. Ai primi abboccamenti del capocomico i ducali risposero con cautela, chiedendo informazioni sulla composizione della truppa in modo da poterne stimare in anticipo il riscontro pubblico.

1746, 15 Febbraio

Eccellenza

Giuseppe Imer capo de' comici, avendo con sua supplica sporto all'Eccellenza Vostra d'aver egli formata una compagnia fioritissima di comici per la prossima primavera, e venire con la medesima a recitare le comedie in questa città, e perché possa avere sussistenza supplica l'Eccellenza Vostra graziarlo non solo del teatro delle comedie, come di farli un assegno sopra il fondo della Scalcheria di lire due milla veneziane. In vista della qual supplica degnatasi l'Eccellenza Vostra ordinarli che io informata l'avessi, se possa farsi le comedie senza l'aiuto di cosa che domanda, e si possa il denaro impiegarlo in altre occorrenze più profittevole.

In esecuzione dunque de' veneratissimi comandamenti di Vostra Eccellenza, avendo preso le opportune cognizioni trovo: che dalla Scalcheria è stato solito darsi a' comici lire veneziane mille ogn'anno con concedersi all'impresario il teatro gratis, con il vantaggio del giuoco del biribis, porta, scagni. Senza che egli l'impresario abbia soggiaciuto ad agravio alcuno; ancorché nelle altre città, non soglia concedersi gratuitamente il teatro suddetto; onde senza innovare nulla di quel che è stato solito accordarsi, quallora così sembrerà all'Eccellenza Vostra, concedersi al supplicante il teatro, della forma che ad altri impresari, è stato concesso per prima, con darli dal fondo della Scalcheria lire seicento veneziane, poiché goderà egli di que' vantaggi che altri per prima non han goduto, per aver ella provvidamente comandato, che molti che pretendeano essere privilegiati, e che non pagavano alla porta, che paghino, e non abbiano a godere d'una tal supposta esenzione, ma *che l'impresario suddetto sia tenuto prima dar la nota de' comici perché avendo fatto una esposizione troppo generica, non vi è alcuna sicurezza se li soggetti siano di disimpegno nel loro mestiere, e*

²⁷ ASCF, *Fondo teatro Niccolini*, TN 9 (3521), cit., c. 92r. (il doc. è stato esaminato già da Caterina Pagnini, *Gli Infuocati di Firenze*, cit., p. 187; la studiosa ipotizza che le facilitazioni descritte siano concesse alla nuova compagnia di Antonio Vitalba, il quale a mio parere subentra però solo nella stagione autunnale).

²⁸ Si vedano i numerosi contratti stipulati tra le compagnie e gli Infuocati, e conservati in ASCF, *Fondo teatro Niccolini*, TN 103 (8361), cit.. Al primo punto di ogni scrittura ricorrono sempre uguali le seguenti condizioni, apparentemente impossibili da correggere: «che paghino lire dodici ogni sera, che reciteranno dette opere, e commedie nelle mani di Francesco Giaconi custode di detto teatro, con patto, che non possino per qualsivoglia causa chieder nessuna diminuzione».

così egli con la sua compagnia averà il modo di approfittarsi, e resterà alcuna cosa per vantaggio del fondo della Scalcheria, per la pur troppo necessaria manutenzione de' teatri, se diversamente non sembrerà all'Eccellenza Vostra, alla quale ossequiosamente rassegnandomi fo riverenza.²⁹

Preoccupato di perdere l'occasione di recitare nella città lombarda per le proprie richieste troppo esose, qualche giorno dopo Imer aveva abbassato le proprie pretese, chiedendo per le recite mantovane mille lire venete.³⁰ L'elenco degli attori finalmente inviato dal genovese doveva aver convinto il senatore delle grandi capacità della formazione, tanto da spingerlo, in data 7 marzo, a consigliare il duca di accordare a Imer quanto richiesto:

Il sudetto senatore de Forlosia con rappresentanza di questo giorno, espone accontentarsi il sudetto capo comico Imer di sole £ 1000 venete, avendo data nota de attori, creduti dal detto Senatore capaci, così asseriva vi saranno intermezzi in musica, e balli, con che stiano le provvidenze che non vi siano esenti, e che abbino dalla dogana l'esenzone delle loro robbe, che però rilevando esso senatore, che detti comici, siano de' migliori, che si trovino in Venezia, crede, che Sua Eccellenza possa accordare ciò viene domandato dal detto impresario, quanto così piaccia all'Eccellenza Sua, con che l'impresario mantenga la promessa.³¹

All'8 marzo data la concessione di duemila lire mantovane dalla Scalcheria e dell'esenzone dai dazi doganali.³² Due ricevute del 16 e 18 giugno attestano infine il pagamento della cifra pattuita.³³

Non si sa quando il capocomico abbia abbandonato le scene, ma è possibile che scemando l'interesse del pubblico per gli intermezzi, e virando il repertorio della compagnia sempre più sul genere tragico, egli abbia scelto di ritirarsi già sul finire degli anni Quaranta in una posizione di supervisore e coordinatore. Bartoli, nella

²⁹ ASMn, *Archivio Gonzaga*, b. 3170, *Finanze*, VIII. *Teatri, giuochi, feste, maschere e loterie. Teatri. 1669-1787*, c. 135r-v. (il documento è inedito, corsivo mio). La carta 133r. contiene un messaggio simile con la stessa data.

³⁰ «La compagnia s'offrirà venir a servire in questa piazza con le solite due mille lire mantoane del teatro, quando Sua Eccellenza si degni, che stia ferma la provvidenza, che alcuno non sia esente, secondo ha decretato per l'opera, e che le sue robbe, arnesi, et utensili siano introdotti esenti, secondo il praticato» (ivi, c. 137r.-v.. Il documento è inedito). Come si intuisce, la lira veneziana aveva valore esattamente doppio rispetto a quella mantovana: secondo i ragguagli tra le differenti valute fissati dal decreto 21 dicembre 1807 dal Regno d'Italia (1805-1808), una lira di Venezia di venti soldi corrispondeva a 0,5117 lire italiane, mentre una moneta mantovana dello stesso peso equivaleva a 0,2558 lire italiane (cfr. Angelo Martini, *Manuale di metrologia ossia misure, pesi e monete in uso attualmente e anticamente presso tutti i popoli*, Torino, Loescher, 1883, 2 tomi [rist. anast. Roma, ERA, 1976], pp. 336 e 819.).

³¹ ASMn, *Archivio Gonzaga*, b. 3170, cit., c. 133r-v. (documento inedito).

³² Cfr. ivi, c. 138r..

³³ Ivi, cc. 481r. e 483r.

voce dedicata a Gaetano Casali, ci dice che questi «era direttore della compagnia Grimani nel teatro a San Samuele» nel 1746;³⁴ e di Imer che «avanzato [...] in età fu mantenuto decentemente da' suoi padroni i nobili Grimani», vivendo «alienato dalla professione tutto il corso della sua vecchiezza».³⁵ Credo d'altra parte che l'avvicendamento, se mai di vero avvicendamento si possa parlare, sia da posticipare almeno di qualche anno. Ancora nel 1747, infatti, le carte in cui si sottoscrivono gli accordi e i contratti tra la compagnia del San Samuele e gli accademici del teatro del Cocomero di Firenze per le recite dell'estate 1747 citano Imer come «capo della compagnia de comedianti di Sua Eccellenza il signor Michele Grimani».³⁶ Anche le testimonianze di Chiari fanno pensare che la sua carriera da attore possa aver avuto uno strascico, magari limitato agli intermezzi o a parti marginali, fino a dopo il 1749, anno dell'assunzione dell'abate al San Samuele.

La presa di distanza di Imer dal palcoscenico trova una prima concreta testimonianza nella primavera del 1751, quando nella trattativa tra Gaetano Casali

³⁴ Bartoli, *Notizie storiche*, cit., p. 160.

³⁵ Ivi, p. 279. A proposito della condizione economica di Imer occorre aprire una parentesi. Alcuni dati significativi sono emersi dalle ricerche condotte da Federico Montecuccoli degli Erri presso l'archivio di Stato di Venezia nei fondi dei *Savi alle decime* e dei *Provveditori alle pompe*. Ai primi i proprietari di case a Venezia e nel Dogado erano tenuti a pagare un'imposta calcolata al dieci per cento delle rendite dei beni stabili (cfr. Federico Montecuccoli degli Erri, *Venezia 1745-1750. Case [e botteghe] di pittori, mercanti di quadri, incisori, scultori, architetti, musicisti, librai, stampatori ed altri personaggi veneziani*, in «Ateneo veneto», CLXXXV/XXXVI n.s., 1998, vol. 36, pp. 63-140: 65). I Provveditori alle pompe erano un'altra magistratura, cui competevano incarichi diversi: «fra questi, intorno alla metà del Settecento, la responsabilità dell'illuminazione cittadina ed il conseguente incarico di organizzare e curare l'imposizione e la riscossione della tassa, detta "ferali" (ferali = fanali), destinata a finanziarne i costi» (ivi, p. 66). Sulla base dei documenti compilati dalle due istituzioni è possibile avere un censimento praticamente completo degli abitanti veneziani. I 170 ducati d'affitto pagati da Imer per la casa in Corte del Duca, continuativamente almeno dal 1740 al 1748, sono una cifra «non indegna di famiglie appartenenti al patriziato» (ivi, p. 68). Questi dati fanno riferimento a censimenti svolti nel 1745 e 1748. Ma già nel 1740 «Imer pagava un fitto di ducati correnti veneti 170 (ossia 527 lire italiane), più un regalo di sei libbre di zucchero all'anno» (von Loehner, *Note*, cit., p. 270n. Lo studioso ipotizza che questa sia la stessa abitazione in cui il comico ospitò Goldoni dal 1734 al '36). Montecuccoli degli Erri liquida la questione osservando che «si trattava di gente di teatro, avvezza probabilmente ad un tenore di vita dispendioso» (Montecuccoli degli Erri, *Venezia 1745-1750*, cit., p. 69). Una considerazione che sembra però non tenere conto del fatto che lo stesso Imer pagava la quota massima per i «ferali», in una scala che andava dalle 2 alle 8 lire. E poiché l'ammontare della tassazione era proporzionale alle potenzialità contributive di ciascun capofamiglia, si deve concludere che l'attore visse in condizioni economiche affatto agiate. Lo conferma peraltro un'informazione da me rinvenuta circa le spese per l'affitto sostenute dai «signori Sacchi comici» nel 1742, che ammontavano a soli 72 ducati (ASPV, *Fondo parrocchia di Santo Stefano, Archivi parrocchia di San Samuele*, Catastici delle scritture, Catastico primo e secondo l'anno 1767, Catastico primo, c. 353. In calce alla c. 355 si ricava la data del rilievo, risalente al 14 aprile 1742).

³⁶ ASCF, *Fondo teatro Niccolini*, TN 9 (3521), cit., c. 154r. (cit. in Weaver-Weaver, *A Chronology of Music*, cit., p. 317). Il contratto, firmato il 22 giugno 1747, prevedeva che la compagnia terminasse le proprie recite il 17 settembre (cfr. ASCF, *Fondo teatro Niccolini*, TN 103 [8361], cit., c. 259r.-v. [in Pagnini, *Gli Infuocati di Firenze*, cit., p. 709]).

(«capo della compagnia del teatro S. Samuele») e il teatro Comico di Mantova egli si sottoscrive «agente di Sua Eccellenza Grimani per il detto signor Gaetano Casali capocomico».³⁷ Ma poiché i primi contatti tra l'Amoroso e i funzionari mantovani datano al 24 febbraio 1751,³⁸ ed essendosi concluso il carnevale di quell'anno il 23 febbraio,³⁹ si può almeno pensare che le stesse posizioni fossero occupate dai due uomini anche nell'anno comico precedente. Quando Imer morì, nel 1758,⁴⁰ Casali era ormai confluito nella compagnia di Antonio Sacco, ma i due collaborarono probabilmente al teatro San Giovanni Grisostomo finché l'Amoroso non partì per il Portogallo. Il capocomico genovese lasciò di sé non solo il ricordo del sagace direttore, ma anche quello di «sufficiente poeta».⁴¹ Dal contributo alla scrittura degli intermezzi al fianco di Gori e, chissà, di Goldoni, fino al dramma musicale *Il troiano schernito*, strisciando nell'ombra egli impresso la propria impronta sulla drammaturgia comica del primo Settecento al pari di primi Amorosi di maggior successo scenico quali Riccoboni o Miti. L'ultima traccia del suo impegno in questo campo lo lega ancora al fedele Casali, assieme al quale sottoscrisse le dediche delle «azioni» tratte dall'*Eneide* di Virgilio nel 1748.

Del resto, stando a quanto racconta Bartoli nelle sue *Notizie storiche*, lo stesso Casali «molto adoprò la penna per la compagnia Sacco»⁴², scrivendo almeno *Le azioni d'Ercole imitate da Truffaldino suo scudiere, tragicommedia in prosa e in versi di Gaetano Casali, comico detto Lelio* (Milano, Ghislandi, 1753), rappresentata d'estate nell'anno della stampa a Milano, e *L'eroica pazienza di Socrate gran filosofo d'Atene* (Torino, Campana e Bayno, s.d.).

Gaetano Casali era nativo di Lucca. Carlo Goldoni lo incontrò a Milano nel 1733, quando era al servizio del residente veneto, Orazio Bartolini. L'attore faceva allora

³⁷ Ermanno von Loehner, *Carlo Goldoni e le sue Memorie. Frammenti*, parte II, in «Archivio veneto», XII, 1882, 47, to. XXIV, parte I, pp. 5-27: 22.

³⁸ Cfr. ASMn, *Archivio Gonzaga*, b. 3170, cit., cc. 185-199.

³⁹ Cfr. Giuseppe Ortolani, *Note a Goldoni, Mémoires*, cit., p. 1108 (n. 5 al chap. XI).

⁴⁰ Sulla morte dell'attore ho cercato invano notizie in ASV, *Provveditori e sopraprovveditori alla sanità*, b. 945; in ASPV, *Fondo parrocchia di San Canciano, Archivi parrocchia di San Giovanni Crisostomo*, Registri dei morti, libro II (1736-1810); e infine in ASPV, *Fondo parrocchia di Santo Stefano, Archivi parrocchia di San Samuele*, Registri dei morti, libro XIX (1755-1779). In una lettera di Gasparo Gozzi a Stelio Mastraca, da Venezia, 11 febbraio 1756, il conte parla del «gran cieco Imer» (Gasparo Gozzi, *Lettere*, a cura di Fabio Soldini, Parma-Milano, Fondazione Pietro Bembo-Guanda, 1999, pp. 398-401: 399); dato il contesto della lettera è altamente probabile che si tratti di una metafora, ma non è da escludere l'ipotesi che l'attore si sia ritirato dalle scene per problemi oculistici.

⁴¹ Bartoli, *Notizie storiche*, cit., p. 279.

⁴² Ivi, p. 160.

parte della compagnia di Buonafede Vitali, detto l'Anonimo, in qualità di primo Amoro col nome di Silvio.⁴³ Fu lui a dare i primi ragguagli a Goldoni sulle regole vigenti in ogni compagnia comica, e il drammaturgo lo onorò descrivendolo nelle sue memorie «uomo onesto, e civile, ed il meglio istruito degli altri nel suo mestiere».⁴⁴ Sempre lui commissionò allo stesso scrittore una nuova stesura del *Belisario*.⁴⁵ I due si ritrovarono per caso a Verona, e la felice combinazione, come si è visto, dette il via alla collaborazione tra la compagnia del San Samuele e l'avvocato veneziano.

Nel 1734 Casali era secondo Amoro col nome d'Arte di Silvio, ma il suo peso in compagnia sembra fosse già importante in virtù delle ottime capacità anche nelle parti serie. La sua fedeltà ai Grimani, con cui rimase almeno per tutto il tempo della direzione di Imer, gli garantì incarichi di responsabilità sempre maggiore. Al di là della data non ben identificabile in cui avvenne il passaggio di consegne tra i due a capo della truppa, è probabile che essi si siano affiancati per lungo tempo in una ripartizione dei compiti (che è comunque difficile delineare appieno) secondo una pratica inveterata nei teatri Grimani tanto prima che dopo quel termine. Sicuramente Casali era alla guida della formazione che dal 1751 risiedeva al teatro San Giovanni Grisostomo, da quell'anno nuova sede della commedia dopo l'inversione di ruoli col San Samuele.

Quando Antonio Sacco e compagni partirono per il Portogallo nel 1753⁴⁶ egli si trattenne ancora in Italia. Da un documento conservato all'archivio di Stato di Milano, infatti, si scopre che Casali recitò nell'estate 1754 a Torino, dove aveva

⁴³ Cfr. Goldoni, *Mémoires*, cit., p. 133. Almachilde Pellegrini sospetta che la sua aggregazione alla formazione condotta dall'Anonimo sia avvenuta nel 1731, al passaggio di quella da Lucca (Almachilde Pellegrini, *Spettacoli lucchesi nei secoli XVII-XIX*, Lucca, Giusti, 1914, pp. 387-388).

⁴⁴ Goldoni, *Memorie italiane*, cit., p. 201.

⁴⁵ A Milano Goldoni assistette alla prima e sola recita della tragedia, annunciata con clamore dai comici e condannata senza appello dal pubblico. In quell'occasione, secondo il racconto dell'avvocato, Casali lo incaricò di aggiustare il soggetto e gli affidò la cura del personaggio di Giustiniano, che l'attore avrebbe dovuto interpretare: «Allons, monsieur, reprit Casali, vous avez envie de travailler pur le théâtre, faites que ce soit votre début. – Non, dis-je, je ne commencerai pas par une tragédie. – Faites-en une tragi-comédie. – Pas dans le goût de la vôtre. – Il n'y aura point de masques ni de bouffonneries. – Je verrai, j'essayerai. [...] Je vous recommande mon ami Justinien. – Je ferai de mon mieux» (Goldoni, *Mémoires*, cit., p. 135). Nel proseguo della conversazione Casali rivela segretamente a Goldoni di aver già preso accordi per recitare l'anno seguente a Venezia, dove spera di potersi presentare con un *Belisario «in fiochi»* (ibidem).

⁴⁶ La notizia della partenza della truppa, come noto, è riportata anche dai cosiddetti *Notatori* di Pietro Gradenigo alla data del 28 luglio 1753: «commedianti inservienti al teatro di S. Giovanni Grisostomo passano a Lisbona per la corte del Re di Portogallo, mediante il patto di cinque mille duecento zecchini all'anno» (BMCCV, *Commemoriali, diario, ed annotazioni curiose occorse in Venetia, nelle città suddite, ed altrove, da ottobre 1751 sino genaro 1754 M.V.* [ms. Gradenigo Dolfin, n. 67, vol. II], c. 68v.).

guidato la sua compagnia veneziana. Il 30 agosto ne viene registrato il passaggio dalla dogana del ducato lombardo: «Si è Gaetano Casali capo della compagnia comica del teatro di S. Giovanni Grisostomo in Venezia, che da Torino passa per il Po a Venezia sudetta con la sua compagnia, e bagaglio».⁴⁷ Fu probabilmente dopo questa ulteriore tappa veneziana che egli raggiunse Sacco a Lisbona, come attestano Francesco Bartoli⁴⁸ e Antonio Vitalba. Questi, in una lettera del 24 maggio 1757 a Francesco Vendramin riguardante un suo debito col nobile proprietario del teatro San Luca, specifica proprio come l'arrivo di Casali in terra lusitana fosse stato ritardato rispetto al resto della truppa: «non creda Vostra Eccellenza ch'io abbia perduta la memoria del mio debito quali ascende alla somma di zecchini 73, lira più o meno, quali io avevo stabilito di pagare in mano del signor Gaetano Casali *allorché venne in Lisbona*, come lui può testificarlo [...]».⁴⁹ Ritornato con la famiglia di Truffaldino a Venezia nel 1756, l'attore recitò al fianco dello Zanni in qualità di primo Innamorato, al San Samuele fino al 1762, poi al Sant'Angelo. Nel 1767 si trasferì a Firenze, dove morì dopo una breve esperienza nella compagnia di Giovanni Roffi.

Quanto al suo stile recitativo, Goldoni lo descrive come un professionista rigoroso e dotato, soprattutto per le parti serie:

[...] di bella statura e di buona voce, parlando bene, e con una pronunzia avvantaggiosa e grata, non ha mai avuto buona disposizione per la parte dell'Amoroso. Una certa serietà nel sembiante, una certa durezza nella persona, un'inclinazione involontaria del fianco e della spalla verso il personaggio con cui recitava, lo facevano scomparire, malgrado le belle cose ch'egli diceva: all'incontro nelle tragedie riusciva mirabilmente; e soprattutto nelle parti gravi, come nel *Catone del Metastasio*, nel *Bruto* dell'*Abate Conti*, nella parte di *Giustiniano* nel mio *Bellisario*, ed in altre simili. Del resto poi il più attento, il più zelante comico della compagnia; sempre il primo al teatro, sempre il primo alle prove, vestendosi colla maggiore verità, secondo i caratteri che dovea sostenere, e tanto internandosi in quelli, che quando aveva intorno l'abito di *Giustiniano*, non degnava rispondere a chi gli parlava.⁵⁰

Altrettanti meriti gli riconosce il Bartoli, che lo definisce «eccellente comico [...] egualmente nelle commedie studiate, che in quelle eseguite all'improvviso».⁵¹ Come per il *Belisario* goldoniano, fu certamente lui il promotore della collaborazione tra la

⁴⁷ ASM, *Registri delle cancellerie dello Stato (e di magistrature diverse)*, Serie XXI, b. 45, c. n.n. (a quanto mi risulta si tratta di documento inedito).

⁴⁸ Cfr. Bartoli, *Notizie istoriche*, cit., p. 160.

⁴⁹ Lettera di Antonio Vitalba, da Milano, 24 maggio 1757, a Francesco Vendramin, in Venezia (CGV, *Archivio Vendramin*, 42 F 8/1, cit., c. 67r. (in Alberti, *Il segreto di un Truffaldino*, cit., p. 225, corsivo mio).

⁵⁰ Goldoni, *Memorie italiane*, cit., p. 230.

⁵¹ Bartoli, *Notizie istoriche*, cit., p. 160.

compagnia e l'abate Antonio Conti, di cui impersonò gli eroi negli anni '40 dopo essersi misurato, tra gli altri, con quelli di Domenico Lazzarini (1668-1734) e Giovanni Rucellai (1475-1525). Lo fece a quanto pare mirabilmente, se l'autore gli tributò uno spazio speciale nella *Prefazione al Marco Bruto*:

Tra gli altri attori, che hanno il lor merito, rappresentò il Giunio Bruto il signor Gaetano Casali, a cui può applicarsi ciò che Cicerone dice di Roscio, e così piacque la tragedia che io mi determinai ad arrischiare in quest'anno la seconda, o il Marco Bruto.⁵²

Il merito di aver dato un contributo significativo alla moralizzazione delle scene pubbliche tramite l'allestimento di commedie regolari e tragedie, gli era stato del resto già riconosciuto anche da Gianvito Manfredi e Giuseppe Baretti, che lo risparmiarono dal cattivo giudizio riservato alla maggior parte degli attori. Secondo il primo «questo solo si studia di ridurre il teatro al gusto de' buoni esempi, e per lo più rappresenta tragedie di buoni autori con concorso numeroso, ed applauso»;⁵³ per Baretti egli è l'esempio del comico di cultura che sa riconoscere «il buono delle nostre commedie» e sa allestirle secondo i principi del buon gusto.⁵⁴

Il maggior pregio di Gaetano Casali pare quindi universalmente individuato nell'abilità nelle parti serie, ma la sua professionalità e dedizione, e un'ottima disposizione al canto, gli garantirono successi anche nella commedia «ridicolosa» e nelle opere musicali. La sua militanza rispettivamente nelle compagnie dell'Anonimo, del San Samuele, e di Antonio Sacco impegnato a inscenare le *Fiabe* di Carlo Gozzi, costituisce da sola una prova della sua estrema versatilità. Col ciarlatano Buonafede Vitali montava in banco, recitava in commedie all'improvviso e cantava negli intermezzi. Come cantante si esibì in ruoli primari anche al fianco di Imer, e non disdegnò di partecipare a rappresentazioni di commedie dell'Arte mentre con i suoi personaggi seri alimentava il piacere del pubblico per il genere tragico dentro e fuori Venezia. Infine, dopo aver incoraggiato Goldoni a scrivere tragedie e dopo essersi schierato con Chiari nella battaglia che tra il 1749 e il 1752 lo opponeva all'avvocato, abbracciò la 'controriforma' gozziana, prestando la propria bravura al

⁵² Antonio Conti, *Prefazione al Marco Bruto*, in Id., *Le quattro tragedie composte dal signor abate Antonio Conti patrizio veneto*, Firenze, Bonducci, 1751, p. 190.

⁵³ Gianvito Manfredi, *L'attore in scena. Discorso nel quale raccolte sono le parti ad esso spettanti*, Verona, Ramanzini, 1746, p. 30.

⁵⁴ Baretti, *Prefazioni alle tragedie*, cit., p. 50.

successo delle *Fiabe*. Solo a Firenze, dove recitò «qualche parte grave, e sostenuta, [...] il suo merito non fu, come essere il dovea, pienamente conosciuto».⁵⁵

Durante i primi anni di Casali al San Samuele, il primo Amorofo «in attuale esercizio» era Antonio Vitalba.⁵⁶ Di origini pavane, fu uno dei migliori comici del secolo XVIII. Recitò in quel ruolo in diverse compagnie, alternando i nomi d'Arte di Florindo e Ottavio, ai quali in più di un documento si trova affiancata la sua firma.

Le notizie più esaurienti sui suoi spostamenti sono fornite da Luigi Rasi, che curiosamente ne ripercorre alcune tappe sulla base dei bollettini medici:⁵⁷ nel 1724 era a Padova,⁵⁸ poi Treviso e Bologna; ancora nella città emiliana nel marzo 1725, poi a Ravenna; nel 1729 sarebbe stato di nuovo a Padova. Nel carnevale del 1730 recitò con buone probabilità a Firenze, nel teatro di via del Cocomero. Lo attesta un'obbligazione, rogata dal notaio genovese Paolo Francesco Bacigalupo il 14 maggio 1729, con cui una numerosa compagnia si impegna per quel periodo con gli accademici Infuocati che gestivano il teatro. Tra gli attori menzionati ne figurano diversi che negli anni successivi servirono l'Arte nella truppa del San Samuele: Giuseppe Monti con il figlio maggiore Tommaso e Rodrigo Lombardi,⁵⁹ oltre a Vitalba.⁶⁰

⁵⁵ Bartoli, *Notizie storiche*, p. 160. Per ulteriori ricognizioni sull'attore, in particolare per il periodo gozziano, cfr. Giulietta Bazoli *L'orditura e la truppa. Le 'Fiabe' di Carlo Gozzi tra scrittoio e palcoscenico*, prefaz. di Piermario Vescovo, Padova, Il Poligrafo, 2012, in partic. pp. 216-217 e 252-254. Per maggiori notizie sugli anni dal 1734 al 1749, vd. qui, capp. IV e V.

⁵⁶ Goldoni, *Memorie italiane*, cit., p. 229.

⁵⁷ Cfr. Rasi, *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, Firenze, Bocca, 1905, vol. II, pp. 681-683.

⁵⁸ Almeno questa notizia è confermata da Bruno Brunelli, *I teatri di Padova*, Padova, Draghi, 1921, p. 124.

⁵⁹ L'attore compare nelle fonti con i nomi Olderico, Rodrigo o Roderigo, e anche Lodovico.

⁶⁰ «Nel nome del Signor Iddio si obbligano li signori Giovan Battista Testa quondam signor Tranquilio della città di Venezia, Giuseppe Monti del quondam signor Giacomo Filippo, et il signor Tommaso Monti di lui figlio maggiore della città di Bologna, Francesco Falchi quondam Giuseppe di detta città di Venezia, Antonio Marchesini del signor Domenico di Verrona, Ferdinando Colombo quondam signor Steffano di detta città di Verrona et Olderico Lombardi del quondam signor Carlo della detta città di Bologna, a loro, et a nome del signor Antonio Vitalba di Venezia, presentemente indisposto, et della signora Lorenza Paghetti moglie del detto signor Francesco Falchi, Brigida moglie del detto signor Antonio Marchesini e della signora Isabella Nadalini, per li quali respondente assenti fanno essi signori Testa, Monti, Falchi, Marchesini, Colombo, e Lombardi fatto, e cassa propria, costituendosi per li detti assenti suoi colleghi <...> promissori, et espromissori volendo per li medesimi essere omninamente tenuti, et obligati, ancorché si potesse dire che di ragione non lo fossero, <...> alla <legge> che dice il fatto d'altri non potersi promettere, et ad ogn'altra di suo favore. Di loro spontanea volontà. Et in ogni miglior modo. Stanno promesso, e promettono, e si sono obligati, e si obligano a favore delli signori accademici del teatro della strada del Cocomero della città di Firenze ancorché assenti me notaro stipulante di portarsi nel carnovale del prossimo venturo anno mille settecento trenta 1730 in detta città di Firenze a far recite delle comedie ad uso comico nel detto teatro della strada del Cocomero della detta città di Firenze, con che però da detti signori accademici

Il comico uscì con tutta probabilità da quella compagnia dopo la tappa toscana, o al più tardi l'anno seguente. Il suo nome, infatti, non fa parte della lista degli attori redatta sul contratto che Giuseppe Monti sottoscrisse per recitare nello stesso teatro fiorentino nella primavera del 1731.⁶¹ Tuttavia, insieme ai tre bolognesi recitò nuovamente nel 1732 quando, come «comico del principe di Modena», firmò la dedica del libretto *Il trionfo di Galba o sia Il Nerone detronato*, stampato a Lucca.⁶² Nonostante Vitalba occupasse certamente una posizione preminente nella formazione che cantò il dramma musicale, nella lista dei personaggi e degli interpreti l'attore risulta incaricato di recitare la parte affatto marginale del paggio,⁶³ al quale sono affidate solo due battute nella prima scena del dramma: un dato che testimonia le

le siino accordati, et osservati li soliti patti, e condizioni, che sogliono accordarsi, et osservarsi alle altre truppe comiche [...]». La scrittura è stilata dal notaio Paolo Francesco Bacigalupo, in Genova, il 14 maggio 1729, davanti ai nobili «Gaetano Arpe quondam signor Giuliano, et Bartolomeo Pedemonte del signor Giuseppe testimoni» (il documento, inedito, si trova in ASCF, *Fondo teatro Niccolini*, TN 114 [8372], *Documenti vari*, cc. n.n.).

⁶¹ Che si tratti della stessa formazione di cui alla nota precedente è confermato dalla permanenza della maggior parte dei nomi. «Adì 17 marzo 1731 in Bologna. Con la presente privata scrittura, quale s'intende che abbi lo stesso valore, come se fosse fatta per mano di pubblico notaro; s'obbliga il sotto scritto comico, anche a nome di tutti li suoi compagni, di essere con tutta la sua comica compagnia nel mese di aprile venturo in Firenze, per recitare opere o comedie, nel teatro della via del Cocomero, e ciò per la clementissima permissione di Sua Altezza Reale e de' signori accademici Infocati; obbligandosi il sotto scritto comico e suoi compagni, di soggiacere, come patto accordato a tutte quelle condizioni, e convenienze che sono espresse nella scrittura, esibita da signori accademici e che sta in mano del sotto scritto comico, come capo della compagnia, promettendo, inviolabilmente di mantenere, in tutto, e per tutto, alli patti accordati, ed in fede mi sottoscrivo. Io Gioseppe Monti comico, come capo della compagnia prometto, anche ne nomi di tutti li miei compagni quanto di sopra, e di eseguire, e mantenere quanto è nella scrittura, in mia mano esistente inviatami da signori accademici Infocati. Lista della compagnia. Signora Lorenza Falchi Paghetti detta Angiola prima [Donna]. Signora Marta Bastona Focari detta Aurelia seconda [Donna]. Signora Pierina Veronese detta Colombina Serva. Signora Angiola Falchi balerina e terza Donna. Signore Francesco Falchi detto Aurelio primo [Innamorato]. Signore Tomaso Monti detto Odoardo secondo [Innamorato]. Signore Carlo Veronese detto Lucindo secondo e terzo [Innamorato]. Signore Antonio Ferramonte Pantalone. Signore Olderico Lombardi Dottore. Signore Giuseppe Monti detto Brighella e Petronio. Signore Gabriele Costantini detto Arlechino. Signore Francesco Arigoni Balerino» (ASCF, *Fondo teatro Niccolini*, TN 103 [8361], cit., c. 90r. e c. n.n.; il documento è trascritto con qualche errore da Pagnini, *Gli Infuocati di Firenze*, cit., pp. 617-618). Differentemente da quanto scrive la studiosa, non credo che il foglio, inviato dal capocomico da Bologna, sia da datare al 1732 secondo il calendario fiorentino (cfr. *ivi*, p. 159). Il dato è confermato da un altro documento del 2 marzo 1730 *more fiorentino* (1731), in cui si legge dell'approvazione data dagli accademici per concedere il teatro a Monti e compagni per la primavera del 1731: «fu mandato il partito, se si deve concedere il nostro teatro per la prossima primavera alla compagnia delli istrioni del signor Monti, purché abbia ottenuta la debita licenza da Sua Altezza Reale, e con le solite condizioni, e patti contenuti <...> in simili casi e vinse detto partito tutte nere» (ASCF, *Fondo teatro Niccolini*, TN 112 [8370], *Libro di ricordi dell'accademia degli Infuocati*, c. 217. Il documento è inedito).

⁶² Cfr. *Il trionfo di Galba o sia Il Nerone detronato, divertimento teatrale per musica, da cantarsi nel teatro da San Sebastiano di Livorno* [...], Lucca, Marescandoli, 1732.

⁶³ Cfr. *ivi*, p. 5. Gli altri interpreti erano: Antonio Fioretti, detto Pantalone (Nerone); Caterina Catoli, detta Beatrice (Popea); Angela Nelva, detta Colombina (Ottavia); Andrea Nelva, detto Ottavio (Tiridate); Giacinto Catoli, detto Tracagnino (Ottone); Olderico Lombardi, detto Il Dottore (Sergio); Giuseppe Monti, detto Brighella (Ombra).

scarse doti canore di Vitalba, che non a caso non compare tra gli interpreti dell'*Aristide* goldoniano tre anni più tardi (l'unico libretto scritto dall'avvocato per quei comici di cui si conoscano con certezza gli interpreti).⁶⁴ Si tratta di un elemento essenziale per ribadire l'importanza di un *cast* ricco e diversificato in una compagnia, come quella del San Samuele, attiva su tutti i versanti spettacolari. La corsa al primato nella laguna induceva gli impresari ad aggiudicarsi i migliori protagonisti della scena, che dovevano essere possibilmente versatili, ma soprattutto ottimi attori, capaci di muovere anche da soli un pubblico quanto più folto possibile.

Secondo Goldoni, Vitalba avrebbe fatto parte della compagnia di Giuseppe Imer quando egli la incontrò nel 1734. Ma la notizia è da verificare se, come dice Rasi, l'attore avesse trascorso il carnevale 1733-1734 a Roma per poi spostarsi a Bologna e poi Genova.⁶⁵ Quel che è certo, invece, è il giudizio su di lui del drammaturgo, che gli riconosce meriti di grande interprete, ma non esita a farne risaltare gli eccessi:

Primo Amoruso in attuale esercizio Antonio Vitalba, padovano, comico il più brillante, il più vivo che siasi veduto sopra le scene. Parlava bene, e con una prontezza ammirabile, e niuno meglio di lui ha saputo, come dicono i commedianti, *giocar le maschere*; cioè sostenere le scene giuose colle quattro *maschere* della Commedia Italiana, e farle risaltare e brillare. Qualche volta però gli Arlecchini si dolevan di lui, perché scordandosi il carattere dell'Amoruso, faceva egli l'Arlecchino. [...] Nelle scene più serie e più interessanti cercava di *cavar la risata*; e non esitava a rovinar la commedia, quando gli potea riuscir di far ridere. Eppure piaceva al pubblico, ed era l'idolo di Venezia; e licenziato qualche anno dopo dalla compagnia di S. Samuele, fu preso con avidità dalla compagnia di S. Luca.⁶⁶

Forse l'attore lasciò la formazione del San Samuele nella quaresima del 1739.⁶⁷ Oppure, poiché il nome del comico figura (accanto a quelli di Casali, Sacco e Golinetti) su un contratto con gli Infuocati di Firenze per l'affitto del teatro del

⁶⁴ Cfr. Goldoni, *Aristide*, cit., pp. 128-129.

⁶⁵ Cfr. Rasi, *I comici italiani*, cit., p. 682.

⁶⁶ Goldoni, *Memorie italiane*, cit., pp. 229-230.

⁶⁷ Vitalba «detto Florindo comico e servitore attuale di Sua Altezza Serenissima il signor duca di Modona, Reggio, Mirandola ecc.» è il firmatario della dedica dell'*Alzira. Tragedia del signor di Volter da rappresentarsi nel famoso teatro Grimani di S. Samuele nel carnovale dell'anno 1738* (Venezia, Valvasense, 1738, pp. 3-4). Anna Scannapieco legge la data che appare nel frontespizio secondo il calendario veneziano: quindi, ipotizzando che la rappresentazione sia avvenuta nel carnevale 1738-39, dimostra che l'attore non lasciò il teatro Grimani prima di allora (cfr. Scannapieco, *Alla ricerca di un Goldoni perduto*, cit., pp. 26, n. 40, e 28, n. 46).

Cocomero nell'estate 1738,⁶⁸ si può pensare, confidando nelle prefazioni goldoniane, che non sia rientrato a Venezia coi compagni per le recite d'autunno.⁶⁹

Quel che pare certo è che solo nel 1746 Vitalba si sia unito alla compagnia del San Luca, come spiega nell'agosto di quell'anno la lettera di Francesco Vendramin ad Andrea Tron, ambasciatore a Parigi: «fu segnata detta scrittura per sei anni, il primo de' quali è il corrente 1746, quale terminerà il primo giorno di Quadragesima ventura».⁷⁰ Una lettera le cui ragioni non fanno peraltro che confermare le abilità dell'attore, richiesto, come Marta Davia appena un mese prima, in Francia dal re. È plausibile quindi che nei sette anni che intercorsero tra le due importanti esperienze veneziane Vitalba fosse rientrato al servizio del duca di Modena, come dimostrerebbe la citata dedica dell'*Alzira*.

Dal 1753 al 1755 fu in Portogallo con la truppa di Antonio Sacco.⁷¹ Due anni dopo tentò invano di farsi riammettere nella compagnia del San Luca, dove nel frattempo si era accasato Goldoni.⁷² Morì nel maggio 1759 a Venezia.

⁶⁸ Vd. *supra*, p. 64.

⁶⁹ Cfr. Goldoni, *Memorie italiane*, cit., pp. 229-230. Nelle memorie goldoniane, e principalmente in quelle francesi, questi sono gli anni più confusi, in cui si sovrappongono o invertono spesso rappresentazioni e rinnovamenti della compagnia. Per quanto non comuni, interruzioni o stipule di contratti al di fuori del periodo della Quaresima sono documentati in altri casi: si vedano più avanti quelli della moglie del violinista Martinelli, dell'Arlecchino Figurina, o ancora di Carlo e Marta Davia. Un altro esempio è manifesto in una lettera di Gasparo Zorni a Francesco Vendramin, senza luogo e senza data, in cui l'attore, militante nella «compagnia di Gasparini», suggerisce segretamente al nobile impresario veneziano il giovane Brighella Carlo Campi come valido sostituto di Giuseppe Campioni, ormai prossimo al pensionamento. Zorni sospettava che Imer, in arrivo a Milano per la stagione estiva, «sentendo le buone informazioni, et abilità» dell'attore, avesse potuto tentarlo a entrare nella propria truppa (CGV, *Archivio Vendramin*, 42 F 8/1, cit., c. 15r.-v.). Come si deduce da altre missive tra gli stessi protagonisti [ivi, cc. 13r.-14v.], la lettera fu spedita da Milano tra la fine di maggio e i primi giorni di giugno 1744).

⁷⁰ Lettera di Francesco Vendramin, da Venezia, 3 settembre 1746, ad Andrea Tron in Parigi, in Giuseppe Ortolani, *Pettegolezzi di teatro nel Settecento veneziano*, in Id., *La riforma del teatro nel Settecento*, cit., pp. 401-409: 407.

⁷¹ La presenza di Vitalba in compagnia è attestata dalle parole del protagonista, che in una lettera del 21 luglio 1753, da Genova, comunica a Francesco Vendramin le condizioni del contratto con la corte lusitana: «dodici milla filippi all'anno viaggi pagatti e alloggio per tutti in Lisbona oltre poi altri utili che vanno annessi per il servizio del teatro quali sono molti, onde crederò di aver per qualche anno stabilita una sorte migliore» (CGV, *Archivio Vendramin*, 42 F 9/1, 42 F 9/1, *Carte attinenti al debito di Antonio Vitalba morto nel mese di maggio 1759, e litte, e Antonio Sacco per pagamento di detto debito*, c. 1r.).

⁷² Cfr. la lettera di Antonio Vitalba da Milano, 1° giugno 1757, a Francesco Vendramin a Venezia, dove l'attore fornisce peraltro una panoramica delle sue interpretazioni nei drammi goldoniani del periodo del San Samuele: «feci il Bellisario, il Giustino, l'Enricho, il Convitato novo, la Rosmonda, la Griselda, e molte altre che non mi ramento, e in tutte queste facevo la prima parte, e senza offesa della modestia, le feci in guisa d'ottenere in Venezia un applauso universale» (ivi, cc. 7-8, in Anna Scannapieco, *Carlo Goldoni direttore e 'salarariato' dei suoi comici*, «Studi goldoniani», IX/1 n.s., 2012, pp. 27-37: 29).

Un elogio dell'attore è tracciato anche da Carlo Gozzi, che nell'*Appendice al Ragionamento ingenuo* lo rimpiange insieme ai «Vulcani, i Casali, le Bastone, le Davie, attori, e attrici serie, che animate dal talento, e dall'emulazione, unite alle maschere formavano uno spettacolo in tutte le sue parti vivace, dilettevole, e mirabile». ⁷³ Tutti comici bravi a esibirsi all'improvviso o nel premeditato, stimati da Gozzi proprio per la capacità di offrire un repertorio differenziato e multiforme apetto di quello monotematico dei rivali del conte. Debordante infine il panegirico offerto da Bartoli a un Innamorato quasi impareggiabile sulla scena veneziana del Settecento:

Bravissimo commediante, il cui natural talento per l'arte del recitare specialmente nella commedia all'improvviso non si è più visto dopo lui da nessun comico rinnovarsi in su i teatri. Egli era intero padrone della scena mostrandosi franco parlatore, ed elegante; giocava la maschera del Truffaldino in un modo impareggiabile; e sapeva con fondamento tutto il soggetto a memoria, onde lavorarvi a suo gusto con uno spirito, ed una bravura indicibile. Chi lo vedeva rappresentare *Il Vagabondo*, *l'Amante fra le due obbligazioni*, e il Don Giovanni Tenorio nel *Convitato di Pietra*, senza un'altra infinità di soggetti, bisognava che confessasse esser egli un comico perfetto, a cui nulla mancava per dirlo un Roscio de' nostri tempi. Una bella presenza, un nobile portamento, ed una favella piacevole contribuivano a caratterizzarlo per tutto quel raro, che unito al scenico decoro può formare il *non plus ultra* del merito teatrale. Giocondo, e burlesco mostravasi sovente, o scherzando con l'amata, o trattando con l'amico. Arguto, frizzante, e disinvolto scorgevasi col Zanni, insieme a cui conduceva delle scene vivissime, che erano capi d'opera, e che colla penna non si possono far concepire. ⁷⁴

La sua capacità di «giocar le maschere» sottolineata da Goldoni e ribadita da Bartoli («giocava la maschera del Truffaldino») ne fa un perfetto Innamorato della Commedia dell'Arte, capace di dare il giusto spazio ai lazzi e di bilanciarli sapientemente con lo svolgimento lineare dell'intreccio. Perfetta deve essere stata la sua intesa con Antonio Sacco nei lunghi anni della loro collaborazione, al punto da indurre Bartoli a identificare in Truffaldino il suo esemplare interlocutore. ⁷⁵

Come si è già avuto modo di mostrare, la data del 1734 costituisce una sorta di pietra miliare nel percorso di ricostruzione della storia della compagnia comica del San Samuele. L'incontro con Goldoni e l'attenzione che nelle sue memorie il

⁷³ Gozzi, *Appendice al Ragionamento ingenuo*, cit., p. 561.

⁷⁴ Bartoli, *Notizie storiche*, cit., p. 452.

⁷⁵ Credo che l'affermazione di Bartoli sia da interpretare secondo questo punto di vista e non, come fa Franco Vazzoler, supponendo che Vitalba recitasse nella parte del secondo Zanni (cfr. Franco Vazzoler, *Dramaturgie de l'auteur, dramaturgie des acteurs: le problème fondamental dans le théâtre de Goldoni*, in *Goldoni: le livre, la scène, l'image*, «Chroniques italiennes», 1993, 38, pp. 51-67: 57).

commediografo dedica ai mutamenti avvenuti nella formazione da quell'anno fino al 1742 sono di grande aiuto a questo lavoro. Per quanto talvolta lacunosi e annebbiati, i suoi ricordi sono ancora oggi la fonte principale per gli studiosi che si dedicano all'approfondimento del periodo in questione.

In quell'anno, dunque, gerarchicamente confinato alle spalle di Vitalba e Casali, occupava il posto di terzo Uomo della compagnia Tommaso Monti, figlio di quel Giuseppe più volte menzionato e di cui si dirà più avanti. Goldoni lo dice «cattivo comico, finché fece la parte dell'Amoroso, e divenuto eccellente, quando dopo la morte di suo padre prese la maschera di Dottore».⁷⁶

Le principali parti femminili competevano invece ad Andriana Sambucetti, Cecilia Rutti (o Rusi) e Giovanna Casanova, detta Zanetta. Come frequentemente accade ripercorrendo le tracce dei comici attraverso teatri e formazioni diverse, i destini delle tre donne si incrociarono spesso. La prima, conosciuta anche come Adriana della Facchina o Bastona vecchia, era secondo Goldoni una prima Donna «del carattere di Vitalba», che seppure in età avanzata «si conservava brillante e vivace sopra la scena, un poco troppo anch'ella nelle parti serie ed interessanti cercando, come il suddetto comico, di porre tutto in ridicolo».⁷⁷

Mentre non è facile risalire alla data in cui la Sambucetti si stabilì al San Samuele,⁷⁸ si può supporre che la Rutti e la Casanova vi si siano riaccastrate al ritorno dall'Inghilterra, nel 1728,⁷⁹ dopo avervi recitato nei primi anni Venti. Riguardo alla carriera di Cecilia ecco quanto scrive Ermanno von Loehner nelle sue annotazioni ai *Mémoires* di Goldoni:

⁷⁶ Goldoni, *Memorie italiane*, cit., p. 230.

⁷⁷ Ivi, pp. 230-231.

⁷⁸ Nel 1714-1715 l'attrice faceva parte della compagnia di Luigi Riccoboni, che aveva sede nel teatro San Salvatore. È quanto sostiene Gino Damerini sulla base di alcuni documenti legali riferiti a un caso di furto per cui furono congiuntamente condannati Girolamo Casotto e Lorenzo Orselli, servi rispettivamente della Sambucetti e di Riccoboni (cfr. Gino Damerini, *Cronache del teatro Vendramin. Storie di attori*, in «Il Dramma», XXXVII, 1961, 298, pp. 41-52: 43-44). Si sa che fino al 1722 l'attrice recitò e cantò alla corte imperiale di Vienna, ma che prima di allora aveva già servito l'Arte nel teatro San Samuele (nel 1718 aveva firmato la dedica a Michiel Grimani del *Trionfo di Cesare in Egitto*, Venezia, Malachin, 1718). In Austria l'attrice abbandonò il marito, colpevole di non essere «capace di sostentar la medesima ed i figliuoli» (lettera di Pietro Pariati, da Vienna, 16 maggio 1722 ad Alvisè Vendramin, in CGV, *Archivio Vendramin*, 42 F 9/8, cit., cc. 4r.-5v.: 4v., trascritta da Alberti, *Il ritorno dei Comici*, cit., pp. 173-174).

⁷⁹ La data del rientro in Italia della compagnia è fornita dal figlio della Zanetta, il noto avventuriere Giacomo, nelle sue memorie: «vers la fin de 1728, ma mère revint a Venise avec son mari, et, comme elle était devenue comédienne, elle continua à l'être» (Giacomo Casanova, *Mémoires de Jacques Casanova de Seingalt*, introd. di Octave Uzanne, Paris, la Sirène, 1924, vol. I, p. 15).

Cecilia Rutti [era] detta Diana ed anche, fra i comici, la Romana, perché il suo marito Filippo Collucci, col quale però non conviveva, era di Roma. Cecilia Rutti era stata a Vienna, ne' primi anni del secolo, con quella compagnia a cui appartenevano Gaetano e Gennaro Sacchi, padre e zio del sommo comico [Antonio]. Si dice che la bella Cecilia fosse la favorita dell'imperatore Giuseppe I, il quale morì nel 1711. Suo marito, che probabilmente era più giovine di lei, lasciò il teatro e morì maestro di scuola in campo Santa Margherita a Venezia.⁸⁰

In un contratto stilato il 28 marzo 1710 e firmato dal marito Filippo, l'attrice «s'obliga di recitar le comedie nella compagnia dell'Eccellentissimo Signor Alvise Vendramin» per un anno.⁸¹ Il suo successo deve essere stato immediato, perché già il primo dicembre dello stesso anno, ancora insieme al coniuge, prolungò l'accordo fino al 1713. Qui, col nome d'Arte di «Florinda», fu scritturata «nel posto di seconda Donna a vicenda» proprio con Andriana Sambucetti. Nel 1734 le due attrici, guadagnatesi il posto di prima Donna nel teatro Grimani, si spartivano ancora pacificamente gli onori.⁸² Al fianco di Giuseppe Imer la Romana rimase probabilmente fino alla fine della vita, giunta, come dice Bartoli, dopo il 1750:⁸³ ancora nel 1746, non più giovane, compare infatti come quarta Donna col nome di Diana nelle fila della compagnia che recita a Mantova in quella primavera.⁸⁴

Così ne parla Bartoli:

Questa fu una commediante di sommo grido, e nelle commedie all'improvviso, e nelle studiate portavasi con molto valore. Faceva talvolta delle scene con suo marito, le quali conduceva con eleganza, con brio, e le spargeva di sali frizzanti, che il popolo ascoltava con gran piacere, impartendole de' sinceri encomi. Ella fu di bella presenza, e di graziosa avvenenza fornita, quindi è, che i pregi suoi naturali uniti ai meriti della propria virtù la resero piacevolissimo spettacolo sui teatri. Onorata dunque d'applausi godè una sorte tranquilla per molti anni [...].⁸⁵

⁸⁰ Von Loehner, *Note*, cit., p. 286, n. 2.

⁸¹ CGV, *Archivio Vendramin*, 42 F 1/7, cit., c. 5r. (il contratto è solo citato da Carmelo Alberti, *La scena veneziana nell'età di Goldoni*, Roma, Bulzoni, 1980, p. 230).

⁸² Quali che siano state le ragioni della separazione dalla moglie, Filippo Colucci conduceva in quel tempo una compagnia per proprio conto.

⁸³ Cfr. Bartoli, *Notizie storiche*, cit., p. 183.

⁸⁴ Ecco la *Nota della compagnia de' comici di S. Samuele di Venezia* presentata da Imer alle istituzioni locali a testimonianza dell'alto valore della sua formazione: «Prima Donna: Marta Focari, detta Aurelia. Seconda Donna: Marta Davia, detta Eleonora. Terza Donna: Antonia Sacco, detta Vittoria. Quarta Donna: Cecilia Rusi, detta Diana. Quinta Donna: Agnese Rastrelli, detta La Veneziana. Primo Uomo: Gaetano Casalli, detto Silvio. Secondo Uomo: Francesco Maiani, detto Ottavio. Terzo Uomo: Francesco Lapi, detto Fulvio. Quarto Uomo: Giuseppe Simonetti, detto Florindo. Quinto Uomo: Carlo Davia, detto Leandro. Sesto Uomo: Gerolamo Focari, detto Lelio. Maschere: Francesco Collineti – Pantalone. Lodovico Lombardi – Dottore. Giuseppe Mariliani – Brighella. Antonio Sacco – Trofaldino. Giuseppe Imer capo, e direttore» (ASMn, *Archivio Gonzaga*, b. 3170, cit., c. 137r.; la lista dei comici è riportata da von Loehner, *Carlo Goldoni e le sue Memorie*, parte II, cit., pp. 21-22, con diversi errori di trascrizione).

⁸⁵ Bartoli, *Notizie storiche*, cit., p. 183.

Le notizie sulla sua bravura e sul suo successo sono confermate da Goldoni che, come poi per la Bastona giovane e la Casanova, non manca di sottolinearne il passato fascino. Questo tratto, un'arma evidentemente essenziale alla fortuna delle Amoroze, ribadisce ancora a quest'altezza cronologica i pregiudizi della società sul mestiere dell'attrice:⁸⁶

Questa brava attrice conservava nella sua età avanzata un resto di quella bellezza, che la rese amabile ne' suoi begli anni, e che meritò le attenzioni dell'Imperator Giuseppe. Ella non valeva gran cosa nelle commedie dell'Arte; ma era eccellente nelle parti tenere delle tragedie, conservando ancora una grazia e una delicatezza nel gesto, nella voce e nell'espressione, che la faceano piacere e applaudire.⁸⁷

Più concentrato sul talento attorico è invece il giudizio consegnato ai *Mémoires*, dove Goldoni non manca di esaltare le grandi qualità di una comica a cui rimane senz'altro debitore dei suoi primi successi, e particolarmente della *Griselda*:

[...] malgré ses cinquante ans, que le fard et la parure ne pouvaient pas cacher, elle avoit un son de voix si clair et si doux, une prononciation si juste et des graces si naturelles et si naïves, qu'elle paroissoit encore dans la fraîcheur de son âge.⁸⁸

⁸⁶ L'annosa questione del ruolo della donna nel teatro comico non è ancora del tutto risolta. Certamente è storia di lotta per la dignità fatta principalmente da attrici oneste contro l'immagine diffusa dalle colleghe meno morigerate. A proposito della concezione pubblica del mestiere dell'attrice, si vedano a titolo di esempio i documenti trascritti da Paologiovanni Maione (*Le «virtuose fatighe»*, in Cotticelli-Maione, «*Onesto divertimento*», cit., pp. 181-182), nei quali le «canterine» di basso cetto compaiono al fianco delle comiche condannate dall'Udienza generale dell'esercito di Napoli per meretricio o condotta di vita dissoluta. Su questo pedale spinge anche Antonio Piazza nel suo romanzo *Il teatro ovvero fatti di una veneziana che lo fanno conoscere*: pressoché tutte le prime attrici che l'eroina Rosa incontra nelle sue avventure sono descritte con tono satirico, e i loro successi spesso attribuiti ai facili costumi. Cito due passi a titolo di esempio, ma tutto il romanzo è percorso dai medesimi sentimenti. Al primo approccio con il teatro la giovane sbatte subito nelle ardite pretese del capocomico, il quale, una volta respinto, la minaccia così: «Oh bella, [...] con un impresario trattate così? Non troverete chi vi prenda, né vi paghi bene, né vi faccia fare buona figura. Dopo tanti anni da me consumati alla testa di tante comiche compagnie, trovo voi sola che sia meco e voglia far la casta. Regolatevi diversamente, figlia, o apparecchiatevi a non far fortuna in questo mestiere» (Piazza, *L'attrice*, cit., p. 60). Il volto del successo, al contrario, è quello della prima Donna della formazione che Rosa incontra a Livorno: «era una sciocca che appena sapeva leggere malamente. Gareggiava anch'ella coll'impresario nell'abilità di tradurre recitando il toscano in veneziano e di vestirsi male. Pareva la Beffana sul palco, storpiava le parole e diceva spropositi da ubbriaca. Senza nobiltà, senza decenza, pure aveva passione per far la regina, e in grazia d'una bellezza, che non era inaccessibile, le si batteva le mani. Ella credevasi la più abile di tutte le commedianti italiane» (ivi, p. 80; corsivo mio). Un cenno ai vantaggi che un bell'aspetto poteva garantire a un'aspirante cantante si trova anche nell'*Opera in comedia*, dove Sorbetta avverte così Fichetto: «Oh se tu sapessi che l'Opera è tanto bella! Dicono che una bella ragazza vi fa presto la sua fortuna!» (*L'opera in comedia*, cit., p. 35). Sulla condizione della donna nel teatro dell'Arte e sui tentativi di redenzione della sua immagine tra Sei e Settecento cfr. Ferrone, *La Commedia dell'Arte*, cit., pp. 40-61.

⁸⁷ Goldoni, *Memorie italiane*, cit., p. 231.

⁸⁸ Goldoni, *Mémoires*, cit., p. 168. Se la notizia fosse fondata, l'attrice sarebbe nata intorno al 1685.

Di assoluta centralità fu il ruolo giocato da Giovanna Casanova nella compagnia del teatro San Samuele di Venezia. Nacque il 27 agosto 1707 a Venezia in Corte della Cazza nel sestiere di Santa Croce,⁸⁹ figlia del calzolaio Girolamo Farussi e della moglie Marzia. Dopo la fuga con Gaetano Casanova, attore, ballerino e violinista al San Samuele, i due si sposarono il 27 febbraio 1723 *m.v.* (1724). Tra i testimoni compare Giuseppe Monti, il Dottore della compagnia Imer almeno nel biennio 1734-1735.⁹⁰

La carriera di attrice della Zanetta cominciò sulle tavole del teatro Grimani.⁹¹ Come si è visto in apertura di capitolo, nel 1726 lasciò Venezia col marito e la truppa comica alla volta di Londra. L'unica notizia certa sulla sua attività nella capitale inglese è l'interpretazione di Silvio nel *Pastor fido ridicolo* il 26 aprile 1727,⁹² appena due mesi prima di dare alla luce il secondo figlio, Francesco.⁹³

Tornò nella Serenissima con Gaetano nel 1728 e, rientrata con tutta probabilità nella compagnia del San Samuele, iniziò a esibirsi al fianco di Giuseppe Imer negli spettacoli di moda in quel momento, gli intermezzi musicali. Nel dicembre 1733 rimase vedova, fatto che alimentò le voci dell'illegittimità del sesto e ultimo figlio, voci peraltro già circolate a proposito delle origini dei primi due figli, Giacomo e Francesco, di cui sarebbero stati genitori nientemeno che Michiel Grimani e il principe di Galles.

⁸⁹ Cfr. Helmut Watzlawick, *Le vrais débuts d'une actrice*, in «L'intermédiaire des casanovistes», XX, 2003, pp. 49-53: 51. Il soprannome di Buranella le derivò forse dall'origine di uno o di entrambi i genitori, o, ancora, ipotesi suggestiva, da una parte interpretata con successo in scena.

⁹⁰ Cfr. l'atto di matrimonio conservato all'archivio parrocchiale di San Samuele e trascritto in Pompeo Molmenti, *Carteggi casanoviani. Lettere di Giacomo Casanova e di altri a lui*, Palermo, Sandron, 1916, vol. I, pp. 8-9, n. 2. Che si tratti del nostro Giuseppe Monti lo si deduce dall'informazione circa la sua discendenza da «Giacomo Filippo Bolognese» (ivi, p. 9n.) per cui vd. in questo capitolo la n. 60. È assai probabile pertanto che il Dottore militasse al San Samuele in quel tempo.

⁹¹ Secondo il figlio primogenito, Giacomo, fu a Londra che «pour la première fois, ma mère monta sur le théâtre» (Casanova, *Mémoires*, cit., p. 15).

⁹² Cfr. Rees, *The Italian comedy in London*, cit., p. 25; la studiosa riporta la notizia apparsa sul «Daily post» di quel giorno che annunciava «un entertainment of dancing by Shepherds, Nymphs and Peasants. The Part of Mirtillo by Pantalón, Ergastus by Harlequin, Satyr by Brighella, Silvio by Mrs Casanova, Carino, Lupino and others, Corisea by Mrs Constantini, Amarillis by Argentina, Dorinda by Miss Rutti. The usual concert of instrumental musick will be augmented and the Characters new drest». Cfr. anche *The London Stage 1660-1800*, cit., p. 921.

⁹³ Giacomo era nato a Venezia il 2 aprile 1725, come si deduce dall'atto di battesimo siglato tre giorni dopo (cfr. Molmenti, *Carteggi casanoviani*, cit., p. 9n.).

Goldoni la incontrò nel 1734. Di lei il commediografo evidenzia soprattutto l'avvenenza fisica e il fascino da 'preziosa'. In poche battute così descrive le sue doti:

[...] giovane, vedova e bella [...]. Non aveva grande abilità nella comica; ma essendo [...] la ben veduta e la prediletta dell'Imer, la rese utile e quasi necessaria al teatro, facendola cantare ed instruendola negli intermezzi. Ella ne sapeva di musica quanto il suo maestro; anzi, meno pronta di lui, stonava ed andava fuori di tempo con maggiore facilità: ma piace facilmente una bella e giovane, e tutto le si passa, in grazia di que' vezzi e di quella freschezza, che incantano gli spettatori. Negl'intermezzi principalmente facile è la riuscita, se la parte è allegra, e graziosa; onde la *Zanetta* piaceva: e siccome aveva io composta la *Pupilla* per lei, ed aveva colto assai bene nella sua abilità principale, ch'era di una scaltra malizia, coperta di una studiata modestia, riuscì ella in questo mirabilmente.⁹⁴

Le qualità *charmeuses* della Buranella devono aver pesato davvero molto sui successi degli intermezzi, se il commediografo saluta la sua partenza con parole che sembrano destinate piuttosto a una grande attrice: «la perte la plus considérable que la compagnie venoit de faire, c'étoit celle de la veuve *Casanova*»,⁹⁵ «la quale oltre al posto di seconda Donna nelle commedie, lasciava un vacuo considerabile negl'intermezzi».⁹⁶

Nel 1735 la comica fu ingaggiata da Pietro Mira, impegnato a reclutare una compagnia per una *tournée* a San Pietroburgo presso la corte della zarina Anna Ioannovna. Tornata nel '37 a Venezia, dopo un anno venne scritturata da Andrea Bertoldi nella truppa che recitò a lungo a Dresda al servizio di Federico Augusto II, elettore di Sassonia. Il suo debutto avvenne il 12 maggio 1738 a Pillnitz nella commedia *La maggior gloria d'un grande è il vincer se stesso ossia L'invidia alla corte*.⁹⁷ Nel 1748 diresse l'allestimento di *Le contese di Mestre e Malghera per il trono*, un testo forse ridotto da lei stessa da *Le metamorfosi odiamorose in birba trionfale nelle gare delle terre amanti* di Antonio Gori, in cui aveva impersonato la parte di Malghera nel 1732 e 1734.⁹⁸ Nel 1756, allo scoppio della Guerra dei sette anni, interruppe bruscamente la sua carriera. Morì a Dresda il 29 novembre 1776, dopo una vecchiaia tranquilla, sostenuta da una pensione reale di quattrocento talleri.

⁹⁴ Goldoni, *Memorie italiane*, cit., pp. 231-232.

⁹⁵ Goldoni, *Mémoires*, cit., p. 167.

⁹⁶ Goldoni, *Memorie italiane*, cit., p. 245.

⁹⁷ Cfr. Mieczysław Klimowicz-Wanda Roszkowska, *La commedia dell'arte alla corte di Augusto III di Sassonia (1748-1756)*, «Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti», vol. XLI, 1988, fasc. I, p. 94.

⁹⁸ Cfr. ibidem; ma si veda anche Vescovo, «*Mestre e Malghera*», cit., p. 7.

Terza Donna della compagnia era la moglie del capocomico, Paolina, che si è già incontrata nelle lettere del marito ad Alvise Vendramin. La donna non sempre seguiva la truppa nelle *tournées* in terraferma⁹⁹ e forse abbandonò le scene quando la compagnia si rimpolpò con l'arrivo della numerosa famiglia Sacco. Al fianco dei genitori Giuseppe e Paolina muovevano i primi passi anche Marianna e Teresa, dedite allo studio del canto: la prima debuttò come *Servilia* nella *Clemenza di Tito* di Metastasio andato in scena nell'aprile 1738 nel teatro dei Filarmonici di Verona;¹⁰⁰ l'altra esordì forse nel carnevale 1740-1741 nel *Cesare in Egitto* rappresentato sullo stesso palcoscenico scaligero, anche se il suo impiego come Cleopatra fa credere che ella avesse alle spalle già una certa esperienza della scena.¹⁰¹ Dopo una storia con Giacomo Casanova, Teresa divenne famosa a Londra col nome di *Mistress Cornelys*.¹⁰² Nella città britannica le due sorelle si esibirono fianco a fianco nella *Caduta de' giganti* di Gluck nel 1746.

Sempre nel 1734 Rosa Pontremoli era la *Servetta*: «brava, eccellente comica»¹⁰³ che l'anno seguente si trasferì a San Pietroburgo con la terza compagnia italiana in Russia.¹⁰⁴

Le quattro maschere erano interpretate dal Pantalone Andrea Cortini, dal Dottore Giuseppe Monti, dal Brighella Pietro Gandini e dall'Arlecchino Antonio Costantini. Il primo «aveva la figura disavvantaggiosa e non era buon parlatore; ma gran *lazzista* e ottimo per li *Zanni*; poiché aveva moltissima grazia, e contraffaceva assai bene i personaggi ridicoli, e soprattutto era ammirabile nelle scene di *Spavento*, e di agitazione».¹⁰⁵

Giuseppe Monti, bolognese, era nel 1734 comico navigato, già capo di compagnie numerose e ricche di talenti.¹⁰⁶ Attore eclettico, nel contratto stipulato nel 1731 con

⁹⁹ Cfr. von Loehner, *Note*, cit., p. 270n..

¹⁰⁰ Cfr. *La clemenza di Tito. Drama per musica da cantarsi in Verona nel teatro dell'accademia Filarmonica nella fiera d'aprile dell'anno 1738*, Verona, Ramanzini, [1738].

¹⁰¹ Cfr. [Giacomo Francesco Bussani], *Cesare in Egitto. Dramma per musica da cantarsi in Verona nel teatro dell'accademia Filarmonica nel carnevale 1741*, Verona, Ramanzini, [1741], p. 6.

¹⁰² Su Teresa Imer si veda Murray R. Charters, *Cornelys Theresa*, in *The New Grove*, cit., vol. VI, p. 479. Per le figlie, dice Goldoni, Imer si rovinò invano: «la prima non ha avuto fortuna, la seconda non ha avuto condotta» (Goldoni, *Memorie italiane*, cit., p. 266).

¹⁰³ Ivi, p. 232.

¹⁰⁴ Cfr. Marialuisa Ferrazzi, *Commedie e comici dell'arte italiani alla corte russa (1731-1738)*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 50-57.

¹⁰⁵ Goldoni, *Memorie italiane*, cit., p. 232.

¹⁰⁶ Cfr. in questo capitolo la n. 61.

gli accademici Infuocati di Firenze si firma «Brighella e Petronio».¹⁰⁷ È il segno della sua capacità di ricoprire sia il ruolo di secondo Vecchio che quello di primo Zanni. Meno adeguato doveva essere Monti in campo musicale, tanto che nel *Trionfo di Galba* rappresentato dalla sua truppa a Livorno nel 1732 il suo nome compare solo nel ruolo dell'Ombra.

Il primo Brighella «in attuale esercizio» era tuttavia, nel 1734, Pietro Gandini, al quale tanto Bartoli che Goldoni riconoscono grandi qualità soprattutto nei mascheramenti: «eccellente nelle commedie, dette de' *personaggi*, poiché è arrivato in una sola rappresentazione a cambiare diciotto volte d'abito, di figura, e linguaggio, e sostenere mirabilmente diciotto differenti caratteri».¹⁰⁸ Non solo, «suonava strumenti, cantava canzonette, e faceva altri giochi gustosi, e degni d'ammirazione».¹⁰⁹ Corrado Ricci dà notizia di una sua fortunata presenza al teatro Formagliari di Bologna nel carnevale 1737,¹¹⁰ quando l'attore dovrebbe aver pertanto già lasciato il San Samuele.

Completava il quadro delle maschere l'Arlecchino Antonio Costantini, Zanni apprezzato in tutti i teatri d'Europa, ma evidentemente non troppo stimato da Goldoni, che nelle sue memorie gli riserva poco spazio e ancora meno apprezzamenti, forse in virtù delle sue qualità di saltatore di corda.¹¹¹ Figlio di Giovan Battista Costantini e Teresa Corona, comici al servizio del duca di Modena a cavallo tra Sei e Settecento, Antonio recitò fin dalla giovane età al fianco dei genitori; quando il padre si trasferì in Francia, nel 1702, Antonio rimase a Venezia e con Teresa firmò un contratto che lo legava per un anno al teatro San Luca.¹¹² Con gli stessi Vendramin si accordò di nuovo per l'anno comico 1709-1710.¹¹³ Nel 1735, insieme alla Pontremoli e alla Casanova, seguì Pietro Mira a San Pietroburgo, da dove poi si trasferì nella compagnia italiana a Parigi.¹¹⁴

¹⁰⁷ «Questo personaggio [Petronio] rappresenta ordinariamente un buon bottegaio, e per lo più un maestro lavoratore di canapa [...]. Figurasi un uomo di buona fede, facile a lasciarsi ingannare, ed è quasi sempre nelle commedie dell'Arte lo scopo delle furberie del Brighella, delle impertinenze dell'Arlecchino, e della derisione degli Amorososi» (Goldoni, *Memorie italiane*, cit., p. 232).

¹⁰⁸ Ivi, p. 233.

¹⁰⁹ Bartoli, *Notizie storiche*, cit., p. 256.

¹¹⁰ Cfr. Ricci, *I teatri di Bologna*, cit., p. 147.

¹¹¹ Cfr. Goldoni, *Memorie italiane*, cit., p. 233.

¹¹² CGV, *Archivio Vendramin*, 42 F 1/7, cit., c. 1v..

¹¹³ CGV, *Archivio Vendramin*, 42 F 9/2, *Scritture attinenti alli accordi con li signori comici per dover recitare nel teatro di S. Salvador*, c. n.n. (in Alberti, *Il ritorno dei comici*, cit., p. 165).

¹¹⁴ Cfr. Roberto Cuppone, *Note a Francesco Bartoli, Costantini Antonio*, in Id., *Notizie storiche*, pp. 197-198.

La rosa degli attori del S. Samuele nel 1734 si chiude con Agnese «delle serenate», cantante assunta da Imer per fargli da spalla negli intermezzi. Era moglie dell'armeno Pietro Amurat, col cognome del quale è conosciuta. Fece probabilmente parte della compagnia per lungo tempo, se è lecito riconoscere in lei l'interprete di una delle due schiave nell'*Osmano Re di Tunisi* del 1740¹¹⁵ e quell'Agnese Rastrelli che figura nella *Nota della compagnia de' comici di S. Samuele di Venezia* inviata da Imer a Mantova per le recite della primavera del 1746.¹¹⁶

Nel 1735 Imer dovette riparare al vuoto lasciato da tre attori in quattro ruoli. L'Arlecchino Costantini fu sostituito dal Campagnani, un dilettante che non fece troppa strada a Venezia. Tra coloro che si unirono alla spedizione russa, la Casanova era stata una pedina fondamentale per una compagnia, come quella del San Samuele, fortemente impegnata nella rappresentazione degli intermezzi musicali. Il capocomico ovviò alla perdita ingaggiando Antonia Ferramonti per il ruolo di seconda Donna, e per quello di Servetta e cantante Elisabetta d'Afflisio, detta la Passalacqua. Goldoni si fece trasportare dalla loro bellezza fino a incorrere dapprima nelle gelosie della Bastona e della Rutti per l'attenzione che egli dedicava a un'attrice di ruolo inferiore rispetto a loro, com'era la Ferramonti; poi cadendo nella trappola di Vitalba e di Elisabetta, col noto episodio su cui il commediografo costruì

¹¹⁵ Trascrivo di seguito l'elenco dei personaggi dell'*Osmano*, con il *cast* completo come compare sul documento. A questa importante fonte dovrò fare spesso riferimento nel corso di questo capitolo: «Don Diego ambasciatore spagnuolo zio di Zoromonda. *Il signor Giuseppe Imer chiamato Celio*. Lavinia figlia del Dottore Lombardi bolognese schiava amante di Acmat. *La signora Cecilia Rusi detta la Romana chiamata Diana*. Zoromada spagnuola nipote di Don Diego schiava amante di Aldemiro. *La signora Marta Focari detta la Bastoncina chiamata Aurelia*. Osmano Re di Tunisi amante di Zoromada. *Il signor Gaetano Casali chiamato Silvio*. Felimat sua sorella, prima amante di Acmat, poi di Aldemiro. *La signora Antonia Sacco chiamata Vittoria*. Acmat Agà amante di Lavinia. *Il signor Giuseppe Simonetti chiamato Leandro*. Aldemiro figlio del Re di Cipro amante di Zoromada. *Il signor Francesco Grandi chiamato Ottavio*. Belisa spagnuola governatrice di Zoromada in abito d'uomo, schiava. *La signora Francesca Sacco chiamata Clarice*. Smeraldina serva di Lavinia schiava. *La signora Andriana Sacco Lombardi*. Dottor Grazian Lombardi bolognese schiavo precettor d'Osmino figlio del re. *Il signor Olderico Lombardi*. Zanetto mercante veneziano schiavo. *Il signor Francesco Golinetti detto Pantalón*. Brighella schiavo. *Il signor Andrea Pasquali*. Truffaldino schiavo. *Il signor Antonio Sacco*. Ali servo di Osmano. *Il Sig. Gerolamo Focari*. Osmino figlio di Osmano. *Il signor Giovanni Antonio Sacco Figlio del Sig. Giuseppe*. Due schiave del serraglio che cantano. *La signora Anna Sacco*. *La signora Agnese*. Otto schiavi del serraglio, che parlano. *Otto persone al servizio della compagnia*. Guardie turche, che non parlano. Guardie spagnuole che non parlano» (il documento è riprodotto in Scannapieco, *Alla ricerca di un Goldoni perduto*, cit., p. 55).

¹¹⁶ Nella *Nota* l'attrice, «detta la Veneziana», compare come «quinta Donna» (ASMn, *Archivio Gonzaga*, b. 3170, cit., c. 137r.).

il suo *Don Giovanni Tenorio*. Tonina, bolognese, è conosciuta solo col cognome del marito, il Pantalone Antonio:¹¹⁷

[...] giovane, bella, di aspetto signorile, e di tratto nobile, piena di talento e adorna di grazie, era un buonissimo acquisto per la compagnia, poiché recitava assai bene nelle commedie, ed ancor meglio nelle tragedie.¹¹⁸

La sua esperienza nella truppa fu tuttavia breve, perché le difficoltà di un parto cesareo la condussero alla morte a Udine nell'estate dello stesso anno.¹¹⁹ Fu prontamente rimpiazzata con Maddalena Vidini.¹²⁰

La Passalacqua, figlia del comico napoletano Alessandro D'Afflisio, aveva l'*identikit* perfetto per la compagnia del San Samuele, ai cui comici era richiesta la massima versatilità: «cantava, ballava, recitava in serio e in giocoso, tirava di spada, giocava la bandiera, parlava vari linguaggi».¹²¹ Ma mentre Goldoni la giudica «passabile», Bartoli la considera «valorosa» in tutte le sue abilità.¹²² Nel 1737 si trasferì al rivale teatro San Luca, dopo che i suoi rapporti con Goldoni si erano irrimediabilmente incrinati l'anno precedente e la smania del capocomico di far brillare gli intermezzi le avevano precluso le parti da cantante a vantaggio di interpreti più capaci. Recitò a Napoli e Palermo. Nell'autunno 1749 si esibì a Mantova con l'Arlecchino Francesco Bigottini.¹²³ Morì a Finale Emilia nel 1760 circa.

¹¹⁷ Secondo Ermanno von Loehner (*Note*, cit., p. 359, n. 2) si tratta dello stesso Antonio Ferramonti che Goldoni ritrovò poi a Bologna nel 1743 (cfr. Goldoni, *Mémoires*, cit., p. 204). Con ogni probabilità è il Pantalone che compare nel documento che ho qui trascritto alla n. 61. Le firme di Antonio e Tonina compaiono insieme in un contratto stipulato a nome di lui con il teatro del Cocomero per le recite della primavera 1732. Gli altri firmatari sono Brigida Marchesini, Antonio Marchesini, Antonio Bartolomeo Panacci e Antonio Costantini «detto Gradelino», futuro Arlecchino della compagnia Imer (cfr. ASCF, *Fondo teatro Niccolini*, TN 103 [8361], cit., c. 100r.-v. e c. n.n., in Pagnini, *Gli Infuocati di Firenze*, cit., pp. 601-602). La conferma dell'accordo è contenuta in un documento datato 1° marzo 1731 *more fiorentino*, in cui gli accademici approvano l'ospitalità (cfr. ASCF, *Fondo teatro Niccolini*, TN 112 [8370], cit., c. 223).

¹¹⁸ Goldoni, *Memorie italiane*, cit., p. 246.

¹¹⁹ «Il necrologio della parrocchia di S. Giacomo Apostolo di Udine, dice che Antonia, moglie di Antonio Ferramonti, veronese, morì di 24 anni all'incirca, addì 5 Agosto 1735» (von Loehner, *Note*, cit., p. 290n.).

¹²⁰ Luigi Rasi identifica l'attrice nella Maddalena moglie di Pietro, in Arte Antonio Marchesini (cfr. Rasi, *I comici italiani*, cit., pp. 666-667). Tuttavia Bartoli ci dice che l'attore era sposato a Brigida Sgarri (che recitava in compagnia con lui, come si legge nel documento alla n. 60) e che si unì in seconde nozze con Lucrezia Tabuini, anche lei comica (cfr. Bartoli, *Notizie storiche*, cit., p. 310).

¹²¹ Goldoni, *Memorie italiane*, cit., p. 246.

¹²² Cfr. Bartoli, *Notizie storiche*, cit., p. 41.

¹²³ Cfr. ASMn, *Archivio Gonzaga*, b. 3170, cit., cc. 140-157.

Forse al rientro della truppa a Venezia dopo le *tournées* a Padova e Udine,¹²⁴ a ulteriore dimostrazione dell'impegno dell'impresario nel repertorio musicale, era stata scritturata anche la giovanissima moglie del violinista Martinelli, il quale «seguitava la compagnia» probabilmente da tempo. Leggendo attentamente le parole di Goldoni, si scopre che l'affascinante «sposina», che «avea bella voce e da cui speravasi buona riuscita», era stata scelta da Imer perché «temea dell'incontro della Passalacqua» a Venezia negli intermezzi.¹²⁵ Anche la promettente cantante, però, morì come la Ferramonti dopo pochi mesi in gruppo.

Allo stesso autunno, se non già alla Quaresima del 1735, si deve anticipare la partenza dei due Monti, padre e figlio, per Napoli, e quindi il subentro nei rispettivi ruoli di Rodrigo Lombardi e Gasparo Zorni.¹²⁶ Ne è prova la partecipazione del primo alle recite dell'*Aristide* nell'autunno 1735, testimoniata dalla presenza del suo nome anagrammato nell'elenco degli interpreti del dramma musicale.¹²⁷ Si deve quindi credere che sia Giuseppe sia Tommaso (quest'ultimo sempre al fianco del padre almeno dal 1729) non siano rientrati alla Serenissima dopo le recite udinesi.

Delle prime tracce note sulla carriera di Lombardi ho già dato diffusamente conto.¹²⁸ Il 27 gennaio 1738 *more veneto* (1739) Lombardi sposò Andriana Sacco,¹²⁹ scritturata da un anno nella formazione del San Samuele e di cui dirò più avanti. Il comico entrò così a far parte della grande famiglia Sacco, organico numeroso, assortito ed estremamente eclettico, capace di far compagnia a sé ingaggiando di volta in volta i pochi elementi mancanti. Con questa dotatissima squadra il Dottore si mosse tra le piazze italiane ed estere contribuendo attivamente ai suoi successi.

¹²⁴ È ancora Goldoni a informarci sul giro della compagnia nella primavera ed estate del 1735 (cfr. Goldoni, *Memorie italiane*, cit., pp. 242 e 248).

¹²⁵ Ivi, p. 250.

¹²⁶ Nelle memorie di Goldoni, tanto quelle francesi che quelle italiane, questi sono anni molto confusi, e tanto più nelle prime che nelle seconde. Stando quindi ai suoi ricordi più attendibili, la staffetta tra i Dottori, come per la parte del terzo Amorofo, sarebbe avvenuta nella Quaresima del 1736 (cfr. ivi, p. 255). Credo utile segnalare l'errore, che penso sia da attribuire a una svista, commesso da Giulietta Bazoli nel suo commento alla voce su Lombardi nell'edizione moderna del repertorio biografico del Bartoli (cfr. *Notizie storiche*, cit., p. 295): l'attore, infatti, sostituisce appunto il Dottore Giuseppe Monti e non l'Amorofo Tommaso come indicato dalla studiosa. Per ciò che riguarda l'Amorofo Zorni, non si hanno di lui altre notizie oltre a quelle che ne fornisce Goldoni; lasciò certamente la compagnia entro il 1740.

¹²⁷ Cfr. Goldoni, *Aristide*, cit., p. 128.

¹²⁸ Dottore bolognese, recitò a Firenze nella primavera del 1731 con la truppa guidata proprio da Monti padre e che comprendeva protagonisti assoluti della scena teatrale del secolo, tra i quali spiccano Carlo Veronese, Francesco Falchi e Marta Bastona. L'anno seguente, nella compagnia del duca di Modena, Lombardi cantò a Livorno la parte di Sergio nel *Trionfo di Galba*.

¹²⁹ Cfr. Ermanno von Loehner, *Carlo Goldoni e le sue Memorie, Frammenti*, parte I, in «Archivio veneto», XII, 1882, 45, to. XXIII, parte I, pp. 45-65: 55.

Il nome dell'attore compare ancora nell'elenco dei personaggi dell'*Osmano Re di Tunisi* goldoniano e di nuovo, dopo la parentesi durante la quale i Sacco si allontanano dal San Samuele tra il 1742 e il 1745, nella più volte menzionata *Nota* che il capocomico Imer presentò a Mantova per la *tournée* primaverile del 1746.¹³⁰

Quanto alle sue doti interpretative, i contemporanei lo riconoscono come uno dei migliori Dottori del tempo. Bartoli ne liquida la descrizione in poche parole, ma piene di stima:

Bravo, ed eccellente comico, che travagliò con grande intelligenza nella maschera del Dottore. Acquistossi una riputazione assai favorevole nella comica compagnia d'Antonio Sacco, recitando con una vivacità, che pari non vedesi in altro Dottor teatrale. Era grazioso, facondo, e lo studio delle lettere fatto in sua patria gli giovava a ben inserire nelle di lui scene de' sentenziosi assiomi in lingua latina, che lo palesavano per un uomo d'ingegno elevato, ed arguto. Compose lo scheletro di due commedie all'improvviso, ch'egli eccellentemente sosteneva, una intitolata: *Il Dottore giudice, e padre*; e l'altra: *Chi trova un amico trova un tesoro*, o sia *Il Dottore avvocato de' poveri*.¹³¹

Altrettanto stringate ma lusinghiere le presentazioni che ne offrono Goldoni («egregio comico e degnissimo galantuomo»,¹³² ma soprattutto «par sa figure et pur son talent [...] le premier dans cet emploi»)¹³³ e il conte Carlo Gozzi («valente Dottore»)¹³⁴ Morì a Parma, in modo abbastanza improvviso, nell'estate del 1749.¹³⁵

Altri cambiamenti importanti occorsero in compagnia all'inizio dell'anno comico 1736-1737. Secondo l'autobiografia di Goldoni, l'Arlecchino Campagnani, arrivato appena da un anno, fu sostituito da uno Zanni noto col nome di «Figurina», del quale non si sa nient'altro tranne che rimase in formazione giusto il tempo delle *tournées* in terraferma.¹³⁶ L'ipotesi secondo cui l'attore cantò nella *Fondazion di Venezia*,¹³⁷ quasi certamente rappresentata la prima volta nell'autunno del '36, farebbe però supporre che l'avvicendamento sia avvenuto solo nella Quaresima successiva.¹³⁸

Come quasi a ogni cambio di stagione, Imer si preoccupò di cercare una compagna abile negli intermezzi e la identificò in Rosa Costa, «giovane, non bella,

¹³⁰ Cfr. ASMn, Archivio Gonzaga, b. 3170, cit., c. 137r..

¹³¹ Bartoli, *Notizie storiche*, cit., p. 295.

¹³² Goldoni, *Memorie italiane*, cit., pp. 255-256.

¹³³ Goldoni, *Mémoires*, cit., p. 184.

¹³⁴ Gozzi, *Appendice al Ragionamento ingenuo*, cit., p. 554.

¹³⁵ Cfr. Rasi, *I comici italiani*, cit., p. 39.

¹³⁶ Cfr. Goldoni, *Memorie italiane*, cit., p. 256.

¹³⁷ Oltre al Campagnani vi erano coinvolti il capocomico, Agnese Amurat, la Passalacqua, Pietro Gandini e il Casali (cfr. *ivi*, p. 249).

¹³⁸ Sulla datazione del divertimento in musica vd. *infra*, pp. 173-174.

ma spiritosa, che sapeva un poco di musica, ed aveva una voce angelica, ed un'abilità sorprendente». ¹³⁹ Dal momento che quei brevi componimenti non impegnavano che due o tre personaggi, e che già una volta il capocomico si era dimostrato scettico sulle capacità della d'Afflisio – da cui la decisione di cautelarsi ingaggiando la «sposina» del violinista Martinelli – credo si debba leggere l'ingresso della Costa come un vero passaggio di consegne da Elisabetta a lei. Del resto, lo dice lo stesso Goldoni, da allora «la Passalacqua, sollevata dal peso degl'intermezzi, recitava da Serva, e da seconda Donna, quando occorreva». ¹⁴⁰

È in parte possibile ricostruire i movimenti geografici della Costa per mezzo dei libretti nella cui lista dei personaggi compare il suo nome. Nel 1733 era al teatro San Luca di Venezia, dove insieme ad Antonio Maria Piva cantò negli intermezzi di *Lisetta e Caican turco* e con lo stesso compagno e Felice Bonomi in *Pasquale Gastaldo imbrogliato nelli amori di Vespetta serva e Togneta contadina*. ¹⁴¹ Nello stesso teatro nel 1736, con tutta probabilità nella stagione di carnevale, si esibì nella tragicommedia *La clemenza nella vendetta*, mettendosi in luce nelle tre parti della cingana indovina, di madama della Sol Rè, virtuosa di camera della regina, e di Eurilla, la figlia del sacerdote. ¹⁴² Tutti episodi, questi, che evidenziano la sua invidiabile esperienza vocale e un'abilità nei mascheramenti perfettamente

¹³⁹ Goldoni, *Memorie italiane*, cit., p. 256.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ Gli intermezzi sono contenuti in un unico libretto (cfr. la copia conservata in BNBM, Racc. Dramm. Corniani Algarotti 5086 e Sartori, *I libretti italiani*, cit., vol. IV [1992], no. 17880, p. 364). *Pasquale Gastaldo imbrogliato negl'amori di Vespetta finta amalata*, fu replicato nello stesso teatro un anno più tardi, come testimoniano l'iscrizione ms. sul libretto conservato in BNMV, Dramm. 900.17 e Groppo, *Catalogo purgatissimo*, cit., c. 237 (dove si legge che quell'anno gli stessi comici cantarono anche l'intermezzo *Il marito confuso e chiarito dalla moglie prudente*).

¹⁴² Cfr. *La clemenza nella vendetta. Tragicomedia dedicata al signor Giovan Battista Garelli detto Pantalone da Antonio Franceschini detto Argante*, Padova, Conzatti, 1736, p. 11. Gli altri personaggi erano così distribuiti tra i membri della formazione comica: «Pantalone Re dei cucchi. *Il signor Francesco Rubbini*. Dottore marchese de' merlotti. *Il signor Lodovico Nicoli*. Canueto dei fremoli ufficiale di Pantalone. *Il signor Dieci soldi a la sera* [forse una comparsa assunta occasionalmente con quell'onorario]. Argentina regina delle civette. *La signora Felice Bonomi*. Eularia principessa dei faggiani, Aurelia principessa dei cotorni, sorelle damigelle della regina. *La signora Vittoria Mitti*, la signora Marta Focari. Fichetto conte dei falchetti, e baron dei sparavieri, primo ministro della regina. *Il signor Giuseppe Campioni*. Leandro sotto nome di Flavio, Florindo sotto nome di Alcindo, figli incogniti di Pantalone in figura di schiavi in corte della regina. *Il signor Antonio Franceschini*, il signor Giovanni Verder. Tracagnino principe degl'alochi. *Il signor Francesco Catoli*. Tugo Marmotta condottier de' soldati alochi. *Il signor Fausto Bonomi*. Cingana indovina, che canta, madama della Sol Rè, virtuosa di camera della Regina, Eurilla figlia del maggior Sacerdote. *La signora Rosa Costa*. Uranio maggior sacerdote d'Apollo. *Il signor Pompilio Mitti*. Coro de sacerdoti d'Apollo. Coro de cucchi. Coro d'alochi. Soldati di Pantalone con l'insegne del cucho. Soldati della regina con l'insegna della civetta. Soldati di Tracagnino con l'insegna dell'Aloco. Messo. Villano, che canta la Villotta. Altri villani, che accompagnano Tracagnino. Orso, asino, che non parlano» (ivi, pp. 10-11).

funzionale all'intreccio degli intermezzi, che ne faceva un appetibile boccone per un capocomico-impresario, com'era Imer, vorace di quel genere. La sua permanenza al fianco del genovese fu probabilmente breve. Una Rosa Costa «napoletana, virtuosa di camera del Duca di Montemari» cantava nell'autunno del 1737 al teatro dei Fiorentini di Napoli nella commedia musicale *Da un disordine nasce un ordine* di Federico Gennarantonio con musica di Vincenzo Ciampi (Napoli, 1737).¹⁴³ Nel caso in cui si tratti della stessa persona, non può essere lei la «virtuosa di musica» menzionata da Goldoni nella *Prefazione* al XV tomo delle sue *Opere*, e che in quell'anno «facea brillar gl'intermezzi».¹⁴⁴ Della Costa perdurano le tracce nella capitale partenopea almeno fino al 1739-1740; mentre dal '42 la si ritrova a Verona e Venezia in un repertorio ormai del tutto affrancato dal teatro comico. Dal 1743 in avanti il suo nome compare su innumerevoli libretti, che attestano come negli anni a seguire la cantante si sia spinta con successo fuori dall'Italia, passando da Graz, Amburgo, Linz, Bonn, fino a Mosca e San Pietroburgo, pur mantenendo una presenza costante e sostanziosa nel nord Italia.¹⁴⁵

L'ingaggio di Rosina Costa fu un bel colpo per Imer, ma la ciliegina sulla torta la pose, nel 1737, con l'avvicendamento tra Andriana Sambucetti e Marta Focheri, madre e figlia, Bastona vecchia e Bastona giovane. Nata a Venezia nel 1712, Marta fu prima Donna in alcune tra le maggiori compagnie dell'Arte italiane. Nel 1730 sposò Girolamo Focheri,¹⁴⁶ un suggeritore e attore di secondo piano col cognome del quale è spesso citata nelle fonti. Nella primavera del 1731 recitò al teatro del Cocomero di Firenze con la compagnia condotta da Giuseppe Monti.¹⁴⁷ Nel 1735, al servizio del re Carlo di Borbone a Napoli, si esibì con l'Arlecchino Gabriele Costantini, probabile nuovo capocomico della stessa compagnia.¹⁴⁸

Secondo Bartoli la Bastona approdò stabilmente a Venezia nel 1736, ma è possibile che vi arrivasse già l'anno precedente. È certo infatti il suo impiego al San

¹⁴³ Cfr. Sartori, *I libretti italiani*, cit., vol. II (1990), no. 7014, p. 271.

¹⁴⁴ Goldoni, *Memorie italiane*, cit., p. 263.

¹⁴⁵ Per una panoramica sull'attività musicale della Costa si veda l'indice degli spettacoli in Sartori, *I libretti italiani*, cit., *Indici-II* (1994), pp. 210-211.

¹⁴⁶ Altre fonti lo nominano Focari, Focari, Focher o Focheri. Cfr. Goldoni, *Memorie italiane*, cit., p. 256; Bartoli, *Notizie storiche*, cit., p. 115; Rasi, *I comici italiani*, cit., vol. I, to. 1 (1897), p. 302; Scannapieco, *Alla ricerca di un Goldoni perduto*, cit., p. 55; ASMn, Archivio Gonzaga, b. 3170, cit., c. 137r..

¹⁴⁷ Cfr. *infra*, n. 61. La formazione esordì nel teatro fiorentino il 1° aprile, come si deduce da una nota sul diario di Giovan Battista Fagioli: «Vennero, e cominciarono gli istrioni le lor comedie» (Fagioli, *Memorie*, cit., vol. XX, anno 1731, c. 37v.).

¹⁴⁸ Cfr. Croce, *I teatri di Napoli*, cit., p. 193.

Luca nella tragicommedia appena menzionata *La clemenza nella vendetta*, dove recitava la parte di Aurelia, «principessa dei cotorni».¹⁴⁹ In quel teatro fu prima Donna «a vicenda» con Vittoria Miti nella compagnia diretta dall'Amoroso Antonio Franceschini detto Argante, «con il quale faceva de' scenici contrasti con molta vivacità di spirito; e con un dialogo eloquente, ed ottimamente condotto».¹⁵⁰ Al San Samuele, l'anno successivo, fu ingaggiata ancora nel ruolo di prima Donna «a vicenda», dovendo dividere il ruolo con Cecilia Rutti.¹⁵¹ Questo tipo di contratti, oltre a imporre «un'alternanza nell'impegno e nel guadagno»¹⁵² tra le due attrici, costituiva probabilmente un allettante incentivo per il pubblico chiamato a scegliere la propria attrice favorita. Nel caso specifico, mentre la Romana era «eccellente nelle parti tenere delle tragedie»,¹⁵³ l'altra sapeva guadagnarsi il favore degli spettatori «con molta vivacità di spirito; [...] una facondia copiosa, un'arguzia sottile, ed alcuni motteggi aspri insieme, ed accorti».¹⁵⁴

Serve affidarsi ancora ai due noti documenti del 1740 e 1746 per sapere che «Marta Focari, detta Aurelia» proseguì il suo sodalizio con la compagnia di Imer almeno fino alla *tournée* mantovana.¹⁵⁵ È probabile, seppure non assodato, che la separazione dal capocomico genovese sia avvenuta solo nel 1748, quando l'attrice si trasferì alla corte di Augusto III nella compagnia guidata da Antonio Bertoldi. Il suo debutto a Varsavia avvenne il 3 agosto 1748, quando recitò ne *I torti imaginari*,¹⁵⁶ mentre l'ultima recita in cui sarebbe attestata la sua presenza è una rappresentazione della *Vedova scaltra* il 26 novembre 1754 ancora a Varsavia.¹⁵⁷

¹⁴⁹ *La clemenza nella vendetta*, cit., p. 10.

¹⁵⁰ Bartoli, *Notizie storiche*, cit., p. 115. Di diverso avviso Croce, che sostiene come ancora nel 1739 il Costantini volesse «liberarsi dalla Bastona, adducendo a pretesto gli amozzi di costei in Napoli» (Croce, *I teatri di Napoli*, cit., p. 197).

¹⁵¹ Secondo von Loehner l'attrice avrebbe fatto già parte della compagnia che nella primavera del 1736 recitò a Genova (cfr. von Loehner, *Note*, cit., p. 316n.).

¹⁵² Ferrone, *La Commedia dell'Arte*, cit., p. 252.

¹⁵³ Goldoni, *Memorie italiane*, cit., p. 231.

¹⁵⁴ Bartoli, *Notizie storiche*, cit., p. 115.

¹⁵⁵ Cfr. la lista dei personaggi dell'*Osmano Re di Tunisi* (1740), in Scannapieco, *Alla ricerca di un Goldoni perduto*, cit., p. 55; e ASMn, Archivio Gonzaga, b. 3170, cit., c. 137r.. In entrambi i casi compare anche il nome del marito, interprete del personaggio di Ali, servo di Osmano, nel primo caso, addirittura «sesto Uomo» nel secondo.

¹⁵⁶ Cfr. Klimowicz-Roszkowska, *La commedia dell'arte alla corte di Augusto III*, cit., p. 91.

¹⁵⁷ Improbabile pare dunque l'autenticità della notizia fornita da Paglicci Brozzi circa la composizione della compagnia del San Luca nel 1749, che comprenderebbe: «*Uomini*. Fausto Bonomi, Vincenzo Bugani, Giuseppe Campioni, Giovanni Canzagli, Giacinto Cattoli, Francesco Falchi, G. B. Garelli, Lucio Landi, Francesco Maiani, G. B. Manzoni, Antonio Martelli, Gio. Marzocchi, Pompilio Miti, Lodovico Niccoli, Anton Maria Piva, Antonio Rubini, Pietro Gandini. *Donne*. Marta Bastona, Elisabetta Cattoli, Giustina Cavalieri, Rosa Costa, Marta Davia, Vittoria Falchi, Caterina Landi,

Al di là dei molteplici indubbi meriti di un'attrice tra le più intriganti del panorama teatrale del Settecento, il suo ricordo si lega principalmente all'interpretazione di Rosaura nella *Donna di garbo* di Goldoni. La Bastona si «impossessò» della parte alla prematura morte di Anna Baccherini, la Servetta per cui era stata inizialmente scritta, «ed ebbe la soddisfazione di recitarla, e di riscuoterne infiniti applausi»¹⁵⁸ a Genova nella primavera del 1743.

Ho già detto come a proposito di questi anni si facciano confuse le memorie goldoniane, che rimangono tuttavia la fonte più esauriente. Gli storici hanno fatto varie ipotesi sull'arrivo al San Samuele di Francesco Bruna, Pantalone conosciuto come Golinetti, di Giuseppe Simonetti, l'Amoroso che sostituì il partente Vitalba, e della famiglia Sacco.

Quanto a Golinetti e ai Sacco, c'è concordanza tra gli storici nel collocarne nel 1738 l'arrivo a Venezia. Il primo era nato nella Serenissima intorno al 1710.¹⁵⁹ Non ci sono ad oggi notizie sulla sua attività comica prima dell'approdo nella compagnia Imer, ma sembra evidente che l'attore abbia recitato a viso scoperto anche prima di arrivare al San Samuele:

Passabile era il *Golinetti* colla maschera di *Pantalone*, ma riusciva mirabilmente senza la maschera nel personaggio di Veneziano, giovane, brillante, giocoso, e specialmente nella commedia dell'Arte, che chiamavasi il *Paroncin*.¹⁶⁰

Sfruttando questa sua particolare propensione, Goldoni scrisse per lui la cosiddetta trilogia dell'esordio, quasi un percorso a ritroso dall'innovativo personaggio del «cortesan», passando per il giovane scialacquatore, fino a tornare al vecchio mercante in angustie della commedia pregoldoniana.¹⁶¹ Forse questo dietrofront fu il risultato dei dissidi tra l'attore e il commediografo, di cui

Vittoria Miti, Giovanna Verder, Teresa Gandini, Caterina Bresciani» (Antonio Paglicci Brozzi, *Il Regio Ducal Teatro di Milano nel secolo XVIII: notizie aneddotiche 1701-1776*, Milano-Lucca, Ricordi, s.d. [ma 1894], pp. 67-68). Si tratta di un *cast* sensazionale, ma che, anche per questo, sembra più una parata ideale di stelle che il vero elenco della compagnia.

¹⁵⁸ Goldoni, *Memorie italiane*, cit., p. 287.

¹⁵⁹ Il cognome compare nelle fonti con diverse varianti: Collinetti, Collinetti, Gollinetti, Golinetti, mentre Goldoni è l'unico a chiamarlo Bruna.

¹⁶⁰ Ivi, p. 266.

¹⁶¹ Si tratta evidentemente, nell'ordine, del *Momolo cortesan* (carnevale 1738-1739), del *Momolo sulla Brenta* (autunno 1739) e del *Mercante fallito* (carnevale 1740-1741), usciti congiuntamente dai torchi dello stampatore fiorentino Paperini nel 1757, coi titoli *L'uomo di mondo*, *Il prodigo*, *La bancarotta*. A proposito di questo incerto retrocedere di Goldoni dal borghese cortigiano onesto al mercante fallito, si veda l'analisi di Guido Nicastro, *Dalla commedia dell'arte alla commedia di carattere*, in «Studi goldoniani», VI, 1982, pp. 131-163: 148-155.

quest'ultimo narra nelle sue memorie: essendosi Golinetti attribuito tutto il merito del successo del *Momolo cortesan*, Goldoni lo avrebbe punito facendolo improvvisare sul canovaccio del *Momolo sulla Brenta*; e, dopo i fischi raccolti dal comico, godendosi in un secondo momento gli applausi alla parte da lui interamente distesa.¹⁶² Comunque sia, sembra falsa la notizia secondo cui, nel 1742 o 1743, l'attore si sarebbe ritirato.¹⁶³ Anch'egli, infatti, compare nella famosa *Nota* inviata da Imer a Mantova.¹⁶⁴ Detto che non è impossibile che si sia allontanato qualche tempo prima di far ritorno nel gruppo, magari proprio in quell'anno,¹⁶⁵ sembra questo un periodo di sostanziale stabilità per la compagnia del San Samuele, fatto di contratti duraturi che non farebbero escludere in maniera aprioristica una sua permanenza continuata nella formazione.

È invece certo il suo abbandono nel 1748, quando andò a sostituire Antonio Piva nella compagnia bertoldiana in Sassonia. A Dresda e Varsavia mise a frutto l'esperienza goldoniana riscuotendo successi col personaggio di Momolo. Nel 1751 gli subentrò Cesare D'Arbes. Morì a Venezia nel 1767 circa.¹⁶⁶

Accrebbe ancor più il valore della compagnia del teatro Grimani la scrittura della famiglia Sacco, da poco rientrata dalla Russia, dove aveva servito la zarina Anna Ioannovna tra il 1733 e il 1735.¹⁶⁷ A capo della truppa c'era Antonio, il famosissimo Zanni, nato a Vienna nel 1708 durante una *tournée* della formazione guidata dal padre, il napoletano Gaetano, anch'egli interprete della maschera di Truffaldino. La storia dei suoi esordi da ballerino e della sua affermazione come comico eccellente è riassunta così da Bartoli:

Danzando in Firenze sotto la maschera di secondo Zanni nel teatro della Pergola, fu veduto dal Gran Duca Giovanni Gastone, che chiamandolo alla sua presenza, e ravvisatolo di pronto spirito, volle obbligarlo a recitare la sera appresso in quel ridicolo personaggio nell'altro teatro del Cocomero, in cui vi travagliava Gaetano suo padre. Esegui il comando di quel sovrano, mostròsi dispostissimo a tale esercizio, e veramente trasportato poi dal genio alla comica professione, pose la maschera del Truffaldino con sicurezza, e di grado in grado

¹⁶² Cfr. Goldoni, *Memorie italiane*, cit., p. 274.

¹⁶³ Cfr. Goldoni, *Mémoires*, cit., p. 197.

¹⁶⁴ Cfr. ASMn, *Archivio Gonzaga*, b. 3170, cit., c. 137r..

¹⁶⁵ È suggestiva ad esempio l'ipotesi, avanzata qui per la prima volta, che il Pantalone si sia unito alla truppa Sacco, partente nel 1742, e con essa sia rientrato al San Samuele tre anni più tardi. Non esistono tuttavia prove documentarie che avvalorino questa ipotesi.

¹⁶⁶ Per un approfondimento sull'attore cfr. Caterina Nencetti, *Golinetti, Francesco*, in AMAtI.

¹⁶⁷ Cfr. Ferrazzi, *Commedie e comici dell'arte*, cit., p. 290.

collo studio s'andò perfezionando, divenendo finalmente un inimitabile, e famoso commediante.¹⁶⁸

Dal 1716 al 1731 la compagnia Sacco si legò con il teatro di San Luca.¹⁶⁹ Gaetano morì forse nel 1735, e quando i figli arrivarono al San Samuele Antonio era già una stella. Fu lui «qui rendit cette compagnie completement bonne».¹⁷⁰ Con lui c'erano la moglie Antonia Franchi, seconda Amorosa col nome di Beatrice, la sorella maggiore Adriana (o Andriana), Servetta col nome di Smeraldina, e quelle minori Anna Caterina e Francesca; infine, seppure probabilmente impegnati con meno continuità sulle scene, le figlie Angela e Giovanna.¹⁷¹ Quanto a Giovanni Antonio, le cui sole notizie sono contenute nella lista degli interpreti dell'*Osmano*, credo non avesse legami di parentela con Truffaldino. Menzionato come «figlio del signor Giuseppe», egli era probabilmente il ballerino omonimo del comico e figlio del coreografo Giuseppe Sacco.¹⁷²

La bravura di Antonio, universalmente riconosciuta dai contemporanei, prese la mano anche al giovane poeta del San Samuele:

[...] la novità del Sacchi, celebre nel suo personaggio, metteva ancora in maggior credito le recite all'improvviso, e non poteva sperarsi di tentar le commedie scritte. Mi lasciai anch'io persuadere dalla bravura de' comici a dar loro una commedia a soggetto, e come tanto più piacevano, quant'erano più caricate d'accidenti e d'intrigo, ne feci una intitolata: *Cento e quattro accidenti in una notte*.¹⁷³

¹⁶⁸ Bartoli, *Notizie storiche*, cit., p. 406.

¹⁶⁹ Cfr. Alberti, *Il ritorno dei comici*, cit., p. 170.

¹⁷⁰ Goldoni, *Mémoires*, cit., p. 184.

¹⁷¹ Cfr. Ginette Herry, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata*, to. 1. 1707-1744, Venezia, Marsilio, 2007, p. 281. Tranne i casi di Angela e Giovanna, i nomi degli altri parenti sono verificabili nell'elenco dei personaggi dell'*Osmano Re di Tunisi* (per cui cfr. Scannapieco, *Alla ricerca di un Goldoni perduto*, cit., p. 55). Goldoni, per canto suo, nomina solamente Andriana e Antonia (cfr. Goldoni, *Memorie italiane*, cit., p. 264, e Id., *Mémoires*, cit., p. 184). La presenza dei figli di Truffaldino nella compagnia del San Samuele è confermata da una «controcena» scritta da Giovan Battista Fagioli «per due ragazzi figliuoli de' comici Sacchi» nel 1738 (Fagioli, *Mss. Autografi*, cit., cc. 350r.-351v.). La data si deduce dall'indice delle opere che apre la raccolta degli *Scherzi comici* del poeta fiorentino: «Controcena per i figliuoli di Antonio Sacchi detto Truffaldino comico – 1738» (BRF, Giovan Battista Fagioli, *Scherzi comici*, Ricc. ms. 3466, c. 1r.).

¹⁷² L'ipotesi è già vagliata da Colavecchia, *Antonio Sacco comico italiano*, cit., pp. 134-135. A proposito del lavoro di Giuseppe al fianco di Andriana Sacco vd. in questo cap. la n. 201. A proposito dell'omonimia tra Truffaldino e il ballerino che partecipò alla recita dell'*Osmano* cfr. anche Scannapieco, *Noterelle gozziane*, cit., pp. 102-103.

¹⁷³ Goldoni, *Memorie italiane*, cit., p. 264.

Questo fu il primo o forse il secondo canovaccio scritto dall'avvocato veneziano per Truffaldino.¹⁷⁴ Nonostante la presenza di un gruppo votato alla messinscena di commedie dell'Arte, la produzione goldoniana non subì, come il commediografo vorrebbe farci credere, scosse o deviazioni significative. Nei primi quattro anni egli offrì al pubblico, oltre alla citata trilogia dell'esordio, probabilmente il *Giustino*, la tragicommedia *Osmano Re di Tunisi* e l'*Enrico* nel 1740,¹⁷⁵ insieme a chissà quali altri lavori non giunti fino a noi. Una produzione, quindi, per nulla indegna di una compagnia che aveva fatto della varietà del repertorio il proprio segno distintivo.

Confidando nelle informazioni dettagliate di Bartoli, particolarmente attendibili riguardo ad Antonio Sacco, nella cui compagnia militò sei anni, gli storici hanno finora accreditato l'ipotesi che la famiglia abbia intrapreso un secondo viaggio in «Moscovia» tra il 1742 e il 1745. Eppure, né dalla descrizione del Bartoli, né dalle carte ad oggi recuperate in terra russa emerge la prova di tale viaggio. Sicuramente la sua truppa era ancora a Venezia nella primavera del '42, quando il nome dei «Sacchi» viene registrato nel catastico del San Samuele.¹⁷⁶ Nella primavera dell'anno successivo, poi, sembra testimoniata una sua presenza a Mantova: ad «Antonio Sachi», com'era consuetudine, furono infatti concessi per quella stagione tre palchetti al terzo ordine del teatro Nuovo a uso dei comici.¹⁷⁷ La questione ha bisogno di altre prove per essere definitivamente chiarita, ma già questa vale come testimonianza importante di fronte al vuoto di documenti che dimostrino la *tournée* russa.

Sicuramente Truffaldino e i suoi rientrarono nella compagnia del San Samuele nel 1745, e dopo i successi conseguiti nella precedente esperienza il comico non esitò a rivolgersi a Goldoni chiedendo nuovi canovacci. Fu anzi egli stesso a fornire al veneziano il soggetto su cui costruire «à ma fantaisie» la commedia. Sulla traccia dell'*Arlequin valet de deux maîtres* di Jean-Pierre des Ours de Mandajors il poeta

¹⁷⁴ Il dubbio è stimolato dallo stesso Goldoni, che inverte l'ordine delle commedie nei *Mémoires*. Qui spiega che fu il successo delle *Vingt-deux infortunes d'Arlequin* a indurlo a scrivere un ulteriore scenario: «je donnai quinze jours après une seconde comédie dans la même genre, et bien plus chargée de situations et d'événemens, puisque je l'avois intitulée *La nuit critique*, ou *Les cent quatre évènements dans la même nuit*» (Goldoni, *Mémoires*, cit., p. 191).

¹⁷⁵ Quest'ultima tragedia, già allestita due anni prima, fu rappresentata nuovamente in occasione delle festività per la visita veneziana di Federico Cristiano, principe elettore di Sassonia.

¹⁷⁶ Vd. *supra*, n. 35.

¹⁷⁷ Cfr. ASMn, *Archivio della Scalcheria*, b. 35, fasc. n.n., c. n.n.

confezionò il celeberrimo *Servitore di due padroni*,¹⁷⁸ che la compagnia recitò nell'estate dell'anno successivo a Milano prima di presentarlo al pubblico veneziano nella stagione autunnale.¹⁷⁹ Lo straordinario successo della *pièce* non fece che dare nuova linfa al connubio Goldoni-Sacco, da cui nacquero almeno altri cinque scenari: *Il figlio di Truffaldino perduto e ritrovato* (o *La nascita del primogenito di Truffaldino*), *La congiura de' carbonari*, *Truffaldino ubbriaco e Re dormendo*, *Truffaldino confuso tra il bene e il male*, *I due gemelli Truffaldini*, tutti scritti e messi in scena prima del 1746,¹⁸⁰ data in cui plausibilmente si chiusero i contatti tra l'attore e il promesso poeta della compagnia Medebach.

Nel 1749 Michiel Grimani scelse Pietro Chiari per contendere al Sant'Angelo di Goldoni-Medebach il titolo di miglior teatro veneziano di prosa: con grande professionalità i Sacco si misero a disposizione di un repertorio sempre più spostato sul premeditato. Ciononostante c'è da credere che, al di là di quanto riportano le fonti sugli scontri a colpi di commedie distese tra i due teatri, il peso dei canovacci dell'Arte sulla produzione delle due compagnie fosse ancora piuttosto consistente.¹⁸¹ E, giusto per citare un esempio, si ripensi a *I nemici del pane che mangiano* e *La conciateste moglie di Truffaldino marito tre volte buono*, entrambi consegnati al famoso Zanni del San Samuele dall'abate bresciano nel 1752.¹⁸²

Conclusosi il carnevale dell'anno seguente, Sacco contravvenne al contratto che ancora lo legava ai nobili Grimani e abbandonò nuovamente Venezia per una delle tanto ambite e lucrose *tournées* estere:

Antonio Sacco essendo allora impegnato con la casa Grimani di far uso del teatro a San Giovanni Grisostomo in Venezia, non avrebbe potuto abbandonare la prima impresa per

¹⁷⁸ Sulla genealogia della celebre commedia cfr. Siro Ferrone, *Introduzione a Goldoni, Il servitore di due padroni*, cit., pp. 9-45: 13.

¹⁷⁹ A proposito della controversa datazione della prima del *Servitore* vd. *supra*, cap. I, n. 20.

¹⁸⁰ È Carlo Gozzi a dar conto dell'esistenza di questi canovacci (Gozzi, *Appendice al Ragionamento ingenuo*, cit., p. 555), dei quali Goldoni, opportunamente impegnato a promuovere il proprio mito di riformatore delle scene, non menziona che *L'enfant d'Arlequin perdu et retrouvé* (cfr. Goldoni, *Mémoires*, cit., p. 225). Per una catalogazione ragionata dei testi nell'imponente produzione dell'avvocato veneziano, cfr. Anna Scannapieco, *Scrittoio, scena, torchio: per una mappa della produzione goldoniana*, in «Problemi di critica goldoniana», VII, 2000, pp. 25-242: 142-143.

¹⁸¹ Vedi quanto scrive Anna Scannapieco a proposito degli ancora numerosissimi allestimenti di commedie dell'Arte al San Luca nel periodo 1758-1770, in Scannapieco, «... gli erarii vastissimi», cit., in partic. pp. 150-166.

¹⁸² Entrambi i testi furono stampati nel quarto tomo delle commedie scritte da Chiari per i teatri San Samuele e San Giovanni Grisostomo (Chiari, *Commedie*, cit., to. 4 (1758), pp. 215-300 e 301-392). Il giudizio dell'abate sulla professionalità di Sacco si allinea a quello degli altri 'biografi' dell'attore: nonostante la totale assenza di morale, egli è stimato, come Antonio Vitalba, «indegno, ma eccellente nel suo mestiere» (Chiari, *La filosofessa italiana*, cit., p. 454).

appigliarsi alla seconda; ma consideratone il sommo vantaggio, che venivagli offerto; riflettuto che i teatri di Sant'Angelo, e di San Luca erano in qualche auge; dato uno sguardo a' parenti suoi, e alla sua propria famiglia; e visto che il portarsi a servire un monarca procuravagli, oltre il guadagno più proficuo, ancora un onor segnalato; dopo d'aver passata la primavera in Milano, si trasferì a Genova, ed ivi facendo alcune recite per aspettare l'imbarco, venuto il tempo di far vela, coraggioso colla sua truppa partì, giungendo felicemente in Lisbona sul cadere dell'anno 1753.¹⁸³

Nel 1756 la numerosa compagnia rientrò dal Portogallo provata dal tremendo terremoto che ne distrusse la capitale.¹⁸⁴ Ripreso possesso del San Samuele, Sacco combatté ad armi impari contro il Sant'Angelo e il San Luca, dove nel frattempo si erano affermati e furoreggiavano rispettivamente Chiari e Goldoni. Finché il conte Carlo Gozzi non venne in aiuto dell'attore. Vedendo in Truffaldino l'ultimo e il migliore baluardo della vecchia tradizione dell'Improvvisa, egli ne fece la propria spada contro i cosiddetti riformatori del teatro. La collaborazione tra i due, cominciata nel 1761 con l'allestimento dell'*Amore delle tre melarance*, fu lunga e fortunata.¹⁸⁵ Antonio Sacco lasciò il mondo dei mortali mentre viaggiava su una nave alla volta di Marsiglia, forse nel modo più giusto per colui che fu probabilmente l'ultimo paladino del vecchio teatro delle maschere.¹⁸⁶

Sulla recitazione del «migliore Arlecchino d'Italia»¹⁸⁷ i giudizi sono uniformemente entusiasti e le descrizioni delle sue grandi capacità esaurienti. Goldoni lo descrive così al pubblico francese:

Cet acteur [...] ajoutait aux graces naturelles de son jeu, une étude suivie sur l'art de la comédie et sur les différens théâtres de l'Europe. Antonio Sacchi avoit l'imagination vive et brillante ; il jouoit les comédies de l'art, mais les autres Arlequins ne faisoient que se répéter, et Sacchi, attaché toujours au fond de la scene, donnoit, par ses saillies nouvelles et par des réparties inattendues, un air de fraîcheur à la piece, et ce n'étoit que Sacchi que l'on alloit voir en foule. Ses traits comiques, ses plaisanteries n'étoient pas tirées du langage du peuple, ni de celui des comédiens. Il avoit mis à contribution les auteurs comiques, les poètes, les orateurs, les philosophes; on reconnoissoit, dans ses impromptus, des pensées de Sénèque, de

¹⁸³ Bartoli, *Notizie istoriche*, cit., p. 407.

¹⁸⁴ Una stima più esatta dei tempi del rientro di Sacco da Lisbona è tentata da Scannapieco, *Noterelle gozziane*, cit., pp. 102-103.

¹⁸⁵ Sull'unione tra Antonio Sacco e Carlo Gozzi cfr. Bazoli *L'orditura e la truppa*, cit., pp. 197-288.

¹⁸⁶ Per una ricognizione più esauriente sull'attore si vedano Colavecchia, *Antonio Sacco comico italiano*, cit.; la recente voce sull'attore a cura di Ferrone, *La Commedia dell'Arte*, cit., pp. 313-316; Giorgio Padoan, *Gli Arlecchini di Carlo Goldoni*, in «Quaderni veneti», 1987, 6, pp. 79-109: 84-94; Scannapieco, *Alla ricerca di un Goldoni perduto*, cit., pp. 31-32, con la ricca bibliografia, e Id., *Noterelle gozziane*, cit.; si veda anche la dettagliata descrizione che Giacomo Casanova dà di un Arlecchino e che pare riferirsi al comico d'origine napoletana (cfr. Giacomo Casanova, *Supplimento all'opera intitolata Confutazione della storia del governo veneto d'Amelot de la Houssaje*, Amsterdam, Mortier, 1769, pp. 285-288).

¹⁸⁷ Goldoni, *Memorie italiane*, cit., p. 263.

Cicéron, de Montagne ; mais il avoit l'art d'approprier les maximes de ces grands hommes à la simplicité du balourd ; et la même proposition, qui étoit admirée dans l'auteur sérieux, faisoit rire sortant da la bouche de cet acteur excellent.¹⁸⁸

Il giudizio di Carlo Gozzi si attesta sulla medesima linea:

Il Sacchi rinomato Truffaldino è l'unico oggidì tra i comici dell'Italia, che intenda le circostanze de' tempi, e il ben condurre una truppa comica, perché non resti sterile l'utilità della sua professione. Egli tiene la sua compagnia esercitata nella commedia improvvisa, e ben provveduta de' più atti personaggi a una tale rappresentazione; ma ben fornita la tiene ancora di abilissimi personaggi a recitare qualunque buona tragedia, tragicommedia, o commedia, composta o tradotta che gli venisse da qualche leggiadro spirito recata. Per tal modo egli dà respiro, e rinvigorisce l'aspetto di novità alla commedia improvvisa, indispensabile a sussistere nel Teatro con frutto per quanto è lungo l'anno, e si ripara da' pregiudizi che gli può cagionare una coltura sino ad ora nell'Italia sognata. Entro a tali trinceramenti si coltiva, e si diverte il pubblico, e si ricevono dal pubblico que' soccorsi che ha il Sacchi, a torto invidiato da que' comici che non sanno né la loro professione, né l'utilità che può venire a quell'Arte che esercitano nell'Italia.¹⁸⁹

Francesco Bartoli, dopo aver ribadito le qualità intellettuali di «un ingegno non spoglio di cognizioni», mette in luce alcune attitudini di Truffaldino che si potrebbero quasi definire proto-registiche, poiché «nelle occasioni di dover mettere in scena qualche nuova rappresentazione, o comica, o tragica che sia, sapeva molto bene istruire i suoi comici, insegnando ad essi il vero modo di eseguirle con puntualità, ed accuratezza».¹⁹⁰

Sarà utile spendere qualche parola anche a proposito di Andriana, sorella maggiore di Truffaldino. Nata nel 1706 circa, la si trova la prima volta impegnata col teatro Vendramin insieme al padre Gaetano, in un contratto quinquennale sottoscritto il 7 luglio 1726.¹⁹¹ Inizialmente attiva nel ruolo di «*Donna seria* sotto il nome di Beatrice», passò «al carattere della *Serva* sotto il nome di Smeraldina [...] e riuscì attrice pregiatissima per l'acutezza dello spirito, la grazia del gesto e la vivezza dei lazzi».¹⁹² Goldoni la descrive appunto «*Servetta, pronta e vivace*» con «la più fina conoscenza dell'Arte»,¹⁹³ tanto da farci credere che sia stata lei l'unica

¹⁸⁸ Goldoni, *Mémoires*, cit., pp. 190-191.

¹⁸⁹ Carlo Gozzi, *La Prefazione al «Fajel»*, in Id., *Ragionamento ingenuo*, cit., p. 179. Nel 1761 lo stesso poeta scrisse in onore dell'attore il *Canto ditirambico de' Partigiani del Sacchi Truffaldino* (in Carlo Gozzi, *Opere del Conte Carlo Gozzi*, Venezia, Colombani, 1774, vol. VIII, pp. 164-179).

¹⁹⁰ Bartoli, *Notizie storiche*, cit., p. 408.

¹⁹¹ Cfr. CGV, *Archivio Vendramin*, 42 F 1/7, cit., cc. 31r.-32r. (in Alberti, *Il ritorno dei comici*, cit., pp. 170-171).

¹⁹² Rasi, *I comici italiani*, cit., vol. II (1905), p. 459.

¹⁹³ Goldoni, *Memorie italiane*, cit., p. 264.

«soportabile» tra le «quarante ou cinquante Soubrettes que je pourrais nommer».¹⁹⁴ Dopo la scomparsa nel 1749 del primo marito, Rodrigo Lombardi, «sposò in secondi voti l'attore Atanasio Zanoni, e morì a 61 anno il primo dì di febbraio 1776».¹⁹⁵ Il suo percorso artistico è legato a quello del più celebre fratello, ma la sua attività di comica necessita di essere rivista alla luce del suo impegno come ballerina: il suo nome si legge nella lista delle danzatrici del *Bajazet* per l'autunno 1740,¹⁹⁶ del *Cesare in Egitto* messo in scena a Verona nel carnevale 1740-1741¹⁹⁷ (e a cui prese parte anche Teresa Imer) e tra quelle dell'*Eumene* rappresentato a Bologna nella primavera del 1742,¹⁹⁸ nella stagione invernale 1742-1743 Andriana prese parte, ancora a Verona, alla recita dei *Fratelli riconosciuti*¹⁹⁹ e un anno più tardi, ancora nel teatro dell'accademia Filarmonica della città scaligera, al *Tigrane*²⁰⁰ e al *Siroe*.²⁰¹ Nello stesso luogo Smeraldina tornava nell'autunno 1748 per un altro allestimento metastasiano, quello dell'*Antigono*,²⁰² mentre nel 1750 si esibì a Reggio Emilia nel *Farnaspe*.²⁰³ Nell'autunno del 1752 danzò nel dramma musicale goldoniano *I portentosi effetti della madre natura*: lei e Antonio sono annoverati tra i membri della «compagnia stabile» del San Samuele.²⁰⁴

Insieme alla folta famiglia Sacco, nello stesso 1738 fu assunto nel ruolo di Pantalone il ferrarese Fortunato Colombo, attore «verboso, [che] ne' lazzi suoi

¹⁹⁴ Goldoni, *Mémoires*, cit., p. 197. Di diverso avviso si pronuncia Pietro Chiari, che nella sua crociata contro i comici di professione ne denuncia lapidariamente l'ingiustificata superbia: «Madama Scattoccia sua sorella [di Tartar-Sacco], che si crede l'idea originale dell'Arte; e mette in derisione lo stesso Molliere» (Chiari, *La filosofessa italiana*, cit., p. 106).

¹⁹⁵ Von Loehner, *Carlo Goldoni e le sue Memorie*, parte I, cit., p. 55, n. 1.

¹⁹⁶ *Il Bajazet. Drama per musica da rappresentarsi nel celebre teatro Solerio d'Alessandria in ottobre dell'anno 1740*, Alessandria, Vimercati, 1740.

¹⁹⁷ Cfr. [Bussani], *Cesare in Egitto*, cit., p. 8.

¹⁹⁸ Cfr. *Eumene. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro Malvezzi la primavera dell'anno 1742*, Bologna, Borghi, [1742], p. 7.

¹⁹⁹ Cfr. [Francesco Silvani], *I fratelli riconosciuti. Drama per musica da rappresentarsi in Verona nel teatro dell'accademia Filarmonica del carnevale dell'anno 1743*, Verona, Ramanzini, [1743], p. 55.

²⁰⁰ Cfr. [Domenico Lalli], *Il Tigrane. Drama per musica da rappresentarsi in Verona nel teatro dell'accademia Filarmonica del carnevale dell'anno 1744*, Verona, Ramanzini, [1744], p. 6.

²⁰¹ Cfr. [Pietro Metastasio], *Il Siroe. Drama per musica da rappresentarsi in Verona nel teatro dell'accademia Filarmonica nel carnevale dell'anno 1744*, Verona, Ramanzini, 1743, p. 8. Nei casi dei *Fratelli riconosciuti*, del *Tigrane* e del *Siroe* i libretti attribuiscono la cura dei balli a Giuseppe Sacchi, personaggio oscuro sul quale varrebbe la pena approfondire le indagini e chiarire eventuali legami di parentela con la Servetta.

²⁰² Cfr. Pietro Metastasio, *Antigono. Drama per musica di Pietro Metastasio da rappresentarsi per la fiera dell'autunno corrente 1748 nel teatro Filarmonico di Verona*, Verona, Ramanzini, [1748], p. 8.

²⁰³ Cfr. *Il Farnaspe. Drama per musica da rappresentarsi nel nuovo teatro dell'illustrissimo pubblico di Reggio in occasione della fiera dell'anno 1750*, Reggio [Emilia], Vedrotti, 1750, p. 9.

²⁰⁴ Cfr. Carlo Goldoni, *I portentosi effetti della madre natura. Drama giocoso per musica da rappresentarsi nel teatro nuovo di S. Samuele l'autunno dell'anno 1752*, Venezia, Fenzo, 1752, p. 3.

mostrava una comica arguzia piacevole, e gustosa».²⁰⁵ Rimase al servizio dei nobili Grimani al massimo due anni, perché già nell'autunno 1740 il Brighella della compagnia era Andrea Pasquali, sul quale le notizie sono praticamente nulle.²⁰⁶ Nel 1751 Colombo era l'Arlecchino della compagnia Medebach.²⁰⁷

Agli anni 1738-1739 risale una delle vicende più controverse della cronologia del San Samuele, ovvero l'avvicendamento tra Antonio Vitalba e il lucchese Giuseppe Simonetti.²⁰⁸ Il passaggio è molto confuso in Goldoni: nei *Mémoires*, all'altezza dell'anno 1738, egli registra «dans cette troupe des changemens qui la porterent, autant qu'il étoit possible, au point de sa perfection»:²⁰⁹ in una sola volta la compagnia avrebbe subito un vero e proprio stravolgimento, compiendo sostituzioni nei ruoli della prima Donna e del primo Uomo, della seconda Donna, della Servetta, dei due Vecchi e dei due Zanni.

Probabilmente più attendibile, almeno per quanto concerne l'ingresso in compagnia di Simonetti, quanto Goldoni scrive nella prefazione al quindicesimo tomo dell'edizione Pasquali delle sue opere. Qui fissa il suo incontro con l'attore all'autunno 1738, contemporaneamente a quello con Golinetti. Tuttavia la notizia è contraddetta dal poeta poco dopo, quando sostiene che l'attore «si presentò al pubblico la prima volta col personaggio di *Enrico* nella tragedia mia di tal nome».²¹⁰ Dal momento che, come si è visto precedentemente, la presenza di Vitalba in compagnia è attestata ancora per l'estate del 1738, pare improbabile che Simonetti abbia esordito solo nel 1740, quando l'*Enrico* fu replicato alla presenza dell'elettore Federico Cristiano di Sassonia.

Tra le ipotesi già vagliate per cui la successione sarebbe avvenuta nella Quaresima del 1739²¹¹ o a conclusione dell'estate 1738,²¹² un'ultima possibilità che

²⁰⁵ Bartoli, *Notizie istoriche*, cit., p. 186.

²⁰⁶ È attestata la sua presenza tra i comici che recitarono a Venezia l'*Osmano Re di Tunisi* (cfr. Scannapieco, *Alla ricerca di un Goldoni perduto*, cit., p. 55). È possibile che si tratti dell'Andrea Pasquale che in veste di Dottore era a Napoli nel 1735 insieme a Gabriele Costantini, Arlecchino; Marta Bastona, prima Donna; Francesca Dima, seconda; Pierina Veronese, terza; Giovanni Verder, primo Amoruso; Carlo Veronese, secondo; Giuseppe Pasquale, terzo; Angela Nelva, Servetta; Caterina Cattoli; Giambattista Festa, Pantalone; Andrea Nelva, Brighella (cfr. Croce, *I teatri di Napoli*, cit., pp. 193-194).

²⁰⁷ Cfr. Scannapieco, *Alla ricerca di un Goldoni perduto*, cit., p. 25, n. 37.

²⁰⁸ Di cui ci sono noti il luogo e la data di nascita, il 1703, dalla biografia che ne offre Luigi Rasi, *I comici italiani*, cit., p. 540. Queste sono le uniche notizie originali fornite dall'attore e biografo fiorentino che per il resto si limita a parafrasare quanto del comico scrivono Bartoli e Goldoni.

²⁰⁹ Goldoni, *Mémoires*, cit., p. 184.

²¹⁰ Goldoni, *Memorie italiane*, cit., p. 266.

²¹¹ Cfr. Scannapieco, *Alla ricerca di un Goldoni perduto*, cit., pp. 26, n. 40, e 28, n. 46.

mi sembra valga la pena considerare a proposito di questa spinosa questione è quella per cui Simonetti e Vitalba non sarebbero stati protagonisti di un avvicendamento, ma piuttosto compagni per le stagioni di autunno e carnevale del 1738-1739. In fondo la «compagnia numerosa tanto di gente»²¹³ annovera per lungo tempo fino a quattro o cinque Amorososi per volta.²¹⁴ E del resto, come sembra emergere dalle citate liste degli attori a nostra disposizione, è improbabile che Giuseppe abbia firmato con i Grimani un contratto da primo Innamorato: nell'*Osmano Re di Tunisi* (1740) vestiva i panni di Acmat, un personaggio che, leggendo l'*Argomento* della tragicommedia, parrebbe più adatto a un secondo Amorososo; nel 1746, invece, è addirittura menzionato come quarto Uomo. È più plausibile che sia stato Gaetano Casali a guadagnarsi il posto di primo Uomo della compagnia alla partenza di Vitalba; non a caso fu lui a vestire i panni di Osmano nel dramma omonimo.

In ogni caso si può ragionevolmente supporre che l'esordio di Simonetti a Venezia sia avvenuto nella seconda commedia scritta da Goldoni per Golinetti, il *Momolo sulla Brenta* rappresentato nell'autunno 1739. Nel gennaio-febbraio dell'anno seguente, come si è visto, l'attore fu impegnato nel ruolo eponimo nell'*Enrico*.²¹⁵ Il 23 gennaio 1741 sposò Anna Caterina Sacco.²¹⁶

Un Tommaso Simonetti compare come capo della compagnia del San Samuele in diversi documenti tra il 1743 e il 1747.²¹⁷ Credo difficile che si tratti dello stesso attore conosciuto col nome di Giuseppe dal momento che, come sappiamo, la famiglia Sacco stette lontana da Venezia tra il 1742 e il 1745 e quasi certamente l'Amorososo la seguì. Egli, al fianco del cognato Antonio Sacco, fu sicuramente alla guida della compagnia che recitò nello stesso teatro San Samuele nel 1758.²¹⁸

²¹² Vd. *infra*, pp. 86-87.

²¹³ *Li comici a chi leggerà*, complimento prefativo all'*Osmano Re di Tunisi*, in Scannapieco, *Alla ricerca di un Goldoni perduto*, cit., p. 56.

²¹⁴ Rivedi il documento mantovano del 1746 con la *Nota della compagnia*, dove, oltre alle maschere, compaiono cinque Donne e ben sei Uomini più Imer.

²¹⁵ Questa attribuzione non inficerebbe quanto appena detto a proposito delle gerarchie interne alla compagnia: Casali avrebbe infatti potuto cedere al compagno il ruolo di Vitalba mantenendo per sé quello che già conosceva per averlo interpretato due anni prima e che probabilmente prediligeva.

²¹⁶ Cfr. von Loehner, *Carlo Goldoni e le sue Memorie*, parte I, cit., p. 55, n. 1.

²¹⁷ Cfr. ASM, *Registri delle cancellerie dello Stato (e di magistrature diverse)*, Serie XXI, b. 45, cc. n.n. (10 settembre 1743 e 13 settembre 1744); ASF, *Consiglio di Reggenza*, f. 631, c. 68r. (26 maggio 1747).

²¹⁸ Cfr. CGV, *Archivio Vendramin*, 42 F 9/1, cit., cc. 23-24 (cit. in Scannapieco, *Alla ricerca di un Goldoni perduto*, cit., p. 27, n. 41).

Riguardo al suo stile di recitazione, Bartoli lo presenta come un «comico d'abilità per le cose dell'Arte improvvisa; [...] si distinse rappresentando l'affettato carattere di Don Gelsomino nella commedia intitolata: *Il Re dormendo*».²¹⁹ Goldoni, opponendolo ad Antonio Vitalba, lo descrive «moins brillant que son prédécesseur, mais plus décent, plus instruit et plus docile».²²⁰ La sua lunga permanenza nei teatri Grimani come membro eccellente delle compagnie che vi si avvicendarono conferma il suo alto valore di attore, marcatamente nelle commedie improvvisate su cui continuava a fondarsi il repertorio della truppa Sacco anche dopo i successi della riforma goldoniana degli anni Cinquanta-Sessanta del Settecento.

Tra la fine degli anni Trenta e l'inizio dei Quaranta la formazione del teatro San Samuele aveva ormai scavalcato quella del San Luca, sia per la qualità dell'organico, sia per l'offerta di un repertorio che non comprendeva unicamente commedie dell'Arte, ma si apriva spesso e volentieri al genere serio e a quello musicale. Per questo, giunta ormai la truppa «au point de sa perfection»,²²¹ di stagione in stagione era sufficiente fare aggiustamenti nei ruoli minori, o rafforzare alcune posizioni creando una stimolante concorrenza tra attori simili.

Nel 1740 entrò a far parte della formazione Francesco Maiani,²²² bolognese, «in qualità di primo Amoruso, unitamente al Casali, e tutti due sotto la direzione dell'Imer».²²³ La moltiplicazione degli Amorusi è un fenomeno che si è già osservato nelle prefazioni goldoniane: anche in questo caso il commediografo sente l'obbligo di specificare che, mentre Imer conservava gli onori e gli oneri istituzionali di quel ruolo, erano Gaetano Casali e Francesco Maiani a spartirsi «a vicenda» le prime parti maschili. Tuttavia, la giovane età del Grandi, appena ventiduenne all'epoca del suo approdo al San Samuele, e la contemporanea presenza in gruppo del più navigato Giuseppe Simonetti – subentrato appena l'anno precedente – fanno supporre un suo impiego piuttosto come terzo Amoruso,²²⁴ magari al posto di Gasparo Zorni; in questo senso il ricordo di Goldoni sembrerebbe influenzato dall'importanza che l'attore ebbe in seguito nella compagnia del San Luca, al cui servizio entrò

²¹⁹ Bartoli, *Notizie storiche*, cit., pp. 430-431. È possibile che si tratti del canovaccio confezionato da Goldoni per Antonio Sacco *Truffaldino ubbriaco e Re dormendo*.

²²⁰ Goldoni, *Mémoires*, cit., p. 184.

²²¹ Ibidem.

²²² L'attore è citato nelle fonti sia col cognome Maiani (o Majani), che Grandi.

²²³ Goldoni, *Memorie italiane*, cit., p. 275.

²²⁴ Cfr. Colavecchia, *Antonio Sacco comico italiano*, cit., p. 130.

contemporaneamente al drammaturgo nel 1753.²²⁵ E del resto è proprio in quel ruolo che Francesco Grandi (in Arte Ottavio) fece il suo esordio veneziano, probabilmente nell'*Osmano Re di Tunisi* rappresentato sul palcoscenico del teatro San Samuele nell'autunno del 1740. Egli compare nell'elenco dei personaggi dietro al capocomico Giuseppe Imer, alle due prime Donne Cecilia Rutti e Marta Bastona, e agli Amorosì Gaetano Casali e Giuseppe Simonetti. Il dato sembra peraltro suffragato da un contratto oggi conservato presso l'Archivio Vendramin: in questo atto, il 15 marzo 1746, Grandi si impegnava con i Grimani «in figura di secondo Moroso assoluto nelle commedie» e «di ricevere quelle parti nelle opere che gli saranno destinate dal direttore della compagnia per anni dieci prossimi venturi», con «onorario annuale [di] ducati correnti seicento».²²⁶ Difficile pensare che l'attore abbia subito un declassamento da primo a secondo Innamorato dopo sei anni di servizio in compagnia, pressappoco a metà del percorso che lo condusse a ricoprire ruoli da protagonista sette anni più tardi nella truppa del teatro Vendramin.

Avviatosi alla carriera teatrale come dilettante dopo aver abbandonato il mestiere di sarto, Francesco Grandi si specializzò nel ruolo di Innamorato fino a brillare nelle commedie in versi martelliani e in quelle esotiche di Goldoni. I repertori tradizionali fanno riferimento per lo più a questi successi senza soffermarsi sull'esperienza del San Samuele. Eppure, specialmente per un attore non nato sul palcoscenico, la vicinanza in giovane età con attori del calibro di Casali e Simonetti deve aver significato molto per la sua formazione. Francesco Bartoli lo descrive come un comico di «bella presenza», che «quando compariva in teatro rappresentando qualche

²²⁵ Cfr. CGV, *Archivio Vendramin*, 42 F 8/1, cit., c. 29r.-v.. Con il contratto successivo, datato 14 novembre 1756 e con validità dal 1757 al 1764, si impegnava «in qualità e personaggio di primo Moroso assoluto» (ivi, c. 53r.); una delle due copie di esso, valida dalla Quaresima 1758, comprendeva anche la figlia Matilde «in qualità e personaggio di terza Donna» (ivi, c. 52r.). Contratti successivi si trovano ivi, c. 72r.-v. per gli anni 1759-1762; cc. 79r.-80v. per gli anni 1764-1769 (vi sono compresi la figlia Matilde, «senza posto» per il primo anno e poi «Serva», e il figlio Giuseppe «secondo Moroso»); c. 101r.-v. per gli anni 1767-1769 (dove Francesco è ancora ingaggiato congiuntamente alla figlia). Le numerose scritture, anche per gli stessi anni, sono senz'altro dovute a piccoli contenziosi coi proprietari del teatro S. Luca, come sembrerebbe dimostrare ad esempio un biglietto datato 15 dicembre 1757, dove l'agente dei Vendramin, Francesco Bulia, registra il licenziamento dell'attore, poco dopo «rimesso in grazia» (ivi, c. n.n.).

²²⁶ Ivi, c. 21r. (in Guccini, *Dall'innamorato all'autore*, cit., p. 269). Alla carta successiva si legge un contratto tra le stesse parti e con identica data in cui si prevede per l'attore un onorario di soli cinquecentocinquanta ducati; vi si trova però anche un'altra interessante informazione di ordine economico, che evidenzia l'affidabilità e le buone capacità del comico, su cui i Grimani decisero di puntare incondizionatamente: «Essendo egli andato debitore negli anni passati di ducati 340 [...] li N.N.H.H. suddetti per animarlo nel ben servirli gle ne fanno un dono» (CGV, *Archivio Vendramin*, 42 F 8/1, cit., c. 22r.). Il contratto deve essere stato firmato appena prima della partenza della truppa per Mantova; nella famosa *Nota della compagnia Ottavio* è infatti il «secondo Uomo».

nobile personaggio, tale appunto egli appariva per la grandezza del suo portamento maestoso insieme, e sostenuto».²²⁷ Un profilo che ricorda quello del compagno Casali, di cui Goldoni ricorda la «bella statura» e la «buona voce», oltre che «una certa serietà nel sembiante, una certa durezza nella persona».²²⁸ Grandi concluse la sua carriera come Brighella nella compagnia girovaga di Onofrio Paganini.

Com'era convenzione nel teatro dell'Arte, spesso l'ingaggio di un attore imponeva all'impresa di scritturare anche la moglie, o viceversa. Nel caso dei Sacco, lo si è visto, l'intera famiglia si spostava come un blocco compatto. Talvolta il lusso di poter annoverare tra le proprie fila un buon comico comportava l'assunzione forzata di un'interprete non altrettanto brillante. Un caso simile capitò con la moglie di Francesco Maiani, confluita con lui nella formazione di Imer nel 1740, e che, pare, non aveva mai calcato le scene. Goldoni la prende ad esempio per pubblicizzare uno dei suoi esperimenti di scrittura meglio riusciti: ne esce un disegno per niente lusinghiero della donna, la quale grazie all'espedito ebbe tuttavia modo di raccogliere un inaspettato consenso.

Mi sono provato per la prima volta in questa commedia [*Il mercante fallito*, pubblicata poi col titolo *La bancarotta*], s'era possibile di tirar partito de' personaggi i meno abili ed i meno intelligenti, dando loro una parte tagliata sul loro dosso, ed addattata alle loro forze [...]. Eravi in quella compagnia la moglie del comico Maiani, buona donna ed onesta, ma che non aveva mai recitato; ed era reputata da tutti incapace di recitare la parte la più facile e la più comune, a causa di una freddezza estrema, che non poteva correggere, a causa dell'esteriore, che niente poteva promettere, e della strettissima pronuncia bolognese, che conservava. Quando ho proposto di farla recitare, tutti si misero a ridere, ed ella non lo voleva, ed il marito era quasi montato in collera, non volendo che la moglie sua si mettesse in ridicolo; [...] ma la mia intenzione era, non solo di farla recitare, ma di far che piacesse, ed in fatti riuscì uno de' più dilettevoli personaggi della commedia.²²⁹

Di lei non si sa nient'altro, neanche il nome, ma è probabile che nella compagnia mantenesse almeno il ruolo di comparsa. Quest'ultimo, anche se forse non affascinante, era fondamentale nei maestosi allestimenti, soprattutto tragici, in cui Imer e Casali guidarono la loro 'armata' con sempre maggior frequenza a partire dagli anni Quaranta.

Molto più consistenti, e taluni obbligati, dovettero essere i cambi in formazione nel 1742, quando Antonio Sacco abbandonò Venezia con la sua numerosa famiglia, e

²²⁷ Bartoli, *Notizie storiche*, cit., p. 301.

²²⁸ Goldoni, *Memorie italiane*, cit., p. 230.

²²⁹ Ivi, pp. 277-278.

Imer si vide costretto a trovare sostituti in ruoli importanti quali, oltre a quello del secondo Zanni, la seconda e la terza Donna, il terzo Amoruso, il Dottore, la Servetta. Tra gli Arlecchini fu scritturato in tutta fretta il bolognese Giuseppe Falchi, attore in «attuale servizio dell'elettore di Baviera»²³⁰ di passaggio da Venezia per qualche mese di congedo. Insieme a quello del fratello Francesco, il suo nome compare nella compagnia che nel carnevale del 1775 recitò a Padova sotto la guida di Pietro Rosa e in quella di Faustina Tesi e Cristoforo Merli nell'anno comico 1778-1779.²³¹

Quanto alla seconda Donna, è possibile che Imer si fosse cautelato per le stagioni in terraferma con un rimpiazzo provvisorio, in attesa di intercettare un'attrice all'altezza di Antonia Franchi e che potesse ben combinare le proprie caratteristiche con quelle di Cecilia Rutti e della Bastona, affermate prime Donne del San Samuele. La trovò in tempo per rientrare a Venezia senza affanni: nell'ottobre 1742 Marta Davia firmò insieme al marito Carlo un contratto che li legava per dieci anni alla compagnia Imer. Lei era scritturata «in figura di seconda Donna», con la promessa dei fratelli Grimani che «essa sola occuperà detto posto».²³² Con questa clausola le veniva garantita in ogni recita la parte spettante al suo ruolo, quindi piena visibilità in tutti gli spettacoli della compagnia, perché nessun'altra attrice poteva esser messa sotto contratto per recitare «a vicenda» con lei. Il marito, evidentemente non all'altezza delle qualità di Marta, venne ingaggiato invece «in figura di Moroso»,²³³ con l'obbligo di dover ballare all'occorrenza. La giovane età e le potenzialità che si intravedevano nella Davia indussero poi i Grimani a cautelarsi con la condizione per cui, «se nel corso di detti dieci anni dovesse passare la suddetta signora Marta dal grado di seconda Donna a quello di prima, s'obbligano li N.N. H.H. sudetti di darle quel di più che alli stessi piacerà a misura delle di lei fatiche».²³⁴

Dopo Zanetta Casanova e Francesco Grandi, Marta Davia va annoverata nella sempre più larga schiera dei grandi attori del Settecento entrati in Arte per via dilettantesca. Bolognese, dette inizio alla propria radiosa carriera montando in banco

²³⁰ Ivi, p. 283.

²³¹ Cfr. Orietta Giardi, *I comici dell'arte perduta. Le compagnie comiche italiane alla fine del secolo XVIII*, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 250 e 269.

²³² Il contratto, una copia del quale correda una lettera di Michiel Grimani ad Andrea Tron del 6 agosto 1746 (BMCCV, Mss. P. D. C 903), è interamente trascritto da Giuseppe Ortolani, *Pettegolezzi di teatro*, cit., p. 402. La collocazione del documento, omessa dallo studioso, è indicata come al solito con indiscutibile puntualità da Anna Scannapieco nelle sue *Noterelle gozziane*, cit., p. 108.

²³³ Ibidem.

²³⁴ Ibidem.

con l'Anonimo, e forse proprio saltando sul carro dei comici a un passaggio di questi dal capoluogo emiliano.²³⁵ Come numerosi contemporanei confermano con le loro lodi, l'attrice era probabilmente tra le più dotate del suo tempo.

Nel 1746 Marta e Carlo erano ancora regolarmente al San Samuele, come attesta la *Nota della compagnia de' comici di S. Samuele di Venezia*. Lei vestiva ancora i panni della seconda Donna, mentre il marito vi compare come quinto Uomo.²³⁶ Tuttavia la bravura dell'attrice non passò inosservata, e nell'estate dello stesso anno fu nientemeno che il re di Francia Luigi XV a richiederne i servizi a Parigi.²³⁷

Negli anni che seguirono la comica riuscì molto probabilmente a guadagnarsi il posto di prima Donna accanto alla Bastona. Credo infatti errata la notizia del Bartoli per cui ella «passò nella compagnia del teatro a San Luca, ed ivi fece valere la sua comica perizia, recitando a vicenda colla Marta Bastona»;²³⁸ sospetto che si tratti piuttosto del teatro San Samuele, in cui la Davia ebbe certamente la sua definitiva consacrazione. Può essere stato anzi proprio questo il motivo stringente che spinse la Focheri, nel 1748, a intraprendere il viaggio alla corte di Sassonia.

Per Pietro Chiari la Davia deve essere stata una vera e propria musa. Eleonora, nome d'Arte dell'attrice, è personaggio principale della *Moglie saggia* e del *Buon padre di famiglia*. Nel carnevale 1750-1751 fu la protagonista dell'*Orfana o sia La forza della virtù* e dell'*Orfana riconosciuta o sia La forza del naturale* col nome di Marianna.²³⁹ Nella selva dei comici «malvagi» Chiari riconosce la superiorità della Davia, della cui fortuna non si trattenne dall'attribuirsi qualche merito:

Te sola a la lor rabbia maledica, e tiranna
scaltramente io sottrassi, diletta mia *Marianna*,
perché ti rispettassero quell'alme invide, e ladre,
oh mio rossor! Fu d'uopo celar, ch'ero tuo padre.
Ma diasi lode al vero, sapendo ch'era mia,
tu l'alzasti a le stelle, o celebre *Davia* [...].²⁴⁰

²³⁵ Almachilde Pellegrini ipotizza che l'attrice sia stata al fianco di Buonafede Vitali già a Lucca nel 1731 (cfr. Pellegrini, *Spettacoli lucchesi*, cit., pp. 387-388).

²³⁶ Cfr. ASMn, Archivio Gonzaga, b. 3170, cit., c. 137r..

²³⁷ Cfr. la lettera di Michiel Grimani, da Venezia, 6 agosto 1746, ad Andrea Tron, ambasciatore della Serenissima in Parigi (il documento si può leggere in Ortolani, *Pettegolezzi di teatro*, cit., p. 406).

²³⁸ Bartoli, *Notizie storiche*, cit., p. 203.

²³⁹ Cfr. Chiari, *Commedie*, cit., to. 1 (1752), pp. 189-282 e 283-377.

²⁴⁰ Chiari, *Epistola seconda*, cit., p. 31.

Nell'autunno '51, quando la compagnia dei comici si accasò al San Giovanni Grisostomo, la Davia rimase come cantante al San Samuele, dove interpretò Dorina nel *Conte Caramella* e Lesbina nelle *Pescatrici* di Goldoni. Abbandonato per qualche tempo il teatro si unì di nuovo alla compagnia Sacco nel 1758; ma si trattò solo di una breve parentesi, destinata a chiudersi definitivamente nel 1761. Quando nel 1782 Bartoli scrisse le sue *Notizie* era ancora viva e ancora rimpianta dai suoi ammiratori:

Se il Sacchi avesse que' du compagni
e la Davia crudel che l'abbandona,
(che noi preghiamo tutti ginocchioni
a ridonarci ancor la sua persona)
ben potrieno i poeti co' bordoni,
e con la cetra in spalla, che mal suona,
andarsi nella Persia, e nella China
dove hanno tratto la miglior dottrina.²⁴¹

Viste le capacità vocali della Davia è possibile che Imer l'abbia impiegata, quando possibile, anche negli intermezzi. Non si sa invece chi nel 1742 abbia preso il posto di Giuseppe Simonetti e Rodrigo Lombardi, ormai legati da vincoli matrimoniali alla truppa di Sacco. La Servetta Andriana fu rimpiazzata da Anna Baccherini,

une jeune florentine, très-jolie, fort gaie, très-brillante, d'une tailee arrondie, potelée, la peau blanche, les yeux noirs, beaucoup de vivacité, et une prononciation charmante. Elle n'avoit pas le talent et l'expérience de celle qui l'avoit précédée, mais on voyoit en elle des dispositions heureuses, et elle ne demandoit que du travail et du tems, pour parvenir à la perfection.²⁴²

Per arginare le smanie della giovane attrice, ansiosa di mettersi in mostra in qualche pezzo di trasformazione tipico delle Servette,²⁴³ e incanalare le sue qualità entro i confini di un teatro più misurato, Goldoni scrisse per lei *La donna di garbo*, la commedia «primogenita», interamente scritta in ogni parte. Ma la Baccherini morì poco dopo l'arrivo a Genova, dove la compagnia si era trasferita per le recite

²⁴¹ Gozzi, *Canto ditirambico*, cit., p. 172. I «due compagni» sono Antonio Vitalba e Rodrigo Lombardi, morti da poco quanto Gozzi scrive il *Canto* nel 1760.

²⁴² Goldoni, *Mémoires*, cit., p. 197.

²⁴³ Le «pieces [...] de transformations» erano scenari preparati *ad hoc* per questo ruolo, nei quali «l'actrice paroissant sous différentes formes, elle changeoit plusieurs fois de costume, jouoit plusieurs personnages, et parloit différens langages» (ibidem).

primaverili del 1743.²⁴⁴ La parte di Rosaura, come si è già visto, fu prontamente raccolta da Marta Bastona, che la portò al successo a Genova in quella primavera, probabilmente a Milano in estate, e a Venezia nelle recite d'autunno.²⁴⁵ Goldoni, che nel frattempo aveva lasciato la laguna, non vide la commedia che quattro anni più tardi, a Livorno, quando fu recitata dalla truppa di Gasparo Raffi; Teodora, la figlia del capocomico, vestiva i panni di Rosaura.

Da quando Goldoni, nel giugno 1743, abbandonò Venezia, viene a mancare la principale fonte per la ricostruzione delle vicende della compagnia Imer. Nel 1744 il direttore era alla ricerca di un Brighella: non sappiamo come si sia risolta la questione che vedeva coinvolto il promettente ferrarese Carlo Campi, primo Zanni nella truppa di Gasparini fino a quell'anno.²⁴⁶ Tuttavia è probabile che nella corsa all'attore tra Vendramin e Grimani l'abbiano infine spuntata questi ultimi. Oltre al fatto che la compagnia del San Samuele potesse contare in quegli anni su un maggior prestigio e fosse perciò più appetibile per un giovane e promettente Zanni, ce lo fa credere quanto dice Bartoli nella breve voce dedicata al comico: secondo lui Campi fece «conoscere la propria abilità nel teatro Grimani a San Samuele, dove si fece molto onore».²⁴⁷ Il dubbio tuttavia rimane, tanto perché la fonte in questione non è sempre affidabile, quanto perché vi si legge che l'attore giunse a Venezia dopo aver militato «per molto tempo nella comica compagnia diretta da Antonio Marchesini».²⁴⁸ Dal momento che nel 1744 Campi seguiva certamente tale Gasparini, o siamo in presenza dell'ennesimo refuso, oppure va spostato il suo arrivo nella Serenissima a una data posteriore.

Quel che è certo, invece, è che nel 1746 il Brighella della compagnia era Giuseppe Marliani, meglio noto per la sua attività nella compagnia Medebach come Arlecchino. Goldoni lo nomina già tra i «ballerini di corda»²⁴⁹ che dal 1740 si esibivano nel periodo di carnevale al Sant'Angelo, sotto la conduzione di Gasparo Raffi. Probabilmente fu proprio il Marliani, che «avea gran voglia di recitare delle commedie», ad allacciare nel 1742 i rapporti con Girolamo Medebach, il quale

²⁴⁴ «Nel necrologio della chiesa di S. Sisto [...], troviamo addì 19 Maggio 1743 notata la morte di Anna, moglie di Lorenzo Baccherini, in età di circa 23 anni. Il giorno seguente la Baccherini fu sepolta nella chiesa istessa, come allora si costumava» (von Loehner, *Note*, cit., p. 347, n. 2).

²⁴⁵ Sulle date degli esordi della commedia vd. più avanti p. 207.

²⁴⁶ Vd. *supra*, n. 69.

²⁴⁷ Bartoli, *Notizie storiche*, cit., p. 156.

²⁴⁸ *Ibidem*.

²⁴⁹ Carlo Goldoni, *Memorie italiane*, cit., p. 287.

«avendo [...] cognizione bastante dell'Arte comica»,²⁵⁰ diresse la piccola truppa nell'impresa di recitare alcuni soggetti al teatro San Moisè. Non è attualmente possibile far chiarezza su quando e per quanto tempo Marliani si sia tenuto lontano da Medebach. È invece da riconoscere ancora una volta la sagacia impresariale di Imer, sempre capace di attrarre nella sua rete i pesci più grossi per formare, anche nella primavera del 1746, una «compagnia fioritissima di comici»,²⁵¹ «de' migliori, che si trovino in Venezia».²⁵²

L'unico elemento assolutamente nuovo nella formazione che si presentò a Mantova (nel 1745, si è detto, la numerosa famiglia Sacco era tornata a rimpolpare di forze eccellenti la truppa) è il terzo Uomo Francesco Lapi, «detto Fulvio», forse legato da qualche parentela con Giuseppe Lapy, capocomico e Dottore della compagnia del San Luca dal 1752 al 1770.

Tranne qualche inevitabile aggiustamento, ad esempio nei ruoli del primo Zanni²⁵³ e degli amorosi 'minori', quella che aveva recitato a Mantova nel 1746 fu la stessa formazione che nel '51 si trasferì nel teatro San Giovanni Grisostomo e che due anni più tardi partì per il Portogallo.²⁵⁴ Nel primo teatro Grimani subentrò allora la compagnia di Onofrio Paganini, ma Giuseppe Imer ne mantenne la direzione artistica. Casali, che nel 1754 era ancora in Italia, potrebbe essersi trattenuto un anno al fianco di Imer svolgendo funzioni di traghettatore, prima di raggiungere Antonio Sacco a Lisbona. Per la prima volta dopo più di vent'anni, infatti, la compagnia di prosa di marchio Grimani cambiava radicalmente faccia, e al posto della truppa che era stata artefice di grandissimi successi ne arrivava una mediocre e certamente meno esperta.

²⁵⁰ Ivi, p. 288.

²⁵¹ Lettera del senatore Achille de Forlosia, da Mantova, 15 febbraio 1746, in ASMn, *Archivio Gonzaga*, b. 3170, cit., c. 135r..

²⁵² Ivi, c. 133r..

²⁵³ Nel 1749 giunse al San Samuele il Brighella Atanasio Zanoni, che pochi mesi dopo sposò Andriana Sacco (già vedova del Dottor Lombardi). Andò in Portogallo con Truffaldino e al ritorno in Italia rimase nella sua compagnia fino alla morte nel 1792, riuscendo a far brillare la sua stella nonostante la spietata concorrenza che doveva venirgli dalla vicinanza col cognato Antonio. Sull'attore si vedano principalmente Bartoli, *Notizie storiche*, cit., pp. 465-467 e Bazoli, *L'orditura e la truppa*, cit., *passim*.

²⁵⁴ Esiste in verità una curiosa nota nel ms. *Gradenigo Dolfin*, dove si dice che, all'apertura della stagione autunnale il 7 ottobre 1748, «nel nuovo teatro di S. Samuele si introdusse anche un bravo uomo trentino, che faceva [...] giuochi di equilibrio, e perciò si pagava 20 soldi per recita alla porta» (BMCCV, *Commemoriali, diario, et annotationi curiose occorse in Venetia, nelle città suddite, et altrove, da gennaio 1747 M.V. sino ottobre 1751* [ms. *Gradenigo Dolfin*, n. 67, vol. I], c. 10v.). Il numero dell'equilibrista arricchisce ulteriormente l'offerta spettacolare della compagnia e ne conferma il carattere ibrido e del tutto slegato dai lacci di una qualsiasi riforma.

Nel febbraio 1756 Gasparo Gozzi disegna Imer come un oscuro e infingardo manovratore della scena teatrale veneziana in una lettera già citata all'amico Stelio Mastraca:

Le novità sono queste. Il Goldoni fa triste commedie, la compagnia lo vilipende, ond'egli ha domandato licenza. Non si sa quello, che succederà. In fatto molte ne ha fatte di triste; ma pure l'ultima intitolata la *Donna stravagante* non era tale, e io l'ho ascoltata due volte con piacere. Domenica fu il terzo giorno, che si rappresentava, e una fioritissima udienda chiamò la replica strepitosamente. I comici entrarono, e quando il popolo si pose in silenzio per vedere il ballo, l'invitatore pose il capo fuori delle scene, e invitò alla cavalcata di Truffaldino, commedia nobile, e di carattere. Io sospetto, che vi sia qualche giro del gran cieco Imer, per aver Goldoni a S. Giovanni Grisostomo. Il fino politico teme la venuta di Sacchi dal Portogallo, e vuol fortificarsi, per non perdere il governo del teatro, e il frutto della cassetta.²⁵⁵

Evidentemente il vecchio genovese era consapevole del potere contrattuale di un attore come Truffaldino, che mettendo nuovamente radici in quel teatro avrebbe resa inutile la sua supervisione. Imer riuscì a mantenere la sua pensione fino alla morte, nel 1758, quando Sacco si stabilì al San Samuele. Poco tempo dopo quel glorioso teatro vide l'arrivo di Carlo Gozzi. Ebbe inizio allora tutta un'altra storia.

²⁵⁵ Lettera di Gasparo Gozzi a Stelio Mastraca, da Venezia, 11 febbraio 1756, in Gozzi, *Lettere*, cit., p. 399.

III

IL REPERTORIO. GLI ANNI 1726-1734

Gli anni precedenti all'incontro tra Giuseppe Imer e Carlo Goldoni, nell'estate del 1734, sono i più difficili da ricostruire nella storia della compagnia comica del San Samuele. Il teatro d'opera, al suo apice in quegli anni, ha soffocato e messo in secondo piano quello cosiddetto di prosa, di cui si conservano informazioni di gran lunga più esigue. Ciò non tanto perché, come cercano di farci credere i letterati del tempo, i comici fossero ormai soltanto corrotti e volgari sciommottatori del grande teatro dell'Arte del Seicento, ma piuttosto perché la definitiva affermazione dei virtuosi del teatro musicale e la conseguente esplosione del fenomeno del divismo fece scivolare in secondo piano il genere più capillarmente diffuso e ormai consolidato della Commedia Improvvisa.

Seppure manchino informazioni certe circa la composizione della compagnia che recitò al teatro San Samuele negli otto anni precedenti all'ingaggio di Goldoni, un primo approccio al repertorio di quell'epoca consente di rintracciare alcune delle caratteristiche precipue della truppa e del suo 'stile' già esaminate nel primo capitolo di questo studio.

Innanzitutto la varietà dell'offerta spettacolare. I libretti dei drammi musicali, poiché spesso stampati come programmi di sala o per pubblicizzare l'evento spettacolare, erano diffusi allora e sono più facilmente reperibili oggi dagli studiosi.

Essi testimoniano l'importanza del teatro musicale, i cui titoli più fortunati continuavano ad affiancare le commedie ancora all'inizio dell'Ottocento. Lo stesso Goldoni offre un quadro piuttosto chiaro dell'assortimento del repertorio del teatro italiano, e in particolare di quello delle compagnie dell'Arte, all'alba degli anni Trenta del secolo XVIII:

Il Fagioli faceva recitare a Firenze da dilettanti le sue commedie in lingua fiorentina, le quali non passarono i confini della Toscana; e il solo *Cicisbeo sconsolato* era stato adottato dai comici fra le commedie dell'arte, ma sfigurato, e ridotto alla foggia de' loro pasticci, come fatto avevano della *Sorella del Porta*, dei *Menechmi* di Plauto, del *Convitato di Pietra* e di molte altre, che non conoscevano de' loro autori che il titolo. Correano altresì su quelle scene d'allora alcune commedie, dette di carattere, come il *Conte Pasticcio*, il *Don Chisciotte*, la *Maestra di Scuola*, lo *Smemorato*, il *Paroncino*, il *Prepotente*, il *Servo sciocco*, ed altre in buon numero [...].¹

Quelli elencati qui sopra sono tutti testi che si rappresentavano con ogni probabilità al San Luca, particolarmente specializzato nella programmazione di spettacoli della Commedia dell'Arte, ma che verosimilmente devono aver allestito anche i comici 'rivali' del teatro San Samuele, nonostante la distinzione di Goldoni per cui questi ultimi «si sostenevano colle tragedie, coi drammi del Metastasio e cogli'intermezzi».² Non sappiamo se già a questa altezza cronologica la truppa di Bonaventura Navesi e poi di Imer adattasse i libretti del poeta imperiale, ma certamente gli intermezzi e i drammi musicali erano cantati in numero crescente anno dopo anno.

Ho parlato nel capitolo precedente dell'*Introduzione alle recite* che al San Samuele inaugurò la stagione delle commedie il 7 ottobre 1726.³ Come ha evidenziato Anna Vencato⁴ e recentemente ribadito Valeria Tavazzi,⁵ essa costituisce un esempio di quei complimenti che Goldoni riprenderà e modellerà nei casi

¹ Goldoni, *Memorie italiane*, cit., p. 234. A proposito della letteratura teatrale in Toscana cfr. Roberta Turchi, *La commedia italiana del Settecento*, Firenze, Sansoni, 1986, pp. 7-61. Sulla commedia a Venezia prima della riforma cfr. Piermario Vescovo, *Per la storia della commedia cittadina veneziana pregoldoniana*, in «Quaderni veneti», 1987, 5, pp. 37-80.

² Goldoni, *Memorie italiane*, cit., p. 234.

³ La stagione autunnale delle commedie si apriva, secondo la consueta calendarizzazione veneziana, il primo lunedì di ottobre; la data esatta per quel 1727 è proposta da Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 569.

⁴ Cfr. Anna Vencato, *Introduzione a Goldoni, Drammi musicali*, cit., pp. 9-110: 68.

⁵ Cfr. Valeria G.A. Tavazzi, *Fra parodia e riforma: i libretti goldoniani per i comici del San Samuele*, in «Drammaturgia», XI/I n.s., 2014, pp. 217-234: 228-232.

esemplari del divertimento comprendente la *Fondazion di Venezia* (1735 o 1736)⁶ per il teatro Grimani e del *Teatro comico* (1750) per la truppa Medebach.

All'apertura della stagione autunnale, rientrando a Venezia dopo le *tournées* in terraferma, le compagnie erano solite presentare al pubblico i nuovi membri dando un saggio del talento degli attori, secondo quanto sembrano suggerire le strutture tanto dell'*Introduzione* del 1726 quanto del divertimento di dieci anni posteriore. Tuttavia, se nella Serenissima questa pratica assumeva probabilmente un valore maggiore per le compagnie 'stabili', sembra che fosse una consuetudine in tutte le piazze dove le formazioni si affacciavano a recitare:

I comici, la prima sera che si presentano sopra un teatro per loro nuovo, o che ricompariscono sopra di uno in cui stati sieno altre volte, sogliono fare un complimento all'udienza, ed è la prima Donna, ch'è incaricata ordinariamente di quest'ufficio.⁷

La formula è confermata da una didascalia del breve libretto del '26:

verranno i comici in scena, guidati dalla prima Donna, la quale eserciterà coll'uditorio gl'atti del suo dovere; indi accorgendosi della mancanza del capo della compagnia, cercato in vano da comici, posti in disordine, vedrassi questo comparire addormentato sopra d'una conchiglia, additato alla compagnia dall'istessa.⁸

Nel caso della truppa del San Samuele, questa esibizione mirava anche a sottolinearne la grande versatilità. E d'altro canto, quale luogo migliore di una presentazione poteva esserci per mettere in mostra il ricco armamentario? La richiesta di Adria è esplicita:

Ma già, che l'ora è presso,
in cui debbon gl'attori
far di se stessi una pomposa mostra,
e del loro valor darne l'assaggio;
vanne, tutti gl'invia
in questa spiaggia, e dille,
ch'io vo' veder in questa prima impresa,
misto al serio il giocoso,
il ridicolo al grave, e ogn'un s'adopri,
che dall'alto mio soglio,
il merito d'ogn'un pesar io voglio.⁹

⁶ Su questa azione scenica musicale d'argomento mitologico e sulle ipotesi della sua datazione cfr., oltre a quanto scrive Anna Vencato nell'*Introduzione* succitata, Herry, *Carlo Goldoni*, cit., to. 1, p. 237; e vd. più avanti il cap. IV.2.

⁷ Goldoni, *Memorie italiane*, cit., p. 248.

⁸ *Introduzione alle recite*, cit., p. 6.

⁹ Ivi, p. 5 (corsivi miei).

Gli attori rispondono facendo seguire «un'operetta, di vago intreccio, breve, e giocosa, divisa in due atti da una farscia comica rappresentata dalle maschere».¹⁰ Delle due brevi azioni sceniche, intitolate rispettivamente *Il Re che non è Re, l'uomo non uomo fatto uomo dal caso, e Re dall'uomo e Pantalone travagliato per la mala inclinazione del figlio* non è rimasta traccia, ma si può immaginare che si esibissero nella prima i cantanti della compagnia e nella seconda, come recita la didascalia, le maschere della Commedia dell'Arte, mentre Adria e Nettuno erano impersonati dai cantanti degli intermezzi. Un fatto che mi sembra importante sottolineare riguarda la collocazione delle due parti, con quella musicale che, in posizione dominante, contiene la farsa comica. Si tratta di un dato significativo che anticipa la massiccia presenza della componente musicale nel repertorio della compagnia per almeno vent'anni. In questi termini il breve libretto assume il peso di un vero e proprio manifesto programmatico dell'attività della formazione comica del teatro Grimani fino all'insediamento di Onofrio Paganini nel 1753. Giuseppe Imer, quasi certamente già in compagnia nel 1726, raccolse due anni dopo l'eredità di Bonaventura Navesi, continuando con altrettanto e forse maggior fervore gli allestimenti dei drammi musicali e degli intermezzi già rappresentati al San Samuele a partire dal 1711.¹¹

L'impronta segnatamente musicale che distingueva il bagaglio di spettacoli della truppa è ribadita dalla messinscena, nel carnevale 1727-1728, di un dramma satirico intitolato *La fama dell'onore, della virtù, dell'innocenza in carro trionfante*, quasi certamente opera dell'avvocato Antonio Gori,¹² con musica di Salvatore Apolloni.¹³

¹⁰ Ivi, p. 7.

¹¹ Vd. *supra*, cap. I, p. 34.

¹² Wiel ipotizza che la paternità del dramma sia del nobile veneziano Marco Miani (Taddeo Wiel, *I teatri musicali veneziani del Settecento: catalogo delle opere in musica rappresentate nel secolo XVIII in Venezia [1701-1800]*, Venezia, Visentini, 1897 [rist. anast. Bologna, Forni, 1987], p. 88), mentre Groppo (*Catalogo purgatissimo*, cit., c. 213) e Allacci (Lione Allacci, *Drammaturgia di Lione Allacci accresciuta e continuata fino all'anno MDCCLV*, Venezia, Pasquali, 1755, coll. 324-325) la attribuiscono a «diversi». Come ha più recentemente chiarito Piermario Vescovo, la supplica al «benignissimo lettore» in testa al più noto dramma musicale a firma di Gori, *Le metamorfosi odiamorose in birba trionfale nelle gare delle terre amanti*, fa supporre che «il primo parto bamboleggiante in fasce del mio debolissimo ingegno cantato in questo stesso teatro» sia proprio *La fama dell'onore* (cfr. Vescovo, «*Mestre e Malghera*», cit., pp. 12-13). Anche in questo caso, come per molti altri simili, sono piuttosto portato a credere che dietro le caute rivendicazioni di paternità dei poeti si celino contributi alla scrittura più o meno consistenti da parte degli attori; sia Navesi che Imer, in qualità di capocomici, praticarono l'arte della drammaturgia e il loro rapporto con gli autori patentati fu senza dubbio molto più stretto di quanto i documenti lascino trapelare.

¹³ Cfr. [Antonio Gori], *La fama dell'onore, della virtù, dell'innocenza in carro trionfante*, Venezia, Alvise Valvasense, 1727, p. 6 (il libretto consultato è quello conservato in BNBM, Racc. Dramm.

L'allestimento, registrato da Groppo e Bonlini nei rispettivi cataloghi,¹⁴ è testimoniato dalla stampa del libretto per i tipi di Alvise Valvasense. Il frontespizio informa che il breve dramma fu rappresentato «nel carnevale dell'anno 1727»;¹⁵ tuttavia è possibile che la compagnia avesse sperimentato il gradimento del pubblico per la *Fama* l'anno precedente a Lucca e Mantova, secondo una pratica che i comici del San Samuele adottarono anche in anni successivi, ad esempio con *Il servitore di due padroni* di Carlo Goldoni. Nel 1727 erano infatti usciti due libretti del «divertimento», uno dai torchi dell'editore versiliano Marescandoli e conforme in tutto a quello veneziano, l'altro stampato in Lucca e Mantova e non datato. Esiste però la possibilità, almeno in questo caso, che il carnevale menzionato sul frontespizio sia quello a cavallo tra 1726 e 1727.¹⁶ Nel corso di quest'anno la formazione avrebbe riproposto il fortunato dramma nelle due piazze. Essendo accertata la presenza di Navesi e compagni nella città lombarda nella primavera del 1727, non è improbabile che essi abbiano cantato anche lì i fortunati versi di Antonio Gori prima di spostarsi in Toscana.¹⁷ Il successo dell'opera comica fu con ogni

Corniani Algarotti, 608.1. La collezione milanese del raccoglitore Marcantonio Corniani Algarotti, custodita presso la biblioteca nazionale Braidense, costituisce uno strumento importante per ogni ricerca sul teatro musicale di questo periodo. Gli approfondimenti dello studioso, volti alla realizzazione di un catalogo simile a quelli veneziani, hanno posto in luce riprese dei drammi e degli intermezzi le cui date Algarotti ha meticolosamente appuntato sulle guardie e sui piatti anteriori dei suoi libretti).

¹⁴ Cfr. Groppo, *Catalogo purgatissimo*, cit., c. 211 e Bonlini, *Le glorie della poesia*, cit., c. 205.

¹⁵ Quindi tra il 26 dicembre 1727 e il febbraio 1728, periodo della stagione invernale. Sull'opportunità di interpretare così (salvo alcuni casi) le indicazioni di questo tipo, frequenti nei frontespizi dei libretti: «because the Venetian year traditionally began on I March, Carnival (and the opera season coincident with it), generally over by the end of February, was considered to belong to the previous year. Thus a libretto dated 1640 m.v. actually belonged to 1641, modern style (or 1640-41 if it appeared before I January). But not all Venetian dates were given more veneto. This is made clear in some cases by a discrepancy between title page and dedication date» (Ellen Rosand, *Opera in seventeenth-century Venice. The creation of a genre*, Berkeley [Ca.], University of California Press, 1991, p. 27).

¹⁶ Wiel colloca nella fiera dell'Ascensione 1727, territorio privilegiato del teatro musicale, la rappresentazione del breve dramma (Wiel, *I teatri musicali veneziani*, cit., p. 88). L'informazione è confermata da Eleanor Selfridge-Field sulla base delle *Memorie* di Antonio Benigna, secondo il quale il divertimento sarebbe stato recitato prima della pastorale comica *L'incostanza schernita*, musica di Albinoni e libretto di Vincenzo Cassani (cfr. E. Selfridge-Field, *Pallade Veneta: writings on music in Venetian society: 1650-1750*, Venezia, Fondazione Levi, 1985, p. 354n). In questo caso è possibile che, a seguito del successo ottenuto nel carnevale, la *Fama dell'onore* sia stata replicata come diversivo comico all'interno del programma operistico serio, forse a opera di cantanti buffi o di comici giunti a Venezia dalla terraferma.

¹⁷ Al medesimo anno farebbe capo una ulteriore stampa targata Padova, secondo quanto dice Antonio Groppo in merito a una rappresentazione del dramma nel 1739: «per questa recita non si stampò il libretto ma si servirono delle edizioni vendute la stessa sera al teatro una stampata in Padova l'anno 1727, e l'altra impressa in Monaco in 8° l'anno 1736» (Groppo, *Catalogo purgatissimo*, cit., c. 249). La città veneta non può essere considerata tappa di terraferma, ma rientrava nel novero delle piazze in cui periodicamente le compagnie recitavano nel corso delle stagioni di autunno e inverno.

probabilità universale, perché ancora a dodici anni di distanza la stessa compagnia continuava a rappresentarla sul palcoscenico del San Samuele. Al 1736 e al carnevale 1739 risalgono due libretti apparentemente stampati a Monaco di Baviera (Monaco, Riedlin, 1736 e Monaco, s.e., 1739).¹⁸ Contrariamente a quanto crede Piero Weiss,¹⁹ penso che il luogo indicato sui frontespizi sia fittizio, e che la propaganda di un successo ‘internazionale’ serva solo, come in altri casi, ad accrescere il clamore intorno all’opera.²⁰ Allo stesso 1739 data anche una stampa veneziana, ancora per Alvise Valvasense.²¹ Credo pertanto che i libretti di Monaco e Venezia facciano capo a una sola rappresentazione allestita appunto nella Serenissima.

Il dramma si inserisce nel filone satirico che ebbe nel *Teatro alla moda* di Benedetto Marcello (1720) il caso più noto e sensazionale. Fin dal titolo, arricchito «di tutti quei falpalà ch’eran di regola nei libretti veri e propri», lo spettatore è invitato ad addentrarsi sul terreno dello scherzo, finanche della parodia dell’opera seria, ma in un ambiente decisamente diverso da quello ricreato negli intermezzi, «che tutt’al più potevano mettere in ridicolo le costumanze dei cantanti ecc. ma non le forme dei melodrammi stessi».²² I comici, capaci di tutta l’autoironia che mancava affatto ai virtuosi di musica, ma anche protetti dalle critiche grazie allo scudo della satira, non esitavano a esibirsi in arie svolazzanti e ridicole sul modello di quelle serie derise da Marcello.

In verità, leggendo in parallelo *Il teatro alla moda* e la *Fama dell’onore*, si ha l’impressione che Gori abbia seguito il testo di Marcello come un breviario. Dalle prime pagine (frontespizio, avvertenza al «cortese lettore», dedica, interlocutori) fin dentro al dramma ricorrono tutti gli stereotipi contro cui il musicista scaglia il suo *j’accuse*.²³ Il titolo dell’operetta riprende quello di una serenata cantata nel febbraio

¹⁸ La notizia di una ripresa nel 1734 è fornita da un’indicazione manoscritta coeva sul contropiatto della copia dell’ed. Venezia, Alvise Valvasense, [1727] conservata alla Fondazione Cini (ROL.0140.03): «al teatro medesimo fu replicato nell’autunno 1734, e ristampato». Non c’è tuttavia traccia della stampa, né danno conto di questa ripresa Bonlini e Groppo.

¹⁹ Cfr. Weiss, *Da Aldiviva a Lotavio Vandini*, cit., p. 186.

²⁰ Si veda a titolo di esempio anche il caso dell’*Opera in comedia*, che si finge stampata ad Amsterdam.

²¹ Selfridge-Field ipotizza riprese anche a Vienna nel 1730, Trento e Lucca (cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 570).

²² Weiss, *Da Aldiviva a Lotavio Vandini*, cit., p. 171.

²³ Un’analisi puntuale del testo e dei suoi rapporti con il coevo teatro satirico musicale è offerta da Valeria G.A. Tavazzi, *Carlo Goldoni dal San Samuele al ‘Teatro comico’*, Torino, Accademia University Press, 2014, pp. 110-118.

1726, *La fama della gloria, dell'amore, della virtù e dell'innocenza*,²⁴ rispettando i dettami marcelliani per cui «per render [...] all'opera maggior riputazione, cercherà il poeta *moderno* che il titolo sia piuttosto una principale azione della medesima, che il nome d'un personaggio».²⁵

Nel gioco di riferimenti alla consuetudine librettistica seria depositati negli apparati paratestuali assume una decisiva centralità la dedica, che di regola deve essere offerta dall'autore «a qualche gran personaggio» che «sia piuttosto ricco che dotto [...]. Ricercherà in primo luogo da questi la quantità e qualità di titoli co' quali deve adornare il suo nome nel frontespizio, accrescendo detti titoli con etc. etc. etc.».²⁶ Gori adempie al suo compito egregiamente, spingendo a fondo il pedale della satira e intitolando il dramma

*al merito straterribile di madama Sussiegata Sprezzatutti governatrice di poggio Burliero, accademica degli indifferenti affettati, segretaria di camera del signor marchese Buon Gusto, sovrintendente generale della assemblea delle preziose ridicole &c. &c. &c. &c. &c. &c. &c. &c. &c.*²⁷

Scaricando ogni responsabilità, il poeta non dimentica poi di sottolineare, nel suo breve avviso al «cortese lettore», che l'operetta «fu composta in tre minuti, e mezo d'ora» e che ogni errore o mancanza è dovuta «all'aver dovuto io accordarmi all'uso de' teatri sul gusto moderno, alle idee de' virtuosi rappresentanti, ed al genio delle guardie, paggi, operatori, e smoccolatori di torcie».²⁸

L'elenco degli interlocutori, infine, accende la polemica con i cantanti dell'opera seria, indistintamente chiamati «virtuosi» per la loro educazione vocale. Sono perciò tutti «virtuosi» i cinque personaggi che parlano nel dramma, persino Trottolo, il servo di corte. E poiché al poeta è sconsigliato di «trascurare la solita esplicazione degli tre punti importantissimi d'ogni dramma: il loco, il tempo e l'azione: significando il loco: *nel tal teatro*; il tempo: *dalle due di notte alle sei*; l'azione:

²⁴ Cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., pp. 570 e 612. L'unica traccia della serenata è una licenza di stampa rilasciata il 9 febbraio 1726, ma vista la sostanziale contemporaneità e la similarità del titolo sembra ovvia l'esistenza di una relazione tra i due libretti.

²⁵ Marcello, *Il teatro alla moda*, cit., p. 9.

²⁶ Ivi, pp. 6-7.

²⁷ [Gori], *La fama dell'onore*, cit., p. 1.

²⁸ Ivi, p. 3. Cfr. Marcello, *Il teatro alla moda*, cit., p. 7.

l'esterminio dell'impresario»,²⁹ Gori non manca di dar conto delle tre unità pseudo-aristoteliche, né degli illustri colleghi addetti alla musica, ai balli e alle scene:

L'azione è il movimento del corpo e delle braccia.

Il tempo, è circa le quattr'ore.

Il luogo è la scena del teatro di S. Samuel.

La musica è del signor Salvatore Apolloni. Primo violino del sudetto famoso teatro,

L'invenzione dei balli è del signor Antonio Rizzi.

L'invenzione, e direzione delle scene è del signor Stefano Buffelli, esequite, e dipinte dal signor Tiziano fa Cartelli.³⁰

I toni parodici non si limitavano alla ricca 'introduzione' al libretto, che con i suoi sistematici rimandi alle stramberie dell'opera seria costituiva d'altronde una parte dello spettacolo. Dall'orso, onnipresente figura del *Teatro alla moda* e preda della caccia dell'imperatore Costantino nelle prime pagine della *Fama dell'onore*, fino alla intempestiva aria intonata da Irene nel bel mezzo di un duello, ma da questo strutturalmente slegata, il dramma ricalca e schernisce tutti i *topoi* delle rappresentazioni musicali, con le sua banalità e incongruenze.

La vicenda, costruita in tre atti, ospitava nei suoi intervalli l'intermezzo in tre parti *La cantatrice*, conosciuto anche come *Armilletta e Baldacco* dai nomi dei due protagonisti; la poesia era opera del napoletano Domenico Lalli, la musica di Giovan Battista Pescetti.³¹ Ma a dispetto di quanto si possa immaginare, interpretavano l'azione scenica due buffi professionisti come la romana Cecilia Monti e il veneziano Bartolomeo Cajo, i cui nomi appaiono stampati sul libretto.³² Si tratta di un fatto non

²⁹ Ivi, p. 8.

³⁰ [Gori], *La fama dell'onore*, p. 6.

³¹ [Domenico Lalli], *La cantatrice. Intermezzi per musica di Ortanio pastore arcade da rappresentarsi nel teatro Grimani di S. Samuele nel carnevale dell'anno 1727*, Venezia, Alvise Valvasense, 1727. Cfr. Wiel, *I teatri musicali veneziani*, cit., p. 88. Domenico Lalli, al secolo Sebastiano Biancardi, era nato a Napoli nel 1679. Dopo essere stato accusato di furto al Banco di SS. Annunziata, si rifugiò prima a Roma, poi a Genova e infine a Venezia, dove si affermò come poeta di opere in musica. Esordì nel 1710 con *L'amor tirannico*, rappresentato al S. Cassiano con musica di Francesco Gasparini. Probabilmente dal 1719 fu incaricato della gestione del teatro San Giovanni Grisostomo di proprietà della famiglia Grimani e dal 1727 al 1740 fu poeta di corte presso l'elettore bavarese. Morì nel 1741 a Venezia (cfr. Wendy N. Gibney, *Lalli, [Benedetto] Domenico*, in *The New Grove*, cit., vol. XIV, p. 150). Giovan Battista Pescetti (Venezia, 1706-ivi, 1766) scrisse musica per i teatri veneziani tra il 1725 e il 1732. Quattro anni dopo era clavicembalista a Londra; nell'autunno del 1736 sostituì Nicola Porpora in qualità di direttore dell'Opera della nobiltà. Nel 1745 circa rientrò a Venezia, dove ricominciò a lavorare per i teatri musicali e nel 1762 ottenne il posto di secondo organista di San Marco (cfr. Hill, *Pescetti*, cit.).

³² Sempre al San Samuele gli stessi cantanti erano stati protagonisti nell'autunno del 1726 del *Tropotipo* (poesia di Lalli e musica di Pescetti): una coincidenza che fa pensare a una collaborazione di più lunga durata tra i comici di Navesi e la coppia di buffi. Si potrebbe addirittura supporre che

usuale, che conferma però i continui contatti e le intersezioni tra il mondo dei comici e il loro teatro cosiddetto di prosa e quello del melodramma e dei cantanti specializzati. Raccontando come di consueto le intricate vicende dei più umili personaggi piccolo-borghesi, gli intermezzi prendevano decisamente le distanze dalle pur comiche avventure di imperatori, cavalieri e ministri.

Si può quindi supporre che, mentre gli intermezzi rimanevano appannaggio di cantanti specializzati, il dramma comico fosse recitato dagli amorosi e dalle maschere della compagnia. Come ha suggerito Piero Weiss,³³ sotto le nobili vesti dell'imperatore Costantino potrebbe celarsi un Pantalone, millantatore di imprese di caccia e facile preda degli inganni dell'ambizioso Fabio. Sovrano propenso alla giustizia sommaria pur di non rimetterci la pelle, si lascia guidare dai cattivi consigli senza opporre alcuna resistenza. Irene, sua madre, era con ogni probabilità interpretata dalla prima Donna, mentre il personaggio di Massimo, primo ministro dell'impero, è il tipo del perfetto Innamorato, le cui fortune sono ostacolate fino alla lieta conclusione. Fabio, unica figura veramente negativa del dramma e nemico di tutti, poteva essere interpretato tanto da un secondo Amoroso che da un primo Zanni: questi poteva mettere al servizio del personaggio la sua tipica furbizia e la sua abilità nell'ordire truffe e manovre di aggiramento. Trottole, infine, è un canonico secondo Zanni, fifone e sciocco, giardiniere pronto a far le veci del messaggero, del carceriere e del boia. Oltre ai cinque protagonisti, tuttavia, era certamente coinvolto nella rappresentazione un numero consistente di comparse.

Ogni tentativo di collegare i personaggi del dramma ai tipi della Commedia dell'Arte rimane comunque sul piano della mera supposizione; tanto più che, come si è visto nel capitolo precedente esaminando alcuni contratti,³⁴ le gerarchie comunemente consolidate all'interno della formazione non venivano sempre rispettate nella distribuzione delle parti dei drammi musicali. In questi casi la decisione spettava all'arbitrio del capocomico, che assegnava verosimilmente i personaggi sulla base dell'abilità nel canto di ogni attore. Per ciò che riguarda l'impegno vocale nella *Fama dell'onore* (fatta eccezione per il coro finale che coinvolgeva tutti i personaggi), doti particolari erano richieste agli interpreti di

siano stati questi ultimi a impersonare Adria e Nettuno nell'*Introduzione* del 1726, a suggello di una collaborazione biennale tra loro e la compagnia guidata da Bonaventura.

³³ Cfr. Weiss, *Da Aldiviva a Lotavio Vandini*, cit., pp. 180-181.

³⁴ Vd. ad esempio *supra*, p. 114.

Costantino e Irene, a cui erano affidate rispettivamente cinque e quattro arie nel corso di tutto il dramma. Meno onerose le parti di Fabio e Massimo, ai quali spettavano un pezzo chiuso ciascuno e un finale a due voci, e quella del servo Trottole, protagonista di due arie dai toni decisamente comici.

Mancando notizie sulla composizione della compagnia Navesi all'alba del suo impegno nel teatro San Samuele non è possibile tentare attribuzioni per l'anno del debutto dell'operetta. Si può invece congetturare una distribuzione delle parti per le recite del 1736 e del 1739. Nel primo caso il Pantalone era Andrea Cortini, delle cui qualità come cantante le notizie sono però nulle: il suo nome non compare infatti tra quelli dei comici che nel 1735 cantarono l'*Aristide* goldoniano. Può darsi, quindi, che a vestire i panni di Costantino in entrambe le rappresentazioni sia stato il più preparato e collaudato Gaetano Casali, le cui doti come cantante e come interprete di personaggi nobili sono attestate. Per le stesse ragioni legate alla partecipazione al dramma comico di Goldoni, è possibile che nel 1736 sia stata Elisabetta Passalacqua a interpretare il personaggio di Irene, mentre tre anni dopo la parte fu quasi sicuramente di una tra Agnese Amurat e la Bastona giovane. Venendo a Trottole, si può supporre che a vitalizzarne i prepotenti tratti comici nel 1736 sia stato Giuseppe Imer, che l'anno prima aveva vestito i panni del servo Carino nell'*Aristide*; è invece plausibile che nel '39 se ne sia incaricato il Truffaldino Antonio Sacco. Più spinosa risulta la questione relativa a Massimo e Fabio. Pietro Gandini, interprete di Xerse nell'*Aristide* di Goldoni, lasciò la compagnia al più tardi nell'estate 1736, quindi non può essere stato lui il Fabio della *Fama dell'onore*. Faceva allora parte della truppa Rodrigo Lombardi, già capitano di Xerse nel dramma goldoniano e sufficiente cantante: non è da escludere che il capocomico abbia contato su di lui per il personaggio di Fabio. Massimo, infine, potrebbe esser stato affidato ad Antonio Vitalba o a Gasparo Zorni. La partecipazione del primo come semplice Paggio nel *Trionfo di Sergio Galba* rappresentato a Livorno nel 1732 non fa escludere un coinvolgimento di Zorni, delle cui abilità musicali non si ha però alcuna notizia.

Alla fine del carnevale 1727-1728 terminò il contratto che legava Bonaventura Navesi al teatro San Samuele e l'incarico di capocomico fu con ogni probabilità affidato a Giuseppe Imer. La sua propensione a favorire il repertorio musicale lo rendeva evidentemente il candidato migliore a contrastare i successi della rivale compagnia del San Luca, la migliore nelle rappresentazioni di commedie dell'Arte.

La formazione che rimase sotto la guida del genovese continuò quindi a proporre al proprio pubblico un repertorio misto, fatto di drammi musicali, intermezzi, commedie e tragicommedie. Nell'autunno 1728 essa recitò l'«opera scenica» *L'Adrasto*, la commedia *La moda* e il «divertimento pastorale eroicomico» *Il sacrificio in Tegea* del veneziano Bartolommeo Vitturi. Le informazioni sui primi due sono esigue: dell'*Adrasto* dà notizia Eleanor Selfridge-Field, che ne ha rintracciato la «fede» datata 9 novembre 1728.³⁵ *La moda* era invece un adattamento del *Cicisbeo sconsolato* di Giovan Battista Fagioli, a cui accenna anche Goldoni.³⁶

Del testo esiste anche una stampa con l'indicazione «commedia da rappresentarsi nel teatro Grimani di S. Samuele nell'autunno dell'anno 1728». Questa testimonianza costituisce un esempio abbastanza raro e prezioso, dal momento che difficilmente gli impresari promuovevano la stampa di commedie. In un suo breve articolo Giuseppe Ortolani ne propone un rapido esame:

Ecco qui un titolo pieno per noi di curiosità: *La Moda* “commedia da rappresentarsi nel Teatro Grimani di S. Samuele nell'Autunno dell'Anno 1728”. Si ode fin dalla prima scena la voce di Pantalone che brontola: “... Oh benedetti tempi passai, dove seu? Ma quel che me fa stupir, xe che se catta certi gargati fodrai de soato, che i se la beve zo così brovente, giusto come si la fosse acqua de pozzo”. Ma questo, esclamerà qualcuno, è l'Anselmo di G.B. Fagioli, questa è una scena del *Cicisbeo sconsolato*. È proprio vero. La commedia toscana “dovendosi rappresentare nel teatro” veneziano, subì, come altrove, non pochi cambiamenti, cominciando dai nomi dei personaggi, che diventarono Pantalone, Cintio, Diana, Aurelia, Lelio, Celio *cicisbeo*, Colombina, Arlichino. Quanto al titolo, dice un'avvertenza al lettore, “sappi che questo è il legittimo, ed il primo che vi pose chi la scrisse con tanta sua lode”. [...] Di attribuire il rifacimento a Goldoni stesso *aggiunto soprannumerario* in quel tempo *al coadiutore*, nella cancelleria criminale di Chioggia, non ci passa per la mente: bensì rivela opera di persona non soltanto amante del teatro, ma esperta, per i tagli opportuni.³⁷

Anche in questo caso appare complicato tentare di attribuire le parti agli attori della compagnia, la cui identità rimane a quest'altezza cronologica sconosciuta. Facendo affidamento sui nomi d'Arte, si potrebbe ipotizzare che Cecilia Rutti abbia interpretato Diana, Andriana Sambucetti Aurelia e Zanetta Casanova la Servetta

³⁵ Cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 571. Le «fedi» erano licenze alla stampa dei libretti (cfr. *ivi*, p. 41).

³⁶ Goldoni, *Memorie italiane*, cit., p. 234. Non mi è stato possibile reperire il libretto: *La moda. Commedia da rappresentarsi nel teatro Grimani di S. Samuele nell'autunno dell'anno 1728*, Venezia, Valvasense, 1728. Confermano il successo della commedia nel nord Italia le numerose ristampe di cui dà conto l'Allacci: «in Cremona, *senza stampatore*, 1724 in 12 – in Ferrara, per il Barbieri, 1726 in 12 – in Verona, per Jacopo Vallarsi, 1726 in 12 – in Venezia, per Luigi Pavino, 1727 in 8 – ed *ivi*, per Angiolo Geremia, 1727 in 12» (Allacci, *Drammaturgia*, cit., col. 187).

³⁷ Giuseppe Ortolani, *Pantalonae*, in «Fanfulla della domenica», 2 gennaio 1910, pp. 3-4: 4.

Colombina, ma la loro presenza al San Samuele è per il momento solo supposta. Il capocomico, infine, potrebbe essersi messo in mostra nelle vesti del protagonista Celio: con questo nome compare in testa all'elenco dei personaggi dell'*Osmano Re di Tunisi* dodici anni dopo.³⁸

Diverso è il caso del *Sagrifizio in Tegea*, recitato ugualmente, come avverte il frontespizio, «l'autunno dell'anno 1728».³⁹ Anche in questo caso si tratta di una trama semplice ed essenziale, sostenuta dai corteggiamenti, dai tentativi di smascherare adulteri o dimostrare la fedeltà degli amanti, che si conclude con la consueta agnizione e lo sposalizio tra gli eredi di Sparta e di Beozia. Il «divertimento pastorale eroicomico» si compone di cinque atti alla maniera delle tragedie ed è interamente scritto in endecasillabi sciolti che lo rendono rapido e snello.

L'allestimento di un testo come questo, impegnativo anche dal punto di vista della durata, esige un *cast* numeroso e fornito di attori versatili e di buoni cantanti. Oltre i nove personaggi elencanti tra gli «interlocutori» vengono infatti menzionati nelle didascalie nel corso del testo un coro di ninfe e uno di pastori (che intervengono assai spesso), giovanetti e donzelle spartani e due cantanti solisti, Eurila e Nicandro.

I personaggi usano un linguaggio elegante che li distingue dai tipi della Commedia dell'Arte e li accomuna piuttosto ai protagonisti delle favole pastorali.⁴⁰ Aristomene e Uranio, rispettivamente sovrano e nobile spartani, si distinguono solo per una maggiore ricercatezza lessicale a cui si univa probabilmente una maggiore signorilità del gesto.

Volendo tentare una sommaria distribuzione delle parti agli attori in base al ruolo che ogni personaggio gioca nell'economia dello spettacolo, si direbbe che i tre principali personaggi maschili (Pelope figlio d'Aristomene creduto il pastore Aliso, Aristomene che si finge il pastore Carino e il nobile Uranio, anche lui mascherato da pastore) siano stati appannaggio dei tre Innamorati. Nonostante il solo Pelope sia coinvolto in una tresca amorosa, infatti, l'austerità degli altri due male si accorda con il carattere acuto e fortemente connotato delle maschere. Dall'altro lato era con ogni probabilità la prima Donna a interpretare la principessa di Beozia Elmira,

³⁸ Cfr. la riproduzione del documento in Scannapieco, *Alla ricerca di un Goldoni perduto*, cit., p. 55.

³⁹ Bartolommeo Vitturi, *Il sacrificio in Tegea, divertimento pastorale eroicomico di Bortolo Vitturi veneziano, da rappresentarsi nel teatro Grimani di S. Samuel l'autunno dell'anno 1728*, Venezia, Alvisè Valvasense, 1728.

⁴⁰ Diffuse sono le somiglianze con *Il pastor fido* di Giovan Battista Guarini, a cui rinviano i temi della gelosia e del sacrificio.

protagonista femminile e trionfatrice finale nella lotta per la mano del principe spartano. Tra le tre ninfe sembra potersi riconoscere una certa gerarchia, per cui a vestire i panni di Nerina, amante antagonista, dovrebbe essere stata la seconda Donna, quelli di Serpilla la terza e quelli di Celia, corteggiata dal capraio Dameta, la Servetta.

Si è visto però come queste facili corrispondenze, estremamente affascinanti e utili per lo storico di oggi, fossero spesso disattese nei drammi musicali. E sebbene non sia rimasta traccia di spartiti che abbiano una relazione con questo componimento, è lecito pensare che anch'esso, con i suoi numerosi cori e interventi solistici, facesse parte del repertorio di stampo più specificamente musicale. L'unico collegamento che mi sento di poter azzardare con qualche concreta giustificazione è quello tra il capraio Dameta e il capocomico Giuseppe Imer. Si tratta di un personaggio minore, al servizio della principessa Elmira, a sua volta travestitasi da ninfa. Come quasi ogni Servo che si rispetti si muove tra i compiti di messaggero e i piaceri dell'affetto per qualche sua pari. Dameta è sciocco e vanitoso, amante scornato, facile zimbello delle sue ambite prede d'amore. Il suo profilo non si discosta molto da quello di diversi personaggi che il capocomico immortalò in anni successivi negli intermezzi musicali.⁴¹ Nell'ultima scena del primo atto, che ha tutto il sapore di quella sorta di testi, il divertente dialogo tra Celia e il servo di Elmira ritrae i due tipi, ingenuo e presuntuoso lui, scaltra e tagliente lei:

DAMETA [...] Ecco la ninfa mia se non m'inganno.

CELIA Che deforme figura!

DAMETA Ogni qual volta
s'aviene in me, come mi guarda attenta.

CELIA Di Satiro, o di Querica al certo è figlio.

DAMETA Come piace il suo volto a gl'occhi miei
agl'occhi suoi così diletta il mio.
Estatica mi guarda, e un sol momento
ritrar non sa le sue pupille altrove?
Si ritorni a se stessa. Oh bella Ninfa!

CELIA Parlan dunque le capre in queste selve?

DAMETA Se t'è caro mirar le tue vittorie
mirale in me.

CELIA Ti miro.

DAMETA Affissa meglio
nelle mie le tue luci.

CELIA Attenta osservo.

DAMETA I tuoi sguardi ti priego con i miei

⁴¹ Vd. più avanti, IV.1.

s'incontrino a vicenda.

CELIA Ecco gl'incontro.

DAMETA Or che vi leggi?

CELIA Nulla.

DAMETA E ancor non vedi?

CELIA Che vuoi ch'io veda?

DAMETA Quell'ardente fiamma
che tutto abbrugia, e incenerisce il core.

CELIA Nulla vedo di ciò.

DAMETA Torna a mirarmi
bella cara cagion de' sospir miei.

CELIA Vanne, vanne non più schiocco, che sei.

DAMETA Parto sì sì, ma del tuo bene ignara
non vo' lasciarti, a me tu piaci, o cara.

CELIA A te dunque il mio volto alletta, e piace?

DAMETA Sì sì mio ben, e ringraziar tu puoi
amor d'un tanto acquisto, e gl'ochi tuoi. *via*

CELIA Oh bel trionfo, oh bella palma. Il core
avrà fin'or la libertà serbato
per introdurvi poi sì bell'amore?
Si può veder di peggio. A fé ch'io credo
che non si possa ritrovar un ceffo
più brutto di colui. Vada al malanno
se lo portino i venti, e più non venga
avanti gl'occhi miei. [...]⁴²

Si potrebbe anche pensare che dietro il carattere del Servitore si celi un secondo Zanni; tuttavia prima Celia e poi Nerina⁴³ descrivono Dameta come un uomo «deforme», figlio di «Satiro, o di Querica». Per parte sua il comico genovese era tutt'altro che un bell'uomo, e dalla descrizione che ne dà Goldoni sembra perfetto per la parte del capraio: «*court, gros, sans col, avec des petits yeux et un petit nez écrasé, il étoit ridicule dans les emplois sérieux, et les caractères chargés n'étoient pas à la mode*».⁴⁴ Questa corrispondenza non può essere assunta come dato attendibile, perché non ci sono prove che Vitturi abbia scritto il dramma su misura per la compagnia Imer, ma è possibile che nella distribuzione delle parti il capocomico abbia scelto per sé quella che più rispettava le sue tensioni a una forte caratterizzazione.

Come le notizie sulla compagnia, anche quelle sul repertorio sono in questi primi anni vaghe e incomplete. Eleanor Selfridge-Field ipotizza che l'«opera scenica» *La Desdimona* sia stata recitata al San Samuele il 10 aprile del 1729, per la fiera

⁴² Vitturi, *Il sacrificio in Tegea*, cit., I, 4, pp. 12-13.

⁴³ Ivi, V,4, p. 60.

⁴⁴ Goldoni, *Mémoires*, cit., p. 158.

dell'Ascensione.⁴⁵ Gli scambi di territorio tra teatro musicale e teatro comico non erano infrequenti in quegli anni, ma è altrettanto vero che i giri delle compagnie veneziane erano assai impegnativi. Sono quindi propenso a credere che, se furono dei comici a rappresentare il suddetto dramma, si sia trattato di una truppa esterna alla realtà veneziana, ospite in quel teatro nella stagione di primavera.

È un vero peccato non possedere nessun documento che testimoni la fortuna o la sfortuna degli spettacoli rappresentati in questo torno di tempo dai comici a Venezia. D'altro canto, di fronte all'intensificarsi dell'attività musicale da parte della compagnia del San Samuele, si deve intuire che la risposta del pubblico a questo tipo di rappresentazioni fosse decisamente favorevole.

Per il carnevale 1732-1733 Giuseppe Imer ottenne dal 'cugino' impresario del teatro San Giovanni Grisostomo, Domenico Lalli, una riscrittura del suo *Edipo* (o *Edippo*).⁴⁶ L'adattamento del poeta napoletano dalla tragedia di Sofocle era già stato rappresentato nel teatro dell'arciduca di Monaco di Baviera nell'ottobre del 1729, con musica di Pietro Torri, per il genetliaco dell'elettrice Maria Amalia. Facevano parte del *cast* alcuni cantanti eccellenti e acclamatissimi, tra i quali Faustina Bordoni (1700 circa-1781) e Carlo Broschi detto Farinelli (1705-1782).⁴⁷ Mi sembra che l'operazione di Imer mirasse al consolidamento della posizione conquistata dalla compagnia comica del San Samuele nel panorama del teatro musicale veneziano e quindi nell'opinione del pubblico affezionato a quel genere rappresentativo. La formazione guidata dal genovese, attingendo al repertorio tipico del melodramma e legando la propria immagine al nome di qualche poeta illustre, allargava il proprio raggio d'azione oltre i confini della Commedia dell'Arte, entro cui restavano invece al sicuro le altre truppe comiche.

Ebbe inizio pressappoco da qui la lunga stagione del teatro comico musicale in Ca' del Duca. Almeno è da questa data che le informazioni sul repertorio della compagnia Imer si intensificano in maniera sensibile, soprattutto per ciò che concerne le rappresentazioni di intermezzi. Nello stesso carnevale 1732 in cui fu

⁴⁵ Cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 57, che, come per il precedente caso dell'*Adrasto*, ha rinvenuto la «fede» per la stampa del libretto.

⁴⁶ Cfr. Domenico Lalli, *Edippo. Tragedia di Sofocle, già fatta in dramma da Domenico Lalli, ed ora dal medesimo riformata ad uso de' comici nel teatro di S. Samuele di Venezia, per essere recitata nel carnevale dell'anno 1732*, s.i.e. [Venezia, 1732] registrata da Allacci, *Drammaturgia*, cit., col. 277; cfr. anche Sartori, *I libretti italiani*, cit., vol. III (1991), no. 8649, p. 3.

⁴⁷ Cfr. *ibidem*, no. 8648.

rappresentato l'*Edippo*, gli attori al servizio di Michiel Grimani si esibirono nel secondo «parto bamboleggiante» dell'«ingegno»⁴⁸ di Antonio Gori, il dramma per musica *Le metamorfosi odiamorose in birba trionfale nelle gare delle terre amanti*, musicato da Salvatore Apolloni.

Dopo *La fama dell'onore*, anche questo componimento riscosse un successo importante. Lo testimoniano le numerose ristampe del testo: nello stesso 1732 l'editore padovano Conzatti ne riprodusse il libretto, forse a scopo promozionale in occasione della recita veneziana, oppure in concomitanza di qualche rappresentazione a Padova nella stagione dell'esordio. Secondo la testimonianza di Antonio Groppo il dramma fu replicato al San Samuele nemmeno due anni più tardi, nell'autunno del 1734.⁴⁹ Un'indicazione manoscritta coeva sul contropiatto dell'edizione veneziana del 1732 conservata presso la Fondazione Cini allude a un'ulteriore ripresa risalente all'autunno 1739, ma non esistono esemplari del libretto che in quell'occasione sarebbe stato ristampato.⁵⁰ La rappresentazione veneziana più recente delle *Metamorfosi* risale infine al 1744, ben dodici anni dopo il debutto.⁵¹

D'altro canto, se la stampa dei libretti costituisce una prova quasi certa della ripresa di uno spettacolo, la sua assenza non esclude che gli stessi drammi siano stati comunque riallestiti. Di certo il fortunato divertimento di Gori riuscì a riscuotere consensi anche fuori dai confini italiani: il 6 novembre 1748 fu rappresentato dalla compagnia dei comici italiani al teatro d'Opera di Varsavia. Il libretto fatto imprimere per l'occasione, col titolo *Le contese di Mestre e Malghera per il trono*, attribuisce erroneamente l'invenzione del dramma a Zanetta Casanova. Tuttavia, se la paternità dell'idea è certamente da imputare a Gori, è altrettanto indubbio che sia stata proprio l'attrice, che aveva recitato la parte di Malghera a Venezia, a esportarla in Sassonia.

⁴⁸ Cfr. [Gori], *Le metamorfosi odiamorose*, cit., p. 45.

⁴⁹ «Metamorfosi odiamorose in birba trionfale. Teatro di S. Samuele. Poesia d'Antonio Gori. Musica di Salvator Apolloni. Questo breve drama e ridicolo, è quello rappresentato dalli stesi comici, e nel sudetto teatro l'anno 1732. Per questa recita non si stampò il libretto ma fu venduto quello che servì per la recita dell'anno 1732 suddetto» (Groppo, *Catalogo purgatissimo*, cit., c. 238).

⁵⁰ «Replicato nello stesso teatro nell'autunno 1739, ed anche ristampato in tale occasione» (la collocazione del libretto è ROL.0140.02).

⁵¹ Cfr. [Antonio Gori], *Le metamorfosi odiamorose in birba trionfale nelle gare delle terre amanti*, Venezia, Bettanin, 1744.

Come ha già dimostrato Piero Weiss,⁵² è evidente la relazione di questo dramma non solo con la precedente esperienza di Antonio Gori, ma con tutto il filone satirico-musicale che va dal *Nerone detronato dal trionfo di Sergio Galba* fino al *Troiano schernito in Cartagine nascente, e moribonda*.⁵³ Il «trionfo», ad esempio, domina gran parte dei titoli di questa tradizione, probabile caricatura degli altisonanti titoli dei drammi maggiori e soprattutto di quelli di timbro morale-religioso.

Nell'avvertenza al «benignissimo lettore», perfetto *exemplum* di burla marcelliana, l'autore dichiara senza mezzi termini di essere stato «attaccato al possibile ai saggi precetti della plausibile poetica data in luce dal non mai abbastanza lodato e venerato autore nel suo libro intitolato *Il teatro alla moda*».⁵⁴ Confida anche che la «spaventosa virtù de' cantanti» sappia sopperire a ogni eventuale difetto del testo, salvo poi attribuire le colpe di ogni imperfezione, oltre che agli stessi «virtuosi», «alla brama del signor maestro di musica» e al «capo delle comparse».⁵⁵ Il breve componimento comico-musicale è dedicato al «trombeggiano illustre nome» di

madama la Moda, governatrice di castel Bizzarro, capitaniezza dell'armata navale de' capricci, regolatrice dell'accademia de' gusti, presidente all'assemblea generale degl'Ovi, etc. etc. etc. etc. etc. etc. etc. etc.⁵⁶

Tutta la vicenda è svolta all'insegna del calco e dello scherno dei dialoghi dell'opera seria. Rispetto al suo primo lavoro per il San Samuele, Gori preme con maggior aggressività sul pedale della parodia, fino a ridurre tutti i «virtuosi» a ridicole macchiette. Il linguaggio è più spinto e grossolano, anche quello delle due regine eponime, e la poesia è resa maggiormente grottesca dal confronto con il *Catone in Utica*, la *Semiramide* e la *Didone abbandonata* di Metastasio, principali

⁵² Cfr. Weiss, *Da Aldiviva a Lotavio Vandini*, cit., pp. 171-173.

⁵³ Cfr. *Nerone detronato dal trionfo di Sergio Galba. Dramma per musica da recitarsi nel teatro S. Salvatore*, Venezia, Alvise Valvasense, 1726 e [Imer], *Il troiano schernito*, cit..

⁵⁴ [Gori], *Le metamorfosi odiamorose*, cit., p. 45. L'indiscutibile 'valore' dei cantanti è pomposamente espresso nell'elenco dei personaggi: «Bottenigo, prencipe di Bagoli [...]: il signor Felmo Grassicordio, virtuoso di gabinetto del gran Sopramanico. Malghera [...]: la signora Bellavoltica Altipifaria, virtuosa di sala dell'alte piramidi d'Egitto. Mestre [...]: la signora Scarminicola Bassigiuvana, virtuosa di camera della Gran Cagna del Fenocchio di Barbaria. Striccheroch, principe di Lilliput [...]: il signor Nixbughel Nientopancinch, virtuoso di tinello della grand'Arena di Verona. Carpeno, principe de' Chiassi [...]: il signor Belligambico Tuttogusto, virtuoso di giardino del gran Colosso di Rodi. Ballotta, boaro [...]: Grossimausa Durivovico, virtuoso di stalla del Gran Culiseo di Roma» (ivi, p. 48).

⁵⁵ Ivi, p. 45.

⁵⁶ Ivi, p. 43.

riferimenti seri della farsa.⁵⁷ Col passare del tempo, quindi, crebbe l'invasione del teatro di prosa nei confronti di quello musicale, si definirono i tratti dell'interferenza tra i generi e si perfezionarono le abilità dei comici impegnati nella battaglia contro il grosso e petulante mostro del melodramma.

Un'attribuzione delle parti delle *Metamorfosi* ai membri della compagnia Imer è già stata tentata da Maria Grazia Miggiani sulla base degli interpreti dell'*Aristide goldoniano* del 1735;⁵⁸ tuttavia la studiosa non ha tenuto conto del fatto che attori quali Gaetano Casali o Rodrigo Lombardi recitavano ancora lontano da Venezia nel 1732. L'esame non è comunque privo di valore, perché almeno l'Amoroso prese senz'altro parte alle rappresentazioni del dramma nel 1734, 1739 e 1744. Il dottore, invece, non militava ancora al San Samuele nel '34 e si separò dalla compagnia insieme ad Antonio Sacco tra il 1742 e il '45; per questo avrebbe potuto partecipare alla sola ripresa del 1739.

L'unica corrispondenza certa tra personaggio e interprete, creata su misura allo scrittoio da Gori, è quella tra il capocomico Giuseppe Imer e Bottenigo. Si è già vista la descrizione che la ninfa Celia offre di Dameta nella *Fama dell'onore*. Sotto le vesti del capraio «defforme» come il figlio di un satiro si nascondeva probabilmente l'attore genovese, il cui ritratto si perfeziona nelle *Metamorfosi odiamorose* nelle parole di Malghera:

MALGHERA [...] mai non feci torto
a quella vita morelata e tonda,
a quella rubiconda
polposa guancia, a quel nasino, a quelle
due lucicanti stelle. In te mi piace
troppo il bel moto, il gesto e le parole
ed i ricami insin di tue varole.⁵⁹

Già dall'elenco dei personaggi si possono peraltro intuire le generose rotondità del «signor Fidelmo Grassicordio, virtuoso di gabinetto del gran Sopramanico». Non c'è dubbio poi che il «nasino» e le «lucicanti stelle» siano gli stessi disegnati da Goldoni

⁵⁷ Non mi dilungherò in questa sede sulle numerosissime corrispondenze testuali tra le *Metamorfosi* e i drammi seri, soprattutto metastasiani, per cui rinvio ai più approfonditi studi di Maria Giovanna Miggiani, «Zà canta el quagiotto». *Sei attori in cerca di un poeta e di un musicista*, in «Problemi di critica goldoniana», X-XI, 2005, pp. 21-42: 25-35, e Piernario Vescovo, «Mestre e Malghera», cit., pp. 16-20.

⁵⁸ Cfr. Miggiani, «Zà canta el quagiotto», cit., pp. 21-23.

⁵⁹ [Gori], *Le metamorfosi odiamorose*, cit., p. 57.

nel passo sopracitato delle memorie francesi. Com'era per Dameta, anche Bottenigo è un personaggio grossolano nei modi e nelle parole; appare subdolo quanto tutti gli altri impegnati a litigarsi il trono, ma infine, insieme a Malghera, è l'unico personaggio capace di un amore sincero e disinteressato.

Su Imer si rende necessaria in questa sede un'ulteriore riflessione: al di là dei toni satirici di cui la lettura del testo deve tener conto, forse non è priva di fondamento l'indicazione secondo la quale l'autore del dramma avrebbe dovuto «restringere, alterare, levare, aggiungere e mescolare per render pago anco il capo delle comparse, ch'è uomo di molto credito in tali affari».⁶⁰ È infatti plausibile che a questa altezza cronologica Imer vantasse un potere notevole come direttore e impresario del teatro San Samuele. La sua opinione, certamente rilevante già ai tempi degli esordi musicali della sua truppa sul finire degli anni Venti, aveva acquisito nella stagione 1732-1733 un peso significativo in virtù della sua provata esperienza e dei suoi riconosciuti successi. Per lo stesso motivo non si può escludere che il contributo del capocomico alla scrittura drammaturgica sia stato fondamentale, qui come altrove (lo si vedrà di nuovo nel caso degli intermezzi musicali attribuiti proprio alla penna di Gori). Le azioni di «restringere, alterare, levare, aggiungere e mescolare» sono perfette per descrivere un adattamento, ma poiché siamo in presenza di un'opera originale si deve credere che Imer abbia imposto variazioni sostanziali all'idea iniziale dell'avvocato. E credo che queste collaborazioni tra scrittori e attori, non rare nelle compagnie di prosa, fossero essenziali per gettare un ponte tra il «Mondo» e il «Teatro» a cui guardavano con occhi diversi gli uni e gli altri: più abili a decifrare il primo i poeti, fini conoscitori delle regole del secondo i comici.

Almeno per quel che riguarda le recite del 1732 e del 1734, la parte di Malghera era quasi certamente affidata, come si è detto, alla giovane Zanetta Casanova. Il fatto che la regina faccia coppia con Bottenigo accredita questa ipotesi, visto il favore del capocomico per la giovane attrice. Ai personaggi sono riservate due arie ciascuno, più un duetto a chiusura del secondo atto. Per le recite del 1739 e forse nel 1744 è possibile che sia stata Teresa Imer, la più giovane delle due figlie del genovese, a esibirsi nella parte di Malghera, mentre la maggiore vestiva i panni di Mestre. Goldoni, seppur con un salto temporale notevole, ricorda la loro fortunata apparizione nel dramma: «le due figliole dell'Imer, *Marianna* e *Teresa*, cantavano

⁶⁰ Ivi, p. 45.

qualche volta in Teatro, ed erano riuscite assai bene in una comica rappresentazione per musica, intitolata *Mestre e Malghera*». ⁶¹

Più impegnative sono le parti di Carpeno e di Striccheroch, con quattro arie per ognuno, e di Mestre, cui spettano tre arie e un duetto con Malghera nella prima scena. Almeno nelle repliche del 1732 e del 1734 quest'ultimo personaggio fu probabilmente affidato ad Agnese Amurat, meglio preparata vocalmente della Casanova. Come correttamente ha notato Maria Grazia Miggiani, il profilo di Carpeno sembra corrispondere a quello di Gaetano Casali, abile cantante certamente capace di sostenere quella parte. Nel 1732, però, fu senza dubbio un altro attore a interpretare il «principe de' Chiassi», di cui non si sa altro se non che doveva essere uno «stecco». ⁶² L'interpretazione dell'imponente Striccheroch potrebbe esser stata assegnata al Brighella Pietro Gandini, che avrebbe potuto passare il testimone a Rodrigo Lombardi per la ripresa del '39 e a uno tra i molti innamorati che militavano in compagnia nel 1744. Certamente servivano grandi abilità vocali e interpretative per riuscire bene nella caricatura del subdolo pianificatore dall'accento tedesco. Infine Ballotta «boaro», «servitore di due padroni» dall'accento pavano, ricorda in tutto e per tutto un Arlecchino: consigliere, messaggero, carceriere e cameriere, non manca di accennare periodicamente alla tavola e di dar prova della sua fame perenne. Non a caso dedica la sua unica aria alla polenta:

BALLOTTA La me Tuogna in sto punto
 fa la polenta zala entro la oletta;
 s'a' ve quieteghe a' v'in darò na fetta.

Scolteghe,
la sgronga,
la Tuogna
la mena,
l'è zó
sule bronze,
la slofa
la trà.

L'è in fette,
magnènla,
tolì sta fettina,
che ve l'ho ficcà. ⁶³

⁶¹ Goldoni, *Memorie italiane*, cit., p. 233.

⁶² [Gori], *Le metamorfosi odiamorose*, cit., p. 68.

⁶³ Ivi, p. 54.

Nel 1732 e nel 1734 potrebbe averne vestito i panni Antonio Costantini, mentre per il 1739 è molto suggestiva l'idea che sia stato il Truffaldino Antonio Sacco a esibirsi in questa parte. Difficile invece identificare un candidato all'interpretazione di Ballotta tra gli attori che militavano al San Samuele nel 1744.

Gli importanti successi ottenuti da Imer e compagni con le rappresentazioni di questi drammi si traducono in un impegno sempre più massiccio nel territorio del teatro musicale. Crescono, in particolare, le testimonianze relative alle rappresentazioni di intermezzi tra gli anni 1733 e 1737. In mezzo, tra il 1734 e il 1736, la polemica tra Carlo Goldoni e Antonio Gori sulla paternità di uno di questi brevi componimenti fa accendere i riflettori sul teatro San Samuele.

IV

IL REPERTORIO. GLI ANNI 1734-1743

1. *Gli intermezzi comici musicali.*

Il 1734 è una data cardine nella storia del teatro San Samuele. Nell'estate di quell'anno, all'Arena di Verona, avvenne l'incontro tra Giuseppe Imer e Carlo Goldoni, che valse otto anni di florida collaborazione e servì al commediografo come rampa di lancio per la sua carriera di «riformatore» del teatro italiano. Secondo le sue memorie autobiografiche l'intesa tra l'avvocato e il capocomico si palesò fin da subito per le abilità del primo nel comporre intermezzi musicali. Allo stesso modo contribuì alla loro unione la lettura rivelatrice della tragicommedia¹ *Belisario*, richiesta a Goldoni da Gaetano Casali quando militava nella truppa di Buonafede Vitali. L'entusiasmo di tutti gli attori per la scoperta della giovane promessa è

¹ Come riconosce Ortolani, alle opere del primo periodo catalogate comunemente sotto questo nome «manca [...] il vero elemento comico e si potrebbero intitolare tragedie moraleggianti a fine lieto, dove quasi sempre l'innocenza e la virtù perseguitata trionfano sulla malvagità» (Giuseppe Ortolani, *Nota storica a Carlo Goldoni, Tutte le opere*, cit., vol. IX [1950], p. 1281). Nella *Prima lettera dell'autore allo stampatore* Goldoni le chiama anche «opere sceniche», proprio per la loro forma imperfetta che ne impedisce una catalogazione come tragedie (cfr. Carlo Goldoni, *Prima lettera dell'autore allo stampatore*, in Id., *Tutte le opere*, cit., vol. XIV [1956], p. 421). Sull'argomento cfr. anche Scannapieco, *Alla ricerca di un Goldoni perduto*, cit., p. 19 e Id., «Io non soglio scrivere per le stampe...», cit., p. 127n.

raccontato con orgoglio da Goldoni in due noti e conseguenti passi della prefazione al dodicesimo tomo dell'edizione Pasquali delle sue opere:

Sarebbe egli in grado di comporre degl'intermezzi? Disse subito il direttore. Sì, rispose il Casali, ne ha composto per noi a Milano, e la *Cantatrice*, ed il *Gondoliere* sono le prime prove del suo talento. Bravo, soggiunse l'*Imer*, bravissimo. Se vorrà impiegarsi con noi... A quest'annuncio mi si accostano due giovani donne, si consolano meco degl'intermezzi, che conoscevano, e che avevan recitati, e si raccomandano, perché io ne faccia degli altri. Questa non era la mia vocazione, ma tutto promisi, e mi resi in subito oggetto della loro curiosità, e delle loro speranze. Essi pure lo erano delle mie.

E poi:

Propostasi dal Casali la lettura del mio *Belisario*, si mostrarono tutti desiderosi d'intenderlo, ed io lo lessi, ed essi lo ascoltarono con silenzio, e di quando in quando con segni di compiacimento, e di ammirazione. Finita la lettura, proruppero concordemente in esclamazioni di giubilo. L'*Imer* con gravità mi strinse la mano, assicurandomi la sua approvazione, ed il Casali intenerito non poteva parlare.²

Concentrando per il momento l'attenzione sugli intermezzi, c'è da evidenziare l'informazione secondo cui le due «giovani donne» che si complimentano con Goldoni, senza dubbio Agnese Amurat e Zanetta Casanova, avevano recitato le prime prove del veneziano in quel genere, *La cantatrice* e il *Gondoliere*. Il secondo, inizialmente messo in scena col titolo *I sdegni amorosi tra Bettina putta de campielo e Buleghin barcarior venezian*, era stato portato in dote al suo approdo in compagnia da Gaetano Casali, che aveva sostenuto il ruolo di Buleghino nella compagnia dell'Anonimo a Milano. *La cantatrice*, secondo Goldoni, era stato rappresentato nel rifacimento-plagio di Antonio Gori, sotto il titolo di *Pelarina*, e fu al centro di un dibattito di cui rimangono esigue testimonianze, ma il cui clamore deve aver giovato assai alla visibilità pubblica della formazione del San Samuele.

Prima di soffermarsi su questi due componimenti occorre però fare un passo indietro, al 1733, anno a cui datano i libretti di altri due intermezzi la cui forma è molto simile a quella dei goldoniani sopracitati. Si tratta del *Maestro di musica geloso*, una riscrittura sull'impronta della *Dirindina* di Girolamo Gigli,³ e del *Conte Copano*.

² Goldoni, *Memorie italiane*, cit., pp. 222-223.

³ Al componimento dello scrittore fiorentino si era ispirato anche Domenico Lalli per la sua *Cantatrice*, intermezzo a due voci rappresentato al San Samuele nel carnevale 1727-1728 da Cecilia Monti e Bartolomeo Cajo (cfr. Lalli, *La cantatrice*, cit.).

Stando al catalogo di Bonlini, entrambi gli intermezzi sarebbero stati recitati a cavallo tra il 1733 e il 1734, insieme ad altri:

Il marito all'ultima moda.
Il conte Copano.
Il Tulipano.
Il maestro di musica geloso.
La Pelarina.

Questi sono tutti intermedi cantati nell'autunno e carnevale passato, dai comici, nel teatro di S. Samuele, l'invenzione e poesia fu de' signori Antonio Gori, e Giuseppe Imer comico del suddetto teatro, a riserva delli due ultimi che capricciosamente li compose il Faggiuoli, e la musica del Macari, e sono stampati parte in Venezia e parte in Milano, a causa del giro che nell'estate fanno i suddetti comici.⁴

Il passo solleva una serie di interrogativi importanti. Partiamo dalla datazione: Bonlini appone la sua nota in calce allo spazio dedicato ai drammi recitati nell'inverno 1733-1734. Confidando nei frontespizi dei libretti stampati in occasione di alcune rappresentazioni si può tentare una ricostruzione cronologica più esatta, ben sapendo comunque che le riprese, le sostituzioni e le alternanze tra l'uno e l'altro spettacolo dovevano essere più frequenti di quanto i cataloghi o le stesse stampe facciano credere. *Il maestro di musica geloso* fu probabilmente il primo intermezzo della serie a essere recitato, a Milano, durante la *tournee* in terraferma della compagnia nel 1733. Suggerisce così il libretto uscito dai torchi di Richino Malatesta e unico sopravvissuto per questo titolo.⁵ Poi, come sempre avveniva per gli spettacoli di cui si collaudava la tenuta fuori dalla laguna, fu certamente riproposto al pubblico veneziano tra gli atti di qualche tragedia o commedia delle maschere. Nel 1740 fu con tutta probabilità ripreso con lo stesso titolo o, come annota Groppo, con quello originale di *Dirindina*.⁶

Al *Maestro di musica* seguì a ruota *Il conte Copano*. Sulle tre copie a stampa di questo intermezzo conservate presso la biblioteca nazionale Braidense sono state vergate tre date manoscritte dal collezionista Marcantonio Corniani Algarotti: 1726, 1733 e 1740.⁷ Si tratta di libretti conformi, seppure il primo privo di frontespizio e gli

⁴ Bonlini, *Le glorie della poesia*, cit., cc. 229-230.

⁵ Cfr. [Antonio Gori], *Il maestro di musica geloso*, Milano, Malatesta, 1733. Secondo una pratica abbastanza comune lo stesso libretto fu venduto probabilmente a Venezia in occasione delle rappresentazioni al San Samuele. La copia conservata nel *Fondo Groppo* della biblioteca nazionale Marciana reca l'indicazione manoscritta «da comici di S. Samuel l'anno 1734», a testimonianza della ripresa nella Serenissima (BNMV, Dramm. 900.12).

⁶ Cfr. Groppo, *Catalogo purgatissimo*, cit., c. 255.

⁷ Queste le collocazioni dei tre libretti in BNBM: Racc. Dramm. Corniani Algarotti, 643, 925, 1169.

altri due impressi in Bassano senza editore e senza data. Non è improbabile che una rappresentazione della breve azione scenica sia stata offerta dalla compagnia Navesi durante il suo primo anno nel teatro Grimani, tuttavia mancano ulteriori prove a supporto di questa ipotesi. La prima informazione relativa all'intermezzo è infatti quella fornita da Bonlini. Come *Il maestro di musica* è però possibile che anche *Il conte Copano* sia stato recitato una o più volte nel 1733, forse in terraferma nelle stagioni di primavera ed estate, forse in autunno nella Serenissima. E altrettanto credibile è la notizia per cui un'ulteriore replica sarebbe stata data nel 1740, dal momento che molti intermezzi venivano riproposti dai comici anche a distanza di anni.⁸ Questa è forse una delle ragioni per cui molti testi uscivano dai torchi privi di frontespizio, così da poter essere venduti come programmi di sala senza limitazioni in margine ai riallestimenti dati in anni e stagioni diverse. Un esemplare di questo tipo è custodito nel *Fondo Groppo* della biblioteca Marciana di Venezia. Oltre ad accreditare la messinscena nel carnevale, l'indicazione manoscritta «da comici di S. Samuel del 1734»⁹ potrebbe far pensare a ulteriori riallestimenti nell'anno comico successivo.

Tra il dicembre 1733 (stagione di carnevale) e il febbraio 1735 credo fossero allestiti gli altri tre intermezzi citati: *Il marito all'ultima moda*, *Il tulipano* e *La pelarina*. Del primo, nessuno dei due esemplari che ho consultato è dotato di frontespizio, ma tanto il libretto conservato in Marciana (Dramm. 900.13) che quello posseduto dalla biblioteca nazionale Braidense di Milano (Racc. Dramm. Corniani Algarotti 3060.3) recano manoscritta la data del 1734.¹⁰

⁸ Salvo rare occasioni di cui darò conto, Bonlini e Groppo registrano soltanto la prima rappresentazione per questo tipo di componimenti, ma annotano ogni nuovo allestimento dei drammi seri.

⁹ [Antonio Gori], *Il conte Copano*, s.i.e., p. 1 (BNMV, Dramm. 899.13). Tutte le segnalazioni manoscritte sui libretti del *Fondo Groppo* sono da imputare al collezionista, e perciò, come già per il precedente caso del *Maestro di musica geloso*, rispettano la scansione dei cataloghi. In questo senso, se si crede che l'annotazione sia stata rogata in occasione dell'acquisto della stampa, e quindi della recita, essa assume un valore evidente. Viceversa, se Groppo avesse appuntato solo in un secondo momento le date sui libretti sulla base della sua scansione, o di quella di Bonlini a cui evidentemente si affida per la stesura di gran parte del suo lavoro, scadrebbe la credibilità assoluta dell'informazione.

¹⁰ Relativamente a quanto ipotizzato nella nota precedente, è implicito come la data sulla copia milanese abbia scarso valore documentario, perché certamente trascritta dai cataloghi veneziani che il collezionista Algarotti ben conosceva e che tentò di replicare (cfr. [Marcantonio Corniani Algarotti], *Annali drammatici, musicali, pittorici, teatrali della città di Venezia nei secoli XVII, XVIII e XIX a tutto l'anno 1836, con aggiunta delle farse, degl'intermedi, delle cantate e degli oratori sacri italiani e latini eseguiti nei conservatori veneziani*, Venezia, 1837 [ms., BNBM, Racc. Dramm. Corniani Algarotti, 6011]). Affidandosi agli stessi documenti qui citati, al 1734 ne fa risalire la rappresentazione anche Sartori, *I libretti italiani*, cit., IV (1991), no. 14841, p. 73.

Del *Tulipano* esistono due libretti: il primo fu stampato dal veneziano Alvise Valvasense in occasione delle recite del 1734, l'altro dall'editore milanese Giuseppe Ghislandi. Sui frontespizi è specificato che gli intermezzi dovevano rappresentarsi rispettivamente «nel teatro Grimani in S. Samuele»¹¹ e nel «Regio Ducal teatro di Milano per l'estate dell'anno 1743».¹² La presenza della compagnia del San Samuele nella città lombarda in questa stagione è attestata dal passaporto rilasciato al capo della truppa, Tommaso Simonetti: «passaporto di Sua Eccellenza per il capo comico Tomaso Simonetti per via di Pavia, e fiume Po, co' suoi aredi teatrali, armi, e rispettivo bagaglio, e compagni per Venezia».¹³ La formazione veneziana offriva ai ducali uno spettacolo di comprovato successo, inscenato già nella Serenissima nel 1734, 1740 e 1742.¹⁴

Sempre nel 1734 i comici cantarono *La pelarina*, la paternità della quale fu al centro di un acceso dibattito e su cui la questione non è ancora risolta: Bonlini ne attribuisce il merito a Giovan Battista Fagioli insieme al *Maestro di musica geloso*, ma si tratta evidentemente di un errore. Meno dubbi ci sono sull'autore degli altri intermezzi menzionati poco sopra, «l'invenzione e poesia» dei quali «fu de' signori Antonio Gori, e Giuseppe Imer comico». Alla coppia, dove l'impresario del San Samuele non costituisce una presenza casuale, Groppo assegna anche il genio della «*Pupilla* con l'aggiunta della seconda parte mutata». Almeno su questo punto è indubbio che il catalogatore si sbaglia, e veniamo quindi al nocciolo della questione riguardante la contesa tra i due colleghi in avvocatura, Antonio Gori e Carlo Goldoni.

¹¹ [Antonio Gori], *Il Tulipano. Intermezzi per musica da rappresentarsi nel teatro Grimani in San Samuele*, Venezia, Valvasense, 1734 (BNMV, Dramm. 900.3). Nel *Fondo Groppo* della biblioteca Marciana, tra gli intermezzi drammatici musicali, è contenuto un altro libretto, del 1709, intitolato *Il Tulipano* (Venezia, Rossetti, 1709; BNMV, Dramm. 906.7). A dispetto di quanto recita l'iscrizione manoscritta sul frontespizio («l'anno poi 1734 fu cantato da comici di S. Samuel in tempo della comedia») i due testi sono diversi. Quello dell'edizione valvasensiana corrisponde invece al *Tulipano* milanese pubblicato da Ghislandi di cui alla nota seguente.

¹² [Antonio Gori], *Il Tulipano. Intermezzi per musica da rappresentarsi nel Regio Ducal teatro di Milano per l'estate dell'anno 1743*, Milano, Ghislandi, 1743 (BNBM, Racc. Dramm. Corniani Algarotti, 4581).

¹³ ASMi, *Registri delle cancellerie di Stato (e di magistrature diverse)*, serie XXI, b. 45, c. n.n., 10 settembre 1743 (cit. in Cambiagli, *Compagnie comiche a Milano*, cit., p. 22 e n. 21).

¹⁴ Cfr. Groppo, *Catalogo purgatissimo*, cit., cc. 237, 255, 265. A testimonianza ulteriore di queste precedenti rappresentazioni rimane solo la stampa veneziana del 1734 per conto di Alvise Valvasense.

Al 1735 risale un libretto,¹⁵ intitolato *Momoletta*, abbastanza unico nel suo genere per un'avvertenza al «curioso lettore» che precede l'elenco degli attori. Esistono diverse edizioni di questo testo e tutte riportano la seguente breve comunicazione:

Curioso lettore. Chi ti fece vedere sulle scene Il marito all'ultima moda, Il maestro di musica, Il conte Coppano, Pelarina, Tulipano, e gl'Ovi in puntiglio, ti fa ora vedere Momoletta, confessandoti sinceramente, che il Pomponio, La pupilla, e La birba sono d'altro autore, le lodi del quale non intende usurparsi. Ti sia grata, quanto fu necessaria a chi scrive una tale sincerità, dona, come agl'altri donasti, anco a questo intermezzo il tuo compatimento, e vivi felice.¹⁶

Con queste parole Gori, scopertosi autore di molti componimenti cantati al San Samuele, rivendica per sé la paternità di alcuni intermezzi, lasciando ad «altro autore» gli applausi per il *Pomponio*, la *Pupilla* e la *Birba*.¹⁷ Fa da contraltare a queste parole un passo delle memorie goldoniane in cui il «riformatore» offre la propria versione del suo 'incontro' con Gori:

Il signor *Gori* accennato, mio collega nella professione dell'avvocato, ed in quella di poeta comico, autore di *Mestre e Malghera*, e che avea lavorato l'intermezzo della *Pellarina* sul piano della mia *Cantatrice*, non fu contento della mia associazione; e quantunque l'Imer gli protestasse che le opere sue sarebbero state ben ricevute e ricompensate, si sdegnò, privò i comici dei suoi lavori, e me della sua amicizia: l'invidia ha preso a perseguitarmi, prima ancora ch'io cominciassi. Non aveano ancora dato niente del mio.¹⁸

Lo 'sfogo' del tutto inusuale di Gori svela almeno due intrighi. Il primo, già considerato da Anna Scannapieco,¹⁹ riguarda la staffetta tra i due poeti come «autori di compagnia» del teatro Grimani: quando viene rappresentata *Momoletta* sono già state intonate al San Samuele le prime prove di Goldoni in campo musicale. Non si può perciò parlare di avvicendamento tra i due poeti, come Goldoni vorrebbe farci

¹⁵ La datazione si deriva ancora da Groppo, che così annota in calce all'anno 1735: «*L'ippocondriaco. Grilletta locandiera. Momoletta. Gli ovi in puntiglio. La birba. La conciateste. Bettina, e Cassandro.* Questi sono tutti intermedi cantati nel autunno, e carnevale passato [1735-1736], dai comici nel teatro di S. Samuele, a riserva della Grilletta locandiera rappresentata nel teatro di S. Salvatore» (ivi, cc. 240-241).

¹⁶ [Antonio Gori], *Momoletta*, Venezia, Alvise Valvasense, 1735, p. 2 (BNMV, Dramm. 900.10. A ribadire la fortuna di questo testo, un'annotazione manoscritta sul frontespizio di questa copia specifica: «da comici l'anno 1735 e fu molte volte replicato come segui de tutti gli Intermezzi cantati da comici nel tempo delle loro comedie»).

¹⁷ Una fondamentale riflessione linguistica e letteraria sull'attività drammaturgica di Antonio Gori è stata da poco effettuata da Valeria Tavazzi, che offre per la prima volta un approfondimento sullo stile compositivo dell'avvocato-scrittore anche in rapporto a quello del più giovane collega Goldoni (cfr. Tavazzi, *Carlo Goldoni dal San Samuele al 'Teatro comico'*, cit., pp. 14-48).

¹⁸ Goldoni, *Memorie italiane*, cit., p. 235.

¹⁹ Cfr. Anna Scannapieco, «*Io non soglio scrivere per le stampe...*», cit., pp. 139-140, n. 63, e Vescovo, «*Mestre e Malghera*», cit., pp. 8-10.

intendere per accrescere l'alone del suo valore e della sua influenza fin dagli esordi, ma piuttosto di convivenza, almeno per un periodo iniziale.²⁰

In secondo luogo, la piccata puntualizzazione di Gori chiarisce che la lite tra i due scrittori per i 'diritti d'autore' della *Pelarina* si era accesa ben prima degli anni Settanta del secolo, quando Carlo scrisse la sua tredicesima prefazione, e forse non riguardava quell'unico intermezzo. Per ammettere che fosse una sola opera il motivo del contendere, bisognerebbe attribuirle un successo clamoroso, ben al di là del consenso che poteva ricevere un testo tanto ridotto e nient'affatto originale com'è appunto quello in questione. È più probabile che l'acrimonia con cui Goldoni cerca, a distanza di quasi trent'anni, di rimpossessarsi della 'sua' *Cantatrice* derivi dal rancore residuo per una lotta per la supremazia durata quasi un biennio. In questi termini le *Prefazioni*, scritte ed edite in un tempo in cui la sua fama era ormai superiore a quella di qualunque altro commediografo, erano senza dubbio il luogo migliore in cui mettere al sicuro e al contempo in evidenza i propri meriti, reali o presunti che fossero. Screditare il suo avversario accusandolo di plagio era una strategia altrettanto funzionale alla propria autocelebrazione. Venisse allora un Gori qualunque a contestare un banale intermezzo al più applaudito autore di Venezia!²¹

Dagli scritti autobiografici di Goldoni sappiamo che egli confezionò la *Pupilla* per accompagnare la tragicommedia *Belisario* nelle recite dell'autunno 1734, e per il carnevale successivo la *Birba*, intermezzo alla *Rosmonda*.²² *Gl'ovi in puntiglio*

²⁰ Risulta invece privo di riscontri il coinvolgimento di Gori sostenuto da Groppo anche per l'anno comico successivo, a meno che non si voglia rimettere in dubbio la paternità di Goldoni anche riguardo a tutti gli altri intermezzi attribuitigli per il periodo di servizio presso il teatro Grimani (cfr. Carlo Goldoni, *Intermezzi e farsette per musica*, a cura di Anna Vencato, introduzione di Gian Giacomo Stiffoni, Venezia, Marsilio, 2008 e Ted Emery, *Goldoni as Librettist. Theatrical Reform and the 'drammi giocosi per musica'*, New York-Bern-Frankfurt am Main-Paris, Lang, 1991, in partic. pp. 1-65). Scrive Groppo in coda all'anno 1736: «*Bottega da caffè. L'Amante cabala. Tropicotipo. Monsieur Petiton. Il filosofo*. Questi sono tutti intermedi cantati nel autunno, e carnevale passato dai comici nel teatro di S. Samuele, l'invenzione e poesia fu d'Antonio Gori, e Giuseppe Imer, e di Carlo Goldoni la musica del Macari, e sono stampati parte in Venezia, e parte in Milano a causa del giro che nell'estate fanno i suddetti comici» (Groppo, *Catalogo purgatissimo*, cit., c. 243). Salvo poi correggere in una nota che *Tropicotipo* fu recitato nel 1726 tra gli atti dell'*Imeneo in Atene*, come in effetti attesta anche il frontespizio del libretto conservato in Marciana (Domenico Lalli, *Tropicotipo*, Venezia, Rossetti, 1726, BNMV, Dramm. 906.9).

²¹ Sui motivi del confronto Goldoni-Gori relativo alla paternità dell'intermezzo si è recentemente soffermata Valeria Tavazzi nel suo studio sugli esordi goldoniani (cfr. Tavazzi, *Carlo Goldoni dal San Samuele al Teatro comico*, cit., pp. 7-15). La studiosa, pur senza poter giungere a un'attribuzione certa e definitiva dell'intermezzo conteso, sottolinea come quella della riscrittura fosse uno degli «obblighi contrattuali» degli scrittori prezzolati di cui si avvalevano sovente le compagnie comiche (ivi, p. 13). E del resto, come si è visto nel caso del *Maestro di musica geloso* derivato dalla *Dirindina*, lo stesso Gori non era nuovo a lavori di questo genere.

²² Cfr. Goldoni, *Memorie italiane*, cit., pp. 235-238.

andarono in scena una prima volta il 16 ottobre del '34, come si deduce da una battuta di Cinabro che, appuntando la data su un foglio, scandisce: «Adì sedici ottobre, / poi l'uno, il sette, e 'l tre col quattro appresso; / anco l'anno ecco espresso».²³ Poiché Gori non nomina *L'ippocondriaco* né *Il filosofo*, preparati dal suo collega-rivale per essere rappresentati nell'autunno del 1735, deve risalire allo stesso periodo, ma di poco precedente, *Momoletta*.

Si aggiunge a questi titoli, ormai ben noti grazie alle fonti meglio sondate, il *Pomponio*, su cui mi pare che la critica non abbia mai soffermato abbastanza la propria attenzione. Seppur senza nominarlo, Gori prende le distanze da un solo «altro autore», ormai identificabile in Goldoni, «le lodi *del quale* non intende usurparsi». Ciò facendo attribuisce a questi tutti i tre intermezzi. La ragione della scarsa attenzione riservata dagli studiosi a questo curioso passaggio va forse imputata al presunto oblio del libretto; oppure alla completa assenza di ogni riferimento a tale testo nelle memorie goldoniane, laddove sono dettagliati i racconti circa la fortuna della *Pupilla* e della *Birba*,²⁴ di cui l'avvocato si fa vanto quali prime prove del suo genio musicale per il San Samuele. Nel corso delle mie ricerche sul repertorio della compagnia del San Samuele mi sono imbattuto in un inedito libretto, sopravvissuto in forma manoscritta e rimasto finora escluso da tutti gli studi sugli intermezzi musicali, drammatici o comici, almeno col suo titolo originale. Dallo spoglio dei libretti custoditi nella Raccolta drammatica Corniani Algarotti della biblioteca nazionale Braidense di Milano è emerso il *Pomponio affettato. Intermedio per musica. Rappresentato nel teatro Grimani di San Samuele l'autunno dell'anno 1734*.²⁵ Non c'è dubbio che si tratti del componimento di cui parla l'avvocato Gori. Un primo confronto tra queste pagine e il manoscritto del *Giustino*, unico originale pervenutoci della penna di Goldoni,²⁶ evidenzia notevoli differenze nella calligrafia. È possibile che il testo non sia stato neanche stampato in occasione della prima rappresentazione. Forse fu soltanto trascritto da uno spettatore presente a una recita, forse fu copiato dal medesimo collezionista sulla base di un'edizione pervenutagli

²³ Cfr. [Antonio Gori], *Gl'ovi in puntiglio. Intermezzi per musica da rappresentarsi nel teatro Grimani a San Samuele l'anno 1735*, Venezia, Alvise Valvasense, [1735], p. 8.

²⁴ Cfr. Goldoni, *Mémoires*, cit., pp. 163-164.

²⁵ BNBM, Racc. Dramm. Corniani Algarotti, 5503, in 8°, 16 pp.; vd. la trascrizione del testo in Appendice III.

²⁶ Carlo Goldoni, *Giustino* (ms., CGV, Deposito Ufficio Direzione. Cart., sec. XVIII).

chissà come e andata perduta:²⁷ l'ipotesi che il copista sia stato proprio Corniani Algarotti sembra confermata dalla rispondenza del tratto con cui la stessa data («1734») è stata manoscritta sul frontespizio del *Pomponio* e su un esemplare del libretto di *Momoletta* conservato nella stessa raccolta drammatica.²⁸ Qualunque sia la provenienza del testo, niente esclude la possibilità che esso sia invenzione di Goldoni. Così come è possibile che, non conoscendone lui stesso l'autore, Gori lo abbia affrettatamente attribuito al rivale, magari col preciso scopo di screditarlo.

La vicenda di Pomponio e Bettina non è però del tutto ignota alla critica. Da un confronto con altri intermezzi coevi emerge una sostanziale conformità della struttura dialogica del *Pomponio* con quella dei *Curiosi e dilettevoli intermezzi da recitarsi in musica*, anche conosciuti come *Bettina e Cassandro* dai nomi dei due protagonisti.²⁹ Variazioni nel titolo o piccoli accorgimenti nella drammaturgia erano all'ordine del giorno per quanto riguarda questa sorta di composizioni; essi venivano effettuati soprattutto quando un testo o parte di esso non riceveva il consenso auspicato, al suo passaggio da un palcoscenico a un altro, o quando avvicendamenti in compagnia costringevano il direttore a sostituire gli interpreti.³⁰ Nel 1735 Zanetta

²⁷ A sostegno dell'ipotesi per cui il manoscritto sarebbe posteriore alla messinscena credo si debba considerare anche l'indicazione «*rappresentato nel teatro*», diversa da quella, comune nei libretti a stampa, «*da rappresentarsi*».

²⁸ Cfr. [Antonio Gori], *Momoletta*, Venezia e Bassano, [1735] (BNBM, Racc. Dramm. Corniani Algarotti, 2476).

²⁹ Cfr. *Curiosi e dilettevoli intermezzi da recitarsi in musica*, Bassano, [1735].

³⁰ Pur senza identificarne l'autore, Irène Mamezarz non omette di citare le numerose riprese di quest'azione scenica sotto titoli diversi: dal *Bettina e Cassandro* recitato a Venezia, al *Cavalier Bertone* (rappresentato a Madrid nel 1748), fino all'*Intermezzo di Cassandro cavaliere affettato e di Betta ragazza veneziana* (Venezia, Cordella, 1808), dove si recupera l'aggettivo qualificativo riferito al protagonista che caratterizzava già il *Pomponio*. L'intermezzo godette di un favore eccezionale, come testimoniano, oltre alle diverse rappresentazioni settecentesche, le ristampe veneziane del 1826 e del 1847 per lo stesso editore Cordella (cfr. Mamezarz, *Les intemèdes comiques*, cit., p. 382). Nessuna relazione sussiste invece tra il *Pomponio* e il *Corteggiano affettato*, intermezzo in tre parti di cui sono protagonisti Don Pomponio (Gioacchino Corrado) e Modestina (Celeste Resse), cantato nel 1728 nel teatro San Bartolomeo di Napoli tra gli atti del *Flavio Anicio Olibrio* di Apostolo Zeno e Pietro Pariati con musica di Leonardo Vinci. Fatto salvo il titolo e il nome del personaggio maschile, l'unica somiglianza ravvisabile tra i due componimenti si trova nel finale della prima parte del *Corteggiano*, quando la sticomitia tra Pomponio e Modestina sembra andare nella direzione di un irreparabile conflitto:

MODESTINA Non s'incomodi,
 ch'ella con queste suppliche
 si renderà ridicolo,
 come se presentasse al calvo il pettine.

POMPONIO Ma quest'è un decreto... *in collera*.

MODESTINA Discreto, discreto.

POMPONIO No no mi protesto...

MODESTINA Modesto, modesto.

POMPONIO Adunque in tal modo...

Casanova abbandonò la laguna per la Sassonia. Quello stesso autunno o il carnevale seguente il *Pomponio* fu rimesso in scena col nuovo titolo, a riprova di un favore che il pubblico veneziano non dovette negare alla vicenda ridicola del cavaliere «affettato» e della giovane «poveretta» veneziana. A succedere alla Casanova nel ruolo di Bettina fu con ogni probabilità Agnese Amurat, cantante più capace ed esperta tanto della «sposina» del Martinelli, di cui Imer attendeva la fioritura, quanto della Passalacqua, per la quale «temea dell'incontro» del pubblico. La stessa coppia può aver cantato poi la replica avvenuta nel 1744.³¹ Le modifiche intercorse tra le versioni dell'intermezzo, però, riguardano esclusivamente la riduzione dei duetti che chiudono i due tempi: troppo poco sia per favorire le pretese di una nuova cantante sia per riconquistare il pubblico dopo un fallimento. Credo quindi che il motivo sia legato a una non ideale riuscita dei soli pezzi a due voci. Un caso simile si manifestò di nuovo con *La pupilla* di Goldoni, la seconda parte della quale fu alleggerita per riconquistare gli spettatori non del tutto entusiasti.

Ma se l'intermezzo non deluse, perché Goldoni avrebbe dovuto cancellarne le tracce dal racconto del suo debutto veneziano? Forse perché, come in altri componimenti coevi e parimenti passati sotto silenzio nella sua memorialistica, vi è esibito un linguaggio grossolano, debitore dei toni volgari e di più immediato effetto tipici di certa Commedia dell'Arte da cui al tempo della costruzione del proprio monumento autobiografico egli volle stornare ogni legame. O forse per la banalità della costruzione drammaturgica, fondata sul duplice tentativo fallito di Pomponio/Cassandro di conquistare la mano di Bettina. In assenza di ulteriori prove documentarie ogni ipotesi in questa direzione deve per il momento fermarsi qui. D'altro canto non si può neanche escludere un'errata attribuzione di Gori

MODESTINA Stia sodo, stia sodo.
 POMPONIO Vedrà, che m'infado?
 MODESTINA Padrone s'infadi.
 POMPONIO Men vado.
 MODESTINA Sen vadi.
 POMPONIO Vedrà un cavaliere,
 che far gli potrà.
 MODESTINA Per me, nel panier
 la zuppa farà.

(*Il corteggiano affettato*, in [Apostolo Zeno-Pietro Pariati], *Flavio Anicio Olibrio. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro di S. Bartolomeo in questo anno 1728*, Napoli, Ricciardo, 1728, pp. 55-69: 59).

³¹ La ripresa è accreditata dalla data manoscritta sul frontespizio del libretto custodito a Milano, mentre nessuna traccia se ne trova nelle fonti veneziane.

all'«autore» rivale, per ignoranza, o addirittura per screditare il lavoro di Goldoni agli occhi del pubblico.

Com'è evidente, le indagini sull'intermezzo si complicano ulteriormente qualora si tenti di conoscere il responsabile della musica su cui cantavano Imer e la sua compagna, anche se è probabile che, come in molti altri casi negli stessi anni, si sia trattato ancora una volta di Giacomo Maccari, agguerrito e prodigo compositore per il San Samuele.³²

Tornerò diffusamente sul *Pomponio* parlando delle caratteristiche interpretative dei cantanti della compagnia, ma ora è il momento di procedere con la ricca cronologia degli intermezzi del San Samuele. Detto del *Maestro di musica* e del *Conte Copano*, bisognerà sondare, sulla base delle riprese documentate, il successo degli altri intermezzi del prolifico contendente di Goldoni. Dopo la prima rappresentazione nel 1734,³³ la *Pelarina* fu replicata dai comici del San Samuele nel carnevale 1744-1745.³⁴ Simile fortuna incontrarono *Gl'ovi in puntiglio*, dati prima nell'autunno 1734, nel 1735,³⁵ e forse nel 1742, sempre a Venezia.³⁶ Il 18 maggio 1747 l'intermezzo fu replicato al teatro Scroffa di Ferrara tra gli atti del *Maometto alla Mecca*.³⁷ Nessuna informazione si possiede invece in merito alle presunte rappresentazioni degli *Sdegni amorosi*: non registrato in alcun catalogo veneziano, l'intermezzo fu forse recitato dai comici di Imer soltanto fuori dalla Serenissima.

Diverse riprese dovette avere *Momoletta*, ma non è possibile essere certi della loro datazione: detto del libretto uscito dai torchi del veneziano Alvisè Valvasense nel 1735, l'intermezzo ebbe almeno un'altra edizione priva di data in Venezia e

³² Nato a Roma intorno al 1700, morto probabilmente a Venezia dopo il 1744. Il 15 dicembre 1720 diviene “musico tenore” per la cappella ducale di San Marco. Pur impegnato anche in composizioni serie, il suo nome è legato per lo più alla compagnia comica di Giuseppe Imer al San Samuele. A lui sono attribuite le musiche per *Aristide*, *La fondazione di Venezia*, *Lugrezia romana in Costantinopoli*, *La contessina*, *La pupilla*, *La birba*, *L'ippocondriaco*, *Il filosofo*, *Monsieur Petiton*, *La bottega da caffè* di Carlo Goldoni, *La pelarina*, *Tulipano*, *Il maestro di musica geloso*, *Il marito all'ultima moda*, *Il conte Copano*, *La conciateste* di Antonio Gori, oltre al dramma serio *Adaloaldo furioso*, cantato al San Moisè nel 1727, e alla commedia per musica *Ottaviano trionfante* di Marcantonio, recitata dai comici del San Luca nel 1735 (cfr. Groppo, *Catalogo purgatissimo*, cit., *passim*; Jackman, *Maccari*, cit.; Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., *passim*).

³³ Cfr. *La pelarina. Intermezzi per musica da rappresentarsi nel Teatro Grimani in San Samuele*, Venezia, Alvisè Valvasense, 1734.

³⁴ Cfr. *La pelarina. Intermezzi per musica da rappresentarsi nel carneval*, Venezia, Bettanin, 1744.

³⁵ Cfr. [Gori], *Gl'ovi in puntiglio*, cit.. Allo stesso anno potrebbe risalire un'altra stampa del medesimo libretto in Venezia e Bassano, senza editore (la data è manoscritta sulla copia in BNBM, Racc. Dramm. Corniani Algarotti, 1425).

³⁶ La data è segnata a penna su un altro esemplare, identico al precedente, conservato in BNBM, Racc. Dramm. Corniani Algarotti, 1430.

³⁷ Cfr. *I teatri di Ferrara*, cit., to. 2, pp. 563-564.

Bassano. Su tutte le tre copie di quest'ultima stampa contenute nella Raccolta drammatica Corniani Algarotti sono state apposte, dalla mano del collezionista, tre diverse date, che potrebbero suggerire altrettante messinscene. La prima, tuttavia, fa riferimento a un improbabile 1721:³⁸ nessuna fonte registra infatti allestimenti di questo testo prima del 1735, né si conoscono trame simili con differente titolo che possano far pensare a una rielaborazione dei dialoghi per la compagnia del San Samuele. Sul frontespizio della seconda copia campeggia l'annotazione manoscritta «1734».³⁹ Per le stesse ragioni di cui sopra si può dubitare dell'autenticità della notizia, ciononostante non è impossibile che Imer e le sue compagne abbiano dato un'anteprima dell'intermezzo sul palcoscenico del San Samuele in questa data, parallelamente agli esordi goldoniani, pur senza farne stampare il libretto. Se così fosse acquisterebbe ulteriore importanza l'ormai nota avvertenza al «curioso lettore» che Gori antepone a tutte le edizioni del testo impresse a partire dal '35. Troverebbe in questo senso conferma l'ipotesi secondo cui la contesa tra i due colleghi non sarebbe stata limitata alla rivendicazione della paternità della *Pelarina*, ma piuttosto punteggiata da casi di reale o almeno sospetta appropriazione indebita del merito altrui. Qualunque sia la realtà, se dopo otto anni di collaborazione con Imer Gori sentì il bisogno di reclamare i propri diritti, pare indubbio che l'abbia fatto perché si credeva in qualche modo minacciato dal nuovo autore ingaggiato dal capocomico. Nessuna nuova informazione si trae invece dall'appunto sul piatto anteriore del terzo esemplare milanese del libretto: «1735 Momoletta teatro S. Samuele edizione diversa».⁴⁰

Quanto ai due primi esperimenti goldoniani, la *Pupilla* e la *Birba*, si è detto del loro esordio veneziano rispettivamente nell'autunno 1734 e nel carnevale successivo.⁴¹ La prima fu immediatamente replicata a Venezia nel 1735⁴² e

³⁸ [Antonio Gori], *Momoletta*, Venezia e Bassano, [1735]. (BNBM, Racc. Dramm. Corniani Algarotti, 2441).

³⁹ BNBM, Racc. Dramm. Corniani Algarotti, 2476.

⁴⁰ BNBM, Racc. Dramm. Corniani Algarotti, 3223. Il dato è comunque da sottolineare, poiché corregge l'errore di Claudio Sartori quando, in riferimento a questo specifico libretto, segnala la data ms. «1745» che è invece del tutto assente (Sartori, *I libretti italiani*, cit., IV [1991], no. 15834, p. 171. L'errore è ereditato da Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 599).

⁴¹ Sulla fortuna di tutti gli intermezzi goldoniani si vedano le note al testo a cura di Anna Vencato in Goldoni, *Intermezzi e farsette*, cit., pp. 71-86.

⁴² Cfr. [Carlo Goldoni], *La Pupilla. Intermezzo per musica diviso in tre parti. Da rappresentarsi nel teatro Grimani di S. Samuele*, Venezia, Alvise Valvasense, 1735 (ediz. mod. in Id., *Intermezzi e farsette*, cit., pp. 153-208). Il libretto conteneva un'appendice, dove la seconda parte era riprodotta con

certamente a Firenze nel 1737, quando si stampò il libretto per i tipi di Francesco Moucke.⁴³ Nella primavera di quell'anno la compagnia si trovava infatti nel capoluogo granducale, come dimostra il contratto sottoscritto il 25 aprile da Giuseppe Imer con gli accademici Infuocati che gestivano il teatro del Cocomero:

Dichiarasi per la presente benché privata scritta da valere, e tenere come se fusse pubblico istrumento rogato per mano di pubblico notaro, qualmente li signori accademici Infocati di via del Cocomero danno, ed allogano di comandamento di Sua Altezza Reale il medesimo teatro al signore Giuseppe Imer, e compagni, per farvi, e recitarvi le loro opere, e commedie con i patti, e condizioni, che appresso, intendendo, che tal locazione principi il dì 28 stante, e terminare per tutto il dì [segue qui uno spazio bianco che fa pensare alla possibilità di un contratto prolungabile o riducibile in corso d'opera, forse in funzione del successo che la compagnia avrebbe raccolto nella sua seconda spedizione fiorentina dopo quella dell'estate precedente] prossimo avvenire.⁴⁴

In quell'occasione il capocomico si esibì al fianco di Agnese Amurat anche in un altro intermezzo a due voci, *Il marito savio fatto vizioso per castigo della moglie vana*, di cui ci è pervenuta solo un'edizione fiorentina,⁴⁵ ma di cui Groppo registra alcune recite veneziane nello stesso anno e ancora nel 1742.⁴⁶ I nomi dei due attori (Imer e Muratte) sono impressi, caso praticamente unico non trattandosi di cantanti specializzati, accanto a quelli dei personaggi Tiburzio ed Erminia.

Più longeva la fortuna della *Birba*, recitata a Milano nell'estate 1743⁴⁷ e ancora a Venezia dieci anni più tardi. In quest'ultimo caso non è facile dire se a cantarla sia stata la medesima compagnia che l'aveva inaugurata, ormai trasferitasi al San Giovanni Grisostomo, o qualche altra formazione.⁴⁸

In merito a questo secondo intermezzo per il San Samuele, nelle sue memorie Goldoni si vanta di aver portato sulla scena «quella prodigiosa quantità di vagabondi,

tagli consistenti: «Vedendosi in pratica che la seconda parte della “Pupilla” non riesce secondo l'intenzione, si è cangiata nella seguente maniera» (ivi, p. 199).

⁴³ Cfr. [Carlo Goldoni], *La Pupilla. Intermezzo per musica*, Firenze, Moucke, 1737. Il testo fu riprodotto nella prima versione veneziana, senza tagli. Sbaglia Sartori assegnando il libretto al 1727 (cfr. Sartori, *I libretti italiani*, cit., IV [1991], no. 19329, p. 485).

⁴⁴ ASCF, *Fondo teatro Niccolini*, TN 103 (8361), cit., c. 144r.-v.: r. (in Pagnini, *Gli Infuocati di Firenze*, cit., p. 636. La presenza della truppa a Firenze è già registrata da Weaver-Weaver, *A Chronology of Music*, cit., p. 277).

⁴⁵ Cfr. *Il marito savio fatto vizioso per castigo della moglie vana. Intermezzi per musica*, Firenze, Moucke, 1737.

⁴⁶ Cfr. Groppo, *Catalogo purgatissimo*, cit., cc. 246 e 265.

⁴⁷ Cfr. [Carlo Goldoni], *La birba. Intermezzo per musica diviso in tre parti. Da rappresentarsi nel Regio Ducal teatro di Milano nell'estate dell'anno 1743*, Milano, Ghislandi, 1743.

⁴⁸ Cfr. [Carlo Goldoni], *La birba*, Venezia, Tevernin, 1753, e Sartori, *I libretti italiani*, cit., vol. I (1990), no. 4098, p. 432. Ortolani ipotizza riprese a Bassano, dove l'intermezzo fu stampato nel 1735, e a Padova e Udine nello stesso anno secondo la *tournee* in terraferma della truppa di Imer (cfr. Ortolani, *Note a Carlo Goldoni, La birba*, in Id. *Tutte le opere*, cit., vol. X [1951], p. 1226).

che cantando, suonando, o elemosinando» animavano la «piazzetta» in San Marco.⁴⁹ Mi sembra però giusta l'analisi di Ginette Herry, secondo la quale semplicemente «siamo nel giubilo quasi catartico di un teatro in cui gli attori si scatenano a imitare e a litigare; strappandoci alla realtà ci trasportano in un mondo onirico liberato da ogni censura socio-politica e morale».⁵⁰ Ha ragione pertanto Piermario Vescovo a riconoscere a Gori

[...] una sostanziale precedenza nella scoperta o valorizzazione dell'ambientazione e caratterizzazione veneziana del genere. Mentre vistosamente connotata in questo senso risulta la gran parte dei libretti che possiamo ricondurre a Gori, nessuno di quelli goldoniani fino alla coppia rappresentata da *La bottega da caffè* e *L'amante cabala* del 1736 tenta questa direzione, posto che l'unico, e precoce, titolo "veneziano" tra gli intermezzi del primo Goldoni risulta *Il gondoliere veneziano ossia Gli sdegni amorosi*, che non è in realtà una "commediola" in musica ma un duetto articolato nella forma secolare del *contrasto* a due voci, tra la *putta* Bettina e il *barcarol* Buleghin.⁵¹

Al teatro San Samuele l'autunno 1735 fu una stagione di grandi novità: Imer poteva contare, oltre che su una truppa che andava perfezionandosi grazie all'acquisizione di nuovi e multiformi attori, su due poeti capaci di accendere la curiosità del pubblico con le loro schermaglie. A *Gl'ovi in puntiglio* e *Momoletta* seguirono *La conciateste*, *Bettina e Cassandro*, *L'ippocondriaco* e *Il filosofo*.⁵² Il primo fu probabilmente riproposto, sempre al San Samuele, nel 1738 e nel 1744,⁵³ mentre il secondo si presentava al pubblico con un titolo nuovo rispetto a quello di *Pomponio affettato* con cui era stato allestito un anno prima.

⁴⁹ Goldoni, *Memorie italiane*, cit., p. 238.

⁵⁰ Herry, *Carlo Goldoni*, cit., to. 1, pp. 211-212.

⁵¹ Vescovo, *Carlo Goldoni: la meccanica e il vero*, cit., p. 67.

⁵² Groppo (*Catalogo purgatissimo*, cit., c. 243) colloca quest'ultimo titolo tra quelli messi in scena tra l'autunno 1736 e il carnevale successivo, ma è lo stesso frontespizio a chiarirne la datazione: cfr. Goldoni, *Intermezzi e farsette*, cit., p. 267. Non è tuttavia impossibile che in quelle date l'intermezzo sia stato riallestito.

⁵³ I testimoni sono sempre gli appunti di Marcantonio Corniani Algarotti sui frontespizi dei libretti della sua collezione: i tre esemplari di questo libretto recano manoscritte le date 1735 (BNBM, Racc. Dramm. Corniani Algarotti, 1155), 1738 (BNBM, Stampe Pop. Misc. T 62) e 1760 (BNBM, Racc. Dramm. Corniani Algarotti, 3060.1; quest'ultimo caso non è tuttavia significativo ai fini della presente ricerca). Ortolani ipotizza che l'autore del componimento sia Gori, ancora operativo in questo lasso di tempo al servizio della compagnia Imer (cfr. Giuseppe Ortolani, *Note a Carlo Goldoni, L'ippocondriaco*, in Id., *Tutte le opere*, cit., vol. X [1951], p. 1232). Eleanor Selfridge-Field ne attribuisce il merito alla coppia Gori-Maccari (cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 596).

Quanto ai due intermezzi firmati da Goldoni, dell'*Ippocondriaco* non rimane altra traccia che il libretto del 1735,⁵⁴ mentre *Il filosofo* fu replicato almeno nel 1743 a Milano, come risulta dalla sopravvivenza di una stampa per i tipi di Richino Malatesta.⁵⁵ L'anno seguente l'editore bolognese S. Tommaso d'Aquino ne tirò alcune copie,⁵⁶ ma non mi è stato possibile verificare alcun passaggio della compagnia di Imer dal capoluogo emiliano. Ortolani, infine, ne ipotizza una ripresa a Genova nella primavera del 1736, secondo il giro dei comici.⁵⁷

Dopo aver scritto il suo testamento nell'apertura di *Momoletta*, Antonio Gori si defilò probabilmente alla fine del 1735, lasciando campo libero a Goldoni. A cavallo tra il 1736 e il 1737, nelle stagioni di autunno e carnevale, quest'ultimo consegnò al suo capocomico la *Bottega da caffè*, *L'amante cabala* e *Monsieur Petiton*, ultima prova per il San Samuele nel genere degli intermezzi. La *Bottega* conobbe certamente una ripresa milanese, sempre nell'estate del 1743,⁵⁸ e una veneziana nel carnevale 1744-1745, quando parallelamente all'*Amante cabala* fu ristampato da Omobon Bettanin.⁵⁹ Di quest'ultimo esiste un'ulteriore edizione datata 1753,⁶⁰ ma come già per il caso della *Birba* non è facile attribuirne il merito della rappresentazione alla compagnia di Michiel Grimani. Nessuna ristampa ci è invece pervenuta di *Monsieur Petiton*.

Al 1737 risale la testimonianza di un ulteriore titolo originale, *La vedova delusa*, non registrato dai cataloghi veneziani ma incluso da Corniani Algarotti nel suo studio sui teatri musicali della Serenissima.⁶¹ Del testo si conservano due copie conformi:

⁵⁴ Cfr. [Carlo Goldoni], *L'ippocondriaco. Intermezzo in musica da rappresentarsi nel Teatro Grimani di S. Samuel l'autunno dell'anno 1735*, s.i.e. [ma 1735] (ediz. mod. in Id., *Intermezzi e farsette*, cit., pp. 245-266).

⁵⁵ Cfr. [Goldoni], *Il filosofo. Intermezzo in musica da rappresentarsi nel Regio Ducal teatro di Milano l'estate dell'anno 1743*, Milano, Malatesta, 1743.

⁵⁶ Cfr. Sartori, *I libretti italiani*, cit., vol. III (1991), no. 10334, p. 170.

⁵⁷ Cfr. Giuseppe Ortolani, *Note a Carlo Goldoni, Il filosofo*, in Id., *Tutte le opere*, vol. X (1951), cit., p. 1233.

⁵⁸ Cfr. Sartori, *I libretti italiani a stampa*, cit., vol. I (1990), no. 4097, p. 432.

⁵⁹ Cfr. Ivi, no. 4120, p. 434 e no. 991, p. 104.

⁶⁰ Cfr. Mamczarz, *Les intermèdes comiques*, cit., pp. 363 e 534.

⁶¹ «Intermezzo *La vedova delusa*. Poesia e musica d'incerti» (Corniani Algarotti, *Annali drammatici*, cit., c. n.n.; l'annotazione si trova in margine al dramma numero 725, *l'Alvilda* di Apostolo Zeno adattato da Domenico Lalli per essere recitato al San Samuele nell'Ascensione del 1737).

un manoscritto della biblioteca Braidense di Milano datato appunto 1737⁶² e un'edizione a opera del milanese Ghislandi risalente al 1744.⁶³

Sotto la data 1739 Groppo annota la recita dell'«intermedio intitolato: *La Pelegrina*» che però «fino ad ora non fu stampato».⁶⁴ Nel 1741, infine, i comici rispolverarono l'intermezzo a due voci *Intreccio musicale*, già recitato nello stesso teatro veneziano nel 1711, e lo offrirono al pubblico sotto il titolo di *Florilla* (o *Fiorilla*) e *Lealdo*.⁶⁵ Di entrambi rimangono sconosciuti tanto il poeta che il compositore delle musiche.

Nell'analisi fin qui condotta ho fatto affidamento sulle edizioni e sulle ristampe dei libretti per ricostruire la cronologia degli spettacoli di intermezzi da parte dei comici di Imer. Tuttavia è improbabile che quelle recite avvenissero per riprese e salti come appare da questa panoramica: è invece più plausibile che, come talvolta segnala Groppo, fossero spesso riciclati libretti stampati in precedenti occasioni e che l'impresario intraprendesse vere e proprie crociate editoriali solo quando occorreva pubblicizzare con forza il lavoro della compagnia, soprattutto su suolo straniero (com'è ad esempio il caso della *tournee* milanese dell'estate 1743). Per quanto la ricomposizione del repertorio proposta in questo paragrafo sia verosimile resterà pur sempre parziale e incompleta: bisogna credere che gli intermezzi più fortunati, anche in virtù della loro struttura snella e agile che li rendeva facilmente intercambiabili e sostituibili, fossero replicati anche molte volte in anni o addirittura stagioni conseguenti. Questo è tanto più vero se si pensa che il pubblico veneziano, uso a frequentare il teatro con straordinaria costanza, pretendeva dalle compagnie una circolazione del repertorio rapida e ricca di novità.

È però un dato di fatto che sul finire degli anni Trenta del secolo la produzione di intermezzi abbia registrato una brusca frenata. La ragione è da imputare alla

⁶² *La vedova delusa. Intermezzo per musica da rappresentarsi nel teatro Grimani a San Samuel l'anno 1737* (ms. in BNBM, Racc. Dramm. 5507, in 8°, 18 pp.).

⁶³ *La vedova delusa. Intermezzo per musica*, Milano, Ghislandi, 1744 (BNBM, Racc. Dramm. Corniani Algarotti, 2653). Dopo l'estate 1743, la compagnia del San Samuele recitò nel capoluogo lombardo anche nel 1744, come provano ancora i registri dei passaporti dello stato spagnolo: «Tomaso Simonetti capo comico della compagnia S. Samuele, che colla medesima, bagaglio, arnesi, e armi per la via di Pavia a Venezia» (ASMi, *Registri delle cancellerie dello Stato [e di magistrature diverse]*, cit., c. n.n. [13 settembre 1744]).

⁶⁴ Nessun'altra informazione mi è riuscito reperire su questo componimento, ma confidando nel catalogatore mi sento di poter escludere che si tratti della *Pelarina*. È di opposto avviso Eleanor Selfridge-Field, che crede a una ripresa del conteso intermezzo per la fiera della Sensa del 1739 (cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 599 e n. 70).

⁶⁵ Cfr. *ivi*, p. 597.

imminente affermazione del genere montante, la commedia per musica, od opera buffa, che a partire dagli anni Quaranta sparigliò la concorrenza in campo musicale, dagli intermezzi comici degli attori dell'Arte all'opera seria dei grandi virtuosi. Imer e i suoi continuarono a rappresentare a Venezia e in giro per l'Italia i piccoli capolavori di Gori e Goldoni finché le richieste di un mercato comunque ampio e differenziato lo consentirono loro. Ma gli stessi poeti erano ormai orientati verso il nuovo che avanzava. La compagnia del San Samuele, la più eclettica del panorama teatrale veneziano di quegli anni, aveva già dato alcune prove nel campo della commedia musicale (si rammentino i casi della *Fama dell'onore* e delle *Metamorfosi odiamorose*) e come già in precedenza seppe andare incontro al cambiamento con intraprendenza.

Per quanto riguarda i temi trattati negli intermezzi si possono facilmente tracciare delle linee guida che riassumano in pochi esempi la struttura delle trame. La vicenda, che coinvolge sempre almeno un personaggio femminile e uno maschile, si impernia nella maggior parte dei casi su un matrimonio da contrarre (come nei casi del *Conte Copano*, degli *Sdegni amorosi*, degli *Ovi in puntiglio*, del *Pomponio affettato*, di *Momoletta*, del *Filosofo*, della *Bottega da caffè*, della *Vedova delusa*). Altre volte l'unione è da annullare (*Tulipano*, *Il marito savio fatto vizioso per castigo della moglie vana*) o da correggere (*Il marito all'ultima moda*, *La birba*, *L'ipochondriaco*, *Monsieur Petiton*). Sulla canonica disputa di coppia si innestano di volta in volta l'amante, il tutore geloso, il cicisbeo.

Un altro *leitmotiv* è la questione economica, spesso effettiva motivazione di unioni coniugali realizzate o soltanto disposte, simulate, promesse: quest'ultimo è il caso dell'*Amante cabala*, il cui protagonista, Filiberto, è un perenne "marito in fuga", vero e proprio collezionista di doti matrimoniali.

All'interno di questo panorama si distinguono poi casi particolari di satira del melodramma. Questo argomento, seppure sviscerato più compiutamente nei drammi comici musicali, conta alcuni significativi esempi anche nel genere dell'intermezzo. Il modello più curioso è costituito dal *Maestro di musica geloso*, sagace parodia del mondo del teatro operistico. La vicenda coinvolge il maestro di musica Carissimo, la giovane aspirante virtuosa Dirindina e Liscione, «musicista castrato». L'intermezzo è diviso in due parti, in ognuna delle quali tutti i personaggi hanno spazio per esibirsi

in un'«aria col da capo», oltre che nel coro finale a tre voci.⁶⁶ La satira si fonda su alcuni stereotipi del panorama operistico già fissati da Benedetto Marcello. Nel mirino del poeta finiscono la vita sregolata e i vizi dei virtuosi, l'altezzosità dei castrati e la loro proverbiale indisciplinazione, o infine la scarsa preparazione musicale e i vezzi delle cantanti.

Rispetto alla *Dirindina* del Gigli, che l'intermezzo parafrasa per larghi tratti, Gori estremizza i toni ridanciani, introducendo alla fine della prima parte un duello in strada tra Carissimo e Liscione, laddove l'originale si chiude con il maestro di musica che minaccia di denunciare al pretore l'arrogante castrato. La disposizione degli attori spinge il poeta a una ridefinizione dei rapporti tra i personaggi e a una decisa virata verso il ridicolo, così da favorire l'abilità interpretativa dei comici. Sul piano drammaturgico, la struttura del dialogo subisce una forte mutazione: nella riscrittura del Gori per gli artisti del San Samuele si riducono sensibilmente le lunghe tirate affidate all'uno o all'altro personaggio a favore di un dialogo più serrato, fatto di botta e risposta rapidi e divertenti, che esaltano e deridono il bigotto opportunismo del maestro, l'insubordinazione della giovane e la spavalda esibizione di sé del cantante.

In particolare ricorre il tema riguardante l'aspetto fisico delle interpreti femminili, ritenuto uno strumento indispensabile al successo, forse anche più importante delle stesse abilità vocali. Se Carissimo ha la pretesa di trasmettere a Dirindina le sue conoscenze musicali, Liscione può insegnarle le regole della scena e del mondo che vi ruota attorno, con tutti i suoi *clichés*. Questa distinzione è evidente in due battute della *Dirindina* del Gigli, che Gori modifica smarrendo il valore dell'opposizione netta tra i maestri:

CARISSIMO [...] Io son quel, che vi addestro
al canto.
DIRINDINA Egli all'azione
mi addestra ancor, che tanto ben passeggia
la scena, e ad ogni gesto il mondo incanta.⁶⁷

L'esperienza di Liscione è d'altro canto manifesta in poche battute eloquenti:

⁶⁶ Nell'intermezzo del Gigli erano invece affidate, oltre al consueto coro a tre nel finale delle due parti, due arie a Carissimo e una a Dirindina nella prima parte, una a Liscione e una a Dirindina nella seconda.

⁶⁷ Gigli, *La Dirindina*, cit. (BNBM, Racc. Dramm. Corniani Algarotti, 3705), p. 4.

LISCIONE [...] E sa il signor Carissimo,
quant'abbia di virtute
il vostro viso bello
per regolar battute.⁶⁸

E ancora:

LISCIONE E che tanti maestri. Avete voi
di grazia, e di sembante il capitale,
siete bella, ed accorta, e tanto vale.⁶⁹

Dirindina non tarda ad apprendere gli insegnamenti dell'esperto castrato, ben più diretti e semplici di quelli noiosi del maestro di musica:

LISCIONE [...] Farem far delle riffe, o sian lotti,
a quella nobiltà.

DIRINDINA Dite ben, delle riffe
d'orologi, merletti, e d'orecchini!
a quei conti cadetti, e marchesini,
che verranno fra le scene a darmi braccio.

LISCIONE Voi poi d'amore al laccio
gli farete cascar quasi merlotti,
adocchiando dal palco or questo, or quello,
drizzando verso lor guardi, e sospiri,
benché dica la parte,
e il musico si miri.⁷⁰

Ma quando tutto lascia supporre che la vicenda debba risolversi con una sonora sconfitta ai danni di Carissimo, Gori introduce a sorpresa il lieto fine. Tanto nell'originale che nell'adattamento il maestro, dopo aver assistito a un'esibizione di Dirindina nei panni di Didone, crede alla gravidanza della giovane; ma mentre nel libretto di Gigli il sipario si chiude ironicamente sulla manifesta ingenuità del vecchio, incapace di comprendere che un «cappone» come Liscione non può concepire un figlio, nel *Maestro di musica* la giovane sceglie di rinunciare all'ingaggio di seicento filippi, che il virtuoso le aveva trovato per un teatro milanese, e di rimanere al fianco di Carissimo («non vo' di chi m'insegna io restar

⁶⁸ [Gori], *Il maestro di musica geloso*, cit. (la trascrizione è tratta dalla copia conservata in BNBM, Racc. Dramm. Corniani Algarotti, 3639), p. 7.

⁶⁹ Ivi, p. 10.

⁷⁰ Ivi, p. 11. Si veda la rispondenza dei consigli di Liscione alle regole ironicamente date da Marcello.

priva»⁷¹. Un finale che consente comunque al poeta di condannare l'ambiente corrotto e futile del teatro musicale personificato in Liscione.

Anche se per molti aspetti ricorda il tipo del Magnifico, nelle rappresentazioni della compagnia del San Samuele Carissimo era probabilmente interpretato dal capocomico Imer. Si tratta di un personaggio di carattere: probabilmente non più giovane, impersona una certa caricata moralità che si scontra con la scellerataggine senza scrupoli di Liscione. Evidentemente ingenuo, inciampa nella convincente esibizione di Dirindina e per poco non scrive la propria condanna. A questo personaggio deve essersi ispirato Goldoni per disegnare Triticone, il protagonista maschile della sua *Pupilla*: anche in quel caso si tratta infatti di un insegnante anziano e sempliciotto innamorato della giovane allieva. A differenza di Carissimo, però, egli subisce fino in fondo l'impetoso inganno preparatogli da Rosalba e dal suo amante.

Liscione, il castrato, è un musicista esperto dei meccanismi che regolano il mondo operistico, maestro dell'esibizione di sé in scena. È pronto a tutto pur di guadagnare qualcosa dalla bellezza di Dirindina, che può fruttare molto, tra amanti e protettori, a chi sappia ben giostrarla. Si tratta anche in questo caso di un personaggio caricato, come richiedeva la configurazione di componimenti brevi e ridicoli quali gli intermezzi musicali. La sua interpretazione era affidata forse a un Amatoro, nel qual caso il profilo di Gaetano Casali sembra quello ideale, almeno per le recite posteriori al 1734. Ma non si deve escludere che, come poi per la recita della *Pupilla*, sia stata Agnese Amurat *en travesti* a prestare la propria voce al personaggio maschile.

Dirindina si presenta come il tipo canonico della virtuosa leggera e senza scrupoli, ma scarsamente educata alla grammatica musicale. Nel finale rivela tratti che, con un azzardo, potremmo attribuire alle «donne di garbo» goldoniane: ragazza intelligente e morigerata, gioca coi suoi pretendenti fino al limite, poi, del tutto a sorpresa, rompe ogni indugio preferendo le cure del maestro a un sicuro quanto venale successo in un grande teatro italiano. A vestirne i panni potrebbero essere state tanto la cantante di serenate Agnese Amurat che la giovane vedova (aveva ventisei anni nel 1733) Zanetta Casanova.

Il panorama musicale compare in sottofondo altrove, come ad esempio nella *Pelarina*. Quel che più interessa però dell'intermezzo parimenti conteso da Antonio

⁷¹ Ivi, p. 15.

Gori e Carlo Goldoni è la descrizione dettagliata e completa che, nelle prime battute, la giovane protagonista offre di Tascadoro, il personaggio interpretato da Imer. Ne risulta un ritratto che, seppure non applicabile senza distinzioni a tutti i vecchi innamorati che il capocomico interpretò, aiuta almeno a inquadrare le caratteristiche fisiche e alcune peculiarità del suo modo di recitare:

PELARINA [...] credete voi che amar io possa
un uomo come lui rozo, sgarbato,
or non ha dritto né rovescio? Or teme
a dir mezza parola,
ora mille sciocchezze a dir s'avvanza.
Non sa che sia creanza,
non ha lindura e veste alla carlona.
Io non son così buona; un uomo io voglio
Bello di volto, di trattar gentile,
generoso di man, grande di core,
che degno sia d'un musicale amore.⁷²

Tutte le 'qualità' elencate da Pelarina si manifestano immediatamente all'arrivo di Tascadoro, il quale non manca di far mostra neanche della consueta avarizia. Assecondando la giovane sui consigli che ella gli dà per diventare un perfetto amante, si esprime così:

TASCADORO [...] L'oro e l'argento
che mi fa diventar gradito amante
porterò sempre ma ben chiuso addosso.⁷³

Dell'aspetto tracagnotto del capocomico si è detto parlando del *Sagrifizio in Tegea* e delle *Metamorfosi odiamorose*, ma conviene soffermarsi ancora qui, perché i libretti degli intermezzi sono punteggiati di allusioni alla corporatura goffa del capocomico. La più nota, già evidenziata da Giuseppe Ortolani,⁷⁴ si trova in un'aria cantata dalla vedova Lilla nell'*Amante cabala* di Goldoni:

LILLA [...] Di statura è alquanto basso
ma di corpo alquanto grasso,
tondo ha il viso e delicato,
di varole riccamato;
a immitar un personaggio
e a cangiar vesti e linguaggio

⁷² Carlo Goldoni, *La Pelarina*, in Id., *Intermezzi e farsette*, cit., p. 111.

⁷³ Ivi, p. 117.

⁷⁴ Cfr. Giuseppe Ortolani, *Settecento. Per una lettura dell'abate Chiari*, Venezia, 1905, p. 422, n. 4.

uom più pronto non si dà.⁷⁵

La pesante fisicità del genovese è ribadita nella *Conciatoste*, dove Cecchina descrive Fabrizio «così bassotto / tondo de viso, grasso, e toffolotto»,⁷⁶ e nell'*Ippocondriaco*, quando Melinda lo dice «grasso come un porco».⁷⁷

La sua abilità nel «cangiar vesti e linguaggio» doveva essere nota al pubblico veneziano che, nel 1736, quando viene rappresentata l'*Amante cabala*, lo aveva visto misurarsi con i personaggi più disparati e quasi con altrettanti dialetti. Egli interpretava il servile conte Copano nell'intermezzo omonimo, il vecchio danaroso, sciocco e fifone Tascadoro nella *Pelarina*, il giovane ingenuo diviso tra amore e passione per il gioco negli *Sdegni amorosi*, l'insistente e sempre sconfitto protagonista del *Pomponio*, il vecchio tutore della *Pupilla*,⁷⁸ il multiforme Orazio nella *Birba*, il compiacente cornuto nel *Marito all'ultima moda*, il prudente *Tulipano*, l'ostinato «pittor arabico» Cinabro nell'*Ovi in puntiglio*, l'innamorato Brunetto in *Momoletta*, il marchese squattrinato e senza scrupoli Fabrizio nella *Conciatoste*, l'ennesimo malato immaginario nell'*Ippocondriaco*, lo scontroso Anselmo nel *Filosofo*, l'alacre e brillante Narciso della *Bottega da caffè*, l'avidò e opportunista protagonista dell'*Amante cabala*, l'arrogante cicisbeo Petiton nel componimento omonimo, l'assennato Tiburzio del *Marito savio fatto vizioso per castigo della moglie vana* e l'avarò Germondo nella *Vedova delusa*. A queste molteplici «vesti» si

⁷⁵ Carlo Goldoni, *L'amante cabala*, in Id., *Intermezzi e farse*, cit., p. 420.

⁷⁶ [Gori], *La conciatoste*, cit., p. 10.

⁷⁷ Carlo Goldoni, *L'ippocondriaco*, in Id., *Intermezzi e farse*, p. 246.

⁷⁸ Fra tutti i personaggi degli intermezzi esaminati, Triticone è forse quello dotato di maggiore 'tridimensionalità': seppure non si possa parlare ancora di profondità psicologica, egli si muove tra la passione per Rosalba e la speranza che possano avverarsi i suoi desideri, tra la rabbia per la beffa subita e la disperazione per la sua infausta sorte. Può darsi che questo risultato sia frutto dell'esperienza diretta vissuta da Goldoni al fianco del suo capocomico: «Seppi, e m'accorsi io stesso, che l'Imer vedea volentieri, e con qualche passione [...] *Giovanna Casanova*, detta *Zanetta*, o la *Buranella* [...]. Seppi, e m'accorsi altresì, che il galantuomo, di età molto maggiore alla giovane, era di lei geloso, onde accomodai l'intermezzo sul fatto storico di questi due personaggi. [...] S'accorse il bravo comico della burla, ma l'approvò, perché l'intermezzo gli piacque, e non dispiacevagli di far all'amor sulla scena con quella persona, con cui facevalo in casa, e di cui non aveva sempre a lodarsi» (Goldoni, *Memorie italiane*, cit., pp. 224-225). Del trucco e degli atteggiamenti stereotipati adottati dall'attore genovese per impersonare il vecchio gabbato si trovano tracce nelle parole di Giacinto, che lo descrive così:

GIACINTO L'esser voi vecchio a lei [Rosalba] molto non cale
ma questa barba bianca,
quel crin canuto e gl'occhi lacrimanti,
quelle rughe, il tremare e che so io,
come dicea, gli fan cangiar desio.

(Carlo Goldoni, *La pupilla*, in Id., *Intermezzi e farse*, cit., p. 178).

devono poi sommare i mascheramenti, che erano tra gli espedienti più comunemente usati negli intermezzi per imporre una svolta decisiva all'azione. Il capocomico si camuffava da donna nella terza parte della *Pelarina*, da balbuziente ammaestratore di cani e poi da storpio nella *Birba*, da galantuomo francese nell'*Ovi in puntiglio*, da indovino, da muto e infine da maggiordomo nella rutilante *Momoletta*, da paladino del sesso femminile nella *Conciateste*, da bravo nella *Bottega da caffè*, da marchese e da merciaio nell'*Amante cabala*.

Non esiste perciò un tipo limitato in cui riconoscere il personaggio Imer, come accadeva per le maschere della Commedia dell'Arte,⁷⁹ bensì una selva di personaggi e modelli accomunati solo dalle smanie d'amore e da un sostanziale appiattimento su una caratteristica principale che li identifica di volta in volta come l'innamorato, l'avaro, il pavido, il truffatore, ecc. Compito degli attori era dare vitalità a quei caratteri schiacciati e monotoni col «cangiar vesti e linguaggio», ovvero facendo brillare le proprie abilità mimiche e linguistiche. Un concetto che è ribadito nella *Birba*, quando in un «a parte» Cecchina svela non solo l'inganno che sostiene il 'mestiere' della birba, ma anche il segreto di quello dell'attore:

CECCHINA (M'affatico parlar in veneziano,
che un tal mestier non fa perfettamente
chi la favella ed il vestir non mente [...]).⁸⁰

Sono piuttosto frequenti i casi in cui i personaggi sono connotati da dialetti diversi (quasi sempre il veneziano e il toscano). I mascheramenti d'abito facevano poi il resto, dando origine a camuffamenti della voce e, spesso, degli idiomi. L'atletismo linguistico degli attori è esibito come una meraviglia e in alcuni casi è messo alla prova grazie all'uso di «a parte» o in scene a tre. Si veda il caso della *Pelarina*, quando Tascadoro si finge donna con la protagonista mascherata da «paroncino»:

TASCADORO [...] Pe' fatti vostri andate
io di quelle non son che voi cercate.
PELARINA (Che diavolo di voce
per nascondersi ei fa!) [...]

⁷⁹ Ferdinando Taviani ha messo in discussione la creduta stereotipia dei ruoli nella Commedia dell'Arte, sostenendo la capacità da parte degli attori di distinguersi prima di tutto per la propria versatilità: «la dote teatrale equivalente a quella letteraria dell'improvvisazione non è la capacità di improvvisare la propria parte in commedia, ma la capacità di recitar parti diverse» (Taviani-Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, cit., p. 346)

⁸⁰ Carlo Goldoni, *La birba*, in Id., *Intermezzi e farsette*, cit., p. 230.

TASCADORO (O che imbroglio!) Partite
temerario che siete.
PELARINA (La voce s'è scordata).
TASCADORO (Che feci!) Ehm, ehm, son raffreddata.⁸¹

L'espedito doveva senz'altro stimolare l'ilarità del pubblico. Qualcosa di simile si ritrova nell'*Amante cabala*, dove Filiberto è impegnato tutto il tempo a parlare toscano con Lilla e veneziano con Cattina. Nel finale della prima parte anch'egli, esposto al fuoco di fila delle due amanti, rischia di scoprirsi cadendo nella rete dei dialetti:

FILIBERTO Mia signora certamente
tutto a lei donato il cuor. (A Cattina)
CATTINA Tutto a lei, come parleu?
FILIBERTO (M'ho imbrogliato). Tutto a vu.
LILLA Se mi amate io scoprirò. (A Filiberto)
FILIBERTO Tutt'o cara v'ho donao
el mio cuor, el mio figao. (A Lilla)
LILLA El figao? Che cosa dite?
FILIBERTO (Ho sbagliato). Compatite
son confuso.⁸²

Al di là degli errori simulati, il genovese Imer doveva essere maestro in quest'arte: oltre a parlare con facilità il veneziano, egli si fingeva napoletano nella terza parte della *Birba* e ostentava un francese decisamente maccheronico nell'*Ovi in puntiglio* e nel *Monsieur Petiton*. In quest'ultimo intermezzo in particolare Goldoni mette la questione linguistica al centro, qualificando i diversi personaggi grazie alla lezione gergale prima che mediante una tipizzazione legata al carattere.⁸³

Per affiancarlo nelle rappresentazioni di questi leggeri componimenti, il capocomico si era preoccupato di ingaggiare almeno due attrici abili nel canto. La prima di esse, specializzata nel genere, era la veneziana Agnese Amurat, o Agnese «delle serenate».⁸⁴ Competevano a lei le parti della giovane forestiera Grilletta nel *Marito all'ultima moda*, della povera e sagace Rosella nel *Tulipano*, della ingorda truffatrice e abile trasformista Volpiciona, dell'amorosa Bettina degli *Sdegni amorosi* e dell'omonima impertinente del *Pomponio*. Nella *Pupilla* interpretava la parte di

⁸¹ Goldoni, *La pupilla*, cit., pp. 141-142.

⁸² Goldoni, *L'amante cabala*, cit., p. 393.

⁸³ Per un approfondimento sul tema del plurilinguismo negli intermezzi goldoniani cfr. Franco Fido, *Nuova guida a Goldoni* (1977), Torino, Einaudi, 2000, pp. 51-59.

⁸⁴ Nell'*Aristide* di Goldoni ella era l'unica a cui erano affidate due arie, contro la sola spettante a tutti gli altri interpreti.

Giacinto in abiti da uomo; nella *Birba* era probabilmente Lindora, la quale, camuffata da canterina di piazza, in alcuni versi pronunciati all'inizio della seconda parte chiama in causa proprio la cantante di serenate:

LINDORA [...] Orsù demo prncipio,
senti sta canzonetta
niova de sto paese,
che una sol volta l'ha cantada Agnese.⁸⁵

E ancora era la «signora Vanagloria» nell'*Ovi in puntiglio*, la bella e fresca protagonista di *Momoletta*, la sfortunata conciateste dell'intermezzo omonimo, Melinda nell'*Ippocondriaco*, la tenace e vincente Lesbina nel *Filosofo*, Dorilla della *Bottega da caffè*, una tra Cattina e Lilla nell'*Amante cabala*,⁸⁶ la dama di società nel *Marito fatto vizioso per castigo della moglie vana* e nella *Vedova delusa*.

Come il capocomico anche lei si esibiva in mascheramenti ed esercizi linguistici che valevano come veri e propri pezzi di bravura. Questo sembra anzi uno dei punti di forza di Agnese, che nella *Pelarina* e in *Momoletta* si camuffava addirittura tre volte: da venditrice ambulante in entrambi gli intermezzi, e ancora da sgherro e da ebreo nel primo, da cavaliere romano e da vecchia nel secondo. Spassosa doveva essere la sua prova nelle vesti della tedescheggiante Vaniglia negli *Ovi in puntiglio*.

Imer e Amurat costituivano i punti fermi degli spettacoli di intermezzi, ma all'occorrenza si schieravano al loro fianco altri attori della compagnia, scelti con oculatazza dal capocomico tra i più dotati vocalmente. La prima da ricordare è senz'altro Zanetta Casanova, a cui Goldoni nelle sue autobiografie attribuisce un ruolo importante nel genere. Le decantate bellezze della giovane attrice sono riconoscibili dietro i personaggi della vivace *Pelarina*, dell'amorosa Rosalba della *Pupilla*⁸⁷ e di Cecchina nella *Birba*: in quest'ultimo testo, oltre ai travestimenti, la

⁸⁵ Goldoni, *La birba*, cit., p. 221.

⁸⁶ A quel tempo era in compagnia anche Rosa Costa, cantante professionista ingaggiata da Imer per dar lustro agli intermezzi. La sua militanza al fianco della Amurat rende difficile una pur ipotetica associazione parti-attrici, tanto più in questo caso. Neanche lo sbilanciamento delle arie a favore del personaggio di Cattina (quattro contro le due soltanto affidate a Lilla) aiuta a chiarire la questione: se da un lato la Costa aveva una conclamata esperienza in campo musicale, Agnese costituiva per il capocomico, che la conosceva assai bene, una garanzia di successo che non poteva essere ignorata. Il discorso vale anche per il *Monsieur Petiton*, dove però è probabile che l'Amurat vestisse i panni della veneziana moglie gelosa e la Costa quelli della civetta toscana Graziosa.

⁸⁷ Almeno per questa interpretazione è lo stesso Goldoni a fornirci le informazioni indispensabili all'attribuzione: «siccome aveva io composta la *Pupilla* per lei, ed aveva colto assai bene nella sua abilità principale, ch'era di una scaltra malizia, coperta da una studiata modestia, riuscì ella in questo mirabilmente» (Goldoni, *Memorie italiane*, cit., pp. 231-232).

Buranella poteva mettere in campo la propria versatilità linguistica misurandosi prima con l'italiano claudicante di un moro per ingannare il fratello che cerca soccorso alla sua porta, poi, in piazza, con un dialetto bolognese maccheronico e con un veneziano caricato.

Nel 1735 la giovane amante del capocomico lasciò Venezia ed Elisabetta d'Afflisio fu scelta per sostituirla. Nell'autunno dello stesso anno quest'ultima interpretò con ogni probabilità la parte di Lidonia nella *Momoletta* di Antonio Gori e quella di Rosalba nella ripresa della *Pupilla*. Le esperienze della Passalacqua nel genere non si limitarono certo a questi due casi, eppure credo che fosse proprio a causa delle sue competenze non eccellenti che gli intermezzi per i comici del San Samuele nelle stagioni seguenti furono costruiti per due sole voci. Solo l'ingresso in compagnia di Rosa Costa permise a Goldoni di sperimentare ancora il proprio estro in intermezzi a più di due voci. Nella stagione 1736-1737 furono rappresentati dunque *L'amante cabala* e *Monsieur Petiton*, nei quali la cantante professionista spartiva la scena con Agnese Amurat.

Rimangono da identificare i primi interpreti di Zanetto nella *Bottega da caffè* e di Petronio nel *Monsieur Petiton*. Per entrambi mi sembra di poter affermare con una certa sicurezza che furono recitati da Rodrigo Lombardi.⁸⁸ Il carattere del primo, un giovane vanaglorioso e sciocco, ignorante e vigliacco, non doveva costituire un ostacolo per un attore delle sue qualità. Il nome e il dialetto bolognese non mi sembrano poi lasciare dubbi su chi dovesse vestire i panni del dimesso marito che era il quarto personaggio del *Monsieur Petiton*. Rispetto al tipo del dottore, questo Petronio è un personaggio dimentico della libidine del Vecchio in maschera, ma che sotto la sua rassegnazione mostra comunque evidenti i tratti del semplicione sparsentente. Ecco come si esprime in due battute sulla natura delle donne e sul comportamento da tenere con loro:

PETRONIO [...] s'ogni mari ch'ha la muier cativa
adovrass el baston in verità
tutte sarian copade a bastunà.
Ma chi brama goder
in cà la bella pas

⁸⁸ Credo utile segnalare l'equivoco in cui cade Stiffoni, che attribuisce il merito dell'interpretazione di Petronio a Giuseppe Monti: nel 1736 l'attore aveva già lasciato il San Samuele e non poteva pertanto prendere parte alla rappresentazione dell'intermezzo (cfr. Gian Giacomo Stiffoni, *Introduzione a Goldoni, Intermezzi e farsette*, cit., pp. 9-65: 19-20).

usa qualche prudenza; osserva e tas.
LINDORA Donca con sto bon stomego
 lassé che la muggier fazza a so modo?
PETRONIO No no ma colle bone
 a sper de farla far a modo mio.
 Vualtre femene a sù tante bestiole
 che no vul sopportar fren né cavezza,
 sol a ve pol dumar qualche carezza.

 Son le donne come i gatt,
 le von esser carezzà,
 se a ghe fè qualche strapazz
 tiran fora quei unghiazz,
 le comenza a grafignar.

 Le von sempre dir de sù
 se de no dis el marì,
 za le donn in nat al mond
 per far l'omo desperar.⁸⁹

2. I drammi musicali.

L'impegno dei comici del San Samuele in commedie musicali non si limitò alle messe in scena della *Fama dell'onore* e delle *Metamorfosi odiamorose* di Antonio Gori, ma proseguì negli anni di collaborazione con il nuovo poeta di compagnia. Per Imer e i suoi attori Goldoni confezionò quattro lavori musicali che sembrano uniti solo dal comune movente parodico che li attraversa trasversalmente, sfuggendo a ogni tentativo di catalogazione:

I libretti goldoniani per la compagnia Imer, che tradiscono l'ansia di trovare nuovi sbocchi per un teatro sul quale si abbattono in quegli anni infinite *querelles*, censure e facili ironie, attestano anche l'adesione dell'autore al fermento che si estrinseca nel mondo dello spettacolo veneziano (e non solo) attraverso la serrata produzione di due generi diversi e complementari: la presa in giro della pastorale o della tragedia classicheggiante, destinata alla recitazione o alla lettura, e la satira, cantata dagli attori, che mette in ridicolo il dramma serio per musica.⁹⁰

Percorrendo sentieri differenti i quattro drammi musicali scritti da Goldoni tra il 1735 e il 1743 tendono tutti alla satira dei generi alti.

Aristide, completamente dimenticato dal suo autore negli scritti autobiografici, fu raccolto tra gli intermezzi nell'edizione Zatta delle opere di Goldoni, ma a ben

⁸⁹ Carlo Goldoni, *Monsieur Petiton*, in Id., *Intermezzi e farsette*, cit., p. 314.

⁹⁰ Vencato, *Introduzione*, cit., p. 11.

vedere si distingue da quelle scene brevi e impalpabili per l'argomento storico-esotico, per la maggior durata, per il coinvolgimento di un numero consistente di attori e per uno svolgimento più complesso rispetto alle esigue dispute tra due o tre personaggi.⁹¹ Fu rappresentato la prima volta nel teatro San Samuele nell'autunno 1735, «la prima sera della comedia dopo un'accademia»,⁹² e probabilmente non riscosse il successo auspicato, tanto che, fatta eccezione per il libretto, non ne rimangono tracce. L'atto unico serviva a presentare i cantanti al pubblico ed era probabilmente seguito da una breve scena comica destinata allo stesso scopo per gli attori ridicoli, come avvenne poi per *La fondazion di Venezia*. Secondo la moda, nell'elenco dei personaggi l'autore si misura in un gioco di anagrammi dietro i quali si possono facilmente riconoscere gli attori della formazione veneziana. Le parti erano così distribuite: il Brighella Pietro Gandini (Nigandro Tipei) era Xerse, il re degli Assiri che, da spietato amante di Arsinoe, si trasforma nel finale in benedicente sostenitore dell'unione tra Aristide e la sua sposa. L'eroe eponimo era Gaetano Casali (Asate Galocani), un improbabile paladino d'amore mascherato da moro. Elisabetta Passalacqua (Sattalea Quapessali) vestiva i panni della sospirante Arsinoe, moglie devota tentata dal tiranno e ingiustamente creduta infedele da Aristide. Il dottore Roderigo Lombardi (Limboldo Arcordi) interpretava Cireno, capitano di Xerse, personaggio marginale nell'economia della vicenda ma protagonista di una delle arie di più palese satira nei confronti dell'opera seria, «Son vassallo e son amante» della scena quinta.⁹³ La parte ridicola della fedele serva Bellide, a cui erano affidate due arie contro l'unica riservata a tutti gli altri personaggi, era intonata da Agnese Amurat (Agatea Murnesa). Infine, Giuseppe Imer (Regippe Musei) recitava nelle vesti del divertente Carino, antesignano servitore di due padroni suo malgrado. Dallo stesso elenco si indovina che l'autore della musica del «dramma eroicomico» fosse Antonio Vivaldi (Lotavio Vandini). Piero Weiss ha convincentemente confutato quest'ipotesi (ancora comunque sostenuta da alcuni storici), credendo piuttosto alla notizia fornita da Groppo per cui sarebbe stato coinvolto come compositore Giacomo Maccari, in quegli stessi anni impegnato a musicare gli

⁹¹ Anche Irène Mamczarz lo censisce come intermezzo nel suo ricco catalogo (cfr. Mamczarz, *Les intermèdes comiques*, cit., pp. 371 e 521).

⁹² Groppo, *Catalogo purgatissimo*, cit., c. 240.

⁹³ Cfr. Carlo Goldoni, *Aristide*, in Id., *Drammi musicali*, cit., p. 139.

intermezzi per la medesima truppa.⁹⁴ I balli erano diretti da Antonio Ricci (Antio Ricconi), che è senza dubbio lo stesso Antonio Rizzi che si occupò delle coreografie della *Fama dell'onore*. Le scene furono disegnate da Tommaso Cassani Bugoni (Cassiogono Tambusi), il cui impiego al San Samuele è documentato nell'Ascensione del 1734 nell'allestimento della *Ninfa Apollo* di Francesco Lemene con musica di Baldassarre Galluppi,⁹⁵ e per la stessa fiera l'anno seguente quando Goldoni si misurò per la prima volta con l'opera seria a fianco del prete rosso nell'adattamento della *Griselda* zeniana.⁹⁶ Il merito dei costumi, infine, era di Natale Canciani (Candalan Niaci).

La datazione della *Fondazion di Venezia* è molto più complessa. Il libretto si riferisce all'autunno 1736, ma Goldoni nelle sue memorie anticipa di un anno il ricordo della rappresentazione. Confidando nella sincerità del commediografo, Ortolani ipotizza che lo spettacolo sia stato replicato entrambi gli anni ma stampato solo nella seconda occasione.⁹⁷ Eppure si è già visto che fu *Aristide* ad aprire la stagione veneziana nel 1735.⁹⁸ Si potrebbe pensare dunque a un'inversione fatta da Goldoni nelle sue ricostruzioni: se *La fondazion di Venezia* fosse stata recitata davvero per prima, e il «dramma eroicomico» l'anno successivo, si chiarirebbero anche alcune incongruenze circa l'ingresso in compagnia di Rodrigo Lombardi e l'uscita dell'Arlecchino Campagnani. Secondo gli scritti memorialistici dell'avvocato, infatti, quest'ultimo avrebbe lasciato il San Samuele nella Quaresima

⁹⁴ Cfr. Groppo, *Catalogo purgatissimo*, cit., c. 240. Weiss giunge perfino a sospettare l'estraneità di Goldoni e Lalli (destinatario della dedica) alla costruzione del dramma musicale, supponendoli entrambi «vittime di uno scherzo, forse per ricordare la loro partecipazione alla *Griselda*, la primavera precedente» (cfr. Piero Weiss, *Goldoni poeta d'opere serie per musica*, in «Studi goldoniani», III, 1973, pp. 7-40: 15-16, e Id. *Da Aldiviva a Lotavio Vandini*, cit., pp. 182-185). Sulla paternità della dispersa partitura si sofferma anche Valeria Tavazzi, proponendo la suggestiva ipotesi secondo cui Maccari si sarebbe prestato ad adattare alcune arie vivaldiane per il dramma di Goldoni (cfr. Tavazzi, *Carlo Goldoni dal San Samuele al 'Teatro comico'*, cit., p. 136).

⁹⁵ Cfr. Francesco Lemene, *La ninfa Apollo del conte Lemene. Favola pastorale da rappresentarsi nel teatro Grimani di S. Samuele nella fiera dell'Ascensione dell'anno 1734*, Venezia, Rossetti, [1734]. Il testo subì molto probabilmente delle modifiche per mano di Domenico Lalli, poeta dei teatri Grimani per le opere musicali, che firmò la dedica a Carlo Salvetti.

⁹⁶ Cfr. [Apostolo Zeno], *Griselda. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro Grimani di S. Samuel nella fiera dell'Ascensione l'anno 1735*, Venezia, Rossetti, 1735. Goldoni si occupò di rimaneggiare alcune arie, ma lasciò a Domenico Lalli il beneficio derivante dalla dedica. Su quest'ultima questione cfr. Tavazzi, *Fra parodia e riforma*, cit., pp. 218-224 e Id., *Carlo Goldoni dal San Samuele al 'Teatro comico'*, cit., pp. 55-73.

⁹⁷ Cfr. Giuseppe Ortolani, *Note a Carlo Goldoni, La fondazion di Venezia*, in Id., *Tutte le opere*, cit., vol. X (1951), p. 1260.

⁹⁸ Sulla scorta dei frontespizi dei rispettivi libretti, Antonio Groppo lega a quest'anno la prima rappresentazione dell'*Aristide* e al successivo quella del componimento encomiastico (cfr. Groppo, *Catalogo purgatissimo*, cit., cc. 240 e 242).

del 1735, eppure è incluso tra gli attori che cantarono nel divertimento; il dottore, invece, sembrerebbe essere arrivato al servizio di Michiel Grimani nel 1736, ma fu certamente lui a recitare la parte di Cireno in *Aristide*. Purtroppo a smentire questa ipotesi intervengono come detto le date sui frontespizi dei libretti: il caso rimane aperto.⁹⁹ Nel disegno concepito dall'autore *La fondazione di Venezia* fungeva da terza e ultima parte della presentazione della truppa per la prima sera delle recite d'autunno: nelle tre sezioni in cui era organizzata la *performance* tutti gli attori dovevano esibirsi nella propria specialità. L'«operetta in musica», in cui brillavano i cantanti, era preceduta da altre composizioni: «un'accademia di belle lettere, nella quale recitava ciascun personaggio un componimento in lode di Venezia, o dell'uditorio, e le maschere lo facevano ne' loro linguaggi, e l'Arlecchino principalmente nel suo carattere»; un'«allegra commedia di un atto solo, in cui le maschere e i nuovi personaggi brillavano principalmente».¹⁰⁰ Come si è visto anche nel caso dell'*Introduzione alle recite* del 1726, la struttura delle aperture d'anno era consolidata nella forma prologo-opera in musica-commedia.

I nomi degli attori che cantarono le vicende della nascita della Serenissima sono elencati dall'autore del divertimento, il quale non specifica tuttavia quali personaggi fossero loro assegnati. Dorilla, innamorata di Niso e infine sposa di Adrasto, era probabilmente Agnese Amurat, mentre alla Passalacqua era destinato il personaggio della nobile Lisaura. Quanto alle parti maschili, mi pare ovvio l'utilizzo di Casali in quella del solenne Adrasto, e magari di Campagnani in quella affatto marginale di Oronte, cui sono affidate soltanto quattro battute di poca importanza. Sembra invece più difficile distinguere gli interpreti del giovane e ingenuo pescatore Niso e di Besso, personaggi entrambi adatti tanto al Brighella Gandini che all'eclettico

⁹⁹ A Udine è conservato l'unico libretto sopravvissuto della *Gara tra la commedia e la musica*, recante l'oscura indicazione manoscritta «Venezia 1734» (cfr. Selfridge-Field, *A New Chronology*, cit., p. 572). Si tratta del prologo che precedeva la recita della *Fondazione di Venezia*, fatto imprimere separatamente dall'impresario forse per una precedente ricorrenza. Credo non si debba escludere che questa breve composizione seguisse il complimento scritto da Goldoni per Cecilia Rutti in occasione delle recite udinesi dell'estate 1735: «i comici, la prima sera che si presentano sopra un teatro per loro nuovo, o che ricompariscono sopra di uno in cui stati sieno altre volte, sogliono fare un complimento all'udienza, ed è la prima Donna, ch'è incaricata ordinariamente di quest'ufficio. Siccome erano due le prime Donne di quella truppa, e faceano il complimento a vicenda, toccava alla Romana a farlo a' signori udinesi. Ella mi pregò di comporlo, ed io lo feci assai volentieri, per la stima e il dovere che mi obbligava verso quella città rispettabile. Si accorsero da chi veniva il complimento, e me ne sepper buon grado» (Goldoni, *Memorie italiane*, cit., pp. 248-249).

¹⁰⁰ Ivi, p. 249.

capocomico, il quale cantava già nel prologo sotto le sembianze dell'aereo Genio dell'Adria.¹⁰¹

Il dramma parodico *Lugrezia romana in Costantinopoli* seguì nel carnevale 1737-1738.¹⁰² Anch'esso fu escluso dall'autore dalle sue memorie, forse perché allestito nella stessa stagione dell'*Enrico Re di Sicilia*, una tragedia destinata a ben più dignitosa fortuna quando fu replicata dopo due anni davanti all'elettore principe di Sassonia. Del componimento comico musicale non si conoscono repliche ma, data l'impostazione satirico-parodica cara al direttore della compagnia, non è improbabile che egli l'abbia fatto replicare almeno nelle piazze di terraferma l'anno seguente. Rispetto al repertorio comico coevo la *Lugrezia* si pone in perfetta continuità con la satira più trita dei drammi d'argomento storico o encomiastico rappresentati nei teatri di prosa a partire dai primi anni del secolo.¹⁰³ Anzi, in questa operazione Goldoni si spinge addirittura oltre, arrivando a coinvolgere gli stessi miti cittadini discussi poco più di un anno prima:

nella sua *Lugrezia romana*, la burla investe tanto i personaggi e le vicende quanto il melodramma. Si tratta infatti di una doppia satira che si esercita ai danni di un *topos* indiscusso ma si specchia, ingigantendola, nella presa in giro disincantata delle convenzioni del serio. E dal momento che sulle sventure dell'eroina si costruisce la repubblica romana, di cui la Serenissima è legittima erede, bisogna supporre per lo meno una buona dose d'irriverenza da parte dell'avvocato, capace di tutto in questo libretto, anche nei confronti della leggenda marciana che aveva animato l'encomiastica *Fondazione di Venezia*.¹⁰⁴

Tra gli attori che presero parte alla messa in scena delle vicende di *Lugrezia* mi sembra si possano individuare almeno la Passalacqua nel ruolo del titolo, Agnese Amurat nei panni della veneziana ambiziosa e arrogante Mirmicaina, e per l'interpretazione di Colatino Giuseppe Imer, di cui ricorre ancora una descrizione fisica che lo rende direttamente riconoscibile:

LUGREZIA [...] dimmi, anima mia, nelle sventure
 come vieni sì grasso?
COLATINO Io grasso! Oh bella!
 Tu sì cara consorte

¹⁰¹ Per un confronto sull'argomento legato agli interpreti di questo e degli altri drammi si vedano anche le congetture di Anna Vencato, da cui in più di un caso ho scelto di discostarmi (cfr. Vencato, *Introduzione*, cit., pp. 59-66).

¹⁰² Il testo si legge in ediz. mod. in Goldoni, *Drammi musicali*, cit., pp. 171-231.

¹⁰³ Una analisi letteraria approfondita di questo testo è stata recentemente condotta da Valeria Tavazzi, *Carlo Goldoni dal San Samuele al 'Teatro comico'*, cit., pp. 156-191.

¹⁰⁴ Vencato, *Introduzione*, cit., p. 80.

un discendente già smilzo e sbiadito del «paronzin» della cosiddetta trilogia dell'esordio goldoniana.¹⁰⁶

Il dramma fu rappresentato la prima volta nel carnevale 1743-1744¹⁰⁷ e la compagnia lo replicò almeno il 4 maggio 1747, quando ne è documentata una rappresentazione nel teatro Scroffa di Ferrara.¹⁰⁸ Pur limitandosi all'esordio della «comedia in musica», è piuttosto complesso riconoscere alcune corrispondenze tra gli attori della compagnia e i personaggi disegnati da Goldoni. Giuseppe Imer potrebbe aver interpretato tanto l'umile figura di Gazzetta quanto quella caricata del conte Baccellone. Ammesso che militasse ancora tra le fila della formazione del San Samuele, il vecchio borioso e prepotente avrebbe potuto trovare un valido interprete anche in Golinetti. D'altro canto, come detto, lo stesso mercante Pancrazio si configura quale evoluzione della maschera di Pantalone così come è trattata dalla drammaturgia goldoniana. Va detto altresì che egli mi sembra il solo personaggio adatto alla sobrietà dell'Amoroso Gaetano Casali. L'unica vera parte da Innamorato, quella del giovane Lindoro, potrebbe invece esser stata sostenuta da Francesco Grandi. Per il ruolo della protagonista femminile è lecito pensare a un impiego di Marta Bastona o, più probabilmente, della solita Agnese Amurat.

Questi anni non furono però dominati dispoticamente dalle produzioni di marchio goldoniano. Nel novero dei drammi musicali rappresentati al San Samuele dalla compagnia comica si contano almeno altri due titoli certi: *Il pastor fido ridicolo* e *Il troiano schernito in Cartagine nascente e moribonda*.

La parodia dell'opera guariniana era nel bagaglio della compagnia da più di un decennio, dopo che molti dei suoi attori l'avevano recitata a Londra nel 1727 col titolo *La parodia del pastor fido*.¹⁰⁹ Ciononostante la prima testimonianza di una messinscena del dramma – ridotto da tre atti a un'unica breve scena – nel teatro di San Samuele risale soltanto al 1738-1739.¹¹⁰ Il successo fu probabilmente immediato e sonoro, tanto che una ripresa è testimoniata già per l'autunno successivo da una

¹⁰⁶ Si tratta naturalmente delle tre commedie scritte da Goldoni per il Pantalone Francesco Golinetti e di cui parlerò più avanti. Mi sembra del resto inevitabile una minore attenzione alla complessità dei caratteri in spettacoli che avevano nella musica, nel canto e nella mimica degli attori i loro punti di forza.

¹⁰⁷ La fortuna di questo libretto giunge fino al 1830, quando ancora ne vengono stampate delle copie.

¹⁰⁸ Cfr. *I teatri di Ferrara*, cit., pp. 563-564.

¹⁰⁹ Cfr. *The London Stage*, cit., vol. II, to. 2, pp. 921-922.

¹¹⁰ Cfr. *Il pastor fido ridicolo. Scherzo comico in musica da rappresentarsi nel teatro Grimani di S. Samuele nel carnevale dell'anno 1739*, Venezia, 1739 e Groppo, *Catalogo purgatissimo*, cit., cc. 249-250.

nuova edizione del libretto,¹¹¹ e un'altra è registrata da Antonio Groppo nel 1740.¹¹² L'autore dell'adattamento dall'originale con fini musicali non è noto, ma l'atto unico rimaneggiato per il San Samuele fu probabilmente il risultato di un lavoro a più mani da parte dei comici, e la firma della dedica a nome di «Antonio Sacco, e compagni» sembra confermarlo.¹¹³ Come osserva Andrea Fabiano,

*parodiare Il pastor fido di Battista Guarini testimonia non solo della persistenza di questa pastorale tardo cinquecentesca nello spazio d'esperienza del pubblico europeo del primo Settecento, ma anche della manipolazione culturale di cui sono capaci gli attori italiani della cosiddetta commedia dell'arte.*¹¹⁴

D'altro canto nessuna missione letteraria si nasconde dietro l'impressione del testo, quanto il solo fine utilitario di attrarre pubblico alla rappresentazione. Alla trama estremamente semplice faceva da cornice la partitura, senza dubbio altrettanto elementare, di Salvatore Apolloni.

L'identificazione degli attori dietro i personaggi è in questo caso facilitata dalla didascalia che accompagna i nomi degli «interlocutori» sul libretto: la ninfa Corisca, «signora Smeraldina Menarella», rivela l'impiego di Andriana Sacco; il pastore Silvio era certamente interpretato dal solenne «signor intendente generale di battaglia» Gaetano Casali. In Mirtillo si scopre anche nel testo il Pantalone Golinetti, quando il sacerdote lo apostrofa così: «Via tasi là, non parlar più buffon, / Che za i sa tutti che ti è Pantalon».¹¹⁵ Ergasto e lo stesso sacerdote erano recitati dall'«Arlichino Battocchio» Antonio Sacco, mentre al primo Zanni «signor dottore Campanone Imbrighellato» era affidato il compito di dar vita al satiro: nel 1740 era Andrea Pasquali a ricoprire quel ruolo, ma nel 1739 permaneva forse ancora in compagnia Fortunato Colombo. L'unica incertezza riguarda l'interprete di Amarilli, ma è

¹¹¹ Cfr. *Il pastor fido ridicolo. Scherzo comico in musica da rappresentarsi nel teatro Grimani di S. Samuele l'autunno dell'anno 1739*, Venezia, 1739. Differentemente da quanto accade sovente, l'indicazione «seconda impressione» sulla stampa per le recite d'autunno fa supporre che, in questo caso, si intenda per «carnovale [...] 1739» (vd. la nota precedente) la stagione invernale 1738-1739. In questo caso, comunque, un'interpretazione sbagliata non complicherebbe i calcoli, dal momento che Groppo conferma repliche dello spettacolo tanto nel '40 che nel '39. L'informazione per cui in occasione delle rappresentazioni in questa data «non si stampò il libretto ma fu venduta la stessa sera al teatro una edizione stampata in Trento l'anno 1737» (Groppo, *Catalogo purgatissimo*, cit., c. 250) lascerebbero semmai spazio all'ipotesi che il dramma abbia conosciuto una ulteriore rappresentazione, fuori Venezia, da parte della compagnia un anno prima che il dramma fosse lanciato nella Serenissima.

¹¹² Cfr. *ivi*, c. 255.

¹¹³ Cfr. *Il pastor fido ridicolo*, cit., p. 25.

¹¹⁴ Andrea Fabiano, *Presentazione di Il pastor fido ridicolo*, cit., p. 11.

¹¹⁵ *Il pastor fido ridicolo*, cit., p. 43.

probabile che la «imbizzarrita virtuosa brillante della sontuosa galleria delle stelle polari» fosse Agnese Amurat. A sorpresa sembrerebbe rimanere fuori da questo dramma il capocomico Imer, ma non è da escludere che, a dispetto di quanto raccontano le didascalie, egli arrogasse a sé il diritto di recitare la parte del Satiro.

Egli ebbe tuttavia un ruolo fondamentale nell'altro componimento per musica sunnominato, *Il troiano schernito*, di cui pare sia stato l'autore. Il dramma fu rappresentato a Venezia la prima volta nell'autunno 1743, e di nuovo, quasi sicuramente sia a Venezia che a Milano, nel 1744.¹¹⁶

La seconda edizione comprende una presentazione (o «protesta») dell'autore, che si dilunga sulla genesi del libretto e spiega il motivo che lo ha guidato nella scelta dell'argomento:

L'autore di quest'operetta fu obbligato a tessere una parodia per musica dalle persuasive di alcuni: molti temi a quest'effetto si presentarono; ma siccome una tal sorta di componimenti niente vale, se non è tessuta sopra opera famosa, ed illustre, così egli si scusò di non potere sopra i soggetti presentati comporre, poiché, se al popolo non è notissimo il soggetto, su cui si parla, nessun diletto può averne, e quindi l'opera a nulla vale. Ben intese le difficoltà dell'autore gli furono presentate altre sei opere delle più famose, e fu pregato a sceglierne una di quelle; egli allora scelse di tutte la più nota, cioè la Didone, per essere questo soggetto il più illustrato d'ogni altro, per antichi, e per moderni autori. In tal guisa fu in Francia parodiato il *Cid*, l'*Ifigenia*, il *Cinna*, il *Britanico*, dei famosi Lamot, e Mornè, e mai fu parodiato il *Ciro*, né l'*Ottone*: e qui pure in Italia il *Ruzvanscat*, ed altre simili non si sono fatte su opere da nulla, ma bensì hanno sempre prese di mira le cose migliori. Questa parodia dunque ben vedesi aver preso di mira in primo luogo la favola stessa, quale è da Virgilio tessuta, ed alcune espressioni di quel gran poeta, per esempio dove dice Enea *Io sono il pio Enea*, e cose simili; passa poi anche agli autori moderni, e molti versi vi sono di questi stessi, che col bernesco framischiati, danno poi a quest'operetta quel vago, e dilettevole, che l'ha resa in breve tempo su i teatri famosa.¹¹⁷

Nessun accenno è fatto ad alcuna opera seria specifica, ma il testo è fitto di riferimenti e addirittura calchi della *Didone abbandonata* di Pietro Metastasio che ai contemporanei dovevano risultare chiarissimi.¹¹⁸ Come parodia del tema epico

¹¹⁶ L'ipotesi di una recita milanese è accreditata dalla localizzazione dell'editore Agnelli che ristampò il libretto del dramma nel 1744.

¹¹⁷ [Giuseppe Imer], *Il troiano schernito in Cartagine nascente, e moribonda*, Venezia e Milano, Agnelli, 1744, pp. 5-6.

¹¹⁸ Cfr. Tavazzi, *Fra parodia e riforma*, cit., p. 227. Sulla relazione diretta tra l'opera metastasiana e la parodia di Imer cfr. anche Jean-François Lattarico, *Réécritures métastasiennes. Notes sur la «Didone abbandonata in romanesco»*, in *Traces d'autrui et retours sur soi*, a cura di Perle Abbrugiati, «Cahiers d'études romanes», 2009, 20, pp. 299-320: 303-305. A loro volta alcuni versi del *Troiano schernito* furono oggetto di ripresa da parte di Goldoni nel suo *Teatro comico*. Per il commediografo è l'occasione per condannare le operazioni di Imer maggiormente connotate da un istrionismo triviale e per discostarsi dalle sue stesse passate esperienze nell'ambito delle parodie dei drammi seri (cfr. Vescovo, «*L'armonia dei cucchiari*», cit., in partic. pp. 573-577). Più in generale sul concetto di

dell'amore tra Enea e la regina di Cartagine, il dramma si pone in rapporto simpatetico con *Le metamorfosi odiamorose* di Antonio Gori, che ancora a quest'altezza cronologica erano allestite onorevolmente dalla stessa formazione sulle scene veneziane. Differentemente da quanto fa Gori nel suo dramma, però, nel *Troiano schernito* Imer lascia sullo sfondo la satira di stampo marcelliano per concentrare la comicità sull'aspetto prettamente parodico.¹¹⁹ Hanno qui posto anche le ormai canoniche battute che identificano il capocomico e autore del testo nel personaggio di Enea, quando Jarba chiede ad Araspe: «Vedesti un uomo grasso / e di statura basso?»;¹²⁰ ma si veda anche l'«aria col da capo» cantata da Didone a imitazione della «Son regina e sono amante» metastasiana¹²¹:

DIDONE [...] Son Regina, e sono amante,
 caro m'è l'altrui contante;
 ma l'impero io sola voglio
 del mio soglio, e del mio cor.
 il mio Enea è un beccafico
bianco, rosso, grasso, e tondo,
 stimo più di tutt' il mondo
 la sua mano, ed il suo amor.¹²²

Detto del capocomico, gli altri personaggi potrebbero essere stati così distribuiti: Selene, cui sono affidate quattro arie col da capo, era probabilmente recitata dalla

parodia si veda il corposo studio di Gérard Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997, in partic. le pp. 63-72 e 162-169.

¹¹⁹ Fa eccezione un'aria cantata da Enea nella decima scena del secondo atto, che aderisce chiaramente alla regola esposta da Benedetto Marcello per cui «*le ariette non dovranno aver relazione veruna al recitativo*, ma convien fare il possibile d'introdurre nelle medesime per lo più *farfalletta, mossolino, rosignolo, quagliotto, navicella, copanetto, gelsomino, violazotta, cavo rame, pignatella, tigre, leone, balena, gambaretto, dindioto, capon freddo*» (Marcello, *Il teatro alla moda*, cit., p. 10, corsivi nell'originale). Eccola:

ENEAS Che ò da dir? Parlar non posso.
 il nocchier, la navicella,
 la tempesta, il mar, la sponda
 il leon, la tortorella
 l'agnellin, la tigre, o l'orso,
 a Didon per mè risponda,
 e dirà in sua favella,
 che son cose da crepar.

Ah cuor mio, mancar mi sento,
 Per pietà lasciami andar ([Imer], *Il troiano schernito*, cit., p. 28).

¹²⁰ Ivi, p. 16. Di nuovo nella scena settima del secondo atto ricorrono poi gli aggettivi «tracagnotto» e «grassotto» per descrivere Enea e svelare l'identità dell'attore (ivi, p. 22).

¹²¹ Cfr. Pietro Metastasio, *Didone abbandonata*, in Id. *Drammi per musica*, I. *Il periodo italiano, 1724-1730*, a cura di Anna Laura Bellina, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 79-80.

¹²² Ivi, p. 13 (corsivi miei).

solita Agnese Amurat, mentre nella parte di Didone potrebbe aver brillato Marta Davia. La protagonista femminile canta una sola «aria col da capo» nel primo atto del dramma oltre a quattro versi nel secondo, ma è anche l'unico personaggio che partecipa a tutti i numeri musicali a più voci: un duetto con Enea, uno con Selene e uno con Jarba, oltre a un terzetto con gli stessi Selene ed Enea, un quartetto nella penultima scena con i tre personaggi appena menzionati e, ovviamente, il coro finale. Viste le qualità tanto mimiche che vocali dell'attrice (una seconda Donna che stava studiando da prima), è possibile che Imer l'abbia scelta per affidarle un ruolo cardine come quello di Didone, lasciando all'Amurat il primato dei pezzi chiusi. La regina è il modello di un tragico pencolante, incerto, capace di intonare pezzi come «Se tu parti convien, che Dido mora» e poi elencare con ilarità la lista dei debiti contratti dall'eroe troiano con il sarto, la lavandaia, il venditore di orinali, il barbiere e lo speziale.¹²³ Dietro il rivale di Enea, Jarba, si nascondeva forse Gaetano Casali, la cui fisicità e (più che mai) esperienza nel canto erano attributi adatti all'interpretazione del re dei mori. Si tratta di un personaggio subdolo, vigliacco e vendicativo: tutte caratteristiche, come già nel caso di Albumazar, non propriamente in linea con quelle degli eroi tragici impersonati per lo più dal comico lucchese; tuttavia escluderei l'ipotesi che Imer abbia lasciato fuori dal novero degli interpreti del suo dramma l'attore probabilmente più completo. Quanto ad Araspe, infine, l'autore non perde occasione per farci sapere che è lui l'Arlecchino della compagnia. Nella quinta scena del primo atto questi si presenta come servo sciocco e indisciplinato, e non appena il suo padrone lo allontana egli risponde confessando:

ARASPE Quest'è quel, che cercavo.
son stracco dal viaggio,
son morto dalla fame;
vado a mangiar. Se avevo più creanza
ne pativa la mia povera panza.¹²⁴

Prima di rivelare le proprie origini nella scena nona del primo atto e ancora nella settima del secondo:

ARASPE Cara eccellenza, a dirla io sono stufo
di star con Jarba, e già che il sior Enea
va in Italia, ho risolto di tornar

¹²³ Cfr. [Imer], *Il troiano schernito*, cit., rispettivamente, II, 8 (p. 23) e III, 5 (pp. 37-38).

¹²⁴ Ivi, I,5, p. 12.

A Bergamo, a mangiar, un'altra volta,
e buttiro, e formaggio, e maccheroni.¹²⁵

Oltre ai due appena esaminati, credo si possa annoverare tra i drammi musicali cantati dalla compagnia del San Samuele anche una *Stratonica*. Nel suo diario Giovan Battista Fagioli annota in data 6 aprile 1739: «Fui alla *Stratonica* de' comici dell'Imer che cominciaron la sera precedente la prima volta».¹²⁶ Purtroppo egli non specifica se si tratti della tragicommedia di Angelita Scaramucci,¹²⁷ del dramma per musica adattato da Antonio Salvi,¹²⁸ o di altri rimaneggiamenti della nota vicenda, frequenti fino ai primi anni del Settecento. D'altro canto, osservando i drammi musicali esaminati fin qui, si può riconoscere una certa uniformità strutturale (trame brevi che non impegnano più di cinque o sei personaggi) che mi spinge a credere che il modello su cui si fondò lo spettacolo allestito da Imer possa essere stato un libretto intermedio tra quello dell'edizione fiorentina e quello stampato a Napoli nel 1727 per i tipi di Angelo Vocola in occasione della rappresentazione nel teatro di San Bartolomeo.¹²⁹

Attribuire nel 'dramma amoroso' un ruolo agli attori che militavano nella compagnia del San Samuele nel 1739 appare più complicato, perché, fatto salvo il caso di Gaetano Casali, non ci sono note le loro qualità nella recitazione tragica. Né ci si può appoggiare sul numero delle arie intonate da ogni personaggio, mancando per questo caso il riferimento a un testo preciso.¹³⁰ Se pertanto occorre procedere con

¹²⁵ Ivi, II,7, p. 22.

¹²⁶ Fagioli, *Memorie*, cit., vol. XXV, c. 18r.. La presenza della formazione veneta a Firenze e la data d'inizio della sua attività sono confermate dal contratto tra gli accademici Infuocati e Imer, per cui vd. *supra*, p. 65.

¹²⁷ Cfr. Angelita Scaramucci, *La Stratonica*, Venezia, Zaltieri, 1616.

¹²⁸ Cfr. [Antonio Salvi], *Stratonica. Drama per musica rappresentato in Firenze nell'autunno dell'anno 1707*, Firenze, Vangelisti, 1707.

¹²⁹ Cfr. [Antonio Salvi-Carlo De Palma], *Stratonica. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro di San Bartolomeo nella primavera del corrente anno 1727*, Napoli, Vocola, [1727]. Rispetto al precedente testo dello stesso Salvi, questa versione risulta più esile per l'espulsione dei tre personaggi di Cleone, Dorisbe e Lesbo; d'altra parte, come si legge nell'avvertenza al «benignissimo lettore», vi sono accolte alcune arie scritte da Carlo de Palma per «incontrare il genio de' rappresentanti» (ivi, p. 4). È probabile che il libretto stampato a Vienna nel 1745, sostanzialmente in linea con quello partenopeo, sia quello che più si avvicina alla versione recitata dai comici del patrizio Grimani nel teatro del Cocomero di Firenze ([Antonio Salvi], *Stratonica. Drama per musica da rappresentarsi nel privilegiato teatro di Sua Maestà Reale, la Regina d'Ungheria e Boemia, & c.*, Vienna, Ghelen, 1745).

¹³⁰ Per il libretto napoletano i cantanti imposero a De Palma di ridistribuire le arie secondo un ordine gerarchico ben strutturato, mettendo Maria Giustina Turcotti e Carlo Scalzi, rispettivamente interpreti di *Stratonica* e *Antioco*, in una posizione di maggiore visibilità rispetto ai personaggi secondari. Più equilibrato il rapporto tra le parti nel libretto viennese, dove a tutti gli attori sono consegnati tre pezzi

maggior cautela, niente impedisce di avanzare qualche ipotesi: la solennità di Casali potrebbe aver indotto il capocomico ad affidargli la parte del re fenicio Seleuco, sovrano magnanimo e padre premuroso; questi, dopo aver scoperto che le pene del figlio sono dovute all'amore per la prossima matrigna, gli cede il regno e benedice la sua unione con la propria promessa sposa. La parte dell'eroina eponima potrebbe essere stata cantata tanto da Agnese Amurat quanto da una delle due prime Donne, Marta Bastona e Cecilia Rutti, forse ingolosite dall'opportunità di vestire i panni di un personaggio così longevo nella drammaturgia internazionale. La parte di Antioco, il lamentoso Innamorato alle cui pene è incardinata tutta l'azione, fu probabilmente scelta per sé da Imer. Quanto alla seconda coppia di Innamorati, dovette essere ancora una delle tre attrici ricordate sopra a recitare nelle vesti della scaltra e onesta Arsinoe, mentre Tigrane potrebbe essere stato impersonato da Giuseppe Simonetti o, più probabilmente, da Francesco Golinetti, che nonostante la predilezione per le parti comiche si era già misurato con la compostezza del «paronzin».

A meno che lo stesso capocomico, o qualche autore su sua espressa richiesta, non abbia messo mano al testo producendone una versione su misura per i comici del San Samuele, la rappresentazione di questo dramma apre scenari sconosciuti se ci si limita all'osservazione degli allestimenti conteggiati fin qui. La vicenda tragicomica di Stratonica interrompe il filone delle parodie, su cui la compagnia aveva investito molte energie anche grazie alle produzioni goldoniane, e si affianca al genere del melodramma puro dal quale, come si vedrà meglio più avanti, Imer e Casali traevano argomenti in quantità per le proprie scene.

3. *Gli spettacoli di prosa.*¹³¹

Mentre incrementava in modo massiccio l'impegno nel repertorio musicale, la compagnia del San Samuele non abbandonò le rappresentazioni di prosa. Anche in

di bravura (eccezion fatta per Tigrane cui ne spettano solo due), e solo un duetto tra gli Innamorati nel finale del secondo atto attribuisce loro una posizione di favore.

¹³¹ Con questo termine si vuole intendere il vasto campo della drammaturgia non caratterizzata da un'impronta specificamente musicale, com'è il caso degli intermezzi e dei drammi comici di cui si è parlato nei due paragrafi precedenti. Si tratta tuttavia di una distinzione di comodo, perché la componente musicale era comunque un elemento fondamentale di tutta la spettacolarità delle compagnie dell'Arte.

questo settore Imer e i suoi si fecero paladini della varietà del repertorio, alternando la commedia alla tragedia, al genere ibrido tragicomico.

Nell'estate di quell'ormai arcinoto 1734, a Verona, i comici annunciarono la rappresentazione di *Arlecchino muto per spavento*, ma all'ultimo istante furono costretti a sostituire la *pièce* con un'altra di simile tenore, «una *Commedia dell'arte*, nella quale aveva molto a faticar l'Arlecchino».¹³² Nonostante il disguido, è probabile che quello spettacolo sia stato offerto al pubblico veronese in un giorno diverso; e soprattutto è certo che esso avesse un posto nel repertorio della truppa veneziana. Dello scenario era autore Luigi Riccoboni, che lo aveva rappresentato la prima volta il 16 dicembre 1717 a Parigi.¹³³ Si tratta di un canonico intrigo amoroso destinato al lieto fine in cui le abilità mimiche di Arlecchino sono esibite al massimo grado, essendo il suo personaggio costretto a fingersi muto in casa di Pantalone per ordine del suo padrone. Rispetto a quanto accade per i drammi musicali e gli intermezzi, più semplice risulta tentare un'attribuzione delle parti per gli scenari, di per sé fortemente codificati dal punto di vista dei personaggi. Immaginando che la commedia sia stata rappresentata lo stesso anno, si può supporre che Antonio Costantini, il quale nel 1734 recitava la maschera del protagonista, fosse spalleggiato dal primo Amoruso Vitalba nei panni di Lelio, mentre l'altro Innamorato, Mario, era con ogni probabilità impersonato da Gaetano Casali. Andrea Cortini recitava la parte di Pantalone, padre di Mario, mentre il Dottore bolognese era interpretato da Giuseppe Monti. I personaggi femminili di Flaminia e Silvia erano suddivisi tra Cecilia Rutti e Andriana Sambucetti, mentre la parte di Violetta competeva alla Servetta Rosa Pontremoli. Il ruolo di Fachino era forse ricoperto dal Brighella Gandini, mentre per quanto riguarda il Capitano, altra figura affatto marginale, è probabile che fosse appannaggio del terzo Uomo Tommaso Monti.

La commedia non fu rappresentata nell'Arena di Verona il giorno in cui era stata annunciata. La fortunata coincidenza della presenza di Goldoni tra il pubblico e di Gaetano Casali sul palcoscenico creò tuttavia l'occasione per l'incontro tra l'avvocato e il capocomico da cui sarebbero scaturiti tanti successi. Se Imer

¹³² Goldoni, *Memorie italiane*, cit., p. 221. È lo stesso commediografo veneziano a fornirci informazioni sul titolo della commedia non andata in scena: «En sortant de mon auberge la lendemain de mon arrivée, je vis des affiches de comédie, et j'y lus qu'on donnoit ce jour-là *Arlequin muet par crainte*» (Id., *Mémoires*, cit., p. 156).

¹³³ Cfr. Luigi Riccoboni, *Arlequin muet par crainte*, in Id. *Discorso della commedia all'improvviso e Scenari inediti 1721-1747*, a cura di Irène Mamczarz, Milano, Il Polifilo, 1973, pp. 81-102.

abbracciò Goldoni per le sue capacità di compositore di intermezzi, l'Amoroso lo accolse altrettanto calorosamente come costruttore di tragedie. In apertura di capitolo ho accennato alle circostanze in cui l'attore affidò all'aspirante poeta la riscrittura del *Belisario*. La tragicommedia, la cui lettura fu accolta con giubilo da tutta la compagnia, debuttò a Venezia la sera di Santa Caterina, riscuotendo un ottimo e quasi inaspettato successo, che Goldoni racconta entusiasticamente così:

Enfin, le 24 Novembre 1734, mon *Bélisaire* parut pour la premiere fois sur la scene. C'étoit mon début, et il ne pouvoit être ni plus brillant, ni plus satisfaisant pur moi. Ma piece fut écoutée avec un silence extraordinaire, et presque inconnu aux spectacles d'Italie. Le public, habitué au bruit, prenoit l'essor dans les entr'actes, et par des cris de joie, par des claquemens de mains, par des signes réciproques entre le parterre et les loges, on prodiguoit à l'auteur et aux acteurs les applaudissemens les plus éclatans. A la fin de la piece, tous ces élans d'une satisfaction peu commune redoublerent, de maniere que les acteurs en étoient pénétrés. Le uns pleuroient, les autres rioient, et c'étoit la même joie qui produisoit ces effets différens. On n'appelle pas en Italie l'auteur de la piece pour le voir, et pour l'applaudir sur la scene. Mais lorsque le premier Amoureux se présenta pour annoncer, tous les spectateurs crièrent unanimement: *Questa, questa, questa*; c'est-à-dire la même, la même, et l'on baissa la toile. On donna le lendemain la même, on continua de la donner tous les jours jusqu'au 14 décembre, et on fit avec elle la clôture de l'automne.¹³⁴

Il racconto di Goldoni, così unilateralmente positivo, sembra corrotto ancora una volta dal suo pressante bisogno di affermarsi come innovatore del teatro italiano, prima nell'intermezzo e poi nella tragedia, anticipando i fasti della riforma della commedia.

Il ricordo della tragicommedia dovette essere comunque positivo se il pubblico veneziano ne chiese la ripresa anche sul finire del carnevale successivo, dopo l'esordio non altrettanto brillante di *Rosmonda*, seconda opera in prosa di Goldoni per il San Samuele. Dopo otto repliche di quest'ultima, infatti,

il fallut revenir à *Belisaire*. Cette piece eut, à la reprise, le même succès qu'elle avoit eu à son début; et *Belisaire* et *la Birba* furent joués ensemble jusqu'au mardi gras, et firent la clôture du carnaval.¹³⁵

¹³⁴ Goldoni, *Mémoires*, cit., p. 162.

¹³⁵ Ivi, p. 164. Lo strepitoso clamore e l'inusitata risonanza, anche extra-veneziana, che *Belisario* riscosse è testimoniata, oltre che dal gran numero di repliche espressamente richieste dal pubblico, dalle stampe clandestine che valsero la furia di Goldoni. Su tutte va segnalata quella bolognese del 1738 che, costruita «sopra un originale rubato e scorretto» (Goldoni, *Memorie italiane*, cit., p. 237), rese il testo «tutto sfigurato e mal concio»; contro questa edizione Goldoni si scaglia nella *Prima lettera dell'autore allo stampatore*, scritto prefativo alla *Donna di garbo*, la commedia primogenita con cui si apre l'edizione Bettinelli (Id., *Prima lettera dell'autore allo stampatore*, cit., p. 428). Sul caso della pubblicazione non autorizzata della tragicommedia a opera del bolognese Pisarri cfr. Anna Scannapieco, «*Questa nostra ristampa speriamo nella sua gentilezza ch'egli non sia per disgradire...*». *Il contributo bolognese alla tradizione del testo goldoniano*, in *Goldoni a Bologna*.

L'operazione di pulizia messa in atto da Goldoni sullo scenario del *Belisario*, che aveva prodotto una tragicommedia senza «maschere» e «buffonerie», rispettosa delle unità pseudo-aristoteliche, piacque dunque al pubblico.¹³⁶ E dovettero piacere anche gli attori, che mai prima di allora avevano avuto la fortuna di replicare un dramma per così tante sere. Chi fossero lo dice lo stesso autore:

Per dire la verità gli attori contribuirono infinitamente alla riuscita dell'opera, e le parti erano bene distribuite. Il mio *Casali* era fatto apposta per il carattere di *Giustiniano*, e sosteneva egregiamente quel personaggio, grave, intelligente, ed umano. *Teodora* imperatrice, vana, superba e feroce non potea esser meglio rappresentata: la *Bastona* la sosteneva a meraviglia, e s'investiva sì bene di quel carattere odioso, che più e più volte i gondolieri, ch'erano nel parterre, la caricavan d'ingiurie, ch'erano insulti alla parte rappresentata, ed applausi alla brava attrice. La *Romana* faceva piangere nella parte tenera ed interessante di *Antonia*: ed il *Vitalba*, malgrado qualche licenza comica, ch'egli si prendeva di quando in quando, sosteneva talvolta con forza ed arte maestra la dignità di un capitano valoroso, intrepido, e perseguitato.¹³⁷

Quanto agli altri due personaggi non menzionati da Goldoni, si può supporre che l'interprete di Filippo, il principe d'Antiochia perfido antagonista dell'eroe in guerra e in amore, fosse il terzo Amatoro Tommaso Monti. In mancanza di ulteriori notizie non mi è possibile decifrare chi potesse impersonare il fedele Narsete. In questo caso come nelle occasioni successive, la mancanza di informazioni sulla composizione della compagnia limita ogni tentativo di ricostruzione del *cast* degli spettacoli. Oltre agli attori principali era verosimilmente coinvolto nella rappresentazione un gran numero di comparse chiamate a comporre i diversi 'cori muti' dei soldati, del popolo, delle guardie. Ciò valse anche per i successivi allestimenti tragici o tragicomici della compagnia, e in alcuni casi spinse Imer a servirsi anche di persone esterne alla formazione scritturata da Michiel Grimani, come si vedrà ad esempio nel caso di *Rutzvanscad*.

Credo inutile e sbagliato pensare a un sistematico coinvolgimento delle maschere nei drammi seri, ma i 'prestiti' di attori dalla commedia alla tragedia e viceversa non

Atti del convegno di studi (Zola Pedrosa, 28 ottobre 2007), a cura di Paola Daniela Giovanelli, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 55-74: 55-60; per un confronto tra il testo bolognese e quello sottoscritto dall'autore e stampato dall'editore Zatta cfr. invece Luciani, *Considerazioni*, cit., pp. 190-191.

¹³⁶ Per un breve confronto del lavoro goldoniano con il canovaccio da cui prende spunto, cfr. Irène Mamczarz, *Esperienze e innovazioni di Carlo Goldoni prima della riforma del 1748*, in «Studi goldoniani», 1988, 8, pp. 7-50: 17-19. In merito ai suoi rapporti con rimaneggiamenti precedenti o posteriori della vicenda del capitano, cfr. Calendoli, *Il giovane Goldoni*, cit., pp. 54-57 e Dietmar Rieger, *Tra Mira De Amescua/Rotrou e Marmontel. La Tragicommedia "Il Belisario" di Goldoni*, in «Problemi di critica goldoniana», I, 1994, pp. 233-260.

¹³⁷ Goldoni, *Memorie italiane*, cit., pp. 236-237.

sono da escludere e in alcuni casi possono essere stati anche abbastanza intensi. Comici come Rodrigo Lombardi o Antonio Sacco avevano abilità che trascendevano la formalizzata separazione fra i generi e certamente seppero dare il loro contributo anche al di fuori dagli spettacoli prediletti. Vista la difficoltà che può comportare il riconoscimento di questi attori dietro i caratteri tragici, trattando delle «opere sceniche» non comiche mi limiterò d'ora in avanti a tentare le attribuzioni delle parti relativamente ai soli attori 'seri'. I personaggi secondari erano protagonisti di scene laterali alla vicenda e qualche volta inutili alla narrazione del fatto principale; per questo motivo i loro caratteri sono spesso appiattiti sul tipo della guardia, del ministro, del messaggero, del confidente. Nella maggior parte delle occasioni rivestivano questi ruoli coloro che negli elenchi degli attori della compagnia compaiono come quarto, quinto o sesto Uomo, comici bravi a far quasi nulla ma capaci di far quasi tutto. Spesso erano i mariti o le mogli di attori di prima fascia, come Girolamo Focheri, Carlo Davia o la moglie di Francesco Grandi.

Torniamo alla cronologia delle rappresentazioni. Al *Belisario* seguì *Rosmonda*. Ma il secondo tentativo dell'avvocato veneziano in campo tragico non soddisfece le aspettative che si erano create nel pubblico. Dopo l'esordio del 17 gennaio 1735, la tragicommedia venne replicata per quattro sere con l'intermezzo *La pupilla* e altre quattro con *La birba*.¹³⁸ Ciononostante Imer mantenne il lavoro goldoniano nel repertorio della propria compagnia, e anzi lo ripropose almeno in un'altra occasione: come attesta ancora una volta Giovan Battista Fagioli, il 26 settembre 1738 a Firenze si recitò «la Rosmonda ultima commedia de' comici che partono domani».¹³⁹

Stando a quanto egli stesso racconta, Goldoni aveva tratto la vicenda di *Rosmonda* da un romanzo secentesco del predicatore Giovanni Maria Muti (Venezia, 1649-?, 1727);¹⁴⁰ nessuna opera così intitolata compare però nel catalogo dei lavori del padre domenicano, né ha dato frutti il confronto del testo goldoniano con le numerose *Rosmonda*, *Rosimonda* o *Rosmunda* che la storia della letteratura italiana

¹³⁸ Cfr. Goldoni, *Mémoires*, cit., p. 164.

¹³⁹ Fagioli, *Memorie*, cit., vol. XXIV, c. 63r.. Sono di diverso avviso Orietta Giardi e Maria Russo, che identificano nella *Rosmunda* cinquecentesca di Giovanni Rucellai la tragedia a cui lo scrittore fiorentino farebbe riferimento (cfr. Giovan Battista Fagioli, *La commedia che non si fa*, a cura di Orietta Giardi e Maria Russo, Roma, Bulzoni, 1994, p. 131).

¹⁴⁰ Cfr. Goldoni, *Mémoires*, cit., pp. 161-162 e Id., *Memorie italiane*, cit., p. 238.

raccoglie e che conosciamo.¹⁴¹ D'impostazione più segnatamente tragica (la vicenda si conclude con gli omaggi al feretro dell'eroina), l'opera scenica goldoniana fu

composta per contentar *la Bastona* la quale, sostenuto avendo il carattere odioso di *Teodora*, pretendeva di farsi onore con una parte virtuosa, ed eroica; ma tutti e due c'ingannammo: ella non era fatta per queste parti, ed io non era ancora assai pratico per iscegliere gli argomenti.¹⁴²

Se fu Andriana Sambucetti a vestire i panni di questa nuova eroina, a Cecilia Rutti toccò quella volta il compito di interpretare la parte della furoreggiante Alvida, prima saggia pacificatrice, poi amante vindice. A Gaetano Casali fu affidato senza dubbio il personaggio maestoso di Alerico, mentre al primo Amoros Vitalba quello di Germondo, entrambi in continuità con gli eroi del *Belisario*: il primo, declinazione barbara del suo predecessore, finisce tragica vittima delle proprie ingiustizie; il secondo, seppure non candido come il capitano greco, ricalca il profilo del valoroso e leale condottiero illegittimamente perseguitato. Anche Tommaso Monti, probabile interprete di Stenone, dovette misurarsi con un epigono del bugiardo e sleale Filippo. La differenza (che mi pare sostanziale in termini drammaturgici) tra questa tragedia e la precedente sta nel fatto che qui tutti i personaggi, a eccezione di Cratero, sono lacerati tra il desiderio di vendetta e l'amore, ricambiato o meno.

Tutti positivi sono invece i protagonisti della tragicommedia *Griselda*. Messa in moto dall'amore di Ottone per il personaggio eponimo, nei suoi tre atti la vicenda narra il felice tentativo del re di Tessaglia Gualtiero di dimostrare la virtù della «donna abbietta e vile» che ha eletto come sua sposa. Dopo aver rimaneggiato la *Griselda* di Apostolo Zeno (1701) musicata da Antonio Vivaldi per il teatro San Samuele in occasione della fiera della Sensa del 1735, Goldoni rimise mano allo stesso tema per dotare la compagnia comica di Imer di un suo dramma per la stagione autunnale. In particolare,

vidi che quell'argomento, e quel carattere [di *Griselda*] sarebbero stati al proposito per la *Romana*, e ne feci la proposizione a lei, e al direttore. Mi dissero allora entrambi che ne avevano una e che il *Pariati*, autore drammatico, contemporaneo del *Zeno* e suo collega in

¹⁴¹ Cfr. Paolo Quazzolo, *Introduzione* a Carlo Goldoni, *Rosmonda*, a cura di Paolo Quazzolo, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 9-58: 34-36. Alle pagine seguenti (cfr. ivi, pp. 36-38) lo studioso evidenzia alcune somiglianze della *Rosmonda* con *Il Re Torrismondo* di Torquato Tasso (1587), *Il Cid*, di Pierre Corneille (1637) e *Adriano in Siria* di Pietro Metastasio (1732), opere che Goldoni certamente conosceva e ai cui temi potrebbe essere debitore per la composizione della sua tragicommedia.

¹⁴² Goldoni, *Memorie italiane*, cit., pp. 238-239.

vari componimenti, avea adattato all'uso de' comici lo stesso dramma, e ne avea formato una tragedia in prosa, soggiungendo ch'essa avea piaciuto per qualche tempo, ma che allora non se ne servivano più, perché più non piaceva.¹⁴³

Rifacendosi all'originale zeniano, l'avvocato riscrisse il testo in versi¹⁴⁴ e vi introdusse il personaggio di Artandro, padre della protagonista, per l'amico Gaetano Casali. Sebbene coinvolto in due scene soltanto, egli è il portavoce della vita umile di arcadica memoria all'insegna del «chi si contenta / della sua povertà, ricco è in se stesso».¹⁴⁵ A ben vedere, per un attore della sua maestà sarebbe stato ideale il ruolo del sapiente Gualtiero, ma anch'egli doveva sottostare alle gerarchie vigenti in formazione che vedevano a quel tempo Antonio Vitalba in diritto di scegliere per primo la propria parte. Fu dunque quest'ultimo a recitare nei panni del protagonista maschile al fianco di Cecilia Rutti. Similmente, il personaggio di Oronta, la figlia della protagonista, fu quasi certamente interpretato dalla Bastona vecchia, pur a dispetto della non più giovane età.

Questo dato, già osservato nel caso precedente di *Rosmonda*, pone l'accento su una questione riguardante i ruoli degli attori in compagnia che non può essere ignorata, e che apre scenari importanti. Da un lato si chiarisce e si allarga il significato della qualifica di «prima Donna a vicenda»: le due attrici scritturate secondo questa dicitura non si limitavano a ripartirsi equamente le serate, ma, come sembrerebbero suggerire i casi appena considerati, si alternavano come prima e seconda Donna in spettacoli diversi. Questa consuetudine giocava a completo

¹⁴³ Ivi, p. 247.

¹⁴⁴ Per un riesame della vicenda letteraria di *Griselda* dal libretto di Apostolo Zeno alla tragicommedia goldoniana, cfr. Franco Fido, *Le tre 'Griselde': appunti su Goldoni librettista di Vivaldi*, in Antonio Vivaldi. *Teatro musicale, cultura e società*, cit., to. 2, pp. 345-363; Bodo Guthmüller, «*M'invogliai sempre più a rinnovar la Griselda*». *Dal libretto alla tragicommedia*, in «Studi goldoniani», XI / 3 n.s., 2014, pp. 11-20. Per un approfondimento sull'ultima versione del commediografo veneziano cfr. invece Herry, *Carlo Goldoni*, cit., to. 1, pp. 227-233. Sulle vicende editoriali della terza tragicommedia di Goldoni per il San Samuele cfr. infine Scannapieco, *Scrittoio, scena, torchio*, cit., pp. 88-89.

¹⁴⁵ Carlo Goldoni, *La Griselda*, in Id., *Tutte le opere*, vol. IX (1950), p. 172. I valori morali rappresentati da Artandro, così come la giustizia di Giustiniano o la ponderatezza di Carlo Magno nel *Rinaldo di Mont'Albano* sono il segno della svolta 'popolare' che Goldoni prova a imprimere alla tragedia: «il problema è quello, non solo suo, di aggiornare un modello di tragico emancipato dal predominio francese, in grado di trasferire sul palcoscenico della prosa le passioni tenere di Metastasio, sostituendo in modo plausibile l'eroismo militare, cavalleresco o all'antica, di guerrieri e sovrani con sentimenti e passioni più riconoscibili (e non banalmente amorosi), adeguatamente alti e dignitosi sul piano formale. Goldoni si riferisce ufficialmente a un *hardware* tragico consolidato, ma opera a modo suo piuttosto sul *software* della rappresentazione, che cerca soprattutto di razionalizzare a tutti i livelli» (Marzia Pieri, *Ancora su Goldoni tragico e tragicomico*, in «Problemi di critica goldoniana», XVI, 2009, pp. 193-212: 196).

discapito dell'attrice scritturata col titolo di «seconda Donna»: a lei, almeno nelle tragedie, non restavano che le briciole e forse qualche parte muta nel seguito delle regine. Dall'altro lato si osserva come nelle rappresentazioni da cui erano escluse le maschere si affermi fin da qui un principio che ebbe validità per tutto il corso del secolo successivo fino ai primi anni del Novecento, ovvero quello del rispetto assoluto e imprescindibile delle gerarchie dei ruoli. Negli scenari della Commedia dell'Arte era l'organizzazione dell'ossatura a sancire le griglie dei ruoli e il differente coinvolgimento degli attori. Ma quando si rappresentavano testi che fuoriuscivano dagli schemi usuali dei canovacci, come era in parte il caso delle cosiddette tragicommedie goldoniane, o come fu poi per le tragedie allestite al San Samuele negli anni Quaranta, allora erano evidenti i pesi diversi degli attori in compagnia. Era questo valore, in un sistema comunque consolidato di reciproche convenienze, che permetteva alla Bastona vecchia di arrogarsi il diritto di recitare la parte di Rosmonda nonostante vi fosse in compagnia una Cecilia Rutti, o addirittura una Zanetta Casanova, probabilmente più adatta al personaggio.¹⁴⁶ Questa stessa regola non scritta permise nell'Ottocento a Tommaso Salvini o a Ernesto Rossi di recitare l'amore di Romeo per Giulietta ancora in tarda età.

Tornando agli interpreti della *Griselda*, escluso Casali dai ruoli di Innamorato, a recitare nei panni di Roberto dovette essere il terzo Amoruso Gasparo Zorni. Un'incertezza pressoché totale riguarda invece gli interpreti del ribelle pentito Ottone, del fido Corrado e del principe Everardo, che non parla.

Per il carnevale successivo (1735-1736) Goldoni si risolse ad adattare per la compagnia Imer *Il convitato di pietra* e lo servì al pubblico come *Don Giovanni Tenorio o sia Il dissoluto*. A offrirgli il destro per un'operazione che a suo dire programmava da tempo, fu la nota beffa giocatagli da Antonio Vitalba ed Elisabetta Passalacqua quando, per guadagnarsi i favori del poeta, quest'ultima lusingava l'autore mentre giocava all'amante con il comico.¹⁴⁷ Non mi soffermerò a ripetere i dettagli circa l'intervento del veneziano su un tema che, già vecchio di cent'anni e

¹⁴⁶ Nel suo secondo romanzo Pietro Chiari ironizza fugacemente su questa ridicola consuetudine: «se volete ridere, venite meco a vedere Madama Pallandra, che avendo presso cinquanta anni, non vuol fare, che le parti da fanciulla» (Chiari, *La filosofessa italiana*, cit., p. 106). E allo stesso proposito si veda più avanti il caso della diatriba intorno all'assegnazione della parte della protagonista Rosaura nella *Donna di garbo*.

¹⁴⁷ Cfr. Goldoni, *Memorie italiane*, cit., pp. 252-255 e Id., *Mémoires*, cit., pp. 172-178.

infinite volte rimpastato, è stato studiato a fondo.¹⁴⁸ In questa sede mi limiterò invece a passarne in rassegna gli interpreti. È ancora una volta Goldoni a venirci in soccorso per risolvere alcune associazioni tra attori e personaggi:

Scrissi per il Vitalba la parte di *Don Giovanni*, e per la Passalacqua quella di *Elisa*, e feci rappresentare a questi due personaggi i loro veri caratteri. Mi posi io stesso in commedia col nome di *Carino* [...]. *Elisa* nella commedia tratta *Carino*, come la *Passalacqua* avea trattato il *Goldoni*; [...] e *Don Giovanni Tenorio* rappresenta perfettamente in quest'istoriella il *Vitalba*. [...] il *Campagnani* riuscì mirabilmente nel carattere di *Carino*, ed io gli ebbi grandissima obbligazione d'aver reso onore al mio personaggio.¹⁴⁹

Per quanto riguarda gli altri protagonisti dell'azione scenica, le due principali parti femminili di Donna Isabella e Donna Anna furono spartite tra le due prime Amoroze della compagnia. Gaetano Casali avrebbe potuto investirsi del ruolo solenne del commendatore quanto di quello, adatto a un secondo Innamorato, dell'onesto e galante duca Ottavio. Quest'ultima parte sembra del resto altrettanto commisurata alle abilità di Gasparo Zorni.

All'estate 1736 risale la notizia di un breve «scherzo comico» rappresentato dai comici di Imer al teatro del Cocomero di Firenze. La compagnia giunse nel capoluogo toscano da Genova, dove aveva trascorso la primavera al teatro del Falcone.¹⁵⁰ Dopo più di tre settimane di trattative condotte dal capocomico con gli Infuocati per un prestito per il trasporto delle «robbe»,¹⁵¹ il 23 giugno Imer firmò il

¹⁴⁸ Sul peregrinaggio letterario di Don Giovanni si veda almeno la monografia di Giovanni Macchia, *Vita avventure e morte di Don Giovanni* (1966), nuova ediz. riveduta e ampliata, Adelphi, Milano, 1991.

¹⁴⁹ Goldoni, *Memorie italiane*, cit., pp. 254-255.

¹⁵⁰ «Due sono i principali teatri di Genova: *Sant'Agostino* e il *Falcone*, i quali per una convenzione fra i proprietari, non si aprono mai nel medesimo tempo, ma due anni l'uno, e due anni l'altro, e in questo modo il concorso è più numeroso, e si evitano quelle gare, che rovinano gl'impressari. Toccava in quell'anno [1736] al *Falcone* della nobilissima famiglia Durazzo» (Goldoni, *Memorie italiane*, cit., p. 259). Nel suo commento alle memorie goldoniane Guido Mazzoni rettifica questo dato, affermando che entrambi i teatri erano aperti ogni anno, e che solo talvolta si dava un'alternanza stagionale (cfr. Carlo Goldoni, *Memorie*, con prefaz. e note di Guido Mazzoni, Firenze, Barbera, 1907, vol. I, p. 423).

¹⁵¹ Cfr. ASCF, *Fondo teatro Niccolini*, TN 9 (3521), cit., c. 63r.-66r. (i documenti sono trascritti in Pagnini, *Gli Infuocati di Firenze*, cit., pp. 632-633, seppure con alcuni errori). Sono contenute in queste carte le richieste del direttore e del primo Amorofo Vitalba per «cento zecchini co' quali io possa soccorrere i commici» (ivi, c. 63r.) e per i rispettivi alloggi in città. Il primo, in particolare, ammette di non essere mai stato a Firenze e chiede le «due stanze più commode che sono in teatro et essendo io solo con un servitore mi basta un buon letto per me solo, ed altro per il servo senz'altro» (ivi, c. 63v.). L'abitudine dei capocomici di indebitarsi di volta in volta con chi doveva trasportar le loro «robbe» è un dettaglio che non sfuggì all'occhio critico di Antonio Piazza: «non si conta un viaggio fatto da lui [l'impresario] senza che il barcaruolo o il vetturino gli abbia fatta qualche prestanza» (Piazza, *L'attrice*, cit., p. 68).

contratto di locazione del palcoscenico fiorentino fino al 23 agosto.¹⁵² Nonostante quanto stipulato in questo accordo, la compagnia veneziana si trattenne però a Firenze ancora per un mese, fino al 24 settembre.¹⁵³ Il 31 agosto i comici ricevettero dalle mani di Giovan Battista Fagiuoli, per recitarlo nelle serate seguenti, lo scherzo *Amor non vuol avarizia*,

rifatto coll'aggiunta del personaggio del Dr. Bartolo ad istanza di Giuseppe Imer genovese impresario de' comici del teatro di S. Samuello de' signori Grimani in Venezia, che cominciarono le loro recite in Firenze adì 24 giugno fino a 24 settembre con gran concorso, ed in specie per esservi in ogni commedia le controcene in musica.¹⁵⁴

Si tratta di un testo composto dal poeta fiorentino nel 1687 per «alcuni giovanetti», «adì 18 dicembre [1729] ricopiato pe' monaci degli Angioli»¹⁵⁵ e infine adattato su precisa richiesta di Imer per le maschere della propria truppa. La vicenda narra i tentativi del nobiluomo Orazio di sposare l'amata Isabella, e le difficoltà che egli incontra per l'imperizia di un servo sciocco e pasticcione che lo ostacola nel tentativo di aiutarlo, e per l'intromissione del Dottor Bartolo, altro pretendente alla mano della giovane donna. A sbloccare la situazione in favore del giovane è, come recita il titolo, l'avarizia: essa è forte in Anselmo, padre di Isabella, che non cede alle pretese di una congrua dote avanzate dal Dottore; ma è al contrario del tutto assente in Orazio, che pur di dar soddisfazione al proprio sentimento accoglie il futuro suocero in casa propria, oltre a riconoscergli un sostanzioso compenso.¹⁵⁶

I personaggi disegnati da Fagiuoli sono tutti fortemente stereotipati, sostanzialmente ancorati alla formalizzazione dei protagonisti della Commedia dell'Arte, tranne che per una maggiore aderenza alla «tradizione popolare fiorentina» e al parziale trasferimento dell'«espressività dalla forza del gesto a quella del parlato

¹⁵² Cfr. ASCF, *Fondo teatro Niccolini*, TN 103 (8361), cit., cc. 132r.-133r. (in Pagnini, *Gli Infuocati di Firenze*, cit., pp. 633-634).

¹⁵³ La notizia è appuntata da Fagiuoli «24 [settembre]. Ultima commedia degl'istrioni» (Fagiuoli, *Memorie*, cit., vol. XXIII, c. 43v.) e trova conferma in una lettera di Scipione Capponi, vice protettore dell'accademia degli Infuocati, a Giuseppe Rosselli, datata 12 aprile 1736: «Signor Giuseppe, Sua Altezza Reale Nostro Signore ha concesso codesto teatro di via del Cocomero a Giuseppe Imer capo della truppa di casa i signori Grimani per il San Giovanni prossimo venturo fino al mese di settembre, con che convenghino con il medesimo circa le loro pretenzioni» (ASCF, *Fondo teatro Niccolini*, TN 9 [3521], cit., c. 60r., in Pagnini, *Gli Infuocati di Firenze*, cit., pp. 631-632).

¹⁵⁴ Fagiuoli, *Scherzi comici*, cit., c. 2r.; cfr. anche ivi, c. 418r..

¹⁵⁵ Ivi, c. 2r..

¹⁵⁶ Il testo dello scherzo è stato trascritto da Roberto Massai, *Dai diari di Giovanbattista Fagiuoli: trascrizione e commento*, tesi di laurea in Storia del teatro e dello spettacolo, relatore prof. Siro Ferrone, Università degli studi di Firenze, 1988, to. 2, pp. 613-713.

con la sua piacevolezza, con la sua maggiore aspirazione alla naturalezza, alla semplicità, alla disinvoltura».¹⁵⁷ Anselmo, che era interpretato da Andrea Cortini, è un classico Magnifico, sempre attento all'interesse economico fino al punto di mercanteggiare il matrimonio della figlia. La parte del secondo Vecchio fu introdotta per soddisfare Rodrigo Lombardi, antagonista crapulone del giovane Innamorato. La parte del servo Rullo,¹⁵⁸ tipico secondo Zanni perseguitato dalla fame – che è sempre troppa in confronto alla porzione – era recitata dall'Arlecchino della compagnia, il quale negli scritti autobiografici di Goldoni è identificato col solo oscuro appellativo di «Figurina». Colombina, cameriera di Isabella e sposa di Rullo, doveva essere incarnata da Elisabetta d'Afflisio. I due servi erano probabilmente impegnati anche in un duetto musicale nel finale della diciottesima scena, quando viene sancito il loro accordo matrimoniale. Stimo più complicato svelare chi impersonasse Orazio e Isabella tra i molti Innamorati che militavano in formazione: visto il consistente impiego dei vari Vitalba, Casali, Rutti e Sambucetti nelle tragicommedie (e talvolta nei drammi musicali), credo non sia da escludere la possibilità che fosse affidata alla terza coppia di Amorosì l'incombenza di recitare in componimenti di piccole dimensioni come questo. Uno dei vantaggi di una compagnia tanto numerosa come quella del San Samuele stava del resto nella possibilità di distribuire le forze su più fronti, offrendo al pubblico più spettacoli nella stessa serata. Questo non significa che i primi attori fossero esclusi per esteso dalle rappresentazioni comiche. Come però spettava loro il diritto di scegliere le parti che preferivano, similmente erano liberi di non partecipare alle recite più umili, lasciando le briciole ai giovani rampanti della truppa.

Per la chiusura dell'anno comico 1736-1737 Goldoni procurò ai suoi comici un'altra tragicommedia, ancora una volta derivata da uno scenario dell'Arte, intitolato *La povertà di Rinaldo*, pieno «d'inezie, d'improprietà, d'indecenze»¹⁵⁹ e probabilmente fino ad allora recitato anch'esso secondo la forma del genere misto

¹⁵⁷ Walter Binni, *L'Arcadia e il Metastasio*, Firenze, La nuova Italia, 1963, p. 216.

¹⁵⁸ Il personaggio di Rullo, ricorrente negli scherzi scritti da Fagiuoli, era interpretato dallo stesso autore nelle recite dilettantesche a cui spesso prendeva parte: cfr. Tim Fitzpatrick, *Giovan Battista Fagiuoli e la commedia all'improvviso: due manoscritti nella Biblioteca Riccardiana di Firenze*, in «Biblioteca teatrale», n.s., 1989, 12, pp. 61-84: 63.

¹⁵⁹ Goldoni, *Memorie italiane*, cit., p. 263. Una *Honorata povertà di Rinaldo* era stata allestita a Londra il 4 gennaio 1727 dalla compagnia italiana in cui militavano anche alcuni attori transfughi del San Samuele: «The Honourable Poverty of Rinaldo, false accused by the Maganzesians: With Arlequin Guardian to his Master's Family and Defender of his Castle» (*The London stage*, cit., vol. II, to. 2, p. 901).

onnicomprendivo di tragico e grottesco, musica e prosa.¹⁶⁰ L'operazione riscosse il favore del pubblico e fu riproposta fino alle ultime sere di carnevale.¹⁶¹ Per la sua nuova fatica l'autore scelse il titolo *Rinaldo di Mont'Albano*, ma i comici lo battezzarono *Rinaldo nuovo*, in memoria dello scenario a lungo recitato. La spina dorsale del dramma presenta molti caratteri in comune col *Belisario*, dove l'onore del capitano valoroso e grato è insidiato presso il re dai nemici di quest'ultimo e suoi. I protagonisti tra i comici erano sempre gli stessi: Casali-Carlo Magno è impegnato nella lotta tra la verità nascosta e l'apparenza costruita con false prove dagli ambiziosi Gano e Florante; Vitalba-Rinaldo è nuovamente costretto a difendersi dalle accuse di crimini che non ha commesso.

Questi parallelismi tra i testi risultano evidenti anche nelle battute dei personaggi e costituivano certamente un aiuto importante per gli attori chiamati a memorizzare le proprie parti. Si vedano un paio di esempi riguardanti Giustiniano-Carlo e Belisario-Rinaldo. I primi due condividono la stima e la fiducia nel condottiero dei propri eserciti a dispetto delle prove di colpevolezza offertegli rispettivamente da Teodora e Gano.

GIUSTINIANO [...] Se penso a Belisario, alla sua fede,
a' suoi costumi, io sospettar non posso
reo d'affetti sacrileghi il suo core.¹⁶²

CARLO Se alla virtù, se all'opre di Rinaldo
volgo il pensier, di tradimenti indegni
incapace lo scorgo [...].¹⁶³

Per parte sua il perseguitato è un paladino dell'onore, che teme di risultare compromesso agli occhi del suo re, ma non ha paura della morte:

BELISARIO [...] Io non soglio temer chi la mia morte
minacciar può; ma chi l'onor, la fama
tenta levarmi e la mia gloria offende [...].¹⁶⁴

¹⁶⁰ Cfr. Herry, *Carlo Goldoni*, cit., to. 1, p. 270. Proprio in riferimento a questi canovacci ibridi, Piermarco Vescovo riconosce come insorga «nel giudizio goldoniano un'intolleranza manifestata a chiare lettere per una tradizione solita a confondere generi diversi e materiali disparati. La “décence” è qui il criterio guida dei rifacimenti goldoniani, consistente nell'espulsione dei materiali percepiti come estranei e nella divisione di tragico e comico (un'idea di chiara derivazione dal dibattito sulla riforma dell'opera per musica)» (Vescovo, *Per la storia della commedia*, cit., p. 56).

¹⁶¹ L'anno comico 1736-37 si concluse il martedì 5 marzo 1737 (cfr. von Loehner, *Note*, cit., p. 315n.).

¹⁶² Carlo Goldoni, *Belisario*, in Id., *Tutte le opere*, cit., vol. IX (1950), p. 33.

¹⁶³ Carlo Goldoni, *Rinaldo di Mont'Albano*, ivi, p. 328.

RINALDO [...] La mia vita non già, ma l'onor mio.
questo a voi [deità] raccomando: è un fumo, un'ombra
questa vita mortal, ma vive eterno
il nome degli eroi [...].¹⁶⁵

Nel caso dei ruoli maschili, altamente gerarchizzati, un simile confronto risulta abbastanza semplice: il carattere altero di Gaetano Casali lo faceva eccellere nelle parti regali, per cui erano richiesti un portamento fiero e una naturale eleganza del gesto e del parlare; dal canto suo Antonio Vitalba si esibiva di diritto nelle parti da protagonista, forse con meno solennità del compagno ma con una tecnica attorica universalmente riconosciuta. È invece più complicato tentare un'attribuzione convincente delle parti femminili, poiché l'avvicendamento tra le prime Donne non permette di identificare nell'una o nell'altra un tipo scenico dai contorni sufficientemente definiti. Anche in questo caso, pertanto, si può affermare con buona approssimazione che la Bastona vecchia e la Rutti presero parte allo spettacolo, ma non è possibile capire chi interpretasse la moglie dell'eroe, Clarice, e chi Armelinda, figlia del re moro. L'elenco dei personaggi comprende diversi importanti elementi dei quali non è possibile riconoscere purtroppo i rispettivi interpreti: l'irruento Ruggiero, figlio di Rinaldo e Clarice, abbina all'impeto dialogico una forte mobilità fisica; Gano è il loquace e ambizioso apparatore della truffa ai danni del paladino eponimo. La sua parte o quella di Florante, secondo antagonista e non corrisposto amante di Armelinda, potrebbero esser state affidate allo Zorni. Orlando, suddito fedele del re e amico leale del condannato, è un personaggio meno importante nell'economia della narrazione, ma comunque discretamente sviluppato rispetto a tante comparse delle tragedie precedenti.

La successione dei titoli della cui rappresentazione si ha certa testimonianza continua con *Enrico Re di Sicilia*, drammone sentimentale che Goldoni adattò prendendo spunto da *Le mariage de vengeance*, una novella inserita da Alain-René Lesage nel quarto libro del romanzo di *Gil Blas* (1715).¹⁶⁶ Al teatro di San Samuele il testo venne messo in scena con scarso esito all'inizio del carnevale 1737-1738. Per

¹⁶⁴ Goldoni, *Belisario*, cit., p. 48.

¹⁶⁵ Goldoni, *Rinaldo*, cit., pp. 352-353.

¹⁶⁶ Il tema del matrimonio per vendetta era già stato precedentemente trattato da Francisco de Rojas Zorrilla nella commedia *Casarse por vengarse*, ed era giunto in Italia, forse in un adattamento di Giacinto Andrea Cignognini, con il titolo *Il maritarsi per vendicarsi* (1662).

un interessamento dell'abate Conti¹⁶⁷ la tragedia venne riallestita nel carnevale di due anni dopo in presenza dell'elettore di Sassonia Federico Cristiano e stampata per l'occasione con il benessere dell'autore.¹⁶⁸ A ben vedere non si spiega la bramosia di vedere replicato un dramma tanto stucchevole e vano come l'*Enrico goldoniano*, peraltro già contestato dal pubblico della laguna.

La vicenda è governata dalle passioni che agitano e sconvolgono il destino dei quattro personaggi principali. Nel febbraio 1740 fu Giuseppe Simonetti a vestire i panni di Enrico, ma nel 1737-1738 la parte del 'folle per amore' era stata interpretata da Vitalba, com'egli stesso rivela nella citata lettera del primo giugno 1757 a Francesco Vendramin.¹⁶⁹ A differenza dei protagonisti dei testi precedenti, la tragicità del re di Sicilia è tutta contenuta nell'incapacità di governare i sentimenti da cui è violentemente tormentato: egli è privo dell'autocontrollo di Belisario o Rinaldo e pur di ottenere la mano dell'amata Matilde si dimostra pronto a tiranneggiare dal trono appena ereditato. Anche a Gaetano Casali fu imposto un ruolo assai diverso da quello dei ragionatori Giustiniano, Carlo, o lo stesso Artandro: Ormondo è a sua volta un amante feroce, che non esita a uccidere Matilde quando, ormai vinto dalla spada di Enrico, scopre che il cuore della sposa appartiene a quello e non a lui. Matilde è forse la sola vera vittima della tragedia: sofferente per il creduto tradimento del protagonista, sposa per vendetta Ormondo, ma quando scopre da Enrico la verità sul suo amore è uccisa dal marito. La principessa Costanza presenta una tempra ben maggiore della rivale, non esitando a favorire il ribelle don Pietro (fratello del nuovo re e pretendente al trono) quando scopre il doppio gioco di Enrico. Si sa che le due prime Donne «a vicenda» erano allora Cecilia Rutti e Marta

¹⁶⁷ Non, quindi, per richiesta espressa del principe, come Goldoni tenta di far credere (cfr. Goldoni, *Memorie italiane*, cit., p. 279).

¹⁶⁸ A proposito dei lavori goldoniani allestiti nelle celebrazioni per la visita veneziana dell'elettore sassone cfr. Beatrice Alfonzetti, *Goldoni. Recite e cantate per Federico Cristiano di Sassonia*, in *Parola, musica, scena, lettura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni*, a cura di Giulietta Bazoli e Maria Ghelfi, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 45-64. Sulle vicende editoriali dell'*Enrico* cfr. ancora Scannapieco, «*Io non soglio scrivere per le stampe...*», cit., pp. 126-131. Più in generale sul soggiorno del principe cfr. Massimo Gemin, *L'Adria festosa per Federico Cristiano. La lunga visita*, in *4° Festival Vivaldi*, cit., pp. 191-204 e, soprattutto, il documento storico *L'Adria festosa. Notizie storiche dell'arrivo, e passaggio della Regina delle due Sicilie per lo stato della Serenissima repubblica di Venezia nel suo viaggio al Real sposo in Napoli l'anno 1738 e del soggiorno di Sua Altezza Reale ed elettore Federico Cristiano figlio della Real Maestà di Federico Augusto III Re di Polonia, ed elettore di Sassonia, e fratello della Regina, ove si spiegano tutte le funzioni pubbliche, e private fatte a divertimento di Sua Altezza Reale l'anno 1740, come pure li tre componimenti in musica delle figlie dei tre pii luoghi Pietà, Mendicanti e Incurabili*, Venezia, Occhi, 1740.

¹⁶⁹ Vd. qui cap. II, n. 72.

Focheri, la Bastona giovane; tuttavia, ancora una volta, non è possibile indovinare come fossero distribuite loro le parti, poiché i personaggi femminili sfuggono a una classificazione chiara e le notizie sulle due attrici sono insufficienti.

La lista ormai consistente delle «opere sceniche» destinate da Goldoni alla sua prima compagnia di comici si allunga grazie all'ennesimo testo considerato 'indegno' della stampa: *Giustino*, scritto probabilmente nel 1738, trovò collocazione solo nel XXIII volume (1793) dell'edizione Zatta dopo aver subito consistenti modificazioni rispetto all'originale.¹⁷⁰ Che il suo autore non ne fosse orgoglioso è dimostrato dalla completa assenza di riferimenti al titolo nelle sue autobiografie. Soltanto nella prefazione all'edizione Bettinelli si limita a nominarlo di sguincio tra le sue «rappresentazioni» che ottennero qualche «compatimento».¹⁷¹

L'argomento è tratto dal melodramma omonimo del veneziano Niccolò Beregani che debuttò nel 1683 con musica di Giovanni Legrenzi.¹⁷² Goldoni, che lo rinnovò per un palcoscenico di prosa, modellò i personaggi coinvolti secondo le linee guida già intercettate nelle tragedie precedenti: *Giustino* ha origini regali, ma è cresciuto nell'incontaminata campagna sotto la protezione e secondo gli insegnamenti di Ergasto che crede suo padre. Vinto dalla smania per l'«onor» e la «fama» riesce in ventiquattr'ore a scalare le gerarchie sociali finché le sue origini non sono svelate e riconosciute. Più di esse incidono però le imprese e la lealtà, di cui Antonio Vitalba faceva sfoggio come nei precedenti del *Belisario* e del *Rinaldo*. È ancora il primo Innamorato, quindi, ad arrogarsi il diritto di interpretare l'eroe eponimo, prima ingiustamente perseguitato dai nemici invidiosi, poi riconosciuto per il suo valore. Ancor più evidente e definita appare la corrispondenza tra Ergasto e Artandro, il vecchio padre di Griselda. Essi sono i rappresentanti della vita campestre incontaminata dai vizi che inquinano la vita della reggia. È lampante il parallelismo tra la scena decima del secondo atto di *Griselda* e la prima del terzo atto di *Giustino*: ai figli che abbandonano il tetto paterno per la corte reale, i due vecchi rispondono profetizzando in toni da melodramma la propria morte per l'abbandono che si sta compiendo, e mettendo in guardia i due giovani dalla minaccia che il palazzo

¹⁷⁰ Il confronto è reso possibile dalla sopravvivenza dell'unico manoscritto goldoniano, *Giustino* appunto.

¹⁷¹ Goldoni, *Prefazione dell'autore alla prima raccolta delle commedie*, cit., p. 767.

¹⁷² Cfr. Giuseppe Ortolani, *Note a Carlo Goldoni, Giustino*, in Id., *Tutte le opere*, cit., vol. IX (1950), p. 1327.

rappresenta per la loro incontaminata purezza morale. Se, come presumo, fu Casali a incaricarsi della parte del saggio Ergasto, qualcun altro deve aver recitato quella dell'isterico Anastasio, imperatore d'Oriente. Questi non possiede i tratti gravi e misurati di tanti sovrani goldoniani, ma piuttosto l'impazienza e l'avventatezza di Enrico. Se non fu il Pantalone Francesco Golinetti a vestirne i panni, servì di certo un attore dotato delle sue qualità. Al terzo Amoro Zorni sembra si addica ancora una volta il ruolo dell'antagonista, sia nelle questioni politiche che in quelle di cuore: nell'insidioso Amanzio si riconosce l'animo subdolo di Florante, oltre che dei consimili Filippo e Stenone, personaggi già recitati da Tommaso Monti ed ereditati presumibilmente proprio dallo Zorni nell'avvicendamento in compagnia dei due attori. A concludere la panoramica sui ruoli maschili restano il nemico redento, Vitaliano, e il suo fedelissimo Polimante, gli interpreti dei quali restano per ora oscuri. Come nei precedenti casi, infine, erano ancora la Rutti e la Bastona giovane a dividersi gli onori per le due parti femminili dell'imperatrice Arianna e di Eufemia. Stavolta, forse più che mai, Goldoni aveva confezionato per loro due personaggi in perfetto equilibrio: fedele e autorevole la prima, seducente e combattiva la seconda, ma entrambe utili in modo equivalente allo svolgimento dell'azione.

Giustino chiude il numero delle «opere sceniche» d'impostazione tragica scritte da Goldoni per il San Samuele. Ogni tentativo fatto di attribuire le parti ai diversi attori è il frutto di una congettura che si fonda sulle scarse notizie fornite dal commediografo nei suoi scritti memorialistici e su alcuni «tipi» ricorrenti di testo in testo più direttamente riconducibili all'uno o l'altro interprete. Si deve poi considerare che i rimaneggiamenti dell'autore in vista della stampa erano consistenti e andavano tutti nella direzione dell'epurazione dei tratti istrionicamente connotati che sicuramente caratterizzavano la *performance* dei comici. Questa considerazione serve, per esteso, a far luce sul valore scenico e spettacolare di rappresentazioni costruite su testi che oggi appaiono inconsistenti ai nostri occhi. La stampa comportava sempre una revisione e formalizzazione della drammaturgia: in questo modo l'autore poteva garantire alla propria opera un valore letterario che cresceva mano a mano che venivano eliminate le tracce del passaggio dei comici.¹⁷³

¹⁷³ Anna Scannapieco individua nel procedimento «comporre-scomporre-ricomporre» la strada che conduce all'edizione dei testi goldoniani (cfr. Scannapieco, *Scrittoria, scena, torchio*, cit., p. 59). Con la sua posizione intermedia la scena costituisce il banco di prova del testo, preventivo alla revisione fatta di aggiunte e tagli: «dallo scrittoio alla scena al torchio l'opera precisa i suoi connotati

A sostenere l'animosità di attori di alto calibro contribuivano i «seguiti» che affollano ogni tragedia: guardie, soldati, popolo, servitori d'ogni genere solcavano il palcoscenico in gran numero. Né mancavano gli 'effetti speciali', che senza dubbio rendevano questi lunghi e spesso vuoti testi assai più digeribili al pubblico contemporaneo. Tanto per citare i più significativi e affascinanti, sono esempi della pratica della macchinaria l'abbassamento del ponte del palazzo di Rinaldo nell'omonima tragedia (I,1) e, nel *Giustino*, l'estrema discesa dalla torre di Vitaliano appeso a una fune (IV,5), o la distruzione del mausoleo di Zenone per mezzo di un fulmine (IV,7).

Credo che la particolarità del repertorio della formazione del San Samuele si possa riconoscere anche in questo, nell'uso di espedienti scenici più tipici del teatro operistico o di quello dilettantesco, i quali disponevano di maggiori mezzi rispetto a quello pubblico. Mi pare di riconoscerne una prova in un documento mantovano, la *Nota de palchetti del teatro Comico nel stato presente per le recite comiche da rappresentarsi dalla compagnia di Giuseppe Imer nella primavera 1740*.¹⁷⁴ Oltre alle chiavi e le «robbe» (tele per coprire le finestre o «arie» per i soffitti), nella dotazione del teatro consegnata a Imer sono presenti le «scene comiche consistenti in un orizzonte, e rappresentante le quattro case». Questi apparati sono già menzionati nei contratti con gli impresari ospiti negli anni precedenti (Carlo Veronesi e Giuseppe Campioni) o successivi (Gasparo Raffi, direttore della compagnia del San Moisè), e fanno probabilmente parte di un equipaggiamento minimo di cui ogni teatro era fornito.¹⁷⁵ Nella *Nota* si distinguono invece «quattro pezzi di bosco», «un albero isolato», «un sasso», «due porte da scena», e soprattutto «dieci pezzi di colonnati»: tutte «scene» «levate dal teatrino di Castello, e consegnate al capo comico il signor Giuseppe Imer», e ivi «fatte riponer» alla fine della stagione di recite. Si tratta quindi di architetture utilizzate nelle recite di corte, solitamente inutili alle formazioni che si

alimentandosi di tutti i suggerimenti contestuali che il suo articolato *iter* raccoglie, e disponendosi a movimenti di proficua circolarità: giacché l'ultima fase comporta una riattivazione della prima, ed entrambe si saldano in un vario potenziamento della seconda (all'atto della sua [ri]definizione editoriale, l'opera ritorna sullo scrittoio, memore del proprio attraversamento scenico)». (ivi, p. 46).

¹⁷⁴ ASMn, *Archivio della Scalcheria*, b. 35, fasc. n.n., c. n.n..

¹⁷⁵ Si vedano, a titolo di esempio, i già citati contratti di Imer con gli Infuocati di Firenze, dove si fa espressa menzione a «la mutazione del bosco, e del civile» (ASCF, *Fondo teatro Niccolini*, TN 103 [8361], cit., c. 132v.) o a «la mutazione della sala fino in fondo, con i fori attenenti alla medesima, il foro della camera trasparente, et il foro del bosco» (ivi, c. 144v.).

esibivano nel «teatro detto Comico» di piazza delle Arche.¹⁷⁶ Credo si possa interpretare questo dettaglio come un segno della particolarità e dell'esclusività del repertorio della truppa capitanata da Imer: in particolare l'esigenza dei colonnati fa presagire una forte componente tragica nel bagaglio della compagnia già a questa altezza cronologica. Non è possibile conoscere con esattezza tutti i titoli delle «dugentosessanta recite circa»¹⁷⁷ che i comici davano in un anno, e questo di certo inficia ogni tentativo di catalogazione del loro repertorio. Per quanto riguarda la compagnia Imer, i documenti a disposizione parlano di una concentrazione di rappresentazioni comiche sul finire degli anni Trenta e di un numero crescente di nuovi allestimenti di drammi seri soprattutto dall'inizio del quinto decennio del secolo. Tuttavia, occorre ribadirlo, la cosa più probabile è che il repertorio della formazione continuasse a essere quanto più possibile diversificato: il rientro della famiglia Sacco nel teatro Grimani nel 1745 dimostra come la componente comica fosse ancora fondante in un repertorio che già da qualche anno stava accogliendo con profitto numerosi testi tragici.

Come già accennato nel secondo capitolo,¹⁷⁸ all'estate del '38 risale la composizione di una *Controscena per due ragazzi figliuoli de' comici Sacchi* per mano del Fagioli.¹⁷⁹ Vi sono coinvolti Coviello¹⁸⁰ e Colombina; il primo, maschera

¹⁷⁶ La specificità di questi apparati, così come il numero imponente di comparse o persone coinvolte nei «seguiti», stimola un parallelismo con l'attività di Domenico barone di Liveri in area napoletana, di cui Pier Napoli Signorelli ricorda la scena allestita come «l'immagine parlante di una gran parte della città o di una gran casa», nonché «un'adunanza grande di cavalieri, come nella *Contessa*: un abboccamento di due signori grandi col seguito rispettivo, come nel *Solitario*: una scena detta del padiglione nell'*Errico* che metteva sotto gli occhi una corte reale in attenzione di un grande svenimento: i personaggi con tutta la proprietà, e con destrezza pittoresca ma naturale, i quali tacendo e parlando facevano ugualmente comprendere i propositi particolari di ciascun gruppo senza veruna confusione, sin anco l'indistinto mormorio che nulla ha di volgare prodotto da un'adunanza politica [...]» (Pier Napoli Signorelli, *Storia critica de' teatri antichi e moderni* [1777], Napoli, Orsino, 1813, to. 10, parte II, pp. 21-22). Crederei eccessivo imputare a Imer la stessa spasmodica cura dei dettagli attribuita al Liveri, ma simile doveva essere almeno il fasto delle loro rappresentazioni, dotate di scenografie e cori molto numerosi. Sulla produzione letteraria e spettacolare del Barone di Liveri, oltre al citato testo di Napoli Signorelli (si vedano ivi le pp. 20-24), cfr. Croce, *I teatri di Napoli*, cit., pp. 195-196; Franco Carmelo Greco, *Teatro napoletano del '700. Intellettuali e città fra scrittura e pratica della scena*, Napoli, Pironti, 1981, *passim* e Id., *La scrittura teatrale: dalla letteratura alla scena*, in *Commedia dell'Arte e Spettacolo in musica*, cit., pp. 1-49, in partic. 30-48; Piernario Vescovo, «*J'avois grande envie d'aller à Naples*». Goldoni, *l'erudito cavaliere baron di Liveri, e i sistemi di produzione del teatro comico settecentesco*, in *Oltre la Serenissima. Goldoni, Napoli e la cultura meridionale*, a cura di Antonia Lezza e Anna Scannapieco, Napoli, Liguori, 2012, pp. 63-82.

¹⁷⁷ Gozzi, *Ragionamento ingenuo*, cit., p. 363.

¹⁷⁸ Vd. *supra*, cap. II, n. 171.

¹⁷⁹ BRF, Giovan Battista Fagioli, *Mss. Autografi*, Ricc. ms. 3472. Per la trascrizione completa del testo vd. Appendice IV. La data in calce al manoscritto indica 8 settembre 1738: la scena potrebbe esser stata recitata nei giorni immediatamente seguenti nel teatro di via del Cocomero.

mobile, nelle vesti di un Capitano, la seconda in quelle consuete di Servetta. A recitarne le battute erano con tutta probabilità una tra Angela e Giovanna e un non meglio identificabile figlio o nipote di Antonio. Si tratta del corteggiamento di un volgare e vanaglorioso militare nei confronti di una serva, il quale si consuma all'uscita di quest'ultima dalla casa della padrona per un'«imbasciata» amorosa. Ai toni altisonanti del triviale Coviello la donna risponde con parole umili venate dalla sottigliezza dell'inganno e dello scherno. La scena fu certamente richiesta all'autore fiorentino per corredare un canovaccio dell'Arte. Con la sua struttura di brano indipendente costituiva una sorta di intermezzo all'azione principale e comprendeva probabilmente un seguito, visto che i due protagonisti si salutano con un arrivederci.

Tra il 1738, primo anno in compagnia di Antonio Sacco, e il 1740 data la rappresentazione di due «commedie a soggetto» che Goldoni compose «lasciandosi persuadere dalla bravura de' comici».¹⁸¹ I (nuovi) attori in questione sono proprio quelli della famiglia di Truffaldino. La prima data si desume dalle memorie italiane del commediografo, che antepone la stesura dei *Cento e quattro accidenti in una notte, o La notte critica* alla prima dell'*Enrico*;¹⁸² egli stesso, tuttavia, si smentisce nei *Mémoires*, quando pospone al *Momolo sulla Brenta* (o *Il prodigo*, autunno 1739) sia questo canovaccio che *Le trentadue disgrazie d'Arlecchino*.¹⁸³ Dei due scenari non sono sopravvissute tracce. Solo per quest'ultimo caso si può fare parziale affidamento su *Les vingt-deux infortunes d'Arlequin*, adattamento del medesimo argomento che lo stesso Goldoni offrì a Parigi a Carlo Bertinazzi.¹⁸⁴

A fronte della confusione sulla data di composizione degli scenari per Sacco, Goldoni mette in tutt'altra luce il racconto della nascita della cosiddetta trilogia dell'esordio. Gli studi su *Momolo cortesan*, *Momolo sulla Brenta* e *Il mercante fallito*, primo passo del commediografo verso la riforma, sono abbondanti ed esaustivi.¹⁸⁵ Per questo motivo non ritengo di dovermi dilungare troppo sul tema in

¹⁸⁰ Con questo nome si era esibito a lungo e con fortuna lo zio di Antonio Sacco, Gennaro (cfr. Bartoli, *Notizie storiche*, cit., p. 414).

¹⁸¹ Goldoni, *Memorie italiane*, cit., p. 264.

¹⁸² Cfr. *ibidem*.

¹⁸³ Cfr. Goldoni, *Mémoires*, cit., pp. 190-191.

¹⁸⁴ Per una più completa analisi delle rappresentazioni dei due canovacci, anche in rapporto agli interpreti della compagnia Imer, cfr. Colavecchia, *Antonio Sacco comico italiano*, cit., pp. 110-114.

¹⁸⁵ Per un'analisi testuale della trilogia cfr. Bartolo Anglani, *Dal 'Momolo cortesan' all' 'Uomo di mondo'*, in «Il castello di Elsinore», VIII, 1995, 23, pp. 5-15; Giorgio Padoan, *L'esordio di Goldoni: la conquista della moralità*, in *Putte, Zanni, Rusteghi. Scena e testo nella commedia goldoniana*, a cura di Ilaria Crotti, Gilberto Pizzamiglio, Piermario Vescovo, Ravenna, Longo, 2001, pp. 11-44;

questa sede. Quel che mi pare invece importante ribadire è l'importanza del contributo dell'attore alla creazione del prodotto drammaturgico ancor prima di quello spettacolare. Francesco Golinetti è l'ispiratore della nuova vena poetica del riformatore. Questi, scrivendo *Momolo cortesan* nel 1738, compose «una commedia a lui principalmente appoggiata» osservando l'attore «attentamente sopra le scena, [...] alla tavola, alla conversazione, al passeggio».¹⁸⁶ Ecco quanto scrive il poeta a proposito delle doti dell'attore:

Passabile era il *Golinetti* colla maschera di *Pantalone*, ma riusciva mirabilmente senza la maschera nel personaggio di veneziano, giovane, brillante, giocoso, e specialmente nella commedia dell'Arte, che chiamavasi il *Paroncin*. Il *Paroncin* veneziano è quasi lo stesso che il *petit-Maître* francese: il nome almeno significa la stessa cosa; ma il *paroncin* imita il *petit-Maître* imbecille, ed evvi il *Cortesan* veneziano, che imita il *petit-Maître* di spirito. Il Golinetti era più fatto per questo secondo carattere, che per il primo.¹⁸⁷

Parole, queste, che fanno credere che Golinetti avesse già una certa esperienza nelle recite senza maschera, e che proprio vedendolo esibirsi nel «paroncin» Goldoni abbia colto l'opportunità per tentare una nuova via compositiva. Come già accaduto con Casali, che non esitò a chiedere al poeta un adattamento del *Belisario*, e con Sacco, il quale domandò scenari freschi non appena arrivato a Venezia, anche il nuovo Pantalone potrebbe aver fatto espressa supplica di un nuovo prodotto drammaturgico, più adatto alle sue qualità rispetto alle ruvide commedie di Giovanni Bonicelli e Tommaso Mondini nelle quali, già presenti nel repertorio della compagnia, dominava piuttosto la figura rozza del «bullo».¹⁸⁸ Secondo questa interpretazione, sarebbe

Gerardo Guccini, *La vita non scritta di Carlo Goldoni. Prolegomeni e indizi*, in *Per Ludovico Zorzi*, a cura di Sara Mamone, «Medioevo e Rinascimento», VI / n.s. III, 1992, pp. 341-369: 348-349; Piermario Vescovo, *La riforma nella tradizione*, in *Carlo Goldoni 1793-1993*, cit., pp. 137-155; Id., *Per la storia della commedia*, cit., p. 57. In merito alla pratica più direttamente spettacolare dei tre testi cfr. Roberto Cuppone, *I Pantaloni di Goldoni. L'autore, gli attori, la figura del vecchio*, in «Biblioteca teatrale», n.s., 1992, 28, pp. 59-85; Caterina Nencetti, *Goldoni & Golinetti*, in «Annali dell'Università degli studi di Firenze. Dipartimento di Storia delle Arti e dello Spettacolo», n.s., XI, 2010, pp. 69-86. Sulla lingua cfr. almeno Gianfranco Folena, *Itinerario dialettale goldoniano*, in Id., *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 161-193: 163-166, e Pietro Spezzani, *Per una analisi critica e linguistica della 'Bancarotta' di Carlo Goldoni*, in «Studi goldoniani», 1976, 4, pp. 83-104.

¹⁸⁶ Goldoni, *Memorie italiane*, cit., p. 267 (corsivo mio).

¹⁸⁷ Ivi, p. 266.

¹⁸⁸ Cfr. Giovanni Bonicelli, *Pantalone bullo, ovvero la pusillanimità coverta, comedia di Bonvicino Gioanelli*, Venezia, Pittoni, 1688; Id., *Pantalon spezier, con le metamorfosi d'Arlechino per amore, scenica rappresentanza dell'eccellentissimo signor dottor Giovanni Bonicelli*, Venezia, Lovisa, s.d. [ma 1693 circa]; Tommaso Mondini, *Pantalone mercante fallito, comedia esemplare, nuovamente data in luce dal dottor Simon Tomadoni*, Venezia, Lovisa, 1693. Lorenzo Colavecchia individua nel *Francese a Venezia*, canovaccio recitato in Russia dalla compagnia Sacco, delle significative analogie

quindi da riequilibrare il peso di autore e attore nella creazione del *Momolo cortesan*. Al solito, nessun confronto è possibile tra il testo originale portato in scena nel carnevale 1738-1739 e la commedia pubblicata nel 1757 dal fiorentino Paperini col titolo *L'uomo di mondo*. Lo scenario contemplava per esteso «solo la parte di Momolo, e qualche dialogo tra lui e le parti serie, lasciando gli altri, e l'Arlecchino principalmente, in libertà di supplire all'improvviso alle parti loro».¹⁸⁹

Il successo dell'esperimento spinse Goldoni a lavorare ancora sul personaggio di Momolo e nell'autunno 1739 l'autore offrì a Golinetti la possibilità di ripetersi nel *Momolo sulla Brenta*. La continuità della nuova commedia con la precedente si limita tuttavia al nome del protagonista, oltre che ai «tentativi patetici, votati alla sconfitta, di quanti intendono sottrarsi in qualche maniera alla tirannia del denaro nel senso dominante della società mercantile».¹⁹⁰ Pur ruotando intorno alla rigida logica economica, il carattere di Momolo è però stravolto, trasformato da prudente mercante in cronico spendaccione, fino a diventare zimbello dei suoi compagni.¹⁹¹

L'incombenza delle leggi del mercato sui primi due capitoli della 'saga' diventa dura realtà nel *Mercante fallito* (rappresentato nel carnevale 1740-1741 e poi ristampato insieme ai due *Momoli* col titolo *La bancarotta*). È comunque questo l'unico *fil-rouge* che lega la terza commedia alle precedenti, oltre al ruolo centrale di Golinetti. Egli non è più il «paronzin» e mantiene un ricordo solo molto vago dell'onesto «prodigo», nonostante Goldoni tenti in ogni modo di giustificarne gli eccessi. Nell'*Autore a chi legge* egli rivela la discendenza del nuovo testo dal *Pantalone mercante fallito* di Tommaso Mondini e subito cerca di motivare la sua operazione con intenti moralistici:

Parvemi l'argomento degno di qualche riflesso, e un poco più ragionevolmente trattato, credei potesse riuscire dilettevole ed utile ancora, ponendo in vista la mala condotta di coloro che si abbandonano alle dissolutezze, e vi perdono dietro le facoltà ed il credito; e le male arti degl'impostori, che fanno gravissimo torto al ceto rispettabile de' mercadanti, che sono il profitto ed il decoro delle nazioni. Per ottenere l'intento, vidi essere necessario non formare

con la vicenda dell'*Uomo di mondo*, e ipotizza che sia stato proprio Truffaldino «a proporre al drammaturgo di riadattare l'opera alla nuova compagnia, pensando così di proseguire nel solco delle commedie a soggetto già sfruttato con *Le trentadue disgrazie* e *La notte critica*. Ciò che forse Sacco non si aspettava è che Goldoni sfruttasse quel materiale in modo del tutto originale e lo utilizzasse per creare un personaggio inedito sia per la commedia dell'arte che per quella bullesca» (Colavecchia, *Antonio Sacco comico italiano*, cit., p. 122).

¹⁸⁹ Goldoni, *Memorie italiane*, cit., p. 267.

¹⁹⁰ Anglani, *Dal 'Momolo cortesan' all' 'Uomo di mondo'*, cit., p. 8.

¹⁹¹ Anche in questo caso l'assenza del testo originale impone di condurre l'analisi sulla riscrittura di Goldoni per il X tomo delle sue opere nell'edizione Paperini (*Il prodigo*, 1757).

il protagonista uno stolido, nel qual caso meriterebbe la compassione più che i rimproveri, ma uno di quelli che rovinano se medesimi e tradiscono la propria famiglia, e i corrispondenti, e gli amici, con piena malizia e fraudolenta condotta.¹⁹²

In verità, la ragione più probabile del dissesto che caratterizzò i primi passi della «riforma» credo si debba riconoscere nell'estremo polimorfismo della compagnia del San Samuele. I rapporti di forza tra l'impresario, l'autore e alcune personalità carismatiche presenti in formazione devono aver pesato non poco nella scelta dei testi da rappresentare. Le insistenti richieste di commedie a soggetto da parte di Truffaldino, la predilezione di Gaetano Casali per il genere tragico, la passione di Imer per gli intermezzi e le prime timidissime istanze riformistiche di Goldoni devono aver dato vita a decisivi sommovimenti in un gruppo che contava fra l'altro un numero molto elevato di scritturati. Proprio alcune incomprensioni sul repertorio potrebbero aver indotto Antonio Sacco ad abbandonare «disgustato» la formazione nella Quaresima del 1742.¹⁹³ Non è forse un caso che, dopo i primi passi in margine al seminato della Commedia dell'Arte con i due *Momoli*, Goldoni sia stato costretto a recuperare il vecchio Pantalone, abbia tentato di cancellare le tracce della favola tragicomica *Osmano Re di Tunisi*, e sia riuscito ad approdare alla scrittura di un testo completamente dialogato, *La donna di garbo*, solo dopo la partenza dell'influente famiglia Sacco.

Parlerò di queste significative prove goldoniane più avanti; intanto vale la pena tentare il riconoscimento del *cast* anche per la trilogia dell'esordio. Dotate di un numero ben più consistente di personaggi, le prime «commedie di carattere» coinvolgevano quasi tutti gli attori della compagnia, le sembianze dei quali traspaiono innanzitutto sotto i nomi d'Arte: Golinetti incarnava il personaggio di Momolo, prima cortigiano, poi prodigo e infine retrocesso alla maschera del vecchio libidinoso Pantalone nell'ultima delle tre 'puntate'. Imer era l'antagonista «imbroglione» Ludro – «un mauvais sujet venetien qui trompe des etrangers»¹⁹⁴ – nell'*Uomo di mondo*; in seconda battuta credo possa aver interpretato con discreto successo il personaggio di Celio, poiché con questo nome è segnalato tra gli interpreti dell'*Osmano Re di Tunisi* appena un anno dopo; infine, per esclusione, mi

¹⁹² Carlo Goldoni, *L'autore a chi legge* di *La bancarotta o sia Il mercante fallito*, in Id., *Tutte le opere*, cit., vol. I (1935), p. 943.

¹⁹³ Goldoni, *Memorie italiane*, cit., p. 283.

¹⁹⁴ Goldoni, *Mémoires*, cit., p. 186.

pare che egli potesse prender parte al *Mercante fallito* unicamente nelle vesti del parassita Marcone. Antonio Sacco era Truffaldino, un fannullone sostenuto dalla sorella nella prima commedia, poi restituito al suo ruolo di servo nelle altre due; Casali, assente nel *Prodigo*, era Silvio nel *Cortesan* e nella *Bancarotta*; Rodrigo Lombardi interpretava il Dottore omonimo; Marta Bastona o Cecilia Rutti potrebbero essersi alternate per le parti di Eleonora e la bizzosa Clarice del *Momolo sulla Brenta*, mentre sembra certa l'interpretazione di Aurelia da parte della prima nel *Mercante fallito*; Antonia Franchi interpretò con ogni probabilità Vittoria sempre nella terza commedia; Andriana Sacco era Smeraldina/Colombina. Quanto alla parte del primo Amoruso, Antonio Vitalba si incaricò di recitare Lucindo nel *Momolo cortesan*, ma per le commedie successive gli subentrò Giuseppe Simonetti, facilmente identificabile col nome d'Arte di Leandro. Gasparo Zorni era l'Ottavio delle prime due recite, mentre per la parte di Brighella si avvicendarono, forse già per le rappresentazioni dell'autunno 1739, Fortunato Colombo e Andrea Pasquali. Della parte di Trappola, il fattore del *Cortesan*, potrebbe essere stato incaricato Girolamo Focheri; la Clarice «cantatrice» del *Mercante fallito*, infine, si può supporre fosse incarnata da Francesca Sacco, che con lo stesso nome compare tra gli interpreti dell'*Osmano*. Anche in questi spettacoli facevano da colorito corredo all'azione principale un buon numero di comparse, parlanti o mute: gondolieri, bravi, camerieri, servitori, contadini.

Le tre commedie, orgoglio del poeta di compagnia, non assorbono così tanto la truppa da costituire l'unica novità nel già ricco repertorio di quegli anni. Ci sono noti, invece, almeno altri tre titoli che tra il 1738 e il 1743 animarono le stagioni del San Samuele. Si tratta dell'*Alzira* volteriana (carnevale 1738-1739), e dell'*Osmano Re di Tunisi* e della *Donna di garbo* di Goldoni, che debuttarono rispettivamente nell'autunno 1740 a Venezia e nella primavera 1743 a Genova. Una tragedia, una tragicommedia e una commedia.

Lasciando per il momento da parte l'*Alzira*, che dette il definitivo avvio alla lunga stagione tragica del teatro San Samuele, credo funzionale spendere prima alcune parole sugli altri due spettacoli. La cosa più evidente del primo è innanzitutto l'assenza del testo. Il suo argomento (insieme a un frontespizio recante il titolo, lo spazio e il luogo della rappresentazione, all'elenco dei personaggi e a una breve avvertenza dei comici agli spettatori) è stato rinvenuto accidentalmente da Anna

Scannapieco nel *Fondo Groppo* della biblioteca nazionale Marciana: si trattava di una «tragicommedia del dottor Carlo Goldoni ad uso della compagnia de' comici del celebre teatro Grimani di S. Samoele in Venezia. E specialmente per la prima sera delle loro recite autunnali di quest'anno 1740».¹⁹⁵ Per quanto questo titolo non sia registrato da nessuno dei catalogatori delle opere musicali rappresentate a Venezia, sono reticente a credere, come sostiene pur con convincenti motivazioni Anna Scannapieco, che l'*Osmano* non abbia «nulla a che fare col teatro musicale».¹⁹⁶ Al contrario, oltre che nella presenza di «due schiave del serraglio che cantano»,¹⁹⁷ a mio avviso la dimensione musicale della tragicommedia sta proprio nel suo carattere di «introduzione» all'anno comico, prima recita della stagione d'autunno. Scrivono «li comici a chi leggerà»:

È costume inveterato fra' comici procurare la prima sera delle loro recite di conciliarsi quanto sia loro possibile la benigna parzialità de' generosi uditori. Cadauno della compagnia, per una lodevole emulazione vorrebbe più d'ogn'altro meritarsi il pubblico aggradimento. Per li seri sarebbe a proposito la tragedia: per le maschere la commedia; onde per unire gli'interessi di tutti non v'è partito migliore della tragicommedia.¹⁹⁸ La nostra compagnia numerosa tanto di gente non trova nell'arte comica tragicommedia, che impegnando tutti i compagni dell'uno, e dell'altro sesso possa contentar tutti, e possa dar a tutti un competente modo di farsi onore. Quindi è, comunicato il nostro desiderio all'auttore ci ha egli lavorata la presente tragicommedia, nella quale recitano quindici personaggi essenziali, ed altre dieci persone vi parlano.¹⁹⁹

Se è vero che neanche qui viene fatta menzione di un qualunque apparato musicale, i precedenti dell'*Introduzione* del 1726 e di quella di dieci anni più tardi in cui era inserita *La fondazion di Venezia* testimoniano di una pratica prefativa consolidata, che affiancava i cantanti agli interpreti «seri» e alle «maschere». Poiché non era ancora tramontata del tutto la fortuna delle rappresentazioni comiche musicali, mi sembra improbabile che il capocomico Giuseppe Imer si sia lasciato sfuggire l'occasione per intonare qualche arietta, assecondando una passione che aveva segnato dai tempi di Gori il suo ibrido *modus operandi* attorico e direzionale. Purtroppo, anche in questo caso, le congetture non sono sufficienti a ricostruire il quadro della storia, e l'unica certezza che resta è la messa in scena della

¹⁹⁵ In Scannapieco, *Alla ricerca di un Goldoni perduto*, cit., p. 53.

¹⁹⁶ Ivi, p. 12.

¹⁹⁷ Ivi, p. 55.

¹⁹⁸ La specializzazione degli attori in interpreti «seri» e «maschere» conferma quanto detto in merito al loro coinvolgimento distinto nelle rappresentazioni tragiche e comiche (vd. *supra*, pp. 179-180).

¹⁹⁹ Scannapieco, *Alla ricerca di un Goldoni perduto*, cit., p. 56.

tragicommedia da parte di una formazione numerosissima per gli *standard* dell'epoca. Fa bene Anna Scannapieco a sottolineare questo non comune dettaglio e a confutare «l'immagine complessiva della compagnia contrabbandataci dallo stesso Goldoni, che ne volle retrospettivamente mettere in luce una disposizione allo sperimentalismo direttamente proporzionale alle carenti competenze professionali degli elementi che la componevano».²⁰⁰

Le aperture d'anno erano costruite *ad hoc* per coinvolgere tutti i componenti della truppa, ma Goldoni cercò di impiegarne il maggior numero possibile anche nella sua prima commedia interamente distesa, *La donna di garbo*. La storia della composizione di questo testo è nota: l'avvocato lo scrisse per la sua preferita, la Servetta fiorentina Anna Baccherini, che recitava col nome di Colombina. Ma l'assegnamento del ruolo della protagonista a una Servetta indispettì Marta Bastona, ormai prima Donna assoluta. Lo scompiglio creatosi bloccò il debutto veneziano del nuovo testo, previsto inizialmente per il carnevale 1742-1743, e lo rimandò alla *tournee* in terraferma. Ma la Baccherini morì pochi giorni dopo l'arrivo della compagnia a Genova e la Bastona colse l'occasione per impossessarsi della parte di Rosaura, «ebbe la soddisfazione di recitarla, e di riscuoterne infiniti applausi».²⁰¹

La data del debutto, quindi, pare plausibilmente quella della primavera 1743, ma sembra quantomeno anomalo che a Venezia i comici non l'abbiano rappresentata prima dell'autunno 1744, come afferma l'autore stesso nel quinto tomo dell'edizione fiorentina delle sue opere. Certamente egli, lasciata Venezia nel giugno 1743, la vide per la prima volta nell'estate 1747 rappresentata a Livorno da una brillante Teodora Medebach nei panni di Rosaura.

Come osserva giustamente Giuseppe Ortolani nelle note al testo,

chi legge la *Donna di garbo* dopo l'*Uomo di mondo* e il *Prodigo*, benché avverta una più abile e salda unità drammatica, si sente respinto verso il teatro dell'*arte* e verso la commedia letteraria, ma non bisogna dimenticare che l'opera è press'a poco quale uscì dalle mani dell'autore sulla fine del 1742 o nel gennaio del 1743 [...].²⁰²

Vi imperversano i lazzi di Arlecchino, il cui personaggio è saldamente ancorato agli stereotipi della maschera, le sciocche svenevolezze del Dottore per la serva, il

²⁰⁰ Ivi, p. 24.

²⁰¹ Goldoni, *Memorie italiane*, cit., p. 287.

²⁰² Giuseppe Ortolani, *Note a Carlo Goldoni, La donna di garbo*, in Id., *Tutte le opere*, cit., vol. I (1935), p. 1147.

travestimento da uomo di Isabella, e gli inganni di Rosaura. Ella anticipa alcuni tratti delle grandi servette goldoniane,²⁰³ ma il suo carattere non ha ancora niente della profondità psicologica di una locandiera.

Un'ipotesi della distribuzione delle parti della commedia non può far in questo caso totale affidamento sui nomi d'Arte degli interpreti, poiché Goldoni, al momento della stampa, potrebbe averli modellati sugli attori della truppa Medebach da cui vide recitata la sua «primogenita» in Toscana: associato l'accoppiamento Rosaura-Bastona, tra gli Innamorati la parte di Florindo sembra la più adatta al misurato Gaetano Casali, con Francesco Grandi nei panni del giocatore Ottavio, e forse Girolamo Focheri nella parte del cicisbeo Lelio. Non si sa chi avesse assunto la maschera del Dottore alla partenza di Rodrigo Lombardi, ma si può immaginare, anche a dispetto di quanto detto poco sopra sui nomi d'Arte, che lo sgangherato giovane veneziano Momolo fosse interpretato dal Pantalone Golinetti. Quanto alle parti femminili, Cecilia Rutti e Marta Davia potrebbero essersi esibite rispettivamente come la svampita Diana e la mondana Beatrice. L'esiguo personaggio di Isabella, infine, sarà stato forse assegnato ad Agnese Amurat, o a qualche attrice ignota che Imer ebbe certamente la cura di assumere dopo la partenza della numerosa truppa Sacco. Non sappiamo purtroppo chi fossero gli Zanni scritturati dai Grimani in questi anni.

In conclusione di questo capitolo occorre esaminare brevemente un testo che, se non costituisce un vero e proprio spartiacque nel repertorio della compagnia comica del San Samuele, anticipa però i temi che dominarono le scelte della formazione negli anni successivi. *L'Alzira. Tragedia del Sig. di Volter da rappresentarsi nel famoso teatro Grimani di S. Samuele nel carnevale dell'anno 1738*,²⁰⁴ concluse e in certo qual modo sigillò simbolicamente il ciclo delle «opere sceniche» goldoniane, a cui fece seguito in tempi ristretti. Qualche anno più tardi si aprì a Venezia una lunga stagione nel segno del repertorio tragico, in cui spiccarono un gran numero di traduzioni dal francese e che vide ancora una volta il teatro Grimani porsi in prima linea come assoluto protagonista. *L'Alzira* fu anche una delle ultime prove da attore

²⁰³ Nella seconda scena del primo atto si riconosce una lontana somiglianza con *Mirandolina*, quando, pur senza svelare i propri propositi, vanta con Diana le proprie abilità di attrice: «L'uomo si serve dell'autorità che si è usurpato sopra di noi, e noi della finzione ch'è la dote più bella del nostro sesso, in cui consiste la maggior forza che vaglia a ribattere la soperchieria degli uomini» (Goldoni, *La donna di garbo*, cit., p. 1027. Corsivo mio).

²⁰⁴ Il riferimento è, come di consueto, al carnevale 1738-1739.

date da Antonio Vitalba sul palcoscenico del teatro veneziano. Egli, autore della dedica a «Sua Eccellenza Don Luigi Regio, e Branciforte, Saladino, e Colonna, Principe di Campo-Fiorito», si firma «Antonio Vitalba detto Florindo comico e servidore attuale di Sua Altezza Serenissima il signor Duca di Modona. Reggio Emilia, Mirandola, & c.», forse in virtù di un accordo verbale già stipulato con una compagnia emiliana.

La tragedia della principessa peruviana Alzira era stata tradotta dall'originale volteriano dal marchese bolognese Alfonso Fontanelli nel 1737, appena un anno dopo la prima rappresentazione parigina, e aveva incontrato subito larga fortuna tanto in termini rappresentativi che editoriali.²⁰⁵ Corrado Ricci, citando dallo *Zibaldone* del Barilli, annota il successo della tragedia rappresentata dai comici al teatro Malvezzi di Bologna nelle sere del 15 e 16 gennaio 1738.²⁰⁶ Alessandro Gandini ne registra una replica nel teatro del collegio di San Carlo a Modena nello stesso anno.²⁰⁷

Passando a considerare rapidamente il testo, c'è da notare qualche somiglianza proprio con le opere goldoniane coeve, soprattutto per quanto riguarda il finale semilieto che le accomuna. Dopo le gelosie, gli scontri, le minacce, l'impetoso Gusmano giunge in soccorso degli amanti da lui stesso condannati e dal letto di morte benedice la loro unione e ottiene il perdono per i suoi delitti. L'azione si consuma quasi tutta nel corso dell'ultimo atto, dopo che i primi quattro sono serviti a chiarire l'antefatto. La trama è assai semplice: Alzira è una principessa pagana promessa sposa di Zamoro, principe peruviano. Fatta prigioniera dagli spagnoli insieme al padre Montezo si converte al cristianesimo. Credendo morto Zamoro, al cui ricordo è comunque ancora legata, Alzira viene convinta dal genitore ad accettare il matrimonio col nuovo governatore spagnolo Gusmano per sancire il sodalizio tra i due popoli. Ma quando la cerimonia è ormai compiuta l'eroina incontra l'amato, vivo

²⁰⁵ Sulle edizioni italiane della tragedia cfr. Ferrari, *Le traduzioni italiane*, cit., pp. 13-24. La prima era stata messa sul mercato dallo stampatore bolognese Lelio della Volpe nel 1737.

²⁰⁶ Cfr. Ricci, *I teatri di Bologna*, cit., p. 147. Secondo il Barilli era tale il successo di Pietro Gandini nel rivale teatro Formagliari, che gli attori della compagnia impegnata al Malvezzi «dovettero recarsi a Venezia in cerca di *due nuovi soggetti* che attirassero il concorso» (ibidem). Questa notizia farebbe peraltro pensare che la tragedia sia stata rappresentata nella laguna già prima del carnevale 1738-1739. E il caso è tanto più curioso dal momento che la prima edizione dell'*Alzira* di cui si sia a conoscenza era per l'appunto bolognese.

²⁰⁷ Cfr. Alessandro Gandini, *Cronistoria dei teatri di Modena dal 1539 al 1871, arricchita d'interessanti notizie e continuata sino al presente da Luigi Francesco Valdrighi e Giorgio Ferrari Moreni*, Modena, Tipografia Sociale, 1873 (rist. anast. Bologna, Forni, 1969), vol. II, p. 186.

e pronto a un nuovo attacco contro i coloni. Imprigionato da Gusmano, Zamoro riesce a scappare con l'aiuto della giovane, ma anziché fuggire come ella gli chiede, corre a uccidere il rivale. Il quinto atto segna la redenzione del cattivo in fin di vita e la salvezza dei due amanti. È il trionfo della linea politica di apertura e integrazione patrocinata da Alvarez, padre di Gusmano e vecchio governatore di Lima.

Vitalba, che ebbe probabilmente un ruolo anche nell'adattamento del testo,²⁰⁸ interpretava uno tra il rigido Gusmano e l'eroe nativo Zamoro, mentre era quasi certamente Gasparo Zorni a recitare l'altro dei due. Il vecchio saggio Alvarez, sostenitore di valori universali e nemico dei tesori del Nuovo mondo, sembra il tipo adatto per le doti d'attore di Gaetano Casali, che aveva già incarnato caratteri simili in *Griselda* e *Giustino*. Difficile dire chi tra le due prime Donne avesse ottenuto il diritto di sostenere la parte di Alzira, ma è quasi certo che nessuna deve aver accettato quella davvero esigua di Emira, che fu lasciata con ogni probabilità a una delle sorelle Sacco. Nei panni di Montezo potrebbe essere intervenuto Francesco Golinetti, mentre per le brevi apparizioni di Oramezo e Alfonso saranno certamente tornati utili Girolamo Focheri o uno dei suoi compagni tuttofare. Come al solito erano poi previsti cori di soldati, guardie, popolo, indispensabili a creare l'ideale cornice alle scene di massa.

Leggendo i testi di queste vaporose tragedie è davvero difficile intuire cosa attraesse a teatro il pubblico contemporaneo. Eppure il crescente numero di rappresentazioni di questo genere testimonia un successo che non può passare inosservato agli occhi degli storici. Dal 1738 l'alternanza di spettacoli comici e tragici nella Serenissima si fece più serrata, fino a registrare un aumento significativo dei secondi, in cui i comici si stavano specializzando e ai quali gli spettatori si stavano sempre più appassionando. La nuova tendenza non colse di sorpresa la compagnia del teatro San Samuele, che già prima di iniziare la collaborazione con Goldoni riservava un importante spazio a Melpomene nel proprio repertorio.

²⁰⁸ Tranne pochi piccoli accorgimenti il testo edito da Valvasense nel 1738 è sostanzialmente conforme a quello dell'edizione bolognese.

IL REPERTORIO. GLI ANNI 1743-1749

1. *Le tragedie.*

Negli anni Quaranta del Settecento entrò a far parte del repertorio della compagnia comica del San Samuele un buon numero di testi tragici. Non che la truppa si sia resa protagonista di una vera e propria svolta a favore del genere serio, com'è dimostrato dalle numerose riprese degli intermezzi di cui si è ampiamente parlato e dalle richieste di nuove commedie a soggetto fatte a Goldoni da parte di Antonio Sacco intorno alla metà del decennio; ma è vero altresì che il teatro Grimani assunse il ruolo fondamentale di promotore di una drammaturgia regolata e più gradita alle *élites* letterarie. Queste per parte loro applaudirono l'introduzione di testi «regolari», auspicando un rinnovamento della drammaturgia italiana atteso da quasi quarant'anni e mai veramente intrapreso; oppure, come fece Carlo Gozzi, impugnando il gonfalone della nuova corrente contro l'avversario giurato, il sedicente riformatore della scena comica italiana Carlo Goldoni:

fu stagione, che si cercava d'introdurre ne' teatri sane rappresentazioni per ridurli a buon effetto, ed io vidi rappresentare l'Ulisse del Lazzarini, L'Oreste del Rucellai, la Zaira di Voltere ridotta in buon toscano, l'Elettra, la Medea, l'Edippo del Gozzi, ed altre opere sagge, e d'ottima poesia, e queste incominciavano già ad avere de' partigiani, e a raddrizzare cervelli, e sarebbe forse riuscita l'impresa, perocché avvezate le genti a una buona serietà,

agevolmente si sarebbero anche addomesticate a una sana, e moderata facezia, ed a commedie ben regolate, ben scritte, d'un costume piacevole, e modesto, e ad aborrire il vizioso, e scandaloso, se non giugneva il Fegejo, e alcun altro, prima a intorbidare, poscia a guastare, e a manomettere tutta la fabbrica.¹

Ma le velleità riformistiche degli eruditi erano del tutto slegate dagli interessi marcatamente utilitaristici dei comici, che con l'allargamento del loro baule miravano piuttosto all'ampliamento della platea. Credo doveroso ribadire quindi, più che mai in questo paragrafo, l'estraneità di Imer e compagni da ogni volontà di trasformazione programmatica del teatro. L'iniziativa di rappresentare tragedie costituisce al contrario la dimostrazione di quanto detto nel primo capitolo a proposito del carattere mutante dei comici di professione, della loro capacità di camminare in equilibrio su un'epoca di transito. L'estensione dello spazio dedicato al genere tragico è un ulteriore aspetto delle strategie adottate dalla formazione del San Samuele per controbattere al successo del teatro musicale, che in quegli anni conosceva l'esplosione dell'opera comica. Gli eruditi sostenevano il teatro per «i vantaggi che ne ritrae la società civile, la quale in esso s'ammaestra delle virtù per via dell'immaginazione e delle passioni: le due cose, delle quali gli uomini fanno maggior uso che della ragione»;² ma le loro idee, che Luigi Riccoboni aveva fatto proprie all'inizio del secolo, penetravano con difficoltà la congrega dei comici, che meglio dei letterati conoscevano e sapevano assecondare i gusti di quella medesima società. Non di sola tragedia potevano vivere i veneziani.

Una delle sorgenti che contribuirono all'arricchimento del repertorio dei professionisti fu la massiccia affluenza di testi transalpini nel nostro paese. La presenza del teatro tragico francese sui palcoscenici italiani è un dato di fatto fin

¹ [Carlo Gozzi], *Lettera, e composizione fegejana contestativa al taglio della Tartana stampata in Parigi l'anno 1757, con la scrittura di risposta, avvisi, consigli e postille d'un caritatevole amico del Fegejo. Giuntavi un'influenza di sonetti degl'accademici granelleschi*, BNMV, cod. it. IX, 328 (=6080), c. 22v.. Com'è lecito aspettarsi da Gozzi, giurato rivale della politica teatrale goldoniana, egli omette ogni riferimento al Goldoni tragico, che negli anni trascorsi al servizio del teatro San Samuele aveva prodotto sette tragedie (o tragicommedie) in cinque anni (1734-1738) per i comici della compagnia Imer. Eppure egli ebbe il merito di mettere in atto quanto gli intellettuali italiani non erano riusciti a fare, riallacciando i contatti tra la scena e la tragedia letteraria, seppur in forme decisamente stemperate rispetto al rigorismo di Gravina, Maffei o Muratori, e anticipando di fatto la stagione di maggior fioritura del genere sui palcoscenici veneziani che ebbe inizio all'alba degli anni Quaranta. «In un panorama teorico estremamente articolato [...], in cui prevale nettamente la volontà di demolire l'operato dei comici in favore di una cultura da biblioteca, Goldoni, quale esponente di una linea di pensiero intimamente legata alla scena, riesce a mediare tra le proprie aspirazioni e quelle dei suoi predecessori, spesso mettendo astutamente al servizio del suo percorso riformistico i luoghi comuni della trattatistica» (Quazzolo, *Introduzione*, cit., p. 12).

² Conti, *Prefazione al Marco Bruto*, cit., pp. 143-144.

dagli ultimi anni del Seicento. L'importazione avveniva secondo logiche strettamente connesse agli interessi spettacolari e la fedeltà agli originali si misurava secondo il minore o maggiore numero di

arbitrii commessi, che andavano dalle modificazioni del titolo alla storpiatura del nome dell'autore (quando c'era) e ai più incredibili e cervellotici travisamenti del testo. Gli atti delle tragedie erano abitualmente ridotti a tre, mentre la versione era in prosa. Un esame anche sommario di queste traduzioni ci mostra che non si seguivano norme precise o, se si vuole, c'era un'unica regola che il traduttore teneva ben presente: *accomodare le opere straniere al gusto corrente*. Vale a dire che la reale portata dell'influsso francese sul teatro italiano deve essere vista innanzi tutto in rapporto proprio a queste prime versioni, in cui l'autore, quasi sempre anonimo, compie per lo più inconsapevolmente la prima mediazione tra il testo originale e il pubblico italiano cui è destinata la sua fatica letteraria: mediazione di valore, perché mediazione di gusto, di tono, di forza espressiva.³

A questa prima invasione di sgangherati travestimenti si erano opposti i letterati italiani, combattivamente decisi a restituire dignità alla drammaturgia nostrana. Ma la loro dedizione a riabilitare un *topos* letterario ideologicamente e politicamente «utile» non riuscì a colmare la distanza tra scrittoio e scena, alimentando al contrario la separazione tra essi, i 'riformatori', arroccati in un fortino di impalcature aristoteliche, e i comici dell'Arte, «uomini per l'ordinario ignoranti» che recitavano «quel solo, che loro piaceva» e davano vita a «mille scipitezze, mille disoneste, e ridicole freddure, e altri moltissimi incomodi».⁴

L'impegno rappresentativo trasversale ai generi della compagnia del San Samuele e quello particolare di alcuni attori facilitò la progressiva affermazione della tragedia sui palcoscenici veneziani. Ne sono prova le numerose pubblicazioni di testi italiani e stranieri che recano orgogliosamente sul frontespizio l'indicazione del luogo in cui l'opera teatrale venne allestita. È lecito credere che da parte di comici abituati a recitare all'improvviso la fedeltà al dettato drammaturgico non fosse assoluta, soprattutto quando venivano coinvolte le maschere della compagnia. Le buone parole espresse dai letterati nei confronti di Gaetano Casali e della sua equilibrata condotta fanno però pensare che un'inversione di tendenza, almeno parziale, sia stata riconosciuta nel lavoro della sua formazione.

³ Mangini, *Considerazioni sulla diffusione del teatro tragico francese*, cit., pp. 141-142.

⁴ Muratori, *Della perfetta poesia italiana*, cit., to. 2, pp. 75-76. Sulla presunta incompatibilità dei comici con una letteratura teatrale regolare cfr. le riflessioni di Beatrice Alfonzetti, *Paradossi del comico da Riccoboni a Goldoni e oltre*, in *Il comico nella letteratura italiana. Teorie e poetiche*, a cura di Silvana Cirillo, Roma, Donzelli, 2005, pp. 135-168.

L'Alzira di Voltaire, inscenata nel carnevale 1738-1739 al San Samuele, aprì la strada a un più consistente numero di traduzioni di tragedie francesi che negli anni Quaranta invasero il mercato spettacolare italiano. Nel teatro di Ca' del Duca sono una ventina i titoli seri, italiani e transalpini, della cui rappresentazione in quel torno di tempo si hanno notizie certe. Gli altri palcoscenici di prosa della laguna furono più lenti e cauti nell'assimilazione di un repertorio che, anche per le peculiarità delle truppe comiche, forniva meno garanzie rispetto alla collaudata commedia delle maschere.

Per avviare lo scandaglio di questo singolare decennio occorre fare un passo indietro rispetto al luogo in cui si era interrotta la trattazione nel capitolo precedente. Carlo Goldoni sospese i propri contratti con Giuseppe Imer e Michiel Grimani verosimilmente nella primavera del 1743, quando la sua permanenza a Venezia era messa a rischio e si concluse di fatto poco dopo.⁵ Già dal 1742, però, la sua compagnia aveva dato un'accelerata alla produzione di tragedie. La prima testimonianza diretta di una rappresentazione di questo genere è offerta da Girolamo Zanetti, che alla data dell'8 ottobre 1742 annota:

Si aprirono tre teatri di commedia, e furono S. Samuel, S. Luca e S. Angiolo. Nel primo, i comici erano eccellenti nelle rappresentazioni serie, eroiche e tragiche. Que' del secondo, ottimi rappresentanti di commedie, e specialmente l'Arlecchino, ch'era un uomo piccolo cognominato Catoli da Parma, si distingueva sopra gli altri. Quelli poi del terzo, valevano poco in ogni genere di rappresentazione.⁶

E poi:

[il 6 dicembre 1742] si rappresentò nel teatro comico di S. Samuello l'*Ulisse il Giovane*, tragedia dell'abate Lazzarini già publico professore nello studio di Padova, e benché fosse molto tetra e melanconica, non ostante piacque moltissimo, e fu per più sere replicata. Gli attori infatti erano eccellentissimi, e la rappresentavano singolarmente bene. Questa è la vera epoca del buon gusto introdotto nel teatro italiano, mentre per l'addietro tali componimenti non si volevano nemmeno ascoltare. In vano il marchese Scipione Maffei avea tentato pochi anni innanzi di far recitare le commedie di M. Lodovico Ariosto: l'uditorio non ne volle sofferire due scene, e convenne tralasciare e mutar tuono sul fatto. Poche sere prima, in esso teatro di S. Samuello, questo stesso anno, s'era recitata la tragedia del Rucellai intitolata *L'Oreste*, e piacque molto; cosa che fece restare attoniti gl'intendenti di lettere umane, che sapevano come pochissimi anni addietro fossero aborriti sì fatti componimenti.⁷

⁵ Un ragionato tentativo di ricostruzione delle vicende accadute a Goldoni nel convulso biennio 1742-1743 è in Herry, *Carlo Goldoni*, cit., to. 1, pp. 327-342.

⁶ Zanetti, *Memorie*, cit., p. 98.

⁷ Ivi, p. 107.

Dal racconto sembrerebbe che l'*Oreste* di Giovanni Rucellai sia stato uno dei primi componimenti tragici allestiti sulle scene veneziane dopo le esperienze riccoboniane. Si è visto però con quale positivo applauso fossero state accolte le «opere sceniche» di Goldoni. Credo allora che il commento di Zanetti, incurante di significativi precedenti, faccia riferimento ai testi regolari degli umanisti, di cui *Ulisse* era forse il massimo esempio e la rappresentazione del quale, più di quella del componimento di Rucellai, dovette sorprendere per l'eccezionalità. Dubito in ogni caso che l'*Oreste* sia stato il primo esempio del «buon gusto introdotto nel teatro italiano»; ma in un'epoca in cui certa drammaturgia muoveva ancora i suoi passi con estrema cautela si deve credere che sia valso come banco di prova per la compagnia del San Samuele. Come dimostra la stampa del testo per le recite nel teatro delle Grazie di Vicenza, date forse nella primavera, forse nell'estate di quello stesso 1742, la formazione si era premurata di misurare la fortuna della rappresentazione in terraferma prima di esibirla al pubblico puntiglioso della Serenissima.⁸

Per essere rappresentata sulle scene del Settecento la tragedia dovette subire alcune modifiche «in modo di recitarla secondo l'uso del teatro presente italiano».⁹ Rispetto al testo raccolto da Maffei nel primo tomo del *Teatro moderno applaudito* e al quale, si dice, sono già state apportate alcune modifiche di gusto,¹⁰ nell'edizione bassanese mancano i cori e sono emendate alcune battute troppo ellittiche per gli spettatori contemporanei. Ciò che mi preme più sottolineare sono però quei passaggi che meglio collimano con le aspettative ricettive dei cittadini e con le esigenze performative della truppa comica. Innanzitutto si deve segnalare il finale lieto dell'opera di Rucellai, che si conclude con la ricongiunzione di Oreste con la sorella Ifigenia, a lungo creduta morta. Lungo tutto il corso della vicenda sono attenuate le immagini atroci e l'«orroroso» è confinato nelle poche battute con cui Oreste e Pilade descrivono lo scenario del tempio presso cui sono esposte teste, pelli e ossa

⁸ Cfr. Giovanni Rucellai, *L'Oreste. Tragedia di Giovanni Rucellai in modo di recitarla secondo l'uso del teatro presente italiano, da rappresentarsi nel teatro delle Grazie di Vicenza, dalla compagnia de comici di San Samuele, dedicata alle dame*, Bassano, 1742.

⁹ Ivi, p. 1.

¹⁰ Cfr. Scipione Maffei, *Teatro italiano o sia Scelta di tragedie per uso della scena*, to. 1. In cui si contengono *La Sofonisba di Trissino. L'Oreste del Rucellai non più stampato. L'Edipo di Sofocle tradotto dal Giustiniano. La Merope del Torelli. Premessa un'istoria del teatro e difesa di esso*, Verona, Vallarsi, 1723, pp. 95-99.

degli stranieri sacrificati secondo la legge di Tauri,¹¹ oppure nelle parole del sovrano Toante:

TOANTE [...] Poi dentro nella più riposta parte
là dove son tante cataste d'ossa
di morti, pelli umane, stinchi, e teschi,
con le mie mani li vo' segar le teste,
e se mi fosse lecito il ber sangue,
non vorrei d'altro ancor saziar mia sete.¹²

A questa strategia palliativa si accompagna una morale cristiana, a dispetto dell'ambientazione. Il culto di Diana, dea pagana, è associato alla legge barbara che impone il sacrificio di tutti i forestieri. Il promulgatore di questa pratica è Toante, il quale manifesta nel finale la propria bestialità e un sadismo senza scrupoli che fa ricadere su di lui la responsabilità di ogni assassinio.¹³ L'ultima battuta è però affidata a Erifile, la giovane ministra del culto che fin dalla prima apparizione condanna le truci esecuzioni: «Qual di pietà s'è nuda / mente si trova, o legge, / che consacri alli dei la gente umana?». ¹⁴ La sua chiusa oppone sottilmente a degli «dei» indifferenti un «Dio» inconoscibile e giusto, e vale come ammonimento per gli uomini che pretendono ergersi a legislatori assoluti, giudici e padroni della vita altrui:

ERIFILE Signor, piacciavi udir le mie parole.
Sappiate, che l'ingiuria a voi non tocca,
perciò che quest'oltraggio è fatto a i dei,
i quai se non han cura di se stessi,
non vi curate voi di vendicarli.
Non si conviene agl'uomini mortali
voler saper di Dio gl'alti misteri,
nell'ampio sen della sua mente ascosi:
e reputate ciò, che vien di sopra
esser legge fatal, che Dio ne impone.¹⁵

Il punto di vista è quindi spostato dalla condanna del cattivo alla premiazione del buono, secondo canoni di gusto più propri al Settecento. La scelta di questo testo da parte di Casali e Imer può essere dipesa anche da qualche traccia comica che, sparsa

¹¹ Cfr. Rucellai, *L'Oreste*, cit., I,1, p. 8.

¹² Ivi, III,1, p. 34.

¹³ Cfr. ivi, V,1, p. 63.

¹⁴ Ivi, I,3, p. 10.

¹⁵ Ivi, V,7, p. 72.

qua e là, carica di un pizzico di ilarità i momenti di maggior tensione. Quella più evidente è contenuta nell'inganno ordito da Ifigenia per riuscire a fuggire dall'isola con Oreste e Pilade: fingendo di aver ricevuto ordini direttamente dalla dea personificatasi nel suo simulacro, la sacerdotessa intima a tutti i cittadini di barricarsi in casa mentre lei sola conduce i prigionieri a un bagno purificatorio prima del sacrificio. La pena per il mancato adempimento degli ordini sono

[...] terremoti, e peste,
e profonde aperture della terra
con immensa voragine, e tremenda
s'inghiottiranno tutte queste mura;
onde i palazzi, gl'edifici, e i templi
e gl'uomini, e le donne co' figliuoli
miseramente vivi sien sepolti
nel cavernoso ventre della terra.¹⁶

Un simile annuncio libera tutta la pavidità di Toante, dietro cui sembra nascondersi un Capitano della Commedia dell'Arte, spaccone e borioso in pace, fifone e codardo nel pericolo. Dopo essersi paragonato a un'aquila che pasce il suo animo combattivo nelle cacce o nelle guerre di frontiera (V,1), ecco come reagisce alle parole di Ifigenia appena citate:

TOANTE Io tremo tutto di paura udendo;
[...] andiam via tosto, andiam via tosto, andiamo,
andiam' via, fuggiam' via, entriam' là dentro,
che in più sicura parte io vo' serrarmi
e penetrar non possa alcuna luce.¹⁷

Avvisaglie comiche sono presenti anche nella lunga seconda scena dell'atto quarto, quando la lettura della missiva consegnata da Ifigenia a Pilade svela le rispettive celate identità dei due fratelli argivi. In quest'occasione un gustoso lazzo si consuma tra Oreste, che ha riconosciuto la sorella e vuole abbracciarla, e Pilade, che come uno zelante servo si ostina a voler leggere la lettera fino in fondo adempiendo il suo incarico:

ORESTE Chi vieterà al fratello
abbracciar la sorella,
la qual or vede viva

¹⁶ Ivi, V,3, p. 66.

¹⁷ Ivi, p. 67.

e pianta ha già per morta?
 PILADE Deh lasciami finire
 di legger ciò ch'è scritto.
 ORESTE Pilade mio non posso
 già son fuor di me stesso.
 PILADE Ecco ch'io sono al fine.
 ORESTE Io son contento leggi.¹⁸

Tutti questi piccoli espedienti concorrevano a raggiungere quella «medietà», quell'equilibrio tra tragico e ridicolo che sembra uno dei fili conduttori dell'attività dei comici del San Samuele, alleggerendo l'eccitazione dei momenti più tesi con brevi inserzioni umoristiche.

«Gli attori [...] erano eccellentissimi, e la rappresentavano singolarmente bene», tanto che i veneziani tributarono all'*Oreste* un successo che sarebbe stato impensabile solo «pochissimi anni addietro». Forse incoraggiati dal buon esito del primo tentativo, forse decisi a imporre un nuovo repertorio agli spettatori a lungo corteggiati con ogni sorta di *performance*, poche sere dopo i comici di Imer si esibirono nella «tetra e melanconica» opera di Domenico Lazzarini, l'*Ulisse il giovane*,¹⁹ bissando il trionfo dell'*Oreste* e riuscendo addirittura a replicare. Ma l'entusiasmo prese forse un po' troppo la mano alla premiata formazione Grimani, che decise di riproporre il testo già il 4 febbraio dell'anno seguente: al secondo tentativo, tuttavia, «non piacque come la prima volta, ed il popolo in buona parte si annoiò».²⁰

Non ci fu mai caduta più provvida, o almeno facile da riparare. Tre sere dopo, il 7 febbraio, gli stessi attori recitarono l'«antitragedia», il *Rutzvanscad* di Zaccaria Valaresso,²¹ scritta dal nobile veneziano sul modello dell'*Ulisse*, che per la sua fedeltà al prototipo classico del genere veniva deriso dai contemporanei come «una processione di guai, una quaresima di cancheri, ed una litania di angosce».²²

¹⁸ Ivi, IV,2, p. 54.

¹⁹ Cfr. Domenico Lazzarini, *Ulisse il giovane. Tragedia del signor abate Domenico Lazzarini*, Venezia, Bettinelli e Bassaglia, 1743.

²⁰ Zanetti, *Memorie*, cit., p. 109. L'insuccesso della tragedia può essere dovuto a fattori diversi, tra i quali la vicinanza con la prima (positiva) rappresentazione. Di certo la compagnia non si fece sconsolare dal tonfo del 1743, come dimostra una ripresa dello stesso testo il 2 maggio del 1747, quando fu recitato davanti al pubblico del teatro Scroffa di Ferrara (cfr. *I teatri di Ferrara*, cit., pp. 563-564).

²¹ Cfr. [Zaccaria Valaresso], *Rutzvanscad il giovine. Arcisopratragicchissima tragedia*, Venezia, Bettinelli e Bassaglia, 1743.

²² Zanetti, *Memorie*, cit., p. 107. Alla 'filiazione' del *Rutzvanscad* dalla tragedia di Lazzarini, oltre che nel titolo, si allude in più di un'occasione all'interno dell'intreccio. Del resto, come la sventura di

L'espedito dette i risultati auspicati, e l'insuccesso dell'opera di Lazzarini alimentò la fortuna della sua parodia.²³ Al centro della critica letteraria che il provocatorio *Rutzvanscad* opponeva all'esempio più classicheggiante e ortodosso di tragedia c'era il problema, «che resterà aperto e dibattuto fin quasi alla fine del Settecento, del ruolo del Fato [...], e della stessa attualità (o inattualità) della tragedia 'greca'».²⁴ Valaresso si pone in aperto dibattito con il fronte letterario che da una quarantina di anni aveva fatto della rivitalizzazione del genere tragico un cruccio, all'insegna di un teatro pedagogico purgato dall'elettismo spesso sconveniente delle maschere. Il dialogo tra i due autori trova un riflesso nelle battute dei loro personaggi. Per il

Ulisse, uccisore del figlio e sposo della figlia, rievoca quella di Edipo, così quella di Rutzvanscad si appella a entrambi i precedenti: parodiando i suoi più illustri predecessori, il re cinese si scopre assassino di entrambi i figli e marito della nonna paterna. Anzi, nel suo attacco all'*Ulisse* Valaresso non manca di ironizzare sulle eccessive somiglianze tra il classico sofocleo e il marchiano falso del letterato proprio contemporaneo:

MAMALUC [...] Ma dite: come mai, senz'alcun segno
di cecità, voi diveniste cieco?

RUTZVANSCAD Nell'infocato argento
fissai le luci, e dal riflesso asciutto
s'è l'umor acqueo, onde vestigio alcuno
di cecità non v'è, ma più non vedo.

MAMALUC Manco mal fu, che non vi venne in mente
delle fibbie da scarpa, oppur del cinto
d'immergervi le punte in mezzo agli occhi
come appunto fe' Edippo, e nientemeno
inferiore esser volle Ulisse il Giovine.
Così quel gran dolor voi non sentite,
e non fate spettacolo sì orrendo.

RUTZVANSCAD Ah mio fido, che dici? Anzi per questo
vedi, se sono in odio a' sommi dei:
mi tolsero il giudizio, acciò perdessi
il piacer d'acciecarmi more tragico [...].
([Valaresso], *Rutzvanscad il giovine*, cit., pp. 58-59).

²³ Il caso appena descritto smentisce in certo qual modo quanto sostiene Franco Fido relativamente al carattere sostanzialmente elitario e specificamente letterario dell'«arcisopratragichissima tragedia» di Valaresso: «se come mi pare indubitabile il merito principale di Valaresso sta nell'aver formulato una ragionevole poetica anticlassicistica, tanto più apprezzabile in un momento in cui i classicisti si consideravano i soli legittimi rappresentanti del buon senso e della ragione, allora anche il *Rutzvanscad* sarà (per applicargli un'etichetta usata felicemente da Walter Binni a proposito del teatro di Martello), una "parodia per letterati", ben lontana dal possedere, come testo da rappresentare, la vitalità delle parodie dei *théâtres de la Foire* a Parigi, o quelle di John Gay a Londra. In questo, la ingegnosa e burlesca metatragedia di Culicutidonia contenuta nel *Rutzvanscad il Giovine* conferma per il genere 'parodia' quel che già si sapeva del nostro teatro settecentesco in genere (eccezion fatta naturalmente per la Commedia dell'arte e per l'opera in musica): una produzione riflessa, ricca di idee e di cultura, ma sempre, *en attendant Goldoni*, opera di dotti per altri dotti» (Franco Fido, *Parodie settecentesche: 'Rutzvanscad il Giovine'*, in «L'immagine riflessa», n.s., I, 1992, pp. 267-279: 278-279). Una lettura più ampia dei rapporti che il dramma di Valaresso intrattiene con la drammaturgia tragica coeva e con l'idea stessa di tragedia promulgata dai letterati italiani all'alba del secolo XVIII è offerta da Valeria Tavazzi nel suo *'Rutzvanscad il giovine' di Zaccaria Valaresso: note sulle edizioni e sulla tradizione manoscritta*, in «Lettere italiane», LXV, 2013, 1, pp. 77-94.

²⁴ Ivi, p. 276.

primo caso è l'Indovina che si fa portavoce di Lazzarini, esponendo le regole del Fato, che è l'elemento essenziale della tragedia classica:

INDOVINA Questo è il prodigio orrendo,
in cui veggionsi unite
scelleratezza ed innocenza estrema.²⁵

Le risponde Aboulcassem, che ripete in versi quanto Valaresso aveva già espresso nella «protesta» all'«amico lettore» circa l'inattualità della tragedia greca:

ABOULCASSEM Pera colui, che primo a i tempi nostri
si pensò ravvivar questo, con vana
idea di diletta, studio d'orrori.
Non tengon quanto basta i spirti oppressi,
d'un Ciel maligno i contumaci influssi,
i dissidi domestici, e le tante
gravi private, e pubbliche iature,
che se mai sia, che con onesto, e dotto
divertimento, per poch'ore almeno,
di respirar l'egro pensier ricerchi,
convien ch'a i finti casi anco s'attristi?
Di natura i ribrezzi alla grand'opra
fermano qui la base; e per mentita
fatalità; de' spettatori il pianto
prezzo è allo studio, e dell'autor la gloria.²⁶

Ma la questione letteraria, o addirittura filosofica, toccava i comici solo di sguincio. Loro premura era il gradimento del pubblico, il quale aveva almeno apprezzato il confronto serrato tra le due fazioni sul palcoscenico. Priva di alcun intento riformatore, la compagnia del San Samuele fagocitava nella sua marcia ogni tipo di prodotto letterario e lo rigettava sulle assi del palcoscenico in una smania di sperimentazione che solo incidentalmente supportava il dibattito letterario e serviva a chiarire, se non le preferenze dei 'lettori' di tragedie, almeno quelle degli spettatori. I comici del teatro Grimani allestivano tragedie «senza Fato»²⁷ e classici francesi, le

²⁵ Lazzarini, *Ulisse il giovane*, cit., p. 18.

²⁶ [Valaresso], *Rutzvanscad il giovine*, cit., pp. 32-33.

²⁷ Il nuovo sistema di giustizia d'impronta cristiana esaltava il valore della compassione, come scrive Antonio Conti, uno dei massimi esponenti della svolta 'post-aristotelica' in materia di sentimenti: «comparando la compassione al terrore, v'è nella compassione maggior copia di quel diletto obliquo, di cui parla il Castelvetro, che nel terrore, e molto più [che] nell'orrore e nello spavento, in cui talora degenera. Nell'amare le cose orribili ci accusiamo tacitamente d'umanità e di barbarie; all'incontro sentiamo, e perciò godiamo della nostra umanità nel compatire le altrui miserie, e tanto più ne godiamo, quanto più vediamo che accadono ingiustamente ad altri, perché nel compatire ci riconosciamo buoni e giusti, e questa riconoscenza lusingando il nostro amor naturale, ci arreca diletto

opere aristotelicamente ordite di Antonio Conti e quelle ‘riformate’ di Gian Rinaldo Carli; ovvero indistintamente e senza settorialismi tutto ciò che stava dall’uno e dall’altro lato della linea di demarcazione tra «razionalismo ideologicamente risentito e sensismo edonisticamente impegnato a fare del teatro una funzione collettiva di socializzazione degli affetti».²⁸

Nella stessa stagione in cui si replicò mestamente l’*Ulisse* di Lazzarini e se ne irrise la rigidità nel *Rutzvanscad*, furono allestite il *Cesare* e il *Lucio Giunio Bruto* di Conti,²⁹ componimenti tutt’altro che rivoluzionari, concepiti nel rispetto della precettistica neoclassicista tranne che per la scelta della materia: l’argomento tratto dalla storia romana è funzionale al progetto letterario contiano, che in un’ottica di moralizzazione cristiana privilegia la «compassione» a scapito dell’«orroroso». Nel corso del 1743 furono messe in scena *Edoardo terzo Re d’Inghilterra* di Jean-Baptiste-Louis Gresset, trasposta dal francese da Giovan Battista Richieri,³⁰ ed *Elettra* di Hilaire-Bernard De Longepierre nella traduzione-adattamento del ‘classicista’ Gasparo Gozzi.³¹ Quest’ultimo, in una lettera a Clemente Sibiliato del novembre 1745, notifica peraltro un’applaudita replica dello stesso titolo.³²

grandissimo. Si aggiunge che allevati noi nel Cristianesimo, religione piena per sua natura di umanità e di dolcezza, nel compatir altrui ci pare di esercitar quella virtù, a cui gl’insegnamenti ricevuti, e l’obbligo nostro c’inclinano» (Antonio Conti, *Prefazione al Druso*, in Id., *Le quattro tragedie*, cit., p. 472). Per una riflessione sul dibattito primosettecentesco in merito al ruolo dei sentimenti nella tragedia, cfr. Enrico Mattioda, *Teorie della tragedia nel Settecento*, Modena, Mucchi, 1994, in partic. pp. 17-74.

²⁸ Marco Ariani, *Drammaturgia e mitopoiesi. Antonio Conti scrittore*, Roma, Bulzoni, 1977, p. 43.

²⁹ Le due tragedie furono stampate in occasione della rappresentazione rispettivamente dagli editori Bassaglia e Bettinelli, e Pasquali (ma la prima edizione del *Cesare* era del 1726). Del *Giunio Bruto* si conosce almeno una replica data il 13 maggio 1747 nel teatro Scroffa di Ferrara (cfr. *I teatri di Ferrara*, cit., p. 563). Per una collocazione delle opere ‘romane’ di Conti nel panorama della letteratura europea sullo stesso tema e del dibattito politico continentale, cfr. Beatrice Alfonzetti, *Il corpo di Cesare. Percorsi di una catastrofe nella tragedia del Settecento*, Modena, Mucchi, 1989, pp. 160-194.

³⁰ [Jean-Baptiste-Louis Gresset], *Edoardo terzo Re d’Inghilterra. Tragedia del signor Gresset. Tradotta da Eubeno Buprastio P.A. della colonia ligustica. Da rappresentarsi nel teatro Grimani di San Samuele*, Venezia, Gerardi, 1743. La tragedia è arricchita «per maggior comodo del teatro» (ovvero dei suoi comici, ivi, p. 2) di una scena che grazie al racconto della morte di Eugenia appesantisce il finale di toni patetici. L’identità del traduttore, celato sotto il nome arcade, è svelata da Ferrari, *Le traduzioni italiane*, cit., p. 94, no. 1. Il testo di Gresset aveva esordito sui palcoscenici di Parigi appena nel 1740 (ivi, p. XV, n. 3).

³¹ Cfr. Gasparo Gozzi, *Elettra. Tragedia da rappresentarsi nel teatro Grimani di S. Samuele*, Venezia, Occhi, 1743. Nella ‘contesa’ letteraria veneziana inasprita dalle ambizioni di Pietro Chiari il conte si schierò dalla parte degli aristotelici e contro una riforma ‘popolare’ della scena. Dell’abate bresciano e dei suoi sostenitori Gozzi condanna sarcasticamente la boria che li porta «così alti e in tanta sublimità di cielo, che le nuvole restano in mezzo fra loro e Venezia, onde non hanno mai potuto vedere né la Merope, né l’Ulisse il giovane, né il Bruto, né il Cesare, né varii drammi recitati del signor abate Metastasio, né altre cosette, delle quali più che dell’altre intendono di parlare, e le quali però furono sul teatro lodate da Venezia, e sono di quelle che vi durano, e non bolle di acqua che si

Ancora cercando di trarre vantaggio dalla contrapposizione di linee di pensiero discordanti, durante il carnevale 1743-1744 si recitarono sia il *Marco Bruto* di Conti,³³ sia l'*Ifigenia in Tauri* di Carli, il cui «esito fu sopra ogni aspettazione fortunato, e [...] varie sere si replicò».³⁴ La tragedia contiana costituisce per certi versi un *unicum*: la vicenda ripete quella del *Cesare*, ma l'autore, tramite una vera e propria rivoluzione copernicana, esclude dalla narrazione il personaggio del condottiero e concentra l'osservazione sui soli congiurati. Viene così a mancare un vero protagonista tragico che attiri su di sé la pietà del pubblico: alla compassione per le misere sorti dell'eroe si sostituisce allora la *suspence*, alimentata dal dubbio (artificioso, perché la storia romana era nota al pubblico) che la congiura possa essere svelata anzitempo a Cesare. Al *Marco Bruto* e all'*Ifigenia* seguirono a stretto giro le rappresentazioni del torbido intrigo a lieto fine narrato nel *Cinna* da Pierre Corneille (che Francesco Giovanardi aveva tradotto e fatto pubblicare nel 1744)³⁵ e, nell'ottobre dello stesso anno, *Andromaca* di Racine.³⁶

disfanno subito dopo vedute» (Gasparo Gozzi, *La 'Gazzetta Veneta'*, a cura di Antonio Zardo, Firenze, Sansoni, 1915, p. 399).

³² «È vero, l'Elettra fu recitata; ma squisitamente, e molto più che la prima volta» (lettera di Gasparo Gozzi a Clemente Sibiliato, da Venezia, 4 novembre 1745, in Gozzi, *Lettere*, cit., pp. 206-208: 207).

³³ È lo stesso autore, una decina di anni più tardi, a collocare la rappresentazione «verso il fine del carnevale» (Conti, *Prefazione al Marco Bruto*, cit., p. 190). Mancando l'esplicito riferimento sul frontespizio dell'edizione, non è però possibile dedurre con certezza se si tratti del carnevale 1743-44 o del successivo. Le parole dell'abate, impegnato a promuovere serratamente la propria produzione letteraria, si limitano a chiarire la sequenza ravvicinata dei due *Bruto*: «rappresentò il Giunio Bruto il signor Gaetano Casali [...] e così piacque la tragedia che io mi determinai ad arrischiare in quest'anno la seconda, o il Marco Bruto» (ibidem). In assenza di ulteriore documentazione mi sono pertanto conformato alle deduzioni di Giuseppe Ortolani, che per primo ha tentato di ricostruire la cronologia tragica del quinto decennio del secolo (cfr. Ortolani, *Appunti per la storia della riforma del teatro*, cit., p. 31).

³⁴ Gian Rinaldo Carli, *Al signor Apostolo Zeno*, lettera prefativa dell'*Ifigenia in Tauri*, in Id., *Delle opere*, cit., vol. XVII, p. 197. Il testo della tragedia fu stampato dall'editore Recurti nello stesso 1744. In questo caso è l'autore a segnalare la messinscena della sua tragedia nel «carnovale dell'anno 1744»; diversamente dall'uso comune, tuttavia, con tale formula egli si riferisce alla stagione invernale 1743-1744, come dimostra la data «marzo 1744» in calce alla dedica ad Apostolo Zeno che precede il testo (cfr. *ivi*, p. 195). Facendo rappresentare il suo testo 'riformato' nel teatro Grimani, Carli alimentava la polemica con Conti, l'«illustre capo» dei fautori della riscoperta della tragedia classica (*ivi*, p. 196). L'abate, insieme al «padovano Giuseppe Salio, e il conte Gasparo Gozzi erano capi della setta paripatetica; cioè attaccati al gusto delle greche tragedie, e al rigorismo dell'arte» (Carli, *Dell'indole del teatro tragico*, cit., p. 1).

³⁵ [Pierre Corneille], *Cinna. Tragedia del signor Pietro Cornelio, trasportata in versi italiani dal proposto Francesco Giovanardi modonese e da esso lui dedicata a Sua Eccellenza la signora Pisana Giustiniani Grimani*, Venezia, Bassaglia, 1743. Cfr. anche Ferrari, *Le traduzioni italiane*, cit., pp. 80-81, no. 8 (si può stimare che il testo facesse parte del repertorio della compagnia Imer dalla dedica del traduttore alla signora Pisana Giustiniani Grimani, moglie di Michiel Grimani).

³⁶ Cfr. Jean Racine, *Andromaca. Tragedia di M. Racine tradotta dal francese*, Venezia, Lovisa, 1736. È Luigi Ferrari ad attribuire a Luisa Bergalli la responsabilità della versione in prosa della tragedia (cfr. Ferrari, *Le traduzioni italiane*, cit., p. 34, no. 8). La data della rappresentazione è testimoniata da Gian Rinaldo Carli, che pochi giorni dopo «l'infelice esito» della recita al San Samuele espone le

Il lavoro di Gasparo Gozzi di trasposizione e adattamento di testi dal francese proseguì con *Medea* di Longepierre, che fu rappresentata nella stagione invernale 1745-1746, come confida lo stesso conte nella sopracitata lettera del 4 novembre 1745.³⁷ Il rimaneggiamento del testo constava, più che nella precedente *Elettra*, di interventi drammaturgici significativi, con l'espunzione dei personaggi di Iphite e Cydippe e un incremento dello spazio dedicato a Rodope, la nutrice dei figli di Medea e Giasone. La gestazione di questo lavoro dovette essere lunga e complicata, perché già alla fine di ottobre 1744 il conte scriveva delle nuove commissioni ricevute dagli attori del San Samuele³⁸ e lamentava il suo stare «tutto il dì con ossa di morti, sangue, cervella, sospiri, e altre cose tali pel capo»³⁹. Dagli impegni con la formazione comica il letterato sperava probabilmente di ottenere un incarico fisso come poeta di compagnia e forse per un breve periodo ci riuscì. Un primo approccio con i proprietari del teatro è notificato dallo stesso Gasparo in due lettere da cui trasudano tutte le sue speranze: «di giorno in giorno aspetto l'abboccamento con Sua Eccellenza Grimani. Credo che non succederà se non è finita la Sensa»;⁴⁰ «sapete come vanno queste faccende. Così anche mi va ancora quella de' Grimani; co' quali devo abboccarmi lunedì, per altro con ferma parola d'essere ricevuto, sicché son fuori di dubbio. O quante coglionerie vo meditando pel carnevale prossimo».⁴¹ Quali siano stati gli accordi tra Michiel Grimani e Gasparo Gozzi come autore per il San Samuele, va segnalato che in questo torno di tempo egli fu probabilmente l'unico letterato che scrisse o adattò testi espressamente e scopertamente per la truppa comica di quel teatro.⁴² In tutti gli altri casi, dalle tragedie di Lazzarini a quelle di

proprie idee anticlassiciste in un discorso pronunciato il 28 ottobre 1744 (cfr. Carli, *Dell'indole del teatro tragico*, cit., pp. 5-6).

³⁷ «La Medea dee rappresentarsi nel futuro carnevale» (Gozzi, *Lettere*, cit., p. 207). Nell'epistola il conte si lamenta peraltro delle critiche che gli furono mosse circa il suo lavoro drammaturgico per il San Samuele: «fo la mia solita vita, bazzicando col calamaio, e co' fogli, e impazzendo con le Elette, e con le Medee, per vendicarmi con quelli che mi offendono facendogli piangere al teatro» (ibidem). Cfr. [Gasparo Gozzi], *Medea. Tragedia da rappresentarsi nel teatro Grimani di S. Samuele*, Venezia, 1746 (come *Cinna* dedicata a Pisana Giustiniani Grimani).

³⁸ «La compagnia di San Samuelle giunta in Venezia, mi fa nuovamente rivolgere il cervello a' coturni» (lettera di Gasparo Gozzi a Gasparo Patriarchi, da Venezia, 31 ottobre 1744, in Gozzi, *Lettere*, cit., pp. 185-187: 186).

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Lettera di Gasparo Gozzi a Domizio Todeschini, da Venezia, 4 giugno 1743, ivi, pp. 151-154: 153.

⁴¹ Lettera di Gasparo Gozzi a Domizio Todeschini, da Venezia, 11 giugno 1743, ivi, pp. 154-155: 155.

⁴² Su Gasparo Gozzi e la sua attività di traduttore e *dramaturg* per il San Samuele cfr. Paolo Bosisio, *Gasparo Gozzi poeta e traduttore drammatico*, in *Gasparo Gozzi. Il lavoro di un intellettuale nel Settecento veneziano*. Atti del convegno (Venezia-Pordenone, 4-6 dicembre 1986), a cura di Ilaria Crotti e Ricciarda Ricorda, Padova, Antenore, 1989, pp. 281-313: parlando dei rapporti tra la

Conti, Casali e compagni si appropriarono di drammaturgie belle e pronte, su cui impressero il proprio marchio e di cui spesso, con la loro esibizione, promossero la ristampa.

Venendo agli interpreti di *Medea*, si ricordi che da poco era rientrata al San Samuele la famiglia Sacco e fu probabilmente Antonia Franchi a sfilare a Cecilia Rutti il ruolo di terza Donna, come conferma la celebre *Nota* spedita a Mantova da Imer nella primavera del 1746. Per Marta Bastona, impegnata come Medea, si presentava un'occasione unica per distinguersi in una parte da prima Attrice assoluta: come si vedrà meglio tra poco, infatti, nei titoli precedenti la Focheri si era vista costretta quasi sempre dalla struttura drammaturgica a un 'testa a testa' paritetico con Marta Davia, seconda Donna di grandi prospettive e doti provate. Il secondo e terzo atto di *Medea* sono quasi un unico lungo monologo della maga tessala, che dapprima si esibisce nella rabbiosa condanna del fedifrago Giasone e poi, fingendosi pentita e remissiva ad accettare l'esilio, prepara l'inganno e la vendetta contro Creonte e Creusa, colpevoli di averle portato via l'amato marito. A Marta Davia, interprete della principessa di Corinto, e a Casali-Giasone era offerta la possibilità rara di esibirsi nella 'morte in scena', assente in ognuna delle altre tragedie allestite in quegli anni al San Samuele. Si tratta di una concessione all'«orroroso» abbastanza singolare, che forse nell'immaginario di Gozzi doveva concorrere all'esibizione del meraviglioso ricercata nel consapevole mantenimento di scene cardine (già presenti nell'archetipo euripideo) in cui la macchinaria la faceva da padrona: nella scena quinta del terzo atto il lungo monologo di Medea che prepara l'incantesimo contro Creusa e Creonte era accompagnato da effetti speciali che prevedevano l'oscuramento della scena «con romore, e lampi»⁴³ e con l'apparizione dagli inferi dei fantasmi del padre e del fratello della maga. Lo spettacolo scenotecnico raggiungeva però il vertice nel quinto atto, col volo del carro trainato da due serpenti su cui Medea fugge da Corinto.

formazione del San Samuele e un letterato impegnato come Gasparo Gozzi, mi corre l'obbligo di ribadire la mia idea secondo cui nessun intento riformistico si celava dietro le iniziative di messinscena tragiche della compagnia Imer, come invece in questo saggio sostiene Bosisio (ivi, p. 288) parafrasando Ortolani (cfr. Ortolani, *Appunti per la storia della riforma goldoniana*, in Id., *La riforma del teatro nel Settecento*, cit., p. 43). Per un'analisi letteraria di *Elettra* e *Medea* cfr. Carmelo Alberti, *Il calamaio e la lucerna. I componimenti teatrali di Gasparo Gozzi dal modello all'invenzione*, in *Gasparo Gozzi poeta e traduttore*, cit., pp. 331-356: 337-343.

⁴³ [Gozzi], *Medea*, cit., III,5, p. 44.

Nello stesso carnevale in cui si allestì *Medea* si presentò nel teatro di Ca' del Duca anche *La pace tra sabini e romani, o sia Il Romolo* di Antoine Houdart De La Motte,⁴⁴ antefatto del ciclo storico romano raccontato nelle tragedie di Antonio Conti.

Tra il gennaio e il febbraio 1748, quando la compagnia comica era costretta a recitare nel teatro di San Giovanni Grisostomo per l'incendio che pochi mesi prima aveva divorato il San Samuele, Giuseppe Imer e Gaetano Casali dettero l'avvio a un'impresa editoriale con cui promuovere la drammatizzazione in più puntate e l'allestimento per le scene dell'*Eneide* di Virgilio, un tema già affrontato da Imer in chiave farsesca nel *Troiano schernito in Cartagine nascente e moribonda*.⁴⁵ Per i tipi dell'editore veneziano Modesto Fenzo uscirono in quei mesi due capitoli della saga, *L'incendio di Troia* ed *Enea in Cartagine*. L'indicazione apposta sul frontespizio di quest'ultima composizione, «azione terza estratta dall'Eneide di Virgilio», fa supporre l'esistenza di un'«azione seconda» di cui però non si hanno tracce, così come non sono rimaste notizie di ulteriori continuazioni del progetto. L'appellativo di «opera comica» presente sul frontespizio del primo testo, del tutto inadatto alla truce narrazione della disfatta di Troia, si deve intendere come estensivo, una sorta di raccoglitore di tutto il materiale pertinente al lavoro dei professionisti comici.⁴⁶

Nell'*Incendio di Troia* credo si possano rintracciare alcuni segnali del contributo drammaturgico degli attori. Dettagli che arricchiscono la tragedia e ne fanno un testo polimorfo, dove l'abilità dei comici sapeva indurre la risata nel momento di massima tensione, o far crescere la meraviglia con l'introduzione delle macchinerie. Si vedano alcuni esempi. Nella quarta scena del secondo atto il dialogo tra Cassandra e Ascanio offre stralci di ilarità quando quest'ultimo interrompe con battute rapide e accessorie, anche rivolte al pubblico, la profezia della giovane. Dopo aver pianto la sorte infausta di Troia, la figlia di Priamo prosegue:

CASSANDRA [...] Volgendo l'occhio all'avvenir t'addito

⁴⁴ Cfr. [Antoine Houdart De La Motte], *La pace tra sabini e romani, o sia Il Romolo. Tragedia trasportata dal francese per recitarsi nel teatro Grimani a S. Samuele nel carnevale del 1745. M.V.*, Venezia, Valvasense, 1746. Cfr. Ferrari, *Le traduzioni italiane*, cit., p. 231, no. 2.

⁴⁵ Vd. qui IV.2.

⁴⁶ Come ha dimostrato Anna Scannapieco, da uomo di teatro qual era anche Carlo Goldoni rifuggì i dogmatismi di una ortodossa categorizzazione dei generi e allineandosi alla consuetudine della pratica scenica intese il termine «commedia» come una categoria onnicomprensiva «che ingloba, distintivamente rispetto al teatro per musica, tutte le produzioni atte a costituire un repertorio attorico» (Scannapieco, *Scrittoio, scena, torchio*, cit., p. 34).

un destino più fausto e più gradito.
ASCANIO Qual novità! Si cangia ora d'aspetto
e serena, e ridente appar tutt'altra.

E subito dopo:

CASSANDRA Al suo fianco [di Enea] averai sorte migliore...
Ma sorge, e si rinnova il mio dolore.
ASCANIO Alle doglie torniam! Cangiò semblante,
e di gioliva impallidì ad un tratto.⁴⁷

Un duetto che si rinnova nella scena seguente, significativamente confinato in due 'a parte':

CASSANDRA [...] (E questa patria durerà per poco).
ASCANIO (E siegue a barbottar. Che donna inquieta!).⁴⁸

All'umorismo, evidentemente un portato della commedia dell'Arte, faceva da contrappunto il «meraviglioso», ormai vanto soprattutto del teatro musicale. Dalla seconda scena del terzo atto, quando compare sul palcoscenico il cavallo di legno, fino al termine della tragedia è un crescendo di suggestioni. Alla fine di III,5 una didascalia informa che «molti vanno ad atterrar la porta. Altri adattano le funi al cavallo. Fra tanto si forma un ballo»;⁴⁹ e dopo una sola scena: «al suono di sinfonia; atterrano la porta; introducono il cavallo, e termina l'atto terzo».⁵⁰ Nel quarto e nel quinto atto, costruiti secondo una perfetta continuità narrativa, si moltiplicano i mutamenti di scena: dalla piazza alla camera di Enea e di nuovo alla città incendiata (atto IV), o ancora dal tempio alla stessa camera e poi alla costa (atto V). Ma la caratteristica più eccezionale della rappresentazione si deve rintracciare nella spettacolare battaglia che per quasi due interi atti si svolge sul palcoscenico, coinvolgendo un gran numero di comparse negli eserciti achei e troiani ed esibendo, più di quanto non era stato mostrato nella *Medea*, la «morte in scena» di Priamo, di Polide e di molti soldati. Dal punto di vista tecnico è possibile che l'impresa sia stata facilitata ai comici – se non addirittura suggerita – dall'occasione di potersi esibire sul palcoscenico del teatro San Giovanni Grisostomo, più vasto di quello del San

⁴⁷ *L'incendio di Troia*, cit., II,4, p. 25.

⁴⁸ Ivi, II,5, p. 26.

⁴⁹ Ivi, III,5, p. 42.

⁵⁰ Ivi, III,6, p. 44.

Samuele e attrezzato per gli spettacoli musicali. Ma è altrettanto vero che proprio la commistione dei generi era stata da sempre una delle armi più efficaci della compagnia dei Grimani, lo strumento prezioso grazie al quale, prima dell'insinuazione della riforma, essa si era distinta e si era guadagnata l'apprezzamento del pubblico.

L'ultimo dettaglio importante da evidenziare è il gran numero di *dramatis personae* coinvolte nella recita dell'*Incendio di Troia*, addirittura quindici, oltre a guardie, scudieri, servi e soldati (certamente molti, vista all'importanza delle battaglie). Una particolarità che rendeva il testo rappresentabile solo da compagnie, come quella del San Samuele, dotate di un *cast* oltremodo ricco. Secondo la distribuzione delle parti già valutata in precedenza si deve credere che Casali interpretasse l'eroe Enea, affiancato da Francesco Grandi nei panni del valoroso principe Corebo, promesso sposo a Cassandra. Il terzo Innamorato – forse Francesco Lapi, forse Giuseppe Simonetti – recitava la parte dello spietato Pirro, figlio di Achille e distruttore di Troia. Al di là di queste corrispondenze più comode da riconoscere (seppur fondate sempre su congettura), risulta quasi impossibile capire a chi spettassero le altre parti maschili in mancanza di dati ulteriori.⁵¹ È attendibile l'ipotesi che anche le maschere fossero coinvolte nella rappresentazione tragica (forse si può pensare che dietro il distaccato umorismo di Ascanio si nascondesse uno Zanni). Quanto ai ruoli femminili, Marta Bastona dovrebbe aver interpretato quello di Creusa, la moglie dell'eroe; la Davia quello di Cassandra, tornando a misurarsi con il personaggio dell'indovina già recitato nell'*Ulisse* di Lazzarini; mentre Antonia Franchi avrebbe potuto esibirsi nella tragica parte di Polissena, la principessa troiana sconfitta dalla passione per Achille.

Sebbene si riconosca il segno di un autore diverso, anche in *Enea in Cartagine* si trovano molte delle specificità che fanno dell'*Incendio di Troia* un'opera piena di sfaccettature, giusta per la compagnia del San Samuele. La vastità del palcoscenico del San Giovanni Grisostomo fu sfruttata per allestire scenografie ed 'effetti speciali' monumentali, che prevedevano l'approdo di sette navi sui lidi di Cartagine all'inizio

⁵¹ Mi sembra suggestiva l'ipotesi che in questo e negli altri spettacoli del ciclo di derivazione virgiliana si siano consumate le ultime apparizioni di Giuseppe Imer sulla scena. Il capocomico genovese potrebbe aver vestito i panni di Anchise, un personaggio certamente minore ma non inutile allo svolgimento dell'azione, nell'*Incendio di Troia* e forse, contravvenendo alla gerarchia vigente tra i ruoli di Innamorato, il sovrano mirmidone Jarba nell'*Enea in Cartagine*.

dello spettacolo, oppure la rappresentazione di una battuta di caccia in un «bosco grande contiguo alla reggia; con albero incavato capace di ricovrar due persone»,⁵² dove d'un tratto si oscurava la scena e si scatenavano «pioggia, e grandine», «lampi, e tuoni».⁵³ Per riempire l'ampio spazio a sua disposizione il direttore della compagnia faceva largo uso, come di consueto nelle rappresentazioni tragiche, di ampie masse di comparse. Come nell'ottava scena del terzo atto, quando, sulle note di «un'allegria sinfonia», «Didone va in trono servita da Enea. Dalla parte dell'istessa viene Osmida con li consiglieri: dall'altra vien Jarba preceduto dal suo seguito con cameli, elefanti, leoni, e tigri».⁵⁴ Non è facile immaginare come Casali e Imer risolvessero il problema di portare degli animali in scena (tanto più quelli feroci), ma vale la pena segnalare la singolare didascalia.

Neanche in questa opera scenica manca infine un breve inserto comico, una concessione al ridicolo di cui si rende ancora una volta protagonista Ascanio, insieme a Jarba:

JARBA [...] Garzon chi sei?
 ASCANIO Non conoscesti ancor, che un uomo io sono?
 JARBA Da qual parte venisti, e che ricerchi?
 ASCANIO Donde in pria mi trovai, che qui venissi
 E cerco un uomo e nol ritrovo ancora.
 JARBA Un uomo non son io? [...].⁵⁵

È addirittura probabile che a interpretare il personaggio del principe troiano fosse lo stesso attore che ne aveva vestiti i panni nell'*Incendio di Troia*, come certamente fu Casali a recitare la parte di Enea. Allo stesso modo è plausibile che Grandi si sia cimentato nell'incarnazione del secondo Innamorato, il moro Jarba, e il terzo Uomo in quella dell'infido calcolatore Osmida, capo delle guardie della regina e sfrontato aspirante al trono di Cartagine. Competeva alla Bastona la parte della prima Amatora Didone e a Marta Davia quello di sua sorella Anna.

A questi titoli, dei cui allestimenti sono testimoni le edizioni a stampa, se ne devono aggiungere alcuni su cui le informazioni risultano ancora più vaghe. Tra il 1743 e il 1746 Giuseppe Ortolani colloca la rappresentazione di due testi importati dai teatri d'opera seria, il *Lucio Vero* di Apostolo Zeno e il *Catone in Utica* di Pietro

⁵² *Enea in Cartagine*, cit., V,4, p. 69.

⁵³ Ivi, p. 73.

⁵⁴ Ivi, III,8, p. 44.

⁵⁵ Ivi, III,3, p. 39.

Metastasio, adattati per le scene di prosa secondo un uso consueto per la formazione del San Samuele;⁵⁶ ad essi va aggiunto il *Demetrio*, ridotto probabilmente dal componimento dello stesso poeta romano.⁵⁷ Nell'autunno 1748 pare che i comici abbiano rimaneggiato l'*Alceste* di Pier Jacopo Martello col titolo *L'esempio dell'amor coniugale in Alceste Regina*⁵⁸ e forse, nel carnevale successivo, misero in scena l'ennesima trasposizione da Voltaire di Gasparo Gozzi, che nel 1749 fece stampare la *Zaira* «ad uso del teatro italiano».⁵⁹ Infine, la documentata recita di un *Maometto alla Mecca* al teatro Scroffa di Ferrara nel 1747⁶⁰ accredita la possibilità che il *corpus* di tragedie francesi nel repertorio della compagnia Imer-Casali contemplasse una ulteriore traduzione: si tratterebbe del *Mahomet le prophète ou Le fanatisme*, che a ridosso di quella data conobbe due pubblicazioni. La prima edizione italiana del testo è contenuta nell'ottavo tomo delle *Opere varie trasportate dal francese, e recitate in Bologna*,⁶¹ la seconda, registrata da Leone Allacci, fu impressa a Modena in quel medesimo 1747. L'artefice della traduzione era il marchese Alfonso Fontanelli.⁶²

La sostanziale uniformità di tipi che si riconosce nei componimenti presi in esame fin qui permette di azzardare qualche ipotesi circa la distribuzione delle parti tra gli attori. Una corrispondenza diretta e reale tra i personaggi e lo stile recitativo degli interpreti, talvolta individuata esaminando i titoli goldoniani, o negli intermezzi di Antonio Gori, non si può tuttavia riconoscere in questi testi, che non furono composti da un poeta a misura della compagnia. Gli unici esempi per i quali si può tentare un'operazione di tal genere sono le traduzioni e gli adattamenti di Gasparo Gozzi, che certamente aveva ben chiare le caratteristiche e le qualità migliori dei suoi committenti.

⁵⁶ Cfr. Ortolani, *Appunti per la storia della riforma del teatro*, cit., p. 31.

⁵⁷ Cfr. *I teatri di Ferrara*, cit., p. 563.

⁵⁸ Cfr. Ortolani, *Appunti per la storia della riforma goldoniana*, cit., p. 48.

⁵⁹ Cfr. Voltaire, *Zaira. Tragedia del signor di Voltere ridotta dal francese ad uso del teatro italiano*, Venezia, Mora, 1749.

⁶⁰ Cfr. *I teatri di Ferrara*, cit., pp. 563-564.

⁶¹ Cfr. *Opere varie trasportate dal francese, e recitate in Bologna*, Bologna, Dalla Volpe, 1746, 8 voll. e Ferrari, *Le traduzioni italiane*, cit., pp. 149-150, no. 1.

⁶² Cfr. Allacci, *Drammaturgia*, cit., col. 500. L'identità del traduttore, confermata da Allacci («March. Fontanella», ibidem), è svelata dallo stampatore emiliano nella prefazione a *Oreste e Pilade. Tragedia di Monsieur De La Grange* ([Bologna, Dalla Volpe, 1756]. Cfr. Ferrari, *Le traduzioni italiane*, cit., pp. 284-288), dove il marchese è descritto come un «cavaliere versatissimo in ogni genere di letteratura, e ornatissimo di tutte le belle arti, e che fra i tanti suoi pregi possiede ancor quello del perfettissimo gusto, e modo di recitare» (ivi, p. 287).

Gaetano Casali, primo Innamorato dopo la partenza di Vitalba e massimo promotore del genere serio, fu l'interprete dei protagonisti maschili. Quanto all'*Oreste* del Rucellai, sembra potersene scorgere anche una descrizione fisica quando Ifigenia tratteggia il ricordo del fratello: «Il grave aspetto d'ogni imperio degno / e l'eccelsa statura, e l'ampie membra / albergan certo un animo gentile».⁶³ Col giovane principe atride Casali si misurò anche nell'*Ifigenia in Tauri* di Carli, nella rappresentazione dell'*Elettra* che Gasparo Gozzi adattò plausibilmente su suo invito e nell'*Andromaca* di Racine. Il comico recitò poi i ruoli eponimi nell'*Ulisse* e nel *Rutzvanscad*, quello dell'imponente e giusto Cesare e del valoroso e inflessibile Giunio Bruto nelle opere omonime di Antonio Conti. L'Edoardo III costruito da Gresset ricorda per larghi tratti il Giustiniano o il Carlo Magno cuciti da Goldoni addosso all'attore: anche il sovrano inglese, accecato dalla perfidia dei suoi detrattori, è costretto a condannare un amico creduto colpevole, ma come i suoi 'predecessori' sa dimostrare umiltà e profondo senso di giustizia quando scopre i propri errori. Altrettanto carismatico e possente è il personaggio di Augusto nel *Cinna* corneliano, la clemenza e la solennità del quale sembrano essere tra i marchi distintivi dell'attore Casali. Questi interpretò poi Romolo nell'omonima tragedia di La Motte, il Lucio Vero di Apostolo Zenò e il Catone di Metastasio.⁶⁴

Al secondo Innamorato Francesco Grandi competevano le parti del fido compagno di Oreste, Pilade, nella tragedia omonima di Rucellai, nell'*Ifigenia in Tauri* di Carli e nell'*Elettra* di Longepierre-Gozzi; di Agelao o del puro e valoroso Teodoto (il figlio non riconosciuto trucidato da Ulisse il giovane) e, in parallelo, di Mamaluc o del sacrificale Muezim nel *Rutzvanscad*. Nel *Cesare* contiano era invece quasi certamente lui a vestire i panni ingrati di Bruto, personaggio non interamente negativo perché portatore dei valori libertari della repubblica romana. Nel *Marco Bruto* era invece Gaetano Casali che recitava con ogni probabilità la parte eponima. Questo confermerebbe come al di fuori delle commedie a soggetto si stesse già imponendo il sistema, cosiddetto dei ruoli, che assegnava al primo attore il diritto ad assicurarsi la parte principale, indipendentemente dalla tipizzazione dei personaggi coinvolti. Per questa ragione nel *Marco Bruto* Grandi dovette rinunciare a incarnare

⁶³ Lazzarini, *Ulisse il giovane*, cit., p. 24.

⁶⁴ Anche Goldoni stimò la buona interpretazione dell'attore in questo ruolo, al punto da ricordarla, insieme a quelle di Giustiniano nel *Belisario* e di Bruto nell'omonimo componimento di Conti, tra le sue più note esibizioni (cfr. Goldoni, *Memorie italiane*, cit., p. 230).

il celebre pretore e accontentarsi di recitare l'ingannevole Albino. Nel *Giunio Bruto* affiancava Casali vestendo i panni del console Collatino, personaggio più sfocato rispetto a quello del compagno, a tratti scopertamente ingenuo ed eccessivamente clemente nei confronti dei congiurati, ma altrettanto devoto alla causa repubblicana. In virtù della propensione del primo Amatoroso a interpretare parti 'regali', Grandi ebbe la fortuna di potersi mettere in luce in quella importante e al contempo virtuosa di Vorcestre nell'*Edoardo terzo* di Gresset e in quella di Cinna nella tragedia a lieto fine omonima: il nipote di Pompeo ha molto da spartire con il Bruto del *Cesare* di Conti, per i suoi scarti d'umore e per la sua inquieta oscillazione tra la passione amorosa per Emilia e il rispetto per l'imperatore. Lo stesso vale nell'*Andromaca* per Pirro, il sovrano diviso tra amore e risentimento per la principessa troiana, che l'attore probabilmente interpretò nel 1744, gareggiando in un ruolo di pari importanza con Casali. Proprio Pirro costituisce anche il primo personaggio dotato di fermezza e dignità regale che l'attore si trovò a incarnare dopo una serie di tipi caratterizzati piuttosto da intime lacerazioni e instabilità intellettuali o sentimentali. All'eroe pelide seguirono Creonte nella *Medea* di Longepierre e Tazio nel *Romolo* di La Motte, brutale e destinato alla sconfitta il primo, giusto e vittorioso il secondo.

Il terzo innamorato – Gasparo Zorni se ancora militava al San Samuele a questa altezza cronologica – interpretava le parti degli antagonisti nelle prime rappresentazioni tragiche: lo spietato (ma pavido fin quasi al ridicolo) Toante tingeggiato da Rucellai; il malvagio, violento e freddo Cassio che muove Bruto all'assassinio di Cesare (in entrambe le tragedie dedicate da Conti alla congiura delle Idi di marzo); lo strisciante Arunte, infiltrato nemico in terra romana, nel *Giunio Bruto*; il doppiogiochista Roberto nell'*Edoardo terzo*; l'ambizioso e crudele Egisto nell'*Elettra*; il sacrilego Fineo concepito da Carli per la sua *Ifigenia*. Diverso è il caso dell'*Ulisse il giovane* di Lazzarini e della relativa parodia di Valaresso, da cui i cattivi sono esclusi per far posto all'inclemente Fato. In questi frangenti saranno state affidate al terzo Uomo le parti di Agelao o Teodoto e Mamaluc o Muezim, liberate dal secondo Innamorato. Nell'*Andromaca* raciniana, dove è l'imponenza della passione amorosa a decidere le sorti dei personaggi coinvolti, il terzo Amatoroso fu probabilmente impegnato nella parte di Pilade. Non è possibile conoscere se Francesco Lapi fosse già in compagnia nel 1745, ma di certo era tornato in quell'anno Giuseppe Simonetti al seguito della famiglia Sacco. Fu uno di loro due a

impersonare la parte del subdolo Procolo nel *Romolo*, mentre l'altro recitava nei panni del falso sacerdote e «gran sacrificatore»⁶⁵ Murena.

Tra le attrici, i primi anni Quaranta furono quelli della consacrazione di Marta Bastona nel ruolo di prima Amatora a scapito di Cecilia Rutti, che nel 1746 si ritrova addirittura retrocessa al posto di quarta Donna. Lo scarso numero di ruoli femminili previsti nelle tragedie (quasi sempre non più di due) gioca talvolta a discapito dell'eterogeneità dei caratteri. Ciò complica da un lato il riconoscimento delle attrici sotto le sembianze dei loro personaggi, ma dall'altro concorre a ricreare quel fenomeno, già incontrato nell'esame delle «opere sceniche» goldoniane, che vuole le comiche misurarsi spalla a spalla in parti spesso di uguale importanza. In questo senso è curioso immaginare come questi spettacoli fossero un'occasione per assistere a entusiasmanti sfide a colpi di scene madri o solenni tirate tra la prima attrice e la sua giurata antagonista. È il caso, ad esempio, del *Cesare* e del *Marco Bruto* contiani, in cui Calpurnia e Porzia prima, Servilia e la stessa figlia di Catone dopo, si dividono gli allori: si può supporre che nel primo caso Marta Bastona abbia scelto per sé la parte più tragica della generosa sposa di Cesare, per misurarsi in seconda battuta con quella dell'ambiziosa Servilia; in entrambe le occasioni sarebbe toccato alla giovane Davia interpretare la furoreggiante compagna di Bruto. Similmente nel *Giunio Bruto* dello stesso autore la Focheri potrebbe aver recitato il ruolo altamente drammatico di Vitellia e la Davia quello multiforme di Tarquinia, figlia e amante fedele oltre che tenace lealista: prima fredda calcolatrice politica, poi vittima della passione amorosa. Parimenti nell'*Edoardo terzo* di Gresset le due attrici si saranno contese l'amore del re impegnandosi rispettivamente nelle parti di Alzonda (l'ambizione e la passione della quale ricordano quelle della principessa Costanza nell'*Enrico* di Goldoni) e di Eugenia, innocente vittima dell'inganno preparato da Roberto e della gelosia della rivale in amore. Più difficile risulta individuare le competenze delle comiche nell'*Elettra* di Longepierre-Gozzi anche per la presenza di Crisotemi, sorella minore dell'eroina: l'ipotesi più plausibile è che il ruolo eponimo sia stato interpretato dalla Bastona, quello di Clitennestra da Cecilia Rutti e quello di Crisotemi dalla Davia. Un peso sostanzialmente equilibrato, tranne per la responsabilità della Focheri di recitare il personaggio del titolo, avevano Ifigenia e la

⁶⁵ [De La Motte], *La pace tra sabini e romani*, cit., p. 4.

sua fedele Olimpia nella *Ifigenia in Tauri* di Carli, e la principessa troiana e la volubile Ermione nell'*Andromaca* di Racine.

Più cristallina era la gerarchizzazione femminile nelle prime tragedie allestite dalla formazione di Imer e in alcune importazioni transalpine: la Bastona sarà stata l'Ifigenia dell'*Oreste*, la sfortunata Eurinome, figlia e sposa di Ulisse il giovane, e l'ostentata classicista Culicutidonia del *Rutzvanscad*. La Rutti, pur prendendo ancora parte a questo genere di rappresentazioni, si sarà progressivamente attestata su ruoli minori, incarnando forse la ministra anziana Olimpia nella tragedia di Rucellai; la nutrice sia nell'*Ulisse* che nell'«arcisopratragicissima tragedia» di Valaresso; la confidente di Andromaca, Cefisa; la triste serva di Medea. Alla Davia, infine, saranno state affidate la parte della giovane e 'cristiana' ministra Erifile nell'*Oreste* e quelle della profetessa ispirata da Apollo e puntualmente inascoltata nel duetto *Ulisse-Rutzvanscad*. Un caso, quest'ultimo, che se verificato gioverebbe molto alla ricostruzione del profilo della comica: ne confermerebbe ad esempio l'estrema duttilità, visto che sarebbe stata impegnata in pochi giorni come veggente tragicamente incompresa e come folleggiante astrologa di piazza. Si ricordi per inciso che la Davia fu anche eccellente cantante, e poiché parti come queste sembrano tagliate apposta per essere messe in musica non c'è da escludere che il canto sia stato utilizzato in queste *performances* anche fuori dai cori. Ho già detto della divisione delle parti nella *Medea*, dove la Bastona doveva dominare la scena con la sua vorace pazzia; in termini simili nel *Romolo* la Davia era costretta dalle gerarchie a far da ancella a Ersila, la principessa sabina, interpretata dalla prima Ammosa, combattuta tra l'amore per il re romano e quello per la patria.

Girolamo Focheri e Carlo Davia, delle cui attitudini attoriche non ci sono giunte notizie significative, dovettero tornare molto utili negli allestimenti tragici della compagnia, che prevedevano il coinvolgimento di un consistente numero di personaggi. Di loro Casali e Imer si valsero per le numerose parti gregarie maschili, meno impegnative e di minor incidenza sull'esito delle rappresentazioni. In alcuni casi, però, ricorsero ai due anche per ruoli più significativi, come quelli di Tito e Tiberio, i congiurati sacrificati dal padre Giunio Bruto sull'altare della repubblica, o di Toante e Laio nell'*Ifigenia in Tauri* di Carli, l'uno sovrano barbaro e l'altro artefice, insieme a Olimpia, della svolta narrativa che permette la condanna del traditore Fineo e la fuga dei fratelli atridi. Lo stesso capocomico genovese

partecipava con parti secondarie al successo delle tragedie, un genere spettacolare che all'alba del 1748 promosse audacemente con la pubblicazione e la messinscena dei racconti delle peripezie di Enea.

2. *Le commedie*.⁶⁶

Nell'autunno del 1745, la stessa stagione in cui si replicava positivamente l'*Elettra* di Gozzi, i comici di Imer misero in scena un «drama ovvero sia comedia» in musica che ricevette «singolar applauso sì per la musica, che per gli attori».⁶⁷ Si tratta del *Pandolfo*, componimento di autore anonimo musicato dal vicentino Giuseppe Scolari.⁶⁸ Il dramma fu replicato nel 1746 nel teatro Rangoni di Modena da una compagnia di «comici riuniti» con dedica alle «dame» della città.⁶⁹ La genesi del testo è spiegata dall'editore al «cortese lettore» in apertura del libretto: non si tratta di una vera e propria riscrittura della *Commedia in commedia* (come alcuni studi riportano sommariamente),⁷⁰ ma di un'opera nuova per cinque personaggi, che da quella doveva prendere inizialmente spunto ma di cui infine non rimane «se non la scena appunto della commedia, che si finge alla presenza di Pandolfo, ma diversamente condotta», e della quale «essendo tutto il resto nuovo, se ne potea far di meno».⁷¹

La vicenda è quella semplice di un padre avaro che vuole imporre un matrimonio di convenienza a una figlia segretamente innamorata e corrisposta; a sbrogliare la

⁶⁶ Visto il numero abbastanza esiguo di notizie sull'attività specificamente comica della formazione del San Samuele in questo intervallo cronologico, ho optato per raccogliere sotto questo paragrafo sia le commedie musicali, sia quelle distese o a soggetto.

⁶⁷ Groppo, *Catalogo purgatissimo*, cit., c. 278.

⁶⁸ Esistono due edizioni conformi della commedia, una uscita dai torchi del veneziano Antonio Mora nel 1745, l'altra senza stampatore datata 1746. Di questa seconda edizione esistono due ristampe sostanzialmente identiche tranne per l'incisione (già presente sul libretto del '45) che in una delle due copie affianca il frontespizio e nella quale si vede un uomo coronato d'alloro che indica una cetra, accompagnato dalla scritta «Cithara infelix» (*Il Pandolfo. Commedia per musica da rappresentarsi nel teatro Grimani a S. Samuele, l'autunno dell'anno 1745*, Venezia, 1746 [BNBM, Racc. Dramm. Corniani Algarotti, 3146]. L'altra copia è conservata nella stessa Racc. Dramm. col numero 3825). Entrambe le edizioni sono catalogate da Sartori, *I libretti italiani*, cit., vol. IV (1991), ni. 17744-17745, p. 352.

⁶⁹ Gandini, *Cronistoria dei teatri di Modena*, cit., vol. I, pp. 97-98.

⁷⁰ Cfr. Giovanni Polin, *Introduzione* a Carlo Goldoni, *Drammi comici per musica*, I. 1748-1751, a cura di Silvia Urbani, introd. di Giovanni Polin, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 9-119: 17.

⁷¹ *Il Pandolfo. Commedia per musica da rappresentarsi nel teatro Grimani a S. Samuele, l'autunno dell'anno 1745*, Venezia, Mora, 1745, p. 3.

situazione e favorire l'unione tra i due giovani sono, come di consueto, le arti segrete del servo astuto. Niente di sorprendente se non fosse per un dettaglio che impone di soffermare l'attenzione sulla descrizione che il servo Nico offre di Fiorlindo, l'aspirante di Lucinda gradito al padre. Eccola:

PANDOLFO Conosci tu Fiorlindo?

NICO Lo conosco.

PANDOLFO Che te ne par?

NICO L'è curto, grasso, e grosso;
el parla in ponto, e virgola
el par fatto a verigola
col fa e so complimenti [...].⁷²

Fiorlindo è basso e tozzo, con la pelle butterata.⁷³ Sembra il perfetto ritratto di Giuseppe Imer già osservato in molti intermezzi, tanto più veritiero perché non strettamente necessario: a nulla gioverebbe infatti la descrizione fisica del personaggio ai fini della narrazione. Essa si rivela invece utile a inquadrare, fin prima del suo ingresso in scena, l'asso dello spettacolo musicale del San Samuele, oltre che a gettare un po' di ridicolo sugli obiettivi di Pandolfo. Imer tornava così a vestire i panni dell'Innamorato raggirato dalla coppia di amanti, come nella *Pupilla* goldoniana. La giovane 'attrice' Lucinda era interpretata da Agnese Rastrelli, l'avarò Pandolfo dal Pantalone Golinetti, il giovane Celio quasi certamente dall'onnipresente Casali, mentre la parte del servo Nico potrebbe essere stata sostenuta anche da Antonio Sacco, all'occorrenza impegnato come servo astuto.

Proprio Antonio Sacco fu importante protagonista della ricongiunzione, seppure a distanza, di Carlo Goldoni con il palcoscenico del San Samuele. Quando nel 1742 il comico aveva lasciato il teatro veneziano tirandosi dietro tutta la numerosa famiglia il commediografo era ancora poeta di compagnia. Ma tre anni dopo, allorché Truffaldino fu reintegrato da Imer nella sua truppa, l'avvocato si trovava ormai 'esule' in Toscana. Il sodalizio tra i due, da cui erano nate commedie di successo durante la prima comune esperienza al servizio dei Grimani,⁷⁴ conobbe una seconda fiammata quando Sacco si rivolse al commediografo chiedendo la riscrittura di un

⁷² Ivi, p. 6.

⁷³ La «verigola» identifica uno «strumento di ferro fatto a vite ad uso di bucare le tavole» (Giuseppe Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano*, Venezia, Cecchini, 1856 [rist. anast. Firenze, Giunti, 1993], p. 788): «fatto a verigola» significa quindi succhiellato, bucherellato dalle varole.

⁷⁴ Vd. *supra*, p. 201.

canovaccio che avrebbe conosciuto negli anni (e nei secoli) grande fortuna. Il testo che il comico consegnò alle cure di Goldoni era l'*Arlequin valet de deux maîtres* di Jean-Pierre des Ours de Mandajors; dalle sue basi nacque *Il servitore di due padroni*, composto nello stesso 1745 ma rappresentato solo l'anno seguente, prima a Milano durante la *tournée* estiva, poi nella Serenissima. Non mi soffermerò a lungo su un testo a cui la critica ha dedicato ampia attenzione e abbondanti studi, seppure condotti sulla riscrittura della commedia fatta da Goldoni per la pubblicazione fiorentina (1753) e *in absentia* del canovaccio originale.⁷⁵ Mi è però utile accennare almeno alla distribuzione delle parti, che Lorenzo Colavecchia congettura affidandosi alle corrispondenze tra i personaggi dello scenario e i nomi d'Arte degli attori che facevano parte della compagnia in quel 1746:⁷⁶ oltre ad Antonio Sacco, committente di Goldoni e impegnato nei panni del protagonista Truffaldino, le due coppie di Innamorati erano composte da Francesca Sacco-Clarice e Gaetano Casali-Silvio la prima, Antonia Franchi-Beatrice e Giuseppe Simonetti-Florindo l'altra. Dopo i successi di Momolo Francesco Golinetti tornava a esibirsi nelle vesti di Pantalone, mentre il personaggio del Dottore, assente nella commedia di Mandajors e appositamente inventato da Goldoni, era interpretato da Rodrigo Lombardi. Completavano lo schieramento dei Servi il Brighella Giuseppe Marliani e Andriana Sacco, per cui l'avvocato veneziano aveva scritto di sana pianta la parte di Smeraldina.

La massiccia presenza di membri della famiglia Sacco tra gli interpreti del *Servitore* la dice lunga sul peso 'politico' di Truffaldino. Da un lato Casali, interprete poliedrico e uomo di personalità, spingeva sul pedale tragico con la cautela che la proposta di un genere elitario imponeva;⁷⁷ dall'altro Sacco e la sua truppa di

⁷⁵ «Quando io composi la presente commedia, che fu nell'anno 1745, in Pisa, fra le cure legali, per trattenimento, e per genio, non la scrissi io già, come al presente si vede. A riserva di tre, o quattro scene per atto, le più interessanti per le parti serie, tutto il resto della commedia era accennato soltanto, in quella maniera che i commedianti sogliono denominare *a soggetto*; cioè uno scenario disteso, in cui accennando il proposito, le tracce, e la condotta, e il fine de' ragionamenti, che dagli attori dovevano farsi; era poi in libertà de' medesimi supplire all'improvviso, con adattate parole, e acconci lazzi, e spiritosi concetti» (Goldoni, *L'autore a chi legge de Il servitore di due padroni*, cit., pp. 110-111). Per un approfondimento sui rapporti tra Goldoni e Sacco e per una più attenta analisi delle relazioni tra drammaturgia e scrittura scenica del *Servitore* cfr. almeno Ferrone, *Introduzione a Goldoni, Il servitore di due padroni*, cit. e Colavecchia, *Antonio Sacco comico italiano*, cit., pp. 149-165.

⁷⁶ Cfr. *ivi*, p. 156.

⁷⁷ «Il pubblico si annoia, se non trova novità d'indole nelle produzioni scritte, e ripiomba alla Commedia Improvvisa dell'Arte, sempre spettacolo caricato, ed allegro, e rinnovellato ne' suoi dialoghi da' vivaci spiriti, che lo rappresentano» (Gozzi, *Ragionamento ingenuo*, cit., p. 368). Con queste parole Carlo Gozzi ribadisce il bisogno del pubblico di nutrirsi di continue novità. Sebbene le

agguerriti parenti offriva alla compagnia del San Samuele l'opportunità di sbaragliare la concorrenza anche sul piano della recitazione improvvisa, o della Commedia dell'Arte, il genere in cui per lungo tempo aveva prevalso il teatro San Luca. Forte di questo merito, nel 1746 Antonio tornò alla carica con Goldoni dopo il buon esito del primo esperimento:

Sacchi me fit part, quelque tems après, du succès de ma piece. *Le Valet de deux maîtres* étoit applaudi, étoit couru on ne pouvoit pas davantage, et il m'envoya un présent auquel je ne m'attendois pas; mais il me demandoit encore une piece, et il me lassoit la maître du sujet; il desiroit cependant que ma dernière comédie, n'étant fondée que sur le comique, celle-ci eût pour base une fable intéressante, susceptible de sentimens et de tout la pathétique convenable à une comédie.⁷⁸

Dopo qualche esitazione per la promessa che si era fatto di non comporre più commedie a soggetto,⁷⁹ Goldoni confezionò *Il figlio di Arlecchino perduto e ritrovato* o *La nascita del primogenito di Arlecchino* sulla base di un testo che già circolava con applauso tra l'Italia e la Francia. Ma nonostante la positiva ricezione da parte del pubblico (anche e soprattutto quello francese della *Comédie Italienne*), l'autore considerava il suo lavoro colpevole di inverosimiglianza e scelse di non pubblicarlo mai. Il 6 giugno del 1747 la commedia fu rappresentata dalla formazione nel teatro Scroffa di Ferrara⁸⁰ e conobbe senz'altro repliche anche nelle stagioni successive.

Neanche quella fu per Goldoni l'«ultima volta». Carlo Gozzi nell'*Appendice al Ragionamento ingenuo* elenca alcuni titoli di commedie scritte dall'avvocato per Sacco probabilmente entro il 1746: oltre ai due appena citati e a quelli dell'autunno 1740, *La congiura de' carbonari*, *Truffaldino ubbriaco* e *Re dormendo*, *Truffaldino confuso tra il bene e il male* e *I due gemelli Truffaldini*, i cui canovacci non sono conservati.⁸¹ Al di là del tono più o meno «pathétique» che può aver reso queste

sue parole siano da leggere nel contesto del confronto-scontro con la produzione drammatica targata Goldoni e Chiari, credo che lo stesso pensiero animasse la truppa del San Samuele nel suo instancabile equilibrio e nella sua oscillazione tra i generi.

⁷⁸ Goldoni, *Mémoires*, cit., p. 224.

⁷⁹ «J'avois dit, à ma dernière piece, *encore pour cette fois*» (ibidem).

⁸⁰ Cfr. *I teatri di Ferrara*, cit., p. 564.

⁸¹ Cfr. Gozzi, *Appendice al Ragionamento ingenuo*, cit., p. 555. Della prima e della terza commedia si possono forse riconoscere dei posteriori rifacimenti rispettivamente nell'*Arlequin charbonnier* (compresa dallo stesso Goldoni nel *Catalogue des Pieces de Théâtre* posto in calce alle memorie francesi [Goldoni, *Mémoires*, cit., p. 615]) e in *Il genio buono e il genio cattivo*, scritta nel 1764 a Parigi ma rappresentata per la prima volta tre anni più tardi dalla compagnia Medebach. Sulla datazione dei canovacci goldoniani cfr. anche Scannapieco, *Scrittoio, scena, torchio*, cit., pp. 142-143.

commedie maggiormente potabili al gusto degli inflessibili portavoce della riforma letteraria del teatro, esse sono soprattutto il segno della politica performativa del San Samuele, votata all'assortimento del repertorio e slegata da ogni programma riformatore.

Nel carnevale 1746-1747 Giuseppe Imer allestì nel teatro di Ca' del Duca la «tragicommedia pastorale» di Giovan Battista Guarini, *Il pastor fido*. La notizia della rappresentazione è fornita ancora una volta da Carlo Gozzi – assiduo spettatore e straordinario cronista dell'attività spettacolare della laguna – in un esilarante passaggio della sua *Lettera, e composizione fegejana* che conviene rileggere per intero:

Ricordomi, che nel teatro a Santo Samuele eraci recitato il Pastor fido, ed eseguite alcune delle prime scene, eccoti Dorinda pastorella innamorata senza frutto di Silvio, e questa era la Marta Davia abilissima commediante. Ella aveva una veste candida più che neve, ed era tutta garoffani, e tulipani, e acconcia ne' capelli molto gentilmente con grillande. Tenea a guinzaglio certo cagnaccio, ch'era un mastino grandissimo, e questo doveva essere quel Melampo, smarrito da Silvio, ch'essa voleva rendergli per farselo amico, come dei sapere. Cominciato ch'ebbe la Marta detta, tutta isnella leggiadramente il suo dire, quel mastino comincia a tirar forte per fuggire entro, come che era una bestia, e non intendea la parte sua. La Davia magheretta, e vacillante interrotta a ogni parola, tirava il cane, e il cane tirava la Davia; la Davia era disordinata, e scomposta, il cane gagliardamente dava scosse, gl'aspettatori cominciano le risa grandi. Tira il mastino, tira la Davia, brevemente quel cane volge la spera all'udienza, si rannicchia sull'anche, e scarica il ventre d'un gran mucchio di bruttura. Le risa, e i fischi, e lo scoppio del battere delle mani intruonava. La poveretta Davia tutta vergognosa pur stava salda per non guastare l'ordine, e tenea il cane, il qual cane, liberatosi da quel fastidio, se ne stava poi cheto come olio: ma che per questo? Il caso era piaciuto agl'aspettatori, e il rombazzo, e il plauso non si potea porre in calma. La Marta cominciava a intunare, *O del mio bello e dispietato Silvio / Cura, e diletto avventuroso, e fido*, e l'uditorio non volea ch'ella seguitasse la scena dell'opera, ma voleva replicata la scena del cane. S'io ti dicessi, ch'ella dovette imboscare, e ritirarsi per un quarto d'ora, perocché si voleva a richiesta universale la replica dello sconciare del cane, piuttosto che l'opera del Guarini, che verrai tu a dirmi? Il caso fu com'io te l'ho narrato, ed io scrittore fui presente nel carnevale dell'anno 1746, e non ci battei però le mani per volerlo di nuovo, anzi me ne uscii dal teatro, e la mattina passando a Rialto guardai il cartello per vedere se dicea: si replica a richiesta universale col cacare del cane.⁸²

Che si tratti proprio della pastorale del Guarini e non della sua parodia è confermato dalla presenza del personaggio di Dorinda, escluso dal *Pastor fido ridicolo* ridotto in musica dai comici. La scena descritta nello stralcio è anzi la seconda del secondo atto, in cui la ninfa compare in scena per la prima volta con Melampo al guinzaglio e si presenta intonando i lamentosi versi trascritti da Gozzi.

⁸² Gozzi, *Lettera, e composizione fegejana*, cit., cc. 22v.-23r..

Non è da escludere che, come in precedenti occorrenze, fosse allestita in quei giorni dagli stessi comici anche la riduzione in musica della pastorale, così da promuovere uno spettacolo con il successo dell'altro. Ma la mancanza di prove documentarie al riguardo impone cautela.

Di certo l'allestimento di un testo tanto lungo avrebbe costituito un impegno troppo gravoso anche per una formazione attrezzata come quella di Imer. È pertanto probabile che pur mantenendo la struttura tragicomica dell'originale sia stata approntata una riduzione che tagliasse alcune scene meno funzionali allo svolgimento della vicenda. Nessun problema dovevano invece costituire i diciannove personaggi più i cori coinvolti da Guarini, viste le prove di 'teatro di massa' già brillantemente superate da Imer e compagni. Detto di Dorinda, di cui era interprete la Davia, è possibile che Casali abbia incarnato il personaggio dell'incorruttibile (almeno fin quasi alla conclusione) Silvio, mentre la Bastona e Francesco Grandi costituivano la coppia di Innamorati destinata a salvare Arcadia e composta da Amarilli e Mirtillo. Oltre ad Antonia Franchi Sacco, nascosta dietro il personaggio della intraprendente Corisca, non è possibile ravvisare corrispondenze inequivocabili tra i protagonisti della vicenda e gli attori della compagnia.

Durante la medesima stagione invernale si vide sul palcoscenico del San Samuele il *Raguet* di Scipione Maffei, rappresentato e pubblicato anonimo.⁸³ Nell'*A chi legge* che precede il testo l'editore dichiara che l'obiettivo del teatro, certamente condiviso dall'autore, era «migliorare i costumi, correggendo i difetti piccoli con la comedia, e i vizi grandi con la tragedia».⁸⁴ Il difetto piccolo condannato nel *Raguet* è la cattiva abitudine contratta dalla nobiltà italiana di introdurre vocaboli francesi disordinatamente e con cattiva pronuncia nel linguaggio quotidiano. Ma la drammaturgia di Maffei, così votata alla causa sociale, è estremamente debole e del tutto priva di azione. La comicità della vicenda è tutta appoggiata sugli equivoci che nascono dall'oscuro parlare dei due forestieri e pretendenti alla mano di Ersilia, Ermondo e Flavio (quest'ultimo nascosto sotto il nome di Alfonso). I personaggi

⁸³ Cfr. [Scipione Maffei], *Raguet. Commedia da rappresentarsi nel teatro Grimani a S. Samuele nel carnevale 1747*, Venezia, Coleti, [1747]. L'indicazione cronologica del «carnovale 1747» si riferisce in questo caso alla stagione invernale 1746-1747, dal momento che un anno dopo i comici di Imer erano costretti al San Giovanni Grisostomo dall'incendio che aveva divorato il San Samuele. L'attribuzione della tragedia al genio dell'erudito veronese si deve a Gaetano Melzi, *Dizionario di opere anonime e pseudonime di scrittori italiani*, Milano, Pirola, 1852 (rist. anast. Bologna, Forni, 1982), vol. II, p. 409.

⁸⁴ *L'editore a chi legge* di [Maffei], *Raguet*, cit., p. 3.

sono scarnificati e il loro carattere è sacrificato sull'altare di una scrittura concettuale, tanto che il testo sembra più adatto alla lettura che alla rappresentazione. L'unica dotata di qualche accenno vitale è Despina, la cameriera di Ersilia, che con la sua ingenuità abbozza almeno qualche lazzo verbale. I servi dei due Amorosì sono spogliati delle connotazioni specifiche del ruolo: Lippo appare incapace di far esplodere la sua latente stupidità, che viene soffocata ogniqualvolta prova ad affiorare, mentre Aliso, il cui unico merito da primo Zanni è quello di sottrarre al collega sciocco un ritratto di Ersilia, è trasformato in un meccanico traduttore delle stravaganze del padrone. L'unico altro personaggio degno di menzione è Ermondo, al quale l'autore affida il compito di suo portavoce, quasi un'anticipazione del *raisonneur* ottocentesco e, soprattutto, primonovecentesco.⁸⁵ Risultano al contrario del tutto inutili all'economia del racconto Fazio e il Capitano, protagonisti anonimi delle scene centrali del quarto atto, introdotti da Maffei forse come piccola concessione alle compagnie comiche, che potevano così schierare in un sol colpo tutti i loro interpreti. Nell'ottica della formazione del San Samuele si può credere che la distribuzione delle parti seguisse il seguente schema decisamente lineare: Flavio/Alfonso, Gaetano Casali; Ermondo, Francesco Grandi; Ersilia, Marta Davia; Idalba, Antonia Franchi; Despina, Andriana Sacco; Aliso, Giuseppe Marliani (se ancora in compagnia); Lippo, Antonio Sacco; Ermondo, il padre della giovane Innamorata, era probabilmente interpretato dal Pantalone della compagnia, Fazio dal Dottore Rodrigo Lombardi, il Capitano forse da Giuseppe Simonetti, terzo Uomo della truppa.

Il 1748 fu un anno cruciale per la storia teatrale veneziana: Carlo Goldoni rientrava a Venezia al fianco di Girolamo Medebach, fermamente convinto di poter imporre una svolta alla drammaturgia comica; Gaetano Casali e Giuseppe Imer portavano sulle scene del teatro San Samuele le prime «azioni sceniche» dedicate al ciclo di Enea, preparandosi a dar battaglia ai nuovi rivali; Gasparo Gozzi chiudeva dopo appena un anno la sua esperienza impresariale al fianco della moglie Luisa Bergalli nel teatro Sant'Angelo e di lui si scriveva nel *Giornale dei letterati* pubblicato a Firenze che aveva «consegnato alle stampe due commedie leggiadrissime, una intitolata *Il borbottone* e l'altra *I filosofi*, le quali nel teatro

⁸⁵ Si tratta di una variante del brillante importata dalla Francia. Cfr. Jandelli, *I ruoli nel teatro italiano*, cit., p. 254.

Grimani di S. Samuele saranno rappresentate».⁸⁶ Del *Borbottone*, che Giuseppe Ortolani stima essere una traduzione di *Le grondeur* di David-Augustin de Brueys e Jean de Palaprat,⁸⁷ non si conoscono pubblicazioni, mentre l'altra commedia, una riduzione in versi da *Le philosophe marié* di Philippe Néricault Destouches, uscì regolarmente dai torchi di Pietro Bassaglia col titolo *I filosofi innamorati* e fu rappresentata nella stagione d'autunno.

Si tratta della prima commedia scritta dal conte Gozzi per il teatro Grimani di cui si abbia notizia, ma non ha niente a che vedere con le «coglionerie» annunciate qualche anno prima nell'attesa dell'«abbozzamento» con Michiel.⁸⁸ Al contrario, nella sua critica dei «piccoli difetti» delle mode contemporanee, fatte di vizi e vacuità intellettuale, il componimento si allinea nei suoi intenti al *Raguet* maffeiano. Il blocco dei personaggi si divide essenzialmente in due partiti: quello della moda, a cui aderiscono Lattanzio, la figlia Eleonora e il secondogenito di Fazio, Leandro; e quello dei filosofi, o quantomeno dei sostenitori di una condotta di vita più regolata e moralmente indirizzata dalla ragione e dallo studio. Si schierano da questo lato Diana, la figlia Aurelia, e i due filosofi innamorati, Ottavio e Silvio. Da convinto promotore di una drammaturgia socialmente attiva, Gozzi si guarda bene dal condurre la commedia verso un finale scontato in cui le due coppie di Innamorati si uniscono in matrimonio e sceglie per Silvio il nubilato, alternativa assai più gradita di un'unione di convenienza e senza amore.

Trasponendo da Destouches il conte si incarica di rispettare del tutto o quasi i nomi d'Arte degli attori ancora attivi al San Samuele,⁸⁹ per cui è possibile una volta di più congetturare alcune corrispondenze tra i personaggi e i loro interpreti. Coincide qui, a differenza di quanto accade nel *Raguet*, la parte del ragionatore con quella del primo Innamorato, Silvio, che venne affidata a Gaetano Casali. Quella del secondo Innamorato, il filosofo 'debole', era interpretata da Francesco Grandi, in Arte Ottavio. Alla partenza di Marta Bastona nella Quaresima di quell'anno si era sostituita nel ruolo di prima Donna la Davia, che col nome di Eleonora vestiva i

⁸⁶ *Giornale dei letterati*, Firenze, Giovannelli, 1748, to. V, parte III, p. 194 (in Ortolani, *Appunti per la storia della riforma goldoniana*, cit., p. 48, n. 1).

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ Cfr. Gozzi, *Lettere*, cit., p. 153.

⁸⁹ In assenza di fonti più recenti l'appoggio documentario è ancora la lista dei comici inviata da Imer a Mantova nel 1746: la maggior parte di quegli attori militava ancora sotto la direzione del capocomico genovese nel 1748, perché legati da lunghi contratti o da legami familiari, come nel caso della numerosa famiglia Sacco.

panni della giovane viziata e civettuola amata da Silvio. Benché conosciuta coi nomi di Vittoria e Beatrice, dovette essere Antonia Franchi a incaricarsi di recitare Aurelia, mentre Cecilia Rutti incarnava l'ultimo ruolo femminile, quello di Diana. La presenza di Leandro come terzo Uomo fa supporre che dopo il 1746 Carlo Davia abbia scavalcato Giuseppe Simonetti nelle gerarchie di compagnia, guadagnandosi il diritto di corteggiare la propria moglie in scena. Sembra infine abbastanza difficile l'individuazione di somiglianze tra i due vecchi e gli omologhi della *Commedia dell'Arte*, del cui mansionario non si riconoscono tracce se non per l'avidità congenita di Lattanzio. Si può ipotizzare che il Dottore, affabulatore spesso incline a combinare matrimoni vantaggiosi per le figlie, recitasse questa parte e Pantalone quella del volubile Fazio, ma la mancanza di ulteriori indizi non consente di escludere il caso opposto.

Dopo la sua esperienza lampo come impresario del teatro Sant'Angelo, Gasparo Gozzi fu di nuovo vicino a contrarre un accordo con casa Grimani: per contrastare i prevedibili successi di Goldoni e Medebach,

il teatro di San Samuele, memore di certi passati tentativi, chiese da prima soccorso a un uomo di lettere, al Gozzi, ma anche costui fu messo da banda e crebbe il pettegolezzo quando il proprietario [...] credette d'aver scoperto un altro e più audace riformatore nel bollente abate Chiari, ex-maestro della scuola de' Gesuiti, piovuto allora a Venezia.⁹⁰

Forse fu questa la causa che bloccò la stampa del *Borbottone*, forse fu solo un ripensamento da parte dell'autore. Sta di fatto che con l'arrivo di Chiari si chiudeva la porta in faccia alle ambizioni di riforma del teatro a lungo vanamente cullate dal conte, e si apriva un portone all'esuberanza drammaturgica del poeta bresciano. Neanche a lui, come a nessuno dei suoi predecessori, riuscì l'impresa di domare l'incontrollabile eclettismo della compagnia del San Samuele, e le sue celebri tirate contro gli «scipiti attori», «genti de l'ozio amiche invidiose»,⁹¹ sono prima di tutto il riflesso indispettito e isterico di questa incapacità. Tuttavia a lui più che a Gori, Goldoni o Gasparo Gozzi va riconosciuto il merito di aver aperto uno spiraglio alla riforma sul palcoscenico del teatro San Samuele, non foss'altro che con l'obiettivo di

⁹⁰ Ortolani, *Appunti per la storia della riforma goldoniana*, cit., pp. 39-64: 48. Sull'abate bresciano cfr. Id., *Settecento*, cit. e *Pietro Chiari e il teatro europeo del Settecento*. Atti del convegno *Un rivale di Goldoni: l'abate Chiari e il teatro europeo del Settecento* (Venezia, 1-3 marzo 1985) a cura di Carmelo Alberti, con una nota di Cesare Molinari, Vicenza, Neri Pozza, 1986.

⁹¹ Chiari, *Epistola seconda*, cit., pp. 29 e 31.

ribattere colpo su colpo alla produzione di Goldoni e Medebach al Sant'Angelo. Così, mentre il prode Imer abbandonava lentamente la recitazione, Casali e Sacco misuravano la propria abilità in una nuova drammaturgia le cui propaggini sfioravano i confini del romanzo: l'insediamento di Pietro Chiari a Ca' del Duca apriva un nuovo scintillante capitolo nella storia della più colorata compagnia comica del primo Settecento.

APPENDICI

I. *Composizione della compagnia del San Samuele (1726-1749).*

La composizione della compagnia nei diversi anni comici è derivata dalle fonti citate nel corso del saggio e in particolare nel capitolo II. Per ogni anno sono contemplati solo i nomi degli attori che militavano certamente al San Samuele, o, tra parentesi quadre, di coloro che per diverse ragioni (affrontate nel medesimo capitolo) si ha motivo di credere che recitassero nel teatro veneziano. Quando è stato possibile si è indicato anche il ruolo in cui i rispettivi attori si esibivano. In questo frangente, considerando la struttura tipo delle compagnie dell'Arte e l'intelaiatura dei canovacci, ho usato il titolo di Innamorato/a solo per i primi tre ruoli maschili e femminili, oppure in senso generico, preferendo quello di Uomo o Donna per coloro che erano chiamati a ricoprire le parti più svariate, che spesso esulavano dal mansionario degli Ammosi.

1726-1727

Attore	Ruolo
Bonaventura Navesi	primo Innamorato e capocomico
[Giuseppe Imer]	
[Paolina Imer]	

1727-1728

Attore	Ruolo
Bonaventura Navesi	primo Innamorato e capocomico
Giuseppe Imer	Innamorato
Paolina Imer	

1728-1729

Attore	Ruolo
Giuseppe Imer	capocomico
Paolina Imer	
[Cecilia Rutti]	Innamorata
[Gaetano Casanova]	
[Giovanna Casanova]	Servetta

1729-1730

Attore	Ruolo
Giuseppe Imer	capocomico
Paolina Imer	
[Cecilia Rutti]	Innamorata
[Gaetano Casanova]	

[Giovanna Casanova]	Servetta
---------------------	----------

1730-1731

Attore	Ruolo
Giuseppe Imer	capocomico
Paolina Imer	
[Cecilia Rutti]	Innamorata
[Gaetano Casanova]	
[Giovanna Casanova]	Servetta

1731-1732

Attore	Ruolo
Giuseppe Imer	capocomico
Paolina Imer	
[Cecilia Rutti]	Innamorata
[Gaetano Casanova]	
[Giovanna Casanova]	Servetta

1732-1733

Attore	Ruolo
Giuseppe Imer	capocomico
Paolina Imer	
[Cecilia Rutti]	Innamorata
[Gaetano Casanova]	
[Giovanna Casanova]	Servetta

1733-1734

Attore	Ruolo
Giuseppe Imer	capocomico
Paolina Imer	
[Cecilia Rutti]	Innamorata
[Gaetano Casanova] (l'attore morì nel dicembre 1733)	
[Giovanna Casanova]	Servetta

1734-1735

Attore	Ruolo
Giuseppe Imer	capocomico

Antonio Vitalba	primo Innamorato
Gaetano Casali	secondo Innamorato
Tommaso Monti	terzo Innamorato
Andriana Sambucetti	prima Innamorata a vicenda
Cecilia Rutti	prima Innamorata a vicenda
Giovanna Casanova	seconda Innamorata e cantante
Paolina Imer	terza Innamorata
Andrea Cortini	Pantalone
Giuseppe Monti	Dottore
Pietro Gandini	primo Zanni
Antonio Costantini	secondo Zanni
Rosa Pontremoli	Servetta
Agnese Amurat	cantante
Marianna Imer	cantante
Teresa Imer	cantante

1735-1736

Attore	Ruolo
Giuseppe Imer	capocomico
Antonio Vitalba	primo Innamorato
Gaetano Casali	secondo Innamorato
Tommaso Monti [fino all'estate 1735]	terzo Innamorato
Gasparo Zorni [dall'autunno 1735]	terzo Innamorato
Andriana Sambucetti	prima Innamorata a vicenda
Cecilia Rutti	prima Innamorata a vicenda
Antonia Ferramonti (l'attrice morì nell'estate 1735)	seconda Innamorata
Maddalena Vidini (dall'autunno 1735)	seconda Innamorata
Paolina Imer	terza Innamorata
[Andrea Cortini]	Pantalone
Giuseppe Monti [fino all'estate 1735]	Dottore
Rodrigo Lombardi [dall'autunno 1735]	Dottore
Pietro Gandini	primo Zanni
Campagnani	secondo Zanni
Elisabetta Moreri d'Afflisio	Servetta e cantante
Agnese Amurat	cantante
Marianna Imer	cantante
Teresa Imer	cantante
Martinelli	suonatore di violino
Moglie del Martinelli [dall'autunno 1735]	cantante

1736-1737

Attore	Ruolo
Giuseppe Imer	capocomico
Antonio Vitalba	primo Innamorato
Gaetano Casali	secondo Innamorato
Gasparo Zorni	terzo Innamorato
Andriana Sambucetti	prima Innamorata a vicenda
Cecilia Rutti	prima Innamorata a vicenda
[Maddalena Vidini]	seconda Innamorata
Paolina Imer	terza Innamorata
[Andrea Cortini]	Pantalone
Rodrigo Lombardi	Dottore
[Pietro Gandini, fino all'estate 1736]	primo Zanni
[Campagnani]	secondo Zanni
Elisabetta Moreri d'Afflisio	Servetta e seconda Innamorata
Agnese Amurat	cantante
Rosa Costa	cantante
Marianna Imer	cantante
Teresa Imer	cantante

1737-1738

Attore	Ruolo
Giuseppe Imer	capocomico
Antonio Vitalba	primo Innamorato
Gaetano Casali	secondo Innamorato
[Gasparo Zorni]	terzo Innamorato
Girolamo Focheri	quarto Uomo
Marta Focheri	prima Innamorata a vicenda
Cecilia Rutti	prima Innamorata a vicenda
Paolina Imer	terza Innamorata
[Andrea Cortini]	Pantalone
Rodrigo Lombardi	Dottore
[Figurina, fino all'estate 1737]	secondo Zanni
Agnese Amurat	cantante
Marianna Imer	cantante
Teresa Imer	cantante

1738-1739

Attore	Ruolo
Giuseppe Imer	capocomico
Antonio Vitalba [fino all'estate 1738]	primo Innamorato
Gaetano Casali	secondo Innamorato, [poi primo Innamorato alla partenza di Vitalba]

Giuseppe Simonetti [dall'autunno 1738]	secondo Innamorato
[Gasparo Zorni]	terzo Innamorato
Girolamo Focheri	quarto Uomo
Marta Focheri	prima Innamorata a vicenda
Cecilia Rutti	prima Innamorata a vicenda
Antonia Franchi Sacco	seconda Innamorata
Francesco Golinetti	Pantalone
Rodrigo Lombardi	Dottore
Fortunato Colombo	primo Zanni
Antonio Sacco	secondo Zanni
Andriana Sacco	Servetta
Anna Caterina Sacco	
Francesca Sacco	
[Angela Sacco]	
[Giovanna Sacco]	
Agnese Amurat	cantante
[Teresa Imer]	cantante

1739-1740

Attore	Ruolo
Giuseppe Imer	capocomico
Gaetano Casali	primo Innamorato
Giuseppe Simonetti	secondo Innamorato
[Gasparo Zorni]	terzo Innamorato
Girolamo Focheri	quarto Uomo
Marta Focheri	prima Innamorata a vicenda
Cecilia Rutti	prima Innamorata a vicenda
Antonia Franchi Sacco	seconda Innamorata
Francesco Golinetti	Pantalone
Rodrigo Lombardi	Dottore
Antonio Sacco	secondo Zanni
Andriana Sacco	Servetta
Anna Caterina Sacco	
Francesca Sacco	
[Angela Sacco]	
[Giovanna Sacco]	
Agnese Amurat	cantante
[Teresa Imer]	cantante

1740-1741

Attore	Ruolo
Giuseppe Imer	capocomico
Gaetano Casali	primo Innamorato

Giuseppe Simonetti	secondo Innamorato
Francesco Grandi	terzo Innamorato
Girolamo Focheri	quarto Uomo
Marta Focheri	prima Innamorata a vicenda
Cecilia Rutti	prima Innamorata a vicenda
Antonia Franchi Sacco	seconda Innamorata
Moglie di Francesco Grandi	
Francesco Golinetti	Pantalone
Rodrigo Lombardi	Dottore
Andrea Pasquali	primo Zanni
Antonio Sacco	secondo Zanni
Andriana Sacco	Servetta
Anna Caterina Sacco	
Francesca Sacco	
[Angela Sacco]	
[Giovanna Sacco]	
Giovanni Antonio Sacco	
[Agnese Amurat]	cantante

1741-1742

Attore	Ruolo
Giuseppe Imer	capocomico
Gaetano Casali	primo Innamorato
Giuseppe Simonetti	secondo Innamorato
Francesco Grandi	terzo Innamorato
Girolamo Focheri	quarto Uomo
Marta Focheri	prima Innamorata a vicenda
Cecilia Rutti	[prima Innamorata a vicenda]
Antonia Franchi Sacco	seconda Innamorata
Francesco Golinetti	Pantalone
Rodrigo Lombardi	Dottore
Antonio Sacco	secondo Zanni
Andriana Sacco	Servetta
Anna Caterina Sacco	
Francesca Sacco	
[Angela Sacco]	
[Giovanna Sacco]	
[Agnese Amurat]	cantante

1742-1743

Attore	Ruolo
Giuseppe Imer	capocomico
Gaetano Casali	primo Innamorato

Francesco Grandi	[secondo] Innamorato
Carlo Davia	Innamorato
Girolamo Focheri	Innamorato
Marta Focheri	prima Innamorata
Marta Davia	seconda Innamorata
Cecilia Rutti	Innamorata
[Francesco Golinetti]	Pantalone
Giuseppe Falchi	secondo Zanni
Anna Baccherini	Servetta
[Agnese Amurat]	cantante

1743-1744

Attore	Ruolo
Giuseppe Imer	capocomico
Gaetano Casali	primo Innamorato
Francesco Grandi	[secondo] Innamorato
Carlo Davia	Innamorato
Girolamo Focheri	Innamorato
Tommaso Simonetti	
Marta Focheri	prima Innamorata
Marta Davia	seconda Innamorata
Cecilia Rutti	Innamorata
[Francesco Golinetti]	Pantalone
Anna Baccherini (l'attrice morì nella primavera 1743)	Servetta
[Agnese Amurat]	cantante

1744-1745

Attore	Ruolo
Giuseppe Imer	capocomico
Gaetano Casali	primo Innamorato
Francesco Grandi	[secondo] Innamorato
Carlo Davia	Innamorato
Girolamo Focheri	Innamorato
Tommaso Simonetti	
Marta Focheri	prima Innamorata
Marta Davia	seconda Innamorata
Cecilia Rutti	Innamorata
[Francesco Golinetti]	Pantalone
[Carlo Campi, dall'estate 1744]	Primo Zanni
[Agnese Amurat]	cantante

1745-1746

Attore	Ruolo
Giuseppe Imer	capocomico
Gaetano Casali	primo Innamorato
Francesco Grandi	[secondo] Innamorato
[Francesco Lapi]	terzo Innamorato
Giuseppe Simonetti	quarto Innamorato
Carlo Davia	[quinto] Innamorato
Girolamo Focheri	[sesto] Innamorato
[Tommaso Simonetti]	
Marta Focheri	prima Innamorata
Marta Davia	seconda Innamorata
Antonia Franchi Sacco	terza Innamorata
Cecilia Rutti	Innamorata
Francesco Golinetti	Pantalone
Rodrigo Lombardi	Dottore
[Carlo Campi]	Primo Zanni
Antonio Sacco	secondo Zanni
Andriana Sacco	Servetta
[Anna Caterina Sacco]	
[Francesca Sacco]	
[Angela Sacco]	
[Giovanna Sacco]	
[Agnese Amurat]	cantante

1746-1747

Attore	Ruolo
Giuseppe Imer	capocomico
Gaetano Casali	primo Innamorato
Francesco Grandi	secondo Innamorato
Francesco Lapi	terzo Innamorato
Giuseppe Simonetti	quarto Innamorato
Carlo Davia	[quinto] Innamorato
Girolamo Focheri	[sesto] Innamorato
[Tommaso Simonetti]	
Marta Focheri	prima Innamorata
Marta Davia	seconda Innamorata
Antonia Franchi Sacco	terza Innamorata
Cecilia Rutti	quarta Donna
Francesco Golinetti	Pantalone
Rodrigo Lombardi	Dottore
Giuseppe Marliani	primo Zanni
Antonio Sacco	secondo Zanni
Andriana Sacco	Servetta

[Anna Caterina Sacco]	
[Francesca Sacco]	
[Angela Sacco]	
[Giovanna Sacco]	
[Agnese Amurat]	cantante

1747-1748

Attore	Ruolo
Giuseppe Imer	capocomico
Gaetano Casali	primo Innamorato
Francesco Grandi	secondo Innamorato
[Francesco Lapi]	terzo Innamorato
Giuseppe Simonetti	quarto Innamorato
Carlo Davia	[quinto] Innamorato
Girolamo Focheri	[sesto] Innamorato
Tommaso Simonetti	
Marta Focheri	prima Innamorata
Marta Davia	seconda Innamorata
Antonia Franchi Sacco	terza Innamorata
Cecilia Rutti	[quarta Donna]
Francesco Golinetti	Pantalone
Rodrigo Lombardi	Dottore
[Giuseppe Marliani]	primo Zanni
Antonio Sacco	secondo Zanni
Andriana Sacco	Servetta
[Anna Caterina Sacco]	
[Francesca Sacco]	
[Angela Sacco]	
[Giovanna Sacco]	
[Agnese Amurat]	cantante

1748-1749

Attore	Ruolo
Giuseppe Imer	capocomico
Gaetano Casali	primo Innamorato
Francesco Grandi	secondo Innamorato
[Francesco Lapi]	terzo Innamorato
Giuseppe Simonetti	[quarto] Innamorato
Carlo Davia	[quinto] Innamorato
Antonia Franchi Sacco	Innamorata
Cecilia Rutti	Innamorata
Antonio Sacco	secondo Zanni
Andriana Sacco	Servetta

[Anna Caterina Sacco]	
[Francesca Sacco]	
[Angela Sacco]	
[Giovanna Sacco]	
[Agnese Amurat]	cantante

II. Il repertorio della compagnia.

Ove siano testimoniate rappresentazioni di un medesimo spettacolo in diversi anni comici, se ne sono opportunamente create schede distinte, perché i frequenti avvicendamenti di attori in compagnia concorrevano a creare *performances* anche molto diverse; quando si sia invece a conoscenza di repliche nel corso dello stesso anno comico, la notizia è riportata nelle note.

Le parentesi quadre indicano che il dato è frutto di congettura e non è documentato dalle fonti.

Dei testi il cui titolo è in neretto si offre una trascrizione nelle seguenti appendici.

1.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1726 (7 ottobre)	<i>Introduzione alle recite della truppa de' comici nel teatro Grimani a San Samuele</i>	[Antonio Gori]	Giovan Battista Pescetti	Venezia, teatro San Samuele

2.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1726 (7 ottobre)	<i>Pantalone travagliato per la mala inclinazione del figlio</i>			Venezia, teatro San Samuele

3.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1726 (7 ottobre)	<i>Il Re che non è Re, l'uomo non uomo fatto uomo dal caso, e Re dall'uomo</i>			Venezia, teatro San Samuele

4.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1727-1728 (carnevale)	<i>La fama dell'onore, della virtù, dell'innocenza in carro</i>	[Antonio Gori]	Salvatore Apolloni	Venezia, teatro San Samuele

	<i>trionfante</i>			
Note	L'operetta venne recitata forse già nel 1727 a Lucca.			

5.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1728 (autunno)	<i>L'Adrasto</i>			Venezia, teatro San Samuele

6.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1728 (autunno)	<i>La moda</i>	[Dal <i>Cicisbeo sconsolato</i> di Giovan Battista Fagioli]		[Venezia, teatro San Samuele]

7.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1728 (autunno)	<i>Il sacrificio in Tegea</i>	Bartolommeo Vitturi		Venezia, teatro San Samuele

8.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1732-33 (carnevale)	<i>Edipo (o Edippo)</i>	Domenico Lalli		Venezia, teatro San Samuele

9.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1732-33 (carnevale)	<i>Le metamorfosi odiamorose in birba trionfale nelle gare delle terre amanti</i>	Antonio Gori (Goanto Rinio)	Salvatore Apolloni	Venezia, teatro San Samuele
Note	Forse già recitato a Padova nel 1732.			

10.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1733	<i>Il conte Copano</i>	Antonio Gori e Giuseppe Imer	Giacomo Maccari	Venezia, teatro San Samuele
Note	Forse già recitato nel 1726.			

11.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1733	<i>Il maestro di musica geloso</i>	Antonio Gori e Giuseppe Imer	Giacomo Maccari o Domenico Scarlatti	Milano, teatro Regio Ducale
Note	Adattamento da <i>La Dirindina</i> di Girolamo Gigli. Fu replicato nell'inverno a Venezia, teatro San Samuele.			

12.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1734 (primavera o estate)	[<i>I sdegni amorosi tra Bettina putta de campiolo e Buleghin barcarol venezian</i>]	Carlo Goldoni		[Venezia, teatro San Samuele]

13.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1734 (estate)	[<i>Arlecchino muto per spavento</i>]	Luigi Riccoboni		Verona, Arena

14.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1734 (16 ottobre)	<i>Gl'ovi in puntiglio</i>	Antonio Gori		Venezia, teatro San Samuele

15.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1734 (24 novembre)	<i>Belisario</i>	Carlo Goldoni		Venezia, teatro San Samuele
Note	La tragicommedia fu ripresa negli ultimi giorni del carnevale 1734-1735.			

16.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1734 (dicembre)	<i>La pupilla</i>	Carlo Goldoni	Giacomo Maccari	Venezia, teatro San Samuele

17.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
[1734 (autunno)]	<i>La fama dell'onore, della virtù, dell'innocenza in carro trionfante</i>	[Antonio Gori]	Salvatore Apolloni	Venezia, teatro San Samuele

18.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1734 (autunno)	<i>Le metamorfosi odiamorose in birba trionfale nelle gare delle terre amanti</i>	Antonio Gori (Goanto Rinio)	Salvatore Apolloni	Venezia, teatro San Samuele

19.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1734 (autunno)	<i>Pomponio affettato</i>	[Carlo Goldoni]	[Giacomo Maccari]	Venezia, teatro San Samuele

20.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1734	<i>Il conte Copano</i>	Antonio Gori e Giuseppe Imer	Giacomo Maccari	Venezia, teatro San Samuele

21.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1734	<i>La Pelarina</i>	Antonio Gori e Giuseppe Imer, o Carlo Goldoni (<i>La cantatrice</i>)	Giacomo Maccari o Salvatore Apolloni	Venezia, teatro San Samuele

22.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1734	<i>Il Tulipano</i>	Antonio Gori e Giuseppe Imer	Giacomo Maccari	Venezia, teatro San Samuele

23.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
[1733-1735]	<i>Il marito all'ultima moda</i>	Antonio Gori e Giuseppe Imer	Giacomo Maccari	Venezia, teatro San Samuele

24.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1735 (gennaio)	<i>La birba</i>	Carlo Goldoni	Giacomo Maccari o Salvatore Apolloni	Venezia, teatro San Samuele

25.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1735 (gennaio)	<i>Rosmonda</i>	Carlo Goldoni		Venezia, teatro San Samuele

26.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1735 (primavera)	<i>Belisario</i>	Carlo Goldoni		Padova, teatro degli Obizzi

27.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1735 (autunno)	<i>Aristide</i>	Carlo Goldoni (Calindo Grolo)	[Giacomo Maccari]	Venezia, teatro San Samuele
Note	Gli interpreti del dramma musicale, indicati nel frontespizio, erano: Pietro Gandini (Nigandro Tipei), Xerse; Gaetano Casali (Asate Galocani), Aristide; Elisabetta Passalacqua (Sattalea Quapessali), Arsinoe; Roderigo Lombardi (Limboldo Arcordi), Cireno; Agnese Amurat (Agatea Murnesa), Bellide; Giuseppe Imer (Regippe Musei), Carino.			

28.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1735 (autunno)	<i>La conciatete</i>	[Antonio Gori]	[Giacomo Maccari]	Venezia, teatro San Samuele

29.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1735 (autunno)	<i>Il filosofo</i>	Carlo Goldoni	Giacomo Maccari	Venezia, teatro San Samuele

30.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1735 (autunno)	<i>Griselda</i>	Carlo Goldoni		Venezia, teatro San Samuele

31.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1735 (autunno)	<i>L'ippocondriaco</i>	Carlo Goldoni	Giacomo Maccari	Venezia, teatro San Samuele

32.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1735 [autunno]	<i>Momoletta</i>	Antonio Gori		Venezia, teatro San Samuele

33.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1735	<i>La pupilla</i>	Carlo Goldoni	Giacomo Maccari	Venezia, teatro San Samuele

34.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1735	[<i>Gl'ovi in puntiglio</i>]	Antonio Gori		Venezia, teatro San Samuele

35.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1735-36 (carnevale)	<i>Don Giovanni Tenorio</i>	Carlo Goldoni		Venezia, teatro San Samuele

36.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
[1735-1736]	<i>Curiosi e dilettevoli intermezzi da recitarsi in</i>	[Carlo Goldoni]		Venezia, teatro San Samuele

	<i>musica (Bettina e Cassandro)</i>			
--	---------------------------------------------	--	--	--

37.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1736 (31 agosto)	<i>Amor non vuol avarizia</i>	Giovan Battista Fagiuoli		Firenze, teatro del Cocomero

38.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1736 (autunno)	<i>L'amante cabala</i>	Carlo Goldoni	Giacomo Maccari	Venezia, teatro San Samuele

39.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1736 (autunno)	<i>La bottega da caffè</i>	Carlo Goldoni	[Giacomo Maccari]	Venezia, teatro San Samuele

40.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
[1736 (autunno)]	<i>La fondazion di Venezia</i>	Carlo Goldoni	Giacomo Maccari	Venezia, teatro San Samuele

41.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1736	<i>[La fama dell'onore, della virtù, dell'innocenza in carro trionfale]</i>	[Antonio Gori]	Salvatore Apolloni	[Venezia, teatro San Samuele]

42.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1736-37 (carnevale)	<i>Monsieur Petiton</i>	Carlo Goldoni	Giacomo Maccari	Venezia, teatro San Samuele

43.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1736-1737 (carnevale)	<i>Rinaldo di Mont'Albano</i>	Carlo Goldoni		Venezia, teatro San Samuele

44.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1737	<i>Il marito savio fatto vizioso per castigo della moglie vana</i>			Firenze, teatro del Cocomero
Note	Lo spettacolo fu rappresentato lo stesso anno anche a Venezia, non si sa se prima o dopo la <i>tournee</i> fiorentina. Gli interpreti di Tiburzio ed Erminia, segnalati sul libretto, erano Giuseppe Imer e Agnese Amurat.			

45.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1737	<i>La pupilla</i>	Carlo Goldoni	Giacomo Maccari	Firenze, teatro del Cocomero

46.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1737	<i>La vedova delusa</i>			Venezia, teatro San Samuele

47.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1737-1738 (carnevale)	<i>Enrico Re di Sicilia</i>	Carlo Goldoni		Venezia, teatro San Samuele

48.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1737-1738	<i>Giustino</i>	Carlo Goldoni		Venezia, teatro San Samuele

49.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1737-1738 (carnevale)	<i>Lugrezia romana in Costantinopoli</i>	Carlo Goldoni	Giacomo Maccari	Venezia, teatro San Samuele

50.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1738 [8 settembre]	<i>Controscena per due ragazzi figliuoli de' comici Sacchi</i>	Giovan Battista Fagiuoli		Firenze, teatro del Cocomero

51.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1738 (26 settembre)	<i>Rosmonda</i>	Carlo Goldoni		Firenze, teatro del Cocomero

52.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
[1738]	<i>La conciateste</i>	[Antonio Gori]	[Giacomo Maccari]	Venezia, teatro San Samuele

53.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
[1738]	<i>I cento e quattro accidenti in una notte, o La notte critica</i>	Carlo Goldoni		Venezia, teatro San Samuele

54.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
[1738]	<i>Le trentadue disgrazie d'Arlecchino</i>	Carlo Goldoni		Venezia, teatro San Samuele

55.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1738 -1739 (carnevale)	<i>L'Alzira</i>	Anonimo (da Voltaire)		Venezia, teatro San Samuele

56.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1738-1739 (carnevale)	<i>Momolo cortesan</i>	Carlo Goldoni		Venezia, teatro San Samuele

57.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1738-1739 (carnevale)	<i>Il pastor fido ridicolo</i>		Salvatore Apolloni	Venezia, teatro San Samuele

58.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1739 (6 aprile)	<i>Stratonica</i>	[Da Angelita Scaramucci]		Firenze, teatro del Cocomero

59.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1739 (autunno)	[<i>Le metamorfofi odiamorose in birba trionfale nelle gare delle terre amanti</i>]	Antonio Gori	Salvatore Apolloni	Venezia, teatro San Samuele

60.

Anno	Spettacolo	Autore	Musiche	Luogo
1739 (autunno)	<i>Momolo sulla Brenta</i>	Carlo Goldoni		Venezia, teatro San Samuele

61.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1739 (autunno)	<i>Il pastor fido ridicolo</i>		Salvatore Apolloni	Venezia, teatro San Samuele

62.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1739	[<i>La pelegrina</i>]			Venezia, teatro San Samuele

63.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1939-1740 (carnevale)	<i>Enrico Re di Sicilia</i>	Carlo Goldoni		Venezia, teatro San Samuele

64.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1739-1740 (carnevale)	<i>La fama dell'onore, della virtù, dell'innocenza in carro trionfale</i>	[Antonio Gori]	Salvatore Apolloni	Venezia, teatro San Samuele

65.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1740 (autunno)	<i>Osmano Re di Tunisi</i>	Carlo Goldoni		Venezia, teatro San Samuele
Note	Gli interpreti dello spettacolo, indicati a fianco dei personaggi, erano i seguenti: Giuseppe Imer, Don Diego; Cecilia Rutti, Lavinia; Marta Foccheri, Zoromada; Gaetano Casali, Osmano; Antonia Sacco, Felima; Giuseppe Simonetti, Acmat; Francesco Grandi, Aldemiro; Francesca Sacco, Belisa; Andriana Sacco Lombardi, Smeraldina; Olderico Lombardi, Dottor Graziano; Francesco Golinetti, Zanetto; Andrea Pasquali, Brighella; Antonio Sacco, Truffaldino; Gerolamo Focari, Alì; Giovanni Antonio Sacco, Osmino; Anna Sacco, schiava; Agnese, schiava.			

66.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1740	<i>Il conte Copano</i>	Antonio Gori e Giuseppe Imer	Giacomo Maccari	Venezia, teatro San Samuele

67.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1740	<i>La Dirindina</i>	Girolamo Gigli		Venezia, teatro San Samuele
Note	Si tratta forse di una ripresa del <i>Maestro di musica geloso</i> .			

68.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1740	<i>Il pastor fido ridicolo</i>		Salvatore Apolloni	Venezia, teatro San Samuele

69.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1740	<i>Il Tulipano</i>	Antonio Gori e Giuseppe Imer	Giacomo Maccari	Venezia, teatro San Samuele

70.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1740-41 (carnevale)	<i>Il mercante fallito</i>	Carlo Goldoni		Venezia, teatro San Samuele

71.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1741	<i>Florilla e Lealdo</i> (anche <i>Fiorilla e Lealdo</i>)			Venezia, teatro San Samuele

72.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1742 (primavera o estate)	<i>Oreste</i>	Giovanni Rucellai		Vicenza, teatro delle Grazie
Note	Lo spettacolo fu replicato tra la fine di novembre e il 5 dicembre al teatro San Samuele.			

73.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1742 (6 dicembre)	<i>Ulisse il giovane</i>	Domenico Lazzarini		Venezia, teatro San Samuele
Note	Lo spettacolo fu replicato per diverse sere dopo la prima rappresentazione e di nuovo il 4 febbraio 1743.			

74.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1742 (dicembre)	<i>Rutzvanscad il giovine</i>	Zaccaria Valaresso		Venezia, teatro San Samuele

75.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1742	<i>Il marito savio fatto vizioso per castigo della moglie vana</i>			Firenze, teatro del Cocomero

76.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1742	[<i>Gl'ovi in puntiglio</i>]	Antonio Gori		Venezia, teatro San Samuele

77.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1742	<i>Il Tulipano</i>	Antonio Gori e Giuseppe Imer	Giacomo Maccari	Venezia, teatro San Samuele

78.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1742-43 (carnevale)	<i>Cesare</i>	Antonio Conti		Venezia, teatro San Samuele

79.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1742-43 (carnevale)	<i>Lucio Giunio Bruto</i>	Antonio Conti		Venezia, teatro San Samuele

80.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1743 (primavera)	<i>La donna di garbo</i>	Carlo Goldoni		Genova

81.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1743 (estate)	<i>Il Tulipano</i>	Antonio Gori e Giuseppe Imer	Giacomo Maccari	Milano, teatro Regio Ducale

82.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1743 (autunno)	<i>Il troiano schernito in Cartagine nascente e moribonda</i>	Giuseppe Imer		Venezia, teatro San Samuele

83.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1743	<i>Edoardo terzo</i>	Giovan		Venezia, teatro

	<i>Re d'Inghilterra</i>	Battista Richieri (da Jena-Baptiste-Louis Gresset)		San Samuele
--	-------------------------	----------------------------------------------------	--	-------------

84.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1743	<i>Elettra</i>	Gasparo Gozzi (da Hilaire-Bernard De Longepierre)		Venezia, teatro San Samuele

85.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1743 (estate)	<i>La birba</i>	Carlo Goldoni	Giacomo Maccari (o Salvatore Apolloni)	Milano, teatro Regio Ducale

86.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1743 (estate)	<i>La bottega da caffè</i>	Carlo Goldoni	[Giacomo Maccari]	Milano, teatro Regio Ducale.

87.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1743 (estate)	<i>Il filosofo</i>	Carlo Goldoni	[Giacomo Maccari]	Milano, teatro Regio Ducale

88.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1743-1744 (carnevale)	<i>La contessina</i>	Carlo Goldoni	Giacomo Maccari	Venezia, teatro San Samuele

89.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1743-1744 (carnevale)	<i>Ifigenia in Tauri</i>	Gian Rinaldo Carli		Venezia, teatro San Samuele

90.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1743-1744 (carnevale)	<i>Marco Bruto</i>	Antonio Conti		Venezia, teatro San Samuele

91.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1744 (estate)	<i>Il troiano schernito in Cartagine nascente e moribonda</i>	Giuseppe Imer		[Milano, teatro Regio Ducale]
Note	Il dramma musicale fu probabilmente rappresentato anche a Venezia nello stesso 1744.			

92.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1744 (estate)	<i>La vedova delusa</i>			Milano, teatro Regio Ducale

93.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1744 (ottobre)	<i>Andromaca</i>	[Rosa Bergalli] (da Jean Racine)		Venezia, teatro San Samuele

94.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1744	<i>Cinna</i>	Francesco Giovanardi (da Pierre Corneille)		Venezia, teatro San Samuele

95.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
[1744]	<i>La conciatoste</i>	[Antonio Gori]	[Giacomo Maccari]	Venezia, teatro San Samuele

96.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1744	[<i>Curiosi e dilettevoli</i>	[Carlo Goldoni]	[Giacomo Maccari]	Venezia, teatro San Samuele

	<i>intermezzi da recitarsi in musica (Bettina e Cassandro)]</i>			
--	-----------------------------------------------------------------	--	--	--

97.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1744	<i>Le metamorfosi odiamorose in birba trionfale nelle gare delle terre amanti</i>	Antonio Gori	Salvatore Apolloni	Venezia, teatro San Samuele

98.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1744-1745 (carnevale)	<i>L'amante cabala</i>	Carlo Goldoni		Venezia, teatro San Samuele

99.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1744-1745 (carnevale)	<i>La bottega da caffè</i>	Carlo Goldoni	[Giacomo Maccari]	Venezia, teatro San Samuele

100.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1744-1745 (carnevale)	<i>La Pelarina</i>	Antonio Gori e Giuseppe Imer, o Carlo Goldoni (<i>La cantatrice</i>)	G. Maccari	Venezia, teatro San Samuele

101.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1745 [novembre]	<i>Elettra</i>	Gasparo Gozzi (da Hilaire-Bernard De Longepierre)		Venezia, teatro San Samuele

102.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1745 (autunno)	<i>Il Pandolfo</i>		Giuseppe Scolari	Venezia, teatro San Samuele

103.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1745-1746 (carnevale)	<i>Medea</i>	Gasparo Gozzi (da Hilaire- Bernard De Longepierre)		Venezia, teatro San Samuele

104.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1745-1746 (carnevale)	<i>La pace tra sabini e romani, o sia Il Romolo</i>	Anonimo (da Antoine Houdart De La Motte)		Venezia, teatro San Samuele

105.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1745-46 (carnevale)	<i>Pastor fido</i>	Giovan Battista Guarini		Venezia, teatro San Samuele

106.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
Ante 1746	<i>La congiura de' carbonari</i>	Carlo Goldoni		[Venezia, teatro San Samuele]

107.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
Ante 1746	<i>I due gemelli Truffaldini</i>	Carlo Goldoni		[Venezia, teatro San Samuele]

108.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
[1746]	<i>Il figlio di Arlecchino perduto e</i>	Carlo Goldoni		[Venezia, teatro San Samuele]

	<i>ritrovato o La nascita del primogenito di Arlecchino</i>			
--	-------------------------------------------------------------	--	--	--

109.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
Ante 1746	<i>Truffaldino confuso tra il bene e il male</i>	Carlo Goldoni		[Venezia, teatro San Samuele]

110.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
Ante 1746	<i>Truffaldino ubbriaco e Re dormendo</i>	Carlo Goldoni		[Venezia, teatro San Samuele]

111.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1746 (estate)	<i>Il servitore di due padroni</i>	Carlo Goldoni		Milano, teatro Regio Ducale
Note	Lo spettacolo fu replicato a Venezia nello stesso anno comico.			

112.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1743-46	[<i>Catone in Utica</i>]	Pietro Metastasio		Venezia, teatro San Samuele

113.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1743-46	[<i>Lucio Vero</i>]	Apostolo Zeno		Venezia, teatro San Samuele

114.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1747 (28 aprile)	<i>Demetrio</i>	[Pietro Metastasio]		Ferrara, teatro Scroffa

115.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1747	<i>Ulisse il</i>	Domenico		Ferrara, teatro

(2 maggio)	<i>giovane</i>	Lazzarini		Scroffa
------------	----------------	-----------	--	---------

116.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1747 (4 maggio)	<i>La contessina</i>	Carlo Goldoni	Giacomo Maccari	Ferrara, teatro Scroffa

117.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1747 (13 maggio)	<i>Lucio Giunio Bruto</i>	Antonio Conti		Ferrara, teatro Scroffa

118.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1747 (18 maggio)	<i>Maometto alla Mecca</i>	[Voltaire]		Ferrara, teatro Scroffa

119.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1747 (18 maggio)	<i>Gl'ovi in puntiglio</i>	Antonio Gori		Ferrara, teatro Scroffa

120.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1747 (6 giugno)	<i>Il figlio di Arlecchino perduto e ritrovato o La nascita del primogenito di Arlecchino</i>	Carlo Goldoni		Ferrara, teatro Scroffa

121.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1747 (6 giugno)	<i>Pantalone impresario d'opere in musica</i>			Ferrara, teatro Scroffa

122.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1747-1748 (carnevale)	<i>L'incendio di Troia</i>			Venezia, teatro San Giovanni Grisostomo

123.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1747-1748 (carnevale)	<i>Enea in Cartagine</i>			Venezia, teatro San Giovanni Grisostomo

124.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1747-48 (carnevale)	<i>Raguet</i>	Scipione Maffei		[Venezia, teatro San Samuele]

125.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1748 (autunno)	[<i>L'esempio dell'amor coniugale in Alceste Regina</i>]	Anonimo (da <i>Alceste</i> di Pier Jacopo Martello)		Venezia, teatro San Samuele

126.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1748	[<i>Il borbottone</i>]	Gasparo Gozzi (da <i>Le Grondeur</i> di David-Augustin de Brueys e Jean de Palaprat)		Venezia, teatro San Samuele

127.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1748	<i>I filosofi innamorati</i>	Gasparo Gozzi (da Philippe Néricault Destouches)		Venezia, teatro San Samuele

128.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1749	[<i>Zaira</i>]	Gasparo Gozzi (da Voltaire)		Venezia, teatro San Samuele

129.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1734-1751	<i>Artaserse</i>	Pietro Metastasio		Venezia, teatro San Samuele

130.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1753	<i>L'amante cabala</i>	Carlo Goldoni		[Venezia, teatro San Giovanni Grisosostomo]

131.

Anno	Spettacolo	Autore	Musica	Luogo
1753	<i>La birba</i>	Carlo Goldoni	Giacomo Maccari (o Salvatore Apolloni)	[Venezia, teatro San Giovanni Grisosostomo]

III. [Carlo Goldoni], *Pomponio affettato*.

Nella trascrizione del manoscritto si sono limitati gli interventi alla normalizzazione delle maiuscole e all'emendamento degli accenti secondo l'uso corrente; si è operato sulla punteggiatura solo quando indispensabile a chiarire il significato del testo e inserendo il punto fermo nel finale di frase. Nel dialetto veneziano si è corretta l'*h* per il verbo avere e la *si* è introdotta dove necessario (o] ho, oi] hoi, gho] gh'ho); si è inoltre sostituito *j* con *i* nel plurale in *-io*. Si sono mantenuti i termini e i costrutti obsoleti e in nessun altro caso che in quelli appena descritti si è corretta l'ortografia.

Alla ricostruzione della metrica è stato preferito il verso sciolto, più vicino alla verità della recitazione dei comici. Le arie e i duetti sono evidenziati rispetto al recitativo da una diversa giustezza e da una riga vuota prima e dopo. Il «da capo» è segnalato tra parentesi quadre. Dove la decifrazione è risultata impossibile si è segnalato l'intervallo con i tre punti tra parentesi uncinate.

Il documento originale è conservato in BNBM, Racc. Dramm. Corniani Algarotti, 5503, in 8°, 16 pagine.

Tutte le voci in nota sono derivate da Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano*, cit..

Pomponio affettato / intermedio / per musica / rappresentato nel teatro / Grimani / di San Samuele l'autunno / dell'anno / 1734.

Attori

Pomponio gentiluomo che poi si finge barcarolo innamorato di
Bettina putta ordinaria.

Intermedio primo

Bettina, di poi Pomponio.

BETTINA

Son ressolta maridarme
che no voi più star soggetta
e si ben son poveretta
voi trovarme un bel mario.
Ch'el sia ricco no me importa
basta ben ch'el sia perfetto,
ch'el sia forte, e zovenetto
e lo voggio per mario.

[Da capo]

Xe quatr'anni fenii, che siora mare
me dise Betta cara te voggio maridar
un de sti zorni,
ma sto zorno par mi no xe vegnu,

e certo che aspettar no voggio più.
Siora mare me burla
e mi farò dasseno,¹ che lo zuro,
e per far a mio modo
mi metterò alla fin le spalle al muro.
Volesses el Ciel, che capitasse adesso
un partio de mio gusto.
Son tanto invelenada,
che me vorave maridar qua in strada.
Ma vien quel canapiolo,
quel scartozzo² monzuo³ de sior Pomponio
combatuo dalla fame,
el me fa el casca morto;
ma mi co sti siorazzi no voi trarme,
onde voggio cavarme.

POMPONIO

Eh signora Bettina
lucidissima stella
dal veneto emisfero
perché fugge così? Perché sì ratto
vol portar da me lungi il piede ingrato.

BETTINA

Strissima⁴ strissima sior Pomponio
no l'aveva osservà.

POMPONIO

Ah voce assai più grata
del canto di sirena e meno infida,
onde amor mi ferisce, e par che rida.

BETTINA

Questa xe so bontà.
Sia maledetto se intendo una parola.

POMPONIO

E quando mai, l'oroscopo gentil
del suo semblante
vorà render felice un cor amante.

BETTINA

Anzi lei sior Pomponio, el me confonde,
con tante cerimonie, e complimenti.

POMPONIO

Se lei mi permettesse
vorrei precipitar da labri miei
l'alta proposizione de' miei pensieri.

BETTINA

Per carità la prego
de parlarme più schietto.

¹ Dasseno: «davvero», «sicuramente», «veramente» (ivi, p. 219).

² Scartozzo: «cartoccio» (ivi, p. 622)

³ Monzuo: participio passato di «monzer», «mungere» (ivi, p. 425).

⁴ Strissima: abbreviazione di «Illustrissimo» (ivi, p. 716).

POMPONIO
Io dir voleva,
che se vosignoria m'ode pietosa,
vuò scoprirgli la fiamma in seno ascosa.

BETTINA
Vorla, che mi ghe diga in do parole?
Mi per far cerimonie non son nata,
e no voggio con lui deventar matta.

POMPONIO
Deh si fermi un momento
per pietà, per amor della mia fede,
altrimenti cadrò morto al suo piede.

Fermate fermate pupilla adorata
voglietevi a me, ristoro mercé
io manco, io moro, fermatevi ahimè.
Signora Bettina gentile, e modesta,
se lei meco resta
io voglio umiliato baciare quel piè.

[Da capo]

BETTINA
Sior Pomponio la sappia
che a mi i me dise Betta
che gh'ha la lengua schietta,
onde ghe digo senz'altri complimenti
che mi carne no son per i so denti.

POMPONIO
Possibile, che nulla
la mia gran nobiltà possa obbligarla.

BETTINA
Nobiltà no se magna,
i vuol esser pannetti.

POMPONIO
Ed io non son ricco forse abbastanza?

BETTINA
De fiocchi, e de cordelle,
de polvere de Cipro⁵
de vanti bianchi, e maneghetti fini,
ghe ne xe in abbondanza,
ma puoco ghe sarà da impir la panza.

POMPONIO
In casa mia si sguazza.

BETTINA
Puol esser quando piove.

POMPONIO
Servitù non ne manca.

⁵ Povere di Cipro: «polvere d'amido» (ivi, p. 519), cipria.

BETTINA

E i servitori,
pianzerà dalla fame co i patroni.

POMPONIO

Abiti da par mio,
ne averò cento, e tanti.

BETTINA

Ma sospira i mercanti.

POMPONIO

Almen s'arrenda alla beltà,
che quasi in proprio nido,
nel mio volto gentil pose Cupido.

BETTINA

Per quanto mo ghe digo,
che de beltà no ghe ne penso un figo.
Za un omo è sempre bello
quando nol gh'ha deffetti naturali,
e basta al genio mio
ch'el sappia far la parte di mario.

POMPONIO

Dunque...

BETTINA

Sior sì, sior sì, mi voggio un barcariol,
che sia forte, e robusto.

POMPONIO

Mi perdoni, signora,
dar si vol a un partito troppo vil.

BETTINA

El mistier del barcariol
xe onorato, e xe civil.

POMPONIO

Se lei non m'ascolta se ne pentirà.

BETTINA

Ghe l'ho ditto un'altra volta
no voi tanta nobiltà.

POMPONIO

Ma poi è pazzia.

BETTINA

Oe oe parlé meglio.

POMPONIO

Soffrir non si può.

BETTINA

Fenila, se no.

POMPONIO

Che forse.

BETTINA

Seguro.

POMPONIO

Ancor questa mi vorria.

BETTINA

Ve consegna d'andar via.

POMPONIO

Signora pietà.

BETTINA

Gh'ho una rabbia maledetta
co' sti siori peruchini,
qualchedun da poveretta
ghe ne voggio pettenar.

POMPONIO

Pietade.

BETTINA

Sior no.

POMPONIO

Ch'io parta.

BETTINA

Sior sù.

POMPONIO

Ch'io torna.

BETTINA

Sior no.

POMPONIO

Ch'io vada.

BETTINA

Sior sù.

POMPONIO

Un cor che v'adora
trattate così.

BETTINA

Fenila in malora
ve basta così.
[Da capo]

Fine del intermedio primo.

Intermedio secondo
Pomponio, e poi Bettina

POMPONIO

Già che Betta ostinata
dice, che un barcarol vuol per marito,
m'ho così travestito
per ritentar colle mentite spoglie
d'ingannar la furbetta,
e averla in moglie.

Sangue de' miei grand'avi
che nelle vene mie scorre glorioso
perdona il grand'oltraggio,
sento il cor, che mi dice
per caggione s'è bella il tutto lice.
Mentirò la pronuncia;
già per lung'uso a favellar appresi
nella veneta frase arguta e pronta.
Ecco Betta gentile, ecco il mio bene.
Vi vuol coraggio, e simular conviene.

BETTINA

Se sol dir per proverbio,
per trista, che la sia
non avvanza mai carne in beccaria.
No son po' tanto brutta,
né tanto malagrazia
pur vedo tante putte a tior mario
e mi vegno vecchietta, e resto indrio.

POMPONIO

Patrona sola ma de cuor,
la diga se puol dire do parole?
Ah muso bello.

BETTINA

Questo xe sior Pomponio,
in verità che me voi cavar spasso.

POMPONIO

Coss'è no la responde?
Gnanca un bondì gramazzo,
finalmente son galantomo,
e so trattar con putte.

BETTINA

Le putte da par mio,
bagolo no vuol dar⁶ a certa zente
son poveretta s'è ma son prudente.

POMPONIO

Mo via, se la xe bella,
che la butta anca bona,
no la fizza el muson cara patrona.

BETTINA

Deh m'avé tolta in fallo
no son minga di quelle, se m'intendé
de certe calleselle.⁷

POMPONIO

Che cade! Se sa ben chi è siora Betta.
El sa ben sto mio cuor ch'è spasemao
per quel visetto bello inzucarao.

⁶ Dar bagolo: «far civetterie», «dicesi delle donne che civettano per adescare i giovani» (ivi, p. 56).

⁷ Callesella, calesella: «stradicella», «vicoletto» (ivi, p. 119). Non immediato il significato del termine in questo contesto.

BETTINA

Donca me vole ben?

POMPONIO

Sangue de Diana! Mi no magno, no bevo,
e fino quando sul trasto⁸ stravacà
dormo un tantin,
anca in insonio vedo
quel viso benedio.

BETTINA

Mi no ve credo.

POMPONIO

Siora Betta sentì, se mi ve burlo
prego el Ciel, che de notte
el vento se ne rompa
e che alla barca se ghe mola le stoppe,
e che possa cascar zoso de poppe,
e perché el vostro cuor,
de mi viva seguro,
senti Betta mio ben quel che ve zuro.

Se no è vero quel che digo
prego el Cielo col caligo⁹
de trovarme in la laguna,
e per mia mazor sfortuna
dar in secco sul paluo¹⁰
prego el Ciel, che quando chiamo,
premi, stali,¹¹ vuoga, sia,¹²
una barca vegna via
che me daga in ti costrai¹³
e che mai mi vi gabia da mutarme
de camisa quando suo.

[Da capo]

BETTINA

Orsù voggio anca mi
per renderve contento
far in vostra presenza far un zuramento.
Prego el Ciel, che me vegna
tutto el mal che vegnir puol a una putta

⁸ Trasto: «chiamasi nelle gondole e nei battelli quell'asse che, traversando la barca ed inchiodata sui lati, serve per tenerli saldi e per sedervi sopra» (ivi, p. 764).

⁹ Caligo: «nebbia alta e sollevata da terra» (ivi, p. 119).

¹⁰ Paluo: «basso fondo di laguna, di natura arenosa o pantanosa e talvolta anche cretacea, coperto dal più al meno di piante, che va ricoperto dall'acqua marina quando questa è nel suo colmo e scoperto nel riflusso» (ivi, p. 465).

¹¹ Stali: seconda persona singolare all'indicativo di «stalar», «volger la barca a destra» (ivi, p. 700).

¹² Sia: seconda persona singolare all'indicativo di «siar», che «vale arrestare la barca dal cammino, dar indietro, rinculare» (ivi, p. 659).

¹³ Costrai: «pezzi di tavola piana che accozzati insieme per costa formano l'intavolatura o il suolo delle piccole barche, come gondole e battelli, su cui si cammina» (ivi, p. 204).

se ghe penso de vu poco, né troppo,
e se a vu se voltasse el genio mio
prego el Ciel de morir senza mario.

POMPONIO

Mo via, mo via, cosa v'hoi fatto?
Su sta maniera tratté chi ve vuol ben?

BETTINA

Eh no me degno d'un omo grossolan;
cossa credeu, che un barcarìol abbia d'aver
sto tocco de matrona romana,
via, via caveve sior paronzin, e andeve.

POMPONIO

Pian pian, che za v'ho inteso.
Diseme, chi voressi?

BETTINA

Chi vorave? Si ben son poveretta
fia d'un pare ordenario, e senza dota,
m'ho cazzà in te la testa un de sti dì
de voler un lustrissimo anca mi.

POMPONIO

Bettina si è cangiata, buon per me
il mio parlar l'ha persuasa affè.

BETTINA

Son andata a una festa
dove ho visto la fia di donna Catte
col mantò pontà su, ma ve dirò de più
una sorella della lavandara
coll'andriè,¹⁴ colla scuffia, e prigioniera,
onde anca mi per no parer de manco
voi trovarme un mario con spada al fianco.

Che bella cossa sentirse a dir
lustrissima la poss'io servir
e andar colla coa, col chichirichì
da tutte le bande aver riverenze
de conti, marchesi, e grand'eccellenze
che sempre ve diga lustrissima sì.

[Da capo]

POMPONIO

Orsù za che no posso esser vostro mario,
voi proponerve almanco un bon partio.

BETTINA

Dite su, che v'ascolto.

POMPONIO

Un certo sior Pomponio

¹⁴ Andriè: «andrienne, sorta d'abito femminile con coda» (ivi, p. 35).

zentilomo, de sangue, e ricco, e bello
saria giusto per vu.

BETTINA

L'è apponto quello,
che saria di mio genio,
ma ho paura, che no ghe sia più caso.

POMPONIO

Mo perché? Aveù forsi trattà de sto negozio?

BETTINA

Seguro, e mi da stramba l'ho sprezzà
senza sesto, e lu sarà con rason desgustà.

POMPONIO

Se ancora el ve volesse
ghe daressi la man, lo sposteresti?

BETTINA

Ghe darave la man in sto momento.

POMPONIO

Ecco il vostro Pomponio al fin contento,
son io mio ben, oh sorte, o lietto giorno,
datemi pur la man.

BETTINA

Voi darne un corno.

Cusì donca se burla, le putte in sta maniera?

Andé in malora. E no so chi me tegna,
che no ve sgraffa el muso come un gatto.
Via caveve, via de qua sier mandolatto.¹⁵

POMPONIO

Ah perfida, ah bugiarda
Circe, Medea, Medusa, e Furia, e Sfinge,
del tricerbero can mostro più fiero
ministra vil del demoniale impero
tu beffarmi così, così beffarmi?
Giuro al Ciel, giuro a me di vendicarmi.

BETTINA

Tiole sto canellao¹⁶
sier fio, che no ve digo el vostro nome,
da qua avanti imparé
a lassar star le putte veneziane,
perché si nol savé,
le ve menerà tutte per el naso.

POMPONIO

Oh successo inaudito, oh strano caso.

¹⁵ Mandolatto, mandolato: «mandorlato». «Dar el mandolato [...] vale adulare, lodare smoderatamente o per adulazione o per beffa» (ivi, p. 392).

¹⁶ Canellao, canelao: «cenno che fassi col braccio sinistro, presentandolo ad alcuno, colla mano destra battendovi sopra a circa una quarta di distanza dal pugno. S'intende così indicare il membro virile. Vi si suole aggiungere le parole "tiò sto canelào", ed è una specie d'insulto e di dichiarazione d'incredulità su quanto ci si vuol dar ad intendere, o simili» (ivi, p. 128).

Tiranna spietata
destin maledetto.

BETTINA

Poveretto, poveretto, poveretto.

POMPONIO

Fuggi mostro, donna infida.

BETTINA

Compatime, bisogna che rida.

POMPONIO

Se non mi vendico,
dimmi figlio d'un ebreo.

BETTINA

Merameo, merameo, merameo.

POMPONIO

E terribile formidabile,
la vendetta mia sarà.

BETTINA

Squaquarà, squaquarà, squaquarà.

POMPONIO

Mi deride la superba,
ah soffrirla più non posso.

BETTINA

Uovi freschi a cinque al grosso.

POMPONIO

Senti.

BETTINA

Son stoffa fenila.

POMPONIO

Voglio che tu l'abbia <...> a pagar.

BETTINA

Si se matto feve ligar.

POMPONIO

Sì sì ti vedrò pezzenta, straziata,
meschina, affamata, e all'or riderò.

BETTINA

Le pive nel sacco
mette che debotto.¹⁷

POMPONIO

Cospetto di Bacco, vorrei veder questa,
sfacciata.

BETTINA

Insolente.

POMPONIO

Donna vile.

BETTINA

Impertinente.

POMPONIO

Per la gran bile, mi sento crepar.

BETTINA

Andé che ve mando
a farve squartar.
[Da capo]

Fine del secondo, et ultimo intermedio.

¹⁷ Debotto, deboto: «fra poco», «quanto prima», «da qui a un ottavo d'ora» (ivi, p. 221).

IV. Giovan Battista Fagioli, *Controscena per due ragazzi figliuoli de' comici Sacchi*.

La trascrizione del manoscritto è stata svolta secondo gli stessi principi adottati per il *Pomponio affettato* (appendice III). Ai due punti, usati con frequenza nel ms., si è sostituito il punto fermo quando ritenuto più adeguato. Dove la decifrazione è incerta si è racchiuso il testo tra parentesi uncinata, dove impossibile si sono usati i tre punti sempre tra parentesi uncinata.

Il manoscritto originale è conservato in BRF, Giovan Battista Fagioli, *Mss. Autografi*, Ricc. ms. 3472, cc. 350r.-351r..

Controscena per due ragazzi figliuoli de' comici Sacchi.

Coviello, e Colombina

COVIELLO

Che io con questa spada, che ho intorito tutto il mondo, trucidando infilzando, sbudellando eserciti interi, ora a me da un'occhiata sola di Colombina, che alcuni giorni sono vidi uscire da questa casa, sia stato il cuore da benda a benda trapassato non posso restarne capace: non mangio, non bevo, non dormo pel dolore della gran ferita che in esso v'ha fatto questa traditora; ond'è che io giro qual farfallone amoroso intorno a questo lume celeste. O la potess'io pur rivedere per dar qualche lenitivo a questo mio sì atroce martiro. Ma ecco che vedo aprir la sua porta, o fusse, o fusse pur essa.

COLOMBINA

(Parla dentro, dopo aperta la porta) Sì, signora, ho inteso benissimo, farò l'imbasciata come va fatta e recapiterò il biglietto con tutta puntualità, e segretezza. *(Esce fuori.)*

COVIELLO

Ah ch'è dessa pur troppo. O bene mio.

COLOMBINA

Finalmente noi altre serve, oltre le tante faccende che sono innumerabili, se non facciamo anche l'imbasciatrice amorosa, non possiamo acquistar mai la grazia delle padrone, o allora ci son obbligata e allora noi diventiamo le padrone delle padrone. Ma chi è costui, il <quale> non so che volte ho veduto passare da questa casa, e molto fiso guardarmi! Vien alla volta mia, che vorrà?

COVIELLO

Signora bellissima, se il Capitan Coviello, terrore dell'armate, spavento de' popoli, terremoto animato delle fortezze più ineguagliabili, sconquasso dell'universo, ora si prostra reverente a' vostri piedi, crediatelo pure un miracolo d'amore, alla di cui sovrumana potenza cede ogni forza, si soggetta ogni più invitto campione.

COLOMBINA

Questo è matto in mezzo al cervello, voglio pigliarmi un poco di spasso: e che onore è questo, che mi fa questo valoroso signore, da me non meritato giammai?

COVIELLO

L'onore sarebbe non meritato da voi, allora quando non v'avessi conosciuta per Venere, della quale sen dee Marte per buon termine di cavalleria dichiararsi servo, e vassallo.

COLOMBINA

Vostra signoria mi burla, e molto male mi riconosce per Venere, ch'è una dea, perché io sono una serva, e tale d'esser mi pregio, quando potrò esser serva d'un Marte sì bravo.

COVIELLO

Come serva! Sarete parona, <...>, regina, imperatrice del cuore del capitano Coviello, che pena, spasima, spira, crepa, muore per le vostre sovrumane bellezze, e se voi non corrisponderete il mio amore mi vedrete in breve arco, strutto, distrutto esangue, cadavero, ombra, spettro, fantasima, polvere, cenere, nulla.

COLOMBINA

Io non avrò mai cuore sì duro d'esser cagione di tanto vostro male, e son pronta a corrispondere al vostro affetto.

COVIELLO

Questa grazia è così grande, o signora Colombina, che la stimo più di quante conquiste di regni abbia mai fatte con questo fulmine, che mi pende dal fianco; e stimo più la resa del vostro amore alla <prima> mia <romorosa> chiamata, che se avessi qual nuovo Alessandro fatto l'intero acquisto del mondo, e godo che il blocco de' miei affetti e l'assedio delle squadre de' miei numerosi sospiri abbia così vinta la piazza della vostra volontà, e che m'abbia tutta spalancata la porta della sua grazia perché io v'entri trionfante a piantarvi nel bel mezzo lo stendardo vittorioso della mia fede inalterabile, invincibile, insuperabile, eterna.

COLOMBINA

Io non son capace, mio signore, in così alto discorso, pure per quanto arrivo a capire, mi pare che una non più provata allegrezza mi salti nel seno, e vi faccia balletti, e capriole, minuetti, e <buré> per l'acquisto d'un amante sì formidabile, e spaventoso.

COVIELLO

Ancor'io provo un giubbilo così stravagante nelle mie viscere bellicose, che non l'ho mai provato in quanti incontri terribili, in quanti assalti furiosi, in quante sanguinose battaglie mi son trovato. Sicché o mia Colombina voi sarete la mia bella Venere, io il vostro fortissimo Marte, e credo che Giove, e tutti gli altri numi del Cielo, averanno invidia di sì bella coppia qui in terra.

COLOMBINA

Ma signor Marte mio caro, ci rivedrem con più comodo perché ora in tutt'i modi bisogna ch'io parta per eseguire gli ordini premurosi della padrona.

COVIELLO

Come dunque farò a rivedervi?

COLOMBINA

Fate nel ritornare qualche cenno, che io sentendolo volerò subito al balcone per vagheggiarvi.

COVIELLO

Sparerò leggiermente una cannonata.

COLOMBINA

Ma signore, farete troppo romore, sarebbe questo un cenno, che non da quei di casa, sarebbe anche udito da tutta la città, e da tutto il contado.

COVIELLO

Orsù attaccherò tacitamente alla porta un petardo.

COLOMBINA

Sarà troppo anche questo: direi che fusse più proprio uno <spurgo>, un fischio, o altra cosa simile.

COVIELLO

Avvertite che se io fo uno di codesti cenni, mi vengon fatti con tal veemenza che sarà peggio d'una cannonata, o d'un petardo.

COLOMBINA

Fate dunque come stimate meglio. Non posso per ora più trattenermi.

COVIELLO

Dunque il vostro Marte, o mia Venere così presto dovrà diloggiare, e batter la ritirata?

COLOMBINA

Così conviene per ora, signor Marte mio bello, mio dolce Martinello.

COVIELLO

Giacché pur bisogna levare un così dolce accampamento, andate, che per fare al mio ritorno un cenno più adeguato procurerò di mitigar la mia voce nel suono più suave, o più mite.

COLOMBINA

O così; sparate una cannonata nel tuono più basso e scaricate un petardo, che non sia caricato in modo di farvi scoppiare, e non dia noia al naso nel farsi sentire.

COVIELLO

Orsù addio mia amatissima Venerina.

COLOMBINA

A rivederci il mio adorato Martino.

COVIELLO

Venerina mia bella.

COLOMBINA

Martin mio gentile.

COVIELLO

Ti lascio il cuor mio.

COLOMBINA

Umile t'inchino,

o caro Martino.

COVIELLO

O Venere, addio.

Nel partire si volta altiero siccome fa Colombina nell'andarsene anch'ella dall'altra parte.

8 settembre 1738

Bibliografia

1. FONTI MANOSCRITTE

FIRENZE

Archivio di Stato di Firenze (ASF)

Consiglio di Reggenza

- f. 631 (cc. 68, 80).

Archivio storico del comune di Firenze (ASCF)

Fondo teatro Niccolini.

- TN 9 (3521), f. I, *Scritture dell'accademia degli Infuocati, 1713-1762* (cc. 60, 63-66, 90, 92, 154).

- TN 103 (8361), *Atti di locazione dei palchi del teatro del Cocomero, 1710-1763* (cc. 90, 100, 132-133, 144, 162, 167, 259 e cc. n.n.).

- TN 112 (8370), *Libro di ricordi dell'accademia degli Infuocati* (cc. 217, 223).

- TN 114 (8372), *Documenti vari* (cc. n.n.).

Biblioteca Riccardiana di Firenze (BRF)

- Giovan Battista Fagiuoli, *Memorie, e ricordi di quello che accaderà alla giornata di me Giovan Battista Fagiuoli (1703-1742)*, Ricc. ms. 3457 (voll. 1-27).

- Giovan Battista Fagiuoli, *Mss. Autografi*, Ricc. ms. 3472 (cc. 349-351).

- Giovan Battista Fagiuoli, *Scherzi comici*, Ricc. ms. 3466 (cc. 1-2, 418-439).

MANTOVA

Archivio di Stato di Mantova (ASMn)

Archivio della Scalcheria

- b. 35, fasc. 28 (c. n.n.).

- b. 35, fasc. 31 (c. n.n.).

- b. 35, fasc. n.n.

Archivio Gonzaga

- b. 3170, *Finanze, VIII. Teatri, giuochi, feste, maschere e loterie. Teatri. 1669-1787* (cc. 133, 135-136, 137, 138, 140-157, 185-199, 481, 483).

MILANO

Archivio di Stato di Milano (ASM)

Registri delle cancellerie dello Stato (e di magistrature diverse)

- Serie XXI, b. 45.

Biblioteca nazionale Braidense (BNBM)

- [Marcantonio Corniani Algarotti], *Annali drammatici, musicali, pittorici, teatrali della città di Venezia nei secoli XVII, XVIII e XIX a tutto l'anno 1836, con aggiunta delle farse, degl'intermedi, delle cantate e degli oratori sacri italiani e latini eseguiti nei conservatori veneziani*, Venezia, 1837, ms. Racc. Dramm. Corniani Algarotti, 6011.

- [Carlo Goldoni], *Pomponio affettato. Intermedio per musica. Rappresentato nel teatro Grimani di San Samuelle l'autunno dell'anno 1734*, ms. Racc. Dramm. Corniani Algarotti, 5503.

- *La vedova delusa. Intermezzo per musica da rappresentarsi nel teatro Grimani a San Samuel l'anno 1737*, ms. Racc. Dramm. Corniani Algarotti, 5507.

VENEZIA

Archivio di Stato di Venezia (ASV)

Provveditori e sopraprovveditori alla sanità

- b. 945.

Archivio storico del Patriarcato di Venezia (ASPV)

Fondo parrocchia di San Canciano, Archivi parrocchia di San Giovanni
Crisostomo

- Registri dei morti, libro II (1736-1810).

Fondo parrocchia di Santo Stefano, Archivi parrocchia di San Samuele

- Catastici delle scritture, Catastico primo e secondo l'anno 1767, Catastico primo
(cc. 353, 355).

- Registri dei morti, libro XIX (1755-1779).

Biblioteca del museo civico Correr

- Francesco Gozzi, *Frammenti di Memorie per la vita di Francesco Gozzi veneziano avvocato scritte da lui stesso, trovati nelle carte di Giacomo Gozzi suo figlio – anno MDCCCXLIII*, ms. cod. Cic. 3268.

- *Commemoriali, diario, et annotationi curiose occorse in Venetia, nelle città suddite, et altrove, da gennaio 1747 M.V. sino ottobre 1751* (ms. Gradenigo Dolfin, n. 67, vol. I)

- *Commemoriali, diario, ed annotazioni curiose occorse in Venetia, nelle città suddite, ed altrove, da ottobre 1751 sino genaro 1754 M.V.* (ms. Gradenigo Dolfin, n. 67, vol. II).

Biblioteca di Casa Goldoni (CGV)

Archivio Vendramin

- 42 F 1/7, *Scritture attenenti agli accordi con li Signori Comici per dover recitare nel teatro di S. Salvador* (cc. 1, 5, 13, 14, 21, 31-32).

- 42 F 8/1, *Scritture e lettere dall'anno 1733 sino 1764 [ma 1769] attinenti alli accordi con li signori comici per dover recitare nel teatro di S. Salvador* (cc. 13, 14, 15, 21, 22, 29, 52, 53, 67, 72, 79-80, 101 e cc. n.n.).

- 42 F 9/1, *Carte attinenti al debito di Antonio Vitalba morto nel mese di maggio 1759, e litte, e Antonio Sacco per pagamento di detto debito* (cc. 1, 7-8, 23-24).

- 42 F 9/2, *Scritture attinenti alli accordi con li signori comici per dover recitare nel teatro di S. Salvador* (c. n.n.).

- 42 F 9/7, *Ricevute delli comici del teatro di S. Salvador al N.H. Alvise Vendramin* (cc. 36, 38, 39, 40).

- 42 F 9/8, *Lettere diverse di diversi comici scritte al N.H. Alvise Vendramin* (c. 2-3, 4-5, 6, 8).

- 42 F 9/10, *Scritture, e convenzioni fra li N.N. H.H. Grimani da una e li N.N. H.H. Vendramini dall'altra concernenti li teatri di S. Samuel di ragione delli N.N. H.H. Grimani, e S. Salvador delli N.N. H.H. Vendramini, e per la scelta delle compagnie de' comici* (cc. 12, 13).

- Carlo Goldoni, *Giustino*, Deposito ufficio direzione. Cart., sec. XVIII.

Biblioteca nazionale Marciana (BNMV)

- Giovanni Carlo Bonlini, *Le glorie della poesia, e della musica contenute nell'esatta notizia de teatri della città di Venezia, e nel catalogo purgatissimo de drammi musicali quivi sin'hora rappresentati*, Venezia, Carlo Buonarrigo, 1730, ms. Rari veneti 607.

- *Frappolone e Florinetta*, Dramm. 902.15

- [Carlo Gozzi], *Lettera, e composizione fegejana contestativa al taglio della Tartana stampata in Parigi l'anno 1757, con la scrittura di risposta, avvisi, consigli e postille d'un caritatevole amico del Fegejo. Giuntavi un'influenza di sonetti degl'accademici granelleschi*, ms. cod. it. IX, 328 (=6080).

- Antonio Groppo, *Catalogo purgatissimo di tutti li drammi per musica recitatisi ne' teatri di Venezia dall'anno MDCXXXVII sin oggi [1767] da Antonio Groppo accresciuto di tutti li scenarii, varie edizioni aggiunte a drammi e intermedii*, Venezia, 1741 [ma 1767], ms. cod. it. VII, 2326 (=8263).

- Giovanni Rossi, *Cattalogo di tutti li Drammi rappresentati in musica in Venezia dall'anno 1637 fino al presente [1790]*, ms. cod. it. VII, 1613-1614 (=9035-9036).

2. FONTI A STAMPA, REPERTORI E DIZIONARI

Anton Filippo Adami, *Dissertazione sopra la poesia drammatica e musica del teatro*, Firenze, Stamperia Imperiale, 1755.

L'Adria festosa. Notizie storiche dell'arrivo, e passaggio della Regina delle due Sicilie per lo stato della Serenissima repubblica di Venezia nel suo viaggio al Real sposo in Napoli l'anno 1738 e del soggiorno di Sua Altezza Reale ed elettore Federico Cristiano figlio della Real Maestà di Federico Augusto III Re di Polonia, ed elettore di Sassonia [...], Venezia, Occhi, 1740.

Francesco Algarotti, *Saggio sopra l'opera in musica*, Livorno, Coltellini, 1763 (rist. anast. *Saggio sopra l'opera in musica. Le edizioni di Venezia (1755) e di Livorno (1763)*, a cura di Annalisa Bini, Pisa, Libreria Musicale Italiana, 1989).

Lione Allacci, *Drammaturgia di Lione Allacci accresciuta e continuata fino all'anno MDCCLV*, Venezia, Pasquali, 1755.

Archivio Multimediale Attori Italiani (AMAtI): <http://amati.fupress.net/>.

Stefano Arteaga, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, Venezia, Palese, 1785, 3 voll. (rist. anast. Bologna, Forni, 1969).

Giuseppe Baretti, *Prefazioni e polemiche* (1911), a cura di Luigi Piccioni, Bari, Laterza, 1933.

Francesco Bartoli, *Notizie istoriche de' comici italiani* (1781-1782), a cura di Giovanna Sparacello, introduz. di Franco Vazzoler, trascriz. di Maurizio Melai, in «Les savoirs des acteurs italiens», IRPMF, 2010.

Giovanni Bianchi, *In lode dell'Arte comica*, Venezia, Pasquali, 1752.

Giuseppe Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano*, Venezia, Cecchini, 1856 (rist. anast. Firenze, Giunti, 1993).

Gian Rinaldo Carli, *Dell'indole del teatro tragico antico, e moderno [...]* (1744), in Id. *Delle opere*, Milano, Imperial Monastero di S. Ambrogio Maggiore, 1787, vol. XVII, pp. 1-191.

Giacomo Casanova, *Mémoires de Jacques Casanova de Seingalt*, introd. di Octave Uzanne, Paris, la Sirène, 1924-1935, 12 voll..

Giacomo Casanova, *Supplimento all'opera intitolata Confutazione della storia del governo veneto d'Amelot de la Houssaje*, Amsterdam, Mortier, 1769.

Melchiorre Cesarotti, *Ragionamento*, in Voltaire, *La morte di Cesare*, traduz. it. di Melchiorre Cesarotti, Venezia, Curti, 1796, pp. 78-101.

Murray R. Charters, *Cornelys Theresa*, in *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians* (1878-1889), a cura di Stanley Sadie, London, Macmillan, 2001, vol. VI, p. 479.

Pietro Chiari, *La commediante in fortuna, o sia memorie di Madama N.N. scritte da lei medesima* (1755), a cura di Valeria G.A. Tavazzi, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2012.

Pietro Chiari, *La filosofessa italiana o sia Le avventure della marchesa N.N. scritte in francese da lei medesima* (1765), a cura di Carlo Alberto Madrignani, Manni, San Cesario di Lecce, 2004.

Pietro Chiari, *Della vera poesia teatrale. Epistole poetiche di alcuni letterati modanesi dirette al signor abate Pietro Chiari colle risposte del medesimo*, Modena, Soliani, [1754].

Emanuele De Luca, *Il repertorio della Comédie-Italienne di Parigi (1716-1762)*, in «Les savoirs des acteurs italiens», IRPMF, 2011.

Giovan Battista Faggiuoli, *La commedia che non si fa*, a cura di Orietta Giardi e Maria Russo, Roma, Bulzoni, 1994.

Luigi Ferrante, *I comici goldoniani (1721-1760)*, Bologna, Cappelli, 1961.

Luigi Ferrari, *Le traduzioni italiane del teatro tragico francese nei secoli XVII e XVIII*, Paris, Champion, 1925 (rist. anast. Genève, Slatkine, 1974).

Attilio Gentile, *Carlo Goldoni e gli attori*, con prefazione di Renato Simoni, Trieste, Cappelli, 1951.

Wendy N. Gibney, *Lalli, (Benedetto) Domenico*, in *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians (1878-1889)*, a cura di Stanley Sadie, London, Macmillan, 2001, vol. XIV, p. 150.

Giornale dei letterati, Firenze, Giovannelli, 1748, to. V, parte III.

Carlo Goldoni, *Mémoires*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, 1735, vol. I, pp. 1-605.

Carlo Goldoni, *Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*, ristampate sull'ediz. originale di Parigi, 1787, e corredate con annotazioni da Ermanno von Loehner, Venezia, Visentini, 1883.

Carlo Goldoni, *Memorie*, con prefaz. e note di Guido Mazzoni, Firenze, Barbera, 1907, 2 voll..

Carlo Goldoni, *Memorie Italiane. Prefazioni e polemiche III*, a cura di Roberta Turchi, Venezia, Marsilio, 2008.

Carlo Goldoni, *Prefazione dell'autore alla prima raccolta delle commedie (1750)*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, 1735, vol. I, pp. 761-774.

Carlo Goldoni, *Prima lettera dell'autore allo stampatore*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, 1756, vol. XIV, pp. 427-431.

Carlo Gozzi, *Canto ditirambico de' partigiani del Sacchi Truffaldino*, in Id., *Opere del conte Carlo Gozzi*, Venezia, Colombani, 1774, vol. VIII, pp. 164–179.

Carlo Gozzi, *Fogli sopra alcune massime del Genio e costumi del secolo dell'abate Chiari e contro a' poeti Nugnez de' nostri tempi*, Venezia, 1761.

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

Gasparo Gozzi, *La 'Gazzetta Veneta'*, a cura di Antonio Zardo, Firenze, Sansoni, 1915.

Gasparo Gozzi, *Lettere*, a cura di Fabio Soldini, Parma-Milano, Fondazione Pietro Bembo-Guanda, 1999.

Antonio Groppo, *Notizia generale de' teatri della città di Venezia [...]*, Venezia, Savioni, 1766.

John Walter Hill, *Pescetti, Giovanni Battista*, in *The new Grove. Dictionary of Music and Musicians* (1878-1889), a cura di Stanley Sadie, London, Macmillan, 2001, vol. XIX, p. 481.

James L. Jackman, *Apolloni, Salvatore*, in *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians* (1878-1889), a cura di Stanley Sadie, London, Macmillan, 2001, vol. I, p. 778.

James L. Jackman, *Maccari, Giacomo*, in *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians* (1878-1889), a cura di Stanley Sadie, London, Macmillan, 2001, vol. XV, pp. 448-449.

The London Stage 1660-1800, A Calendar of Plays, Entertainments & Afterpieces Together with Casts, Box-receipts and Contemporary Comment, vol. II, to. 2. 1700-

1729, introd. e cura di Emmett L. Avery, Carbondale (Illinois), Southern University Press, 1960.

Scipione Maffei, *Istoria del teatro e difesa di esso* (1723), in Id., *De' teatri antichi e moderni e altri scritti teatrali*, a cura di Laura Sannia Nowé, Modena, Mucchi, 1988, pp. 15-49.

Scipione Maffei, *De' teatri antichi e moderni* (1754), in Id., *De' teatri antichi e moderni e altri scritti teatrali*, a cura di Laura Sannia Nowé, Modena, Mucchi, 1988, pp. 117-235.

Giambattista Mancini, *Riflessioni pratiche sul canto figurato*, Milano, Giuseppe Regio, 1777 (rist. anast. Bologna, Forni, 1970).

Gianvito Manfredi, *L'attore in scena. Discorso nel quale raccolte sono le parti ad esso spettanti*, Verona, Ramanzini, 1746.

Nicola Mangini, *Imer, Giuseppe*, in *Enciclopedia dello spettacolo* (1954-1968), Roma, Unedi-Unione Editoriale, 1975, vol. VI, col. 510.

Benedetto Marcello, *Il teatro alla moda* (1720), prefazione e note di Andrea d'Angeli, Milano, Ricordi, 1941.

Pier Jacopo Martello, *Teatro*, a cura di Hannibal S. Noce, Bari, Laterza, 1980.

Pier Jacopo Martello, *Della tragedia antica e moderna* (1714), in Id., *Scritti critici e satirici*, a cura di Hannibal S. Noce, Bari, Laterza, 1963.

Angelo Martini, *Manuale di metrologia ossia misure, pesi e monete in uso attualmente e anticamente presso tutti i popoli*, Torino, Loescher, 1883, 2 tomi (rist. anast. Roma, ERA, 1976).

Gaetano Melzi, *Dizionario di opere anonime e pseudonime di scrittori italiani*, Milano, Pirola, 1848-1859, 3 voll. (rist. anast. Bologna, Forni, 1982).

Francesco Milizia, *Trattato completo, formale e materiale del teatro* (1771), Venezia, Pasquali, 1794 (rist. anast. Bologna, Forni, 1969).

Lodovico Antonio Muratori, *Della perfetta poesia italiana, spiegata e dimostrata con varie osservazioni*, Modena, Soliani, 1706, 2 tomi.

Andrea Perrucci, *Dell'arte rappresentativa meditata ed all'improvviso* (1699), coedizione in facsimile dell'edizione bilingue a cura di Francesco Cotticelli, The Scarecrow Press, Lanham (Maryland)-Toronto-Plymouth, UK, 2008.

Antonio Piazza, *L'attrice* (1777), a cura di Roberta Turchi, Napoli, Guida, 1984 (ediz. mod. di Id., *Il teatro ovvero fatti di una veneziana che lo fanno conoscere*, Venezia, Costantini, 1777).

Nino Pirrotta, *Buffo, buffi*, in *Enciclopedia dello spettacolo* (1954-1968), Roma, Unedi-Unione Editoriale, 1975, vol. II, coll. 1300-1304.

Francesco Saverio Quadrio, *Della storia e della ragione di ogni poesia*, III. *Dove le cose alla drammatica pertinenti sono comprese*, Milano, Agnelli, 1743.

Luigi Rasi, *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, Firenze, Bocca, 1897-1905, 2 voll.

Luigi Riccoboni, *Discorso della commedia all'improvviso e scenari inediti 1721-1747*, a cura di Irène Mamczarz, Milano, Il Polifilo, 1973.

Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800: catalogo analitico con 16 indici*, Cuneo, Bertela & Locatelli, 1990-94, 7 voll.

Eleanor Selfridge-Field, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*, Stanford (California), Stanford University Press, 2007.

Eleanor Selfridge-Field, *Pallade Veneta: writings on music in Venetian society: 1650-1750*, Venezia, Fondazione Levi, 1985.

Pier Napoli Signorelli, *Storia critica de' teatri antichi e moderni (1777)*, Napoli, Orsino, 1813, 10 tomi.

Pier Francesco Tosi, *Opinioni de' cantori antichi e moderni (1723)*, a cura di Luigi Leonesi, Napoli, Di Gennaro & Morano, 1904 (rist. anast. Bologna, Forni, 1968).

Robert Lamar Weaver-Norma Wright Weaver, *A Chronology of Music in the Florentine Theatre. 1590-1750*, Detroit, Information Coordinations, 1978.

Taddeo Wiel, *I teatri musicali veneziani del Settecento: catalogo delle opere in musica rappresentate nel secolo XVIII in Venezia (1701-1800)*, Venezia, Visentini, 1897 (rist. anast. Bologna, Forni, 1987).

Girolamo Zanetti, *Memorie per servire all'istoria della inclita città di Venezia*, a cura di Federico Stefani, in «Archivio Veneto», n.s., XV, 1885, 57, vol. XXIX, pp. 93-148.

3. STUDI

Maria Grazia Accorsi, *Teatro musicale, musicisti, cantanti nella vita e nelle opere di Carlo Goldoni*, in «Ariel», VII, 1992, 3, pp. 131-148.

Carmelo Alberti, *Il calamaio e la lucerna. I componenti teatrali di Gasparo Gozzi dal modello all'invenzione*, in *Gasparo Gozzi. Il lavoro di un intellettuale nel Settecento veneziano*. Atti del convegno (Venezia-Pordenone, 4-6 dicembre 1986), a cura di Ilaria Crotti e Ricciarda Ricorda, Padova, Antenore, 1989, pp. 331-356.

Carmelo Alberti, *Il ritorno dei Comici. Vicende del Teatro Vendramin di S. Luca (1700-1733)*, in «Biblioteca teatrale», n.s., 1987, 5-6, pp. 133-187.

Carmelo Alberti, *La scena veneziana nell'età di Goldoni*, Roma, Bulzoni, 1980.

Carmelo Alberti, *Il segreto di un Truffaldino. L'itinerario di Antonio Sacco, comico sapiente, da Venezia a Lisbona nell'età di Goldoni*, in «Estudios italianos em Portugal», 1991-1993, 54-56, pp. 215-226.

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

Beatrice Alfonzetti, *Goldoni. Recite e cantate per Federico Cristiano di Sassonia*, in *Parola, musica, scena, lettura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni*, a cura di Giulietta Bazoli e Maria Ghelfi, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 45-64.

Beatrice Alfonzetti, *Paradossi del comico da Riccoboni a Goldoni e oltre*, in *Il comico nella letteratura italiana. Teorie e poetiche*, a cura di Silvana Cirillo, Roma, Donzelli, 2005, pp. 135-168.

Maria João Almeida, *Sacchi e Goldoni (un caso portoghese)*, in «Problemi di critica goldoniana», XVI, 2009, pp. 213-223.

Franca Angelini, «*In maschera voi siete / senza maschera al volto?*»: *le regole del gioco teatrale nei primi intermezzi goldoniani (1730-1736)*, in «Studi goldoniani», 1982, 6, pp. 114-130.

Bartolo Anglani, *Ciarlatani e teatro riformato*, in *Parola, musica, scena, lettura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni*, a cura di Giulietta Bazoli e Maria Ghelfi, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 65-78.

Bartolo Anglani, *I ciarlatani negli intermezzi per musica*, in «Problemi di critica goldoniana», XV, 2008, pp. 345-364.

Bartolo Anglani, *Dal 'Momolo cortesan' all' 'Uomo di mondo'*, in «Il castello di Elsinore», VIII, 1995, 23, pp. 5-15.

Mario Apollonio, *Storia della Commedia dell'Arte*, Roma, Augustea, 1930.

Marco Ariani, *Drammaturgia e mitopoiesi. Antonio Conti scrittore*, Roma, Bulzoni, 1977.

Marco Ariani, *L'ossessione delle "regole" e il disordine degli "affetti": lineamenti di una teoria illuministica del teatro tragico*, in «Quaderni di teatro», III, 1981, 11, pp. 233, 258.

Roberta Ascarelli, *Farusi (Farussi), Zanetta (Giovanna Maria)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1995, vol. XLV, pp. 190-192.

Guglielmo Barblan, *Il teatro musicale a Milano nei secoli XVII e XVIII*, in *Storia di Milano*, Milano, Fondazione Treccani degli Alfieri, 1959, vol. XII, pp. 949-996.

Giulietta Bazoli *L'orditura e la truppa. Le 'Fiabe' di Carlo Gozzi tra scrittoio e palcoscenico*, prefaz. di Piermario Vescovo, Padova, Il Poligrafo, 2012.

Anna Laura Bellina, *Cenni sulla presenza della commedia dell'arte nel libretto comico settecentesco*, in *Venezia e il melodramma nel Settecento*, a cura di Maria Teresa Muraro, premessa di Gianfranco Folena, Firenze, Olschki, 1978, vol. I, pp. 131-147.

Anna Laura Bellina, *Presenze della «Griselda» petrarchesca nel melodramma veneto del '700*, in *Petrarca, Venezia e il Veneto*, Firenze, Olschki, 1976, pp. 367-371.

Nica Berlanda, *Il linguaggio del Goldoni dagli intermezzi al 'Campiello'*, in «Atti dell'Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CXVIII, 1960, pp. 243-274.

Gian Giuseppe Bernardi, *Contributo allo studio dell'elemento comico nell'opera seria veneziana del secolo XVII*, in «Musica d'oggi», XII, 1935, pp. 53-61.

Emilio Bertana, *Il teatro tragico italiano del sec. XVIII prima dell'Alfieri*, Torino, Loescher, 1901.

Lorenzo Bianconi, *Condizione sociale e intellettuale del musicista di teatro ai tempi di Vivaldi*, in *Antonio Vivaldi. Teatro musicale, cultura e società*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1982, to. 2, pp. 371-388.

Lorenzo Bianconi, *Il Seicento* (1982), Torino, EDT, 1991.

Lorenzo Bianconi, *Il teatro d'opera in Italia. Geografia, caratteri, storia*, il Mulino, Bologna, 1993.

Lorenzo Bianconi-Thomas Walker, *Dalla «Finta pazza» alla «Veremonda»: storie di Febiarmnici*, in «Rivista italiana di musicologia», X, 1975, pp. 379-454 (aggiornamenti in *Drammaturgia musicale veneta*, a cura di Giovanni Morelli, Reinhard Strohm e Thomas Walker, Milano, Ricordi, 1983).

Walter Binni, *L'Arcadia e il Metastasio*, Firenze, La nuova Italia, 1963.

Walter Binni, *Pier Jacopo Martello e le sue commedie per letterati*, in «La Rassegna della letteratura italiana», V, 1957, 1, pp. 52-61.

Ilaria Bonomi, *Il docile idioma: l'italiano lingua per musica. La diffusione dell'italiano nell'opera e la questione linguistico-musicale dal Seicento all'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 1998.

Paolo Bosisio, *Carlo Gozzi e Goldoni. Una polemica letteraria con versi inediti e rari*, Firenze, Olschki, 1979.

Paolo Bosisio, *Gasparo Gozzi poeta e traduttore drammatico*, in *Gasparo Gozzi. Il lavoro di un intellettuale nel Settecento veneziano*. Atti del convegno (Venezia-Pordenone, 4-6 dicembre 1986), a cura di Ilaria Crotti e Ricciarda Ricorda, Padova, Antenore, 1989, pp. 281-313.

Bruno Brizi, *L'intermezzo, Goldoni e l'opera comica*, in *Musica nel Veneto. La Serenissima nel gran teatro del mondo*, a cura di Paolo Fabbri, Milano, Motta, 1999, pp. 78-99.

Bruno Brunelli, *Grandezza e decadenza della riforma metastasiana*, in «Rivista italiana del dramma», IV, 1940, 4, pp. 30-54.

Bruno Brunelli, *I teatri di Padova*, Padova, Draghi, 1921.

Claudia Burattelli, *Il calendario e la geografia dei comici dell'Arte*, in «Biblioteca teatrale», n.s., 1991, 24, pp. 19-40.

Charles Burney, *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period (1789)*, with critical and historical notes by Frank Mercer, New York, Dover Publications, 1957, 2 voll.

Giovanni Calendoli, *Il giovane Goldoni: dagli intermezzi alla commedia primogenita*, Roma, Edizioni della Medusa, 1969.

Marina Calore, «*O virtuosi tutti o tutti ciarlatani*». *Il teatro al tempo di Francesco Albergati*, in *Uomini di teatro nel Settecento in Emilia e Romagna*, I. *Il teatro della*

cultura. Prospettive biografiche, a cura di Eugenia Casini Ropa et al., Modena, Mucchi, 1986, pp. 378-417.

Mariagabriella Cambiagli, *Compagnie comiche a Milano nel XVIII secolo*, in «Il castello di Elsinore», VIII, 1995, 23, pp. 17-34.

Bruno Capaci, *Goldoni a Bologna*, Roma, Bulzoni, 2008.

Carlo Goldoni 1793-1993. Atti del Convegno del Bicentenario (Venezia, 11-13 aprile 1994), a cura di Carmelo Alberti e Gilberto Pizzamiglio, Venezia, Regione del Veneto, 1995.

Carlo Gozzi. Letteratura e musica. Atti del convegno internazionale (Venezia, Centro tedesco di studi veneziani, 11-12 ottobre 1995), a cura di Bodo Guthmüller e Wolfgang Osthoff, Venezia-Roma, Bulzoni, 1997.

Gianni Cicali, *Attori e ruoli nell'opera buffa italiana del Settecento*, Firenze, Le Lettere, 2005.

Paola Cirani, *Musica e spettacolo nel Teatro Nuovo di Mantova (1732-1898)*, Mantova, Postumia, 2001.

Lorenzo Colavecchia, *Antonio Sacco comico italiano dalla corte di San Pietroburgo alle commedie di Goldoni e Chiari (1733-1753)*, tesi di dottorato in Storia dello spettacolo, tutor prof. Siro Ferrone, Università degli studi di Firenze, 2010.

Commedia dell'Arte e Spettacolo in musica tra Sei e Settecento. Atti del convegno di studi (Napoli, 28-29 settembre 2001), a cura di Alessandro Lattanzi e Paologiovanni Maione, Napoli, Editoriale Scientifica, 2003.

Francesco Cotticelli, *L'approdo alla scena. Ancora sulla nascita dell'opera buffa*, in *Leonardo Vinci e il suo tempo. Atti dei convegni internazionali di studi* (Reggio

Calabria, 10-12 giugno 2002 e 4-5 giugno 2004), a cura di Gaetano Pittaresi, Reggio Calabria, Iiriti, 2005, pp. 397-406.

Francesco Cotticelli, *Dalla commedia improvvisa alla "commedeia pe mmuseca"*. *Riflessioni su 'Lo frate nnamorato' e 'Il Flaminio'*, in «Studi Pergolesiani», 2000, 4, pp. 179-191.

Francesco Cotticelli-Paologiovanni Maione, «*Onesto divertimento, ed allegria de' popoli*». *Materiali per una storia dello spettacolo a Napoli nel primo Settecento*, Milano, Ricordi, 1996.

Creature di Prometeo. Il ballo teatrale dal divertimento al dramma. Studi offerti a Aurel M. Milloss, a cura di Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1996.

Benedetto Croce, *Intorno a G.C. Cicognini e al 'Convitato di pietra'*, in «Estudis universitaris catalans», XXI, 1936, pp. 419-432.

Benedetto Croce, *I teatri di Napoli. Dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo* (1891), a cura di Giuseppe Galasso, Milano, Adelphi, 1992.

Ilaria Crotti, *Gli spazi della parola nei primi intermezzi goldoniani (1730-1736)*, in Id., *Libro, mondo, teatro. Saggi goldoniani*, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 45-53.

Roberto Cuppone, *I Pantaloni di Goldoni. L'autore, gli attori, la figura del vecchio*, in «Biblioteca teatrale», n.s., 1992, 28, pp. 59-85.

Gino Damerini, *Cronache del teatro Vendramin. Storie di attori*, in «Il Dramma», XXXVII, 1961, 298, pp. 41-52.

Xavier de Courville, *Un apôtre de l'art du théâtre au XVIII^e siècle: Luigi Riccoboni dit Lélío*, Droz-Librairie théâtrale, Paris 1942-1958, 3 voll.

Andrea Della Corte, *L'opera comica italiana nel '700. Studi ed appunti*, Bari, Laterza, 1923, 2 voll.

Fabrizio Della Seta, *Il librettista*, in *Storia dell'Opera italiana*, vol. IV. *Il sistema produttivo e le sue competenze*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, Torino, EDT, 1987, pp. 231-291.

Barbara Dobbs Mackenzie, *The creation of a genre: Comic opera's dissemination in Italy in the 1740s*, The University of Michigan, 1993.

Federico Doglio, *Il teatro tragico italiano*, Parma, Guanda, 1972.

Sergio Durante, *Alcune considerazioni sui cantanti di teatro del primo Settecento e la loro formazione*, in *Antonio Vivaldi. Teatro musicale, cultura e società*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1982, to. 2, pp. 427-481.

Ted Emery, *Goldoni as Librettist. Theatrical Reform and the 'drammi giocosi per musica'*, New York-Bern-Frankfurt am Main-Paris, Lang, 1991.

Paolo Fabbri-Sergio Monaldini, *Dialogo della commedia*, in *Commedia dell'Arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento*. Atti del convegno (Napoli, 28-29 settembre 2001), a cura di Alessandro Lattanzi e Paologiovanni Maione, Editoriale Scientifica, Napoli 2003, pp. 69-87.

Andrea Fabiano, *Presentazione di Il pastor fido ridicolo*, a cura di Andrea Fabiano, Venezia, lineadacqua, 2013, pp. 9-13.

Andrea Fabiano-Michel Noiray, *L'opera italiana in Francia nel Settecento: il viaggio di un'idea di teatro*, Torino, EDT, 2013.

Luigi Falchi, *Carlo Goldoni e i comici dell'arte*, in «Nuova Antologia», 1930, 271, pp. 477-489.

Marialuisa Ferrazzi, *Commedie e comici dell'arte italiani alla corte russa (1731-1738)*, Roma, Bulzoni, 2000.

Siro Ferrone, *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 1993.

Siro Ferrone, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014.

Siro Ferrone, *Drammaturgia e ruoli teatrali*, in «Il castello di Elsinore», I, 1988, 3, pp. 37-44.

Siro Ferrone, *Introduzione a Carlo Goldoni, Il servitore di due padroni*, a cura di Valentina Gallo, introduz. di Siro Ferrone, Venezia, Marsilio, 2011.

Siro Ferrone, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, Venezia, Marsilio, 2011.

Siro Ferrone-Teresa Megale, *Il teatro*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, VI. *Il Settecento*, Roma, Salerno, 1998, pp. 821-875.

Giulio Ferroni, *L'opera in commedia: una immagine del melodramma nella cultura veneziana del Settecento*, in *Venezia e il melodramma nel Settecento*, a cura di Maria Teresa Muraro, premessa di Gianfranco Folena, Firenze, Olschki, 1978, vol. I, pp. 63-78.

Franco Fido, *Le Muse perdute e ritrovate*, Firenze, Vallecchi, 1989.

Franco Fido, *Nuova guida a Goldoni (1977)*, Torino, Einaudi, 2000.

Franco Fido, *Parodie settecentesche: 'Rutzvanscad il Giovine'*, in «L'immagine riflessa», n.s., I, 1992, pp. 267-279.

Franco Fido, *Le tre 'Griselde': appunti su Goldoni librettista di Vivaldi*, in Antonio Vivaldi. *Teatro musicale, cultura e società*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1982, to. 2, pp. 345-363.

Tim Fitzpatrick, *Giovan Battista Fagioli e la commedia all'improvviso: due manoscritti nella Biblioteca Riccardiana di Firenze*, in «Biblioteca teatrale», n.s., 1989, 12, pp. 61-84.

Gianfranco Folena, *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, 1983.

Paolo Gallarati, *Musica e maschera. Il libretto italiano del Settecento*, Torino, EDT / Musica, 1984.

Alessandro Gandini, *Cronistoria dei teatri di Modena dal 1539 al 1871, arricchita d'interessanti notizie e continuata sino al presente da Luigi Francesco Valdrighi e Giorgio Ferrari Moreni*, Modena, Tipografia Sociale, 1873, 3 voll. (rist. anast. Bologna, Forni, 1969).

Massimo Gemin, *L'Adria festosa per Federico Cristiano. La lunga visita*, in 4° *Festival Vivaldi. L'invenzione del Gusto: Corelli e Vivaldi*, a cura di Giovanni Morelli, Milano-Venezia, Ricordi-La Fenice, 1982, pp. 191-204.

Gérard Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997.

Orietta Giardi, *I comici dell'arte perduta. Le compagnie comiche italiane alla fine del secolo XVIII*, Roma, Bulzoni, 1991.

Giornali veneziani del Settecento, a cura di Marino Berengo, Milano, Feltrinelli, 1962.

Remo Giazotto, *La guerra dei palchi (prima serie)*, in «Nuova rivista musicale italiana», I, 1967, 2, pp. 245-286.

Remo Giazotto, *La guerra dei palchi (seconda serie)*, in «Nuova rivista musicale italiana», I, 1967, 3, 1967, pp. 465-508.

Remo Giazotto, *La guerra dei palchi (terza serie)*, in «Nuova rivista musicale italiana», III, 1969, 5, pp. 906-933.

Franco Carmelo Greco, *La scrittura teatrale: dalla letteratura alla scena*, in *Commedia dell'Arte e Spettacolo in musica tra Sei e Settecento*. Atti del convegno di studi (Napoli, 28-29 settembre 2001), a cura di Alessandro Lattanzi e Paologiovanni Maione, Napoli, Editoriale Scientifica, 2003, pp. 1-49.

Franco Carmelo Greco, *Teatro napoletano del '700. Intellettuali e città fra scrittura e pratica della scena*, Napoli, Pironti, 1981.

Renzo Guardenti, *Commedia dell'Arte e Théâtre de la Foire. Aspetti e problemi dell'apporto italiano*, in *Origini della Commedia improvvisa o dell'Arte*. Atti del convegno di studi (Roma-Anagni, 12-15 ottobre 1995), a cura di Myriam Chiabò e Federico Doglio, Roma, Torre d'Orfeo, 1996, pp. 345-367.

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.

Renzo Guardenti, *Motivi parodici dall'Ancien Théâtre Italien alla Foire*, in *Studi e testimonianze in onore di Ferruccio Marotti*, III. *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Barocco; la Commedia dell'Arte*, a cura di Guido di Palma et al., «Biblioteca teatrale», n.s., 2011, 97-98, pp. 245-264.

Renzo Guardenti, *Varietà di forme spettacolari: l'esempio della Seconda Comédie Italienne*, in *Fortuna europea della Commedia dell'Arte*. Atti del convegno di studi (Roma, 2-5 ottobre 2008), a cura di Myriam Chiabò e Federico Doglio, Roma, Torre d'Orfeo, 2010, pp. 45-58.

Gerardo Guccini, *Attori e comici nella prima metà del Settecento*, in «Quaderni di Teatro», X, 1987, 37, pp. 85-94.

Gerardo Guccini, *Esploratori e «indigeni» nei teatri del '700: un viaggio intorno al pubblico e alla sua cultura*, in «Biblioteca teatrale», n.s., 1986, 4, pp. 89-106.

Gerardo Guccini, *Dall'innamorato all'autore. Strutture del teatro recitato a Venezia nel XVIII secolo*, in «Teatro e Storia», II, 1987, 3, pp. 251-293.

Gerardo Guccini, *Introduzione a Il teatro italiano nel Settecento*, a cura di Gerardo Guccini, Bologna, il Mulino, 1988, pp. 9-68.

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*, I. *Il teatro della cultura. Prospettive biografiche*, a cura di Eugenia Casini Ropa et al., Modena, Mucchi, 1986, pp. 269-317.

Gerardo Guccini, *La vita non scritta di Carlo Goldoni. Prolegomeni e indizi*, in *Per Ludovico Zorzi*, a cura di Sara Mamone, «Medioevo e Rinascimento», VI / n.s. III, 1992, pp. 341-369.

La guerra dei teatri. Le controversie sul teatro in Europa dal secolo sedicesimo alla fine dell'Ancien Régime. Atti del convegno (Firenze, 9-11 febbraio 2006), a cura di Donatella Pallotti e Paola Pugliatti, Pisa, ETS, 2008.

Bodo Guthmüller, «*M'invogliai sempre più a rinnovar la Griselda*». *Dal libretto alla tragicommedia*, in «Studi goldoniani», XI / 3 n.s., 2014, pp. 11-20.

Daniel Hertz, *The Creation of the Buffo Finale in the Italian Opera*, in «Proceedings of the Royal Musical Association», CIV, 1977-1978, pp. 67-78.

Thomas F. Heck, *Commedia dell'Arte. A Guide to the Primary and Secondary Literature*, Garland, New York-London 1988 (nuova ediz. aggiornata, iUniverse.com, Lincoln, NE, 2000).

Ginette Herry, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata*, Venezia, Marsilio, 2007-2009, 3 tomi.

Illusione e pratica teatrale. Proposte per una lettura dello spazio scenico dagli Intermedi fiorentini all'Opera comica veneziana, catalogo della mostra a cura di Franco Mancini e Maria Teresa Muraro, Vicenza, Neri Pozza, 1975.

Simonetta Ingegno Guidi, *Per la storia del teatro francese in Italia. L.A. Muratori, G.G. Orsi e P.J. Martello*, in «La rassegna della letteratura italiana», serie VII, LXXVIII, 1974, 1-2, pp. 64-94.

Cristina Jandelli, *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento*, con un dizionario di 68 voci, Firenze, Le Lettere, 2002.

Mieczysław Klimowicz-Wanda Roszkowska, *La commedia dell'arte alla corte di Augusto III di Sassonia (1748-1756)*, «Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti», vol. XLI, 1988, fasc. I.

Kathleen Kuzmick Hansell, *Il ballo teatrale e l'opera italiana*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, V. *La spettacolarità*, Torino, EDT, 1988, pp. 175-306.

Jean-François Lattarico, *Réécritures métabasiennes. Notes sur la «Didone abbandonata in romanesco»*, in *Traces d'autrui et retours sur soi*, a cura di Perle Abbrugiati, «Cahiers d'études romanes», 2009, 20, pp. 299-320.

Fabiana Licciardi, *Di alcune compagnie di attori-cantanti e cantanti-attori nella critica fra Sette e Ottocento*, in *Carlo Goldoni 1793-1993. Atti del Convegno del*

Bicentenario (Venezia, 11-13 aprile 1994), a cura di Carmelo Alberti e Gilberto Pizzamiglio, Venezia, Regione del Veneto, 1995, pp. 307-321.

Paola Luciani, *Considerazioni sul Goldoni tragico*, in *Goldoni in Toscana*. Atti del convegno di studio (Montecatini, 9-10 ottobre 1992), a cura di Sergio Romagnoli, «Studi italiani», V, 1993, 1-2, pp. 183-195.

Giovanni Macchia, *Vita avventure e morte di Don Giovanni* (1966), nuova ediz. riveduta e ampliata, Adelphi, Milano, 1991.

Costantino Maeder, *Metastasio, l' 'Olimpiade' e l'opera del Settecento*, Bologna, il Mulino, 1993.

Paologiovanni Maione, *La scena napoletana e l'opera buffa (1707-1750)*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, a cura di Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione, Napoli, Turchini, 2009, pp. 139-205.

Irène Mamczarz, *Alcuni aspetti degli intermezzi giocosi del Settecento*, in *Problemi di lingua e letteratura italiana del Settecento*. Atti del quarto congresso dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana (Magonza e Colonia, 28 aprile-1 maggio 1962), a cura di Wilhelm Theodor Elwert, Wiesbaden, Steiner Verlag, 1965, pp. 301-307.

Irène Mamczarz, *Esperienze e innovazioni di Carlo Goldoni prima della riforma del 1748*, in «Studi goldoniani», 1988, 8, pp. 7-50.

Irène Mamczarz, *Les Intermèdes comiques italiens au XVIIIe Siècle en France et en Italie*, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1972.

Irène Mamczarz, *Pantalone: du masque au caractère, de la Commedia dell'Arte à Goldoni*, in «Revue d'Histoire du Théâtre», 1972, 2, pp. 182-197.

Franco Mancini-Maria Teresa Muraro-Elena Povoledo, *I teatri del Veneto*, I. *I teatri di Venezia.*, Venezia, Regione del Veneto, Corbo e Fiore, 1995-1996, 2 tomi.

Nicola Mangini, *Considerazioni sulla diffusione del teatro tragico francese in Italia nel Settecento*, in *Problemi di lingua e letteratura italiana del Settecento*. Atti del quarto congresso dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana (Magonza e Colonia, 28 aprile-1 maggio 1962), a cura di Wilhelm Theodor Elwert, Wiesbaden, Steiner Verlag, 1965, pp. 141-156.

Nicola Mangini, *Sulla diffusione dell'opera comica nei teatri veneziani*, in *Venezia e il melodramma nel Settecento*, a cura di Maria Teresa Muraro, premessa di Gianfranco Folena, Firenze, Olschki, 1978, vol. I, pp. 175-184.

Nicola Mangini, *La fortuna di Carlo Goldoni e altri saggi goldoniani*, Firenze, Le Monnier, 1965.

Nicola Mangini, *Metastasio recitato e altri paradossi*, in *Il canto di Metastasio*, a cura di Maria Giovanna Miggiani, Sala Bolognese, Arnaldo Forni, 2004, vol. II, pp. 587-602.

Nicola Mangini, *L'organizzazione teatrale a Venezia nel Settecento*, in «Ariel», I, 1986, 1, pp. 59-74.

Nicola Mangini, *I teatri di Venezia*, Mursia, Milano, 1974.

Nicola Mangini, *Tramonto di un antico teatro veneziano. (Dal S. Samuele al Camploy)*, in «Archivio veneto», Serie V, CXXII, 1991, 172, t. CXXXVII, pp. 93-117.

Domenico Manzella-Emilio Pozzi, *I teatri di Milano*, introduz. di Giorgio Strehler, Milano, Mursia, 1971.

Roberto Massai, *Dai diari di Giovanbattista Fagiuoli: trascrizione e commento*, tesi di laurea in Storia del teatro e dello spettacolo, relatore prof. Siro Ferrone, Università degli studi di Firenze, 1988, 2 tomi.

Enrico Mattioda, *Teorie della tragedia nel Settecento*, Modena, Mucchi, 1994.

Guido Mazzoni, *Abati soldati autori attori del Settecento*, Bologna, Zanichelli, 1924.

Maria Giovanna Miggiani, *La Romanina e l'Orso in peata. I primi drammi metastasiani a Venezia tra evidenza documentaria e invenzione metateatrale (1725-26)*, in *Il canto di Metastasio*, a cura di Maria Giovanna Miggiani, Sala Bolognese, Arnaldo Forni, 2004, vol. II, pp. 731-744.

Maria Giovanna Miggiani, «Zà canta el quagiotto». *Sei attori in cerca di un poeta e di un musicista*, in «Problemi di critica goldoniana», X-XI, 2005, pp. 21-42.

Pompeo Molmenti, *Carteggi casanoviani. Lettere di Giacomo Casanova e di altri a lui*, Palermo, Sandron, 1916, 2 voll.

Arnaldo Momo, *La carriera delle maschere nel teatro di Goldoni Chiari Gozzi*, Venezia, Marsilio, 1992.

Federico Montecuccoli degli Erri, *Venezia 1745-1750. Case (e botteghe) di pittori, mercanti di quadri, incisori, scultori, architetti, musicisti, librai, stampatori ed altri personaggi veneziani*, in «Ateneo veneto», CLXXXV / XXXVI n.s., 1998, vol. 36, pp. 63-140.

Musica e poesia. Celebrazioni in onore di Carlo Goldoni (1707-1793). Atti dell'incontro di studio (Narni, 11-12 dicembre 1993), a cura di Galliano Ciliberti e Biancamaria Brumana, Perugia, Cattedra di storia della musica dell'Università degli studi, Centro di studi musicali in Umbria, 1994.

Musica nel Veneto. La Serenissima nel gran teatro del mondo, a cura di Paolo Fabbri, Milano, Motta, 1999.

Caterina Nencetti, *Goldoni & Golinetti*, in «Annali dell'Università degli studi di Firenze. Dipartimento di Storia delle arti e dello spettacolo», n.s., XI, 2010, pp. 69-86.

Caterina Nencetti, *Golinetti, Francesco*, in AMAtI.

Guido Nicastro, *Dalla commedia dell'arte alla commedia di carattere*, in «Studi goldoniani», 1982, 6, pp. 131-163.

Guido Nicastro, *Teatro e teatranti nelle commedie e nei melodrammi goldoniani*, in *Parola, musica, scena, lettura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni*, a cura di Giulietta Bazoli e Maria Ghelfi, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 271-279.

Giuseppe Ortolani, *Settecento. Per una lettura dell'abate Chiari*, Venezia, 1905.

Giuseppe Ortolani, *Pantoloniae*, in «Fanfulla della domenica», 2 gennaio 1910.

Giuseppe Ortolani, *La riforma del teatro nel Settecento e altri scritti*, a cura di Gino Damerini, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1962.

Giorgio Padoan, *Gli Arlecchini di Carlo Goldoni*, in «Quaderni veneti», 1987, 6, pp. 79-109.

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

Antonio Paglicci Brozzi, *Il Regio Ducal Teatro di Milano nel secolo XVIII: notizie aneddotiche 1701-1776*, Milano-Lucca, Ricordi, [1894].

Caterina Pagnini, *Gli Infuocati di Firenze: un'Accademia tra i Medici e i Lorena (1664-1748)*, tesi di dottorato in Storia dello spettacolo, tutor prof. Sara Mamone, Università degli studi di Firenze, 2006.

Parodie tragiche del Settecento, a cura di Gioachino Brognoligo, Lanciano, Carabba, 1922.

Francesco Passadore-Franco Rossi, *San Marco: vitalità di una tradizione*, Venezia, Fondazione Levi, 1996.

Almachilde Pellegrini, *Spettacoli lucchesi nei secoli XVII-XIX*, Lucca, Giusti, 1914.

Marzia Pieri, *Ancora su Goldoni tragico e tragicomico*, in «Problemi di critica goldoniana», XVI, 2009, pp. 193-212.

Marzia Pieri, *Introduzione a Il teatro di Goldoni*, a cura di Marzia Pieri, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 9-59.

Pietro Chiari e il teatro europeo del Settecento. Atti del convegno *Un rivale di Goldoni: l'abate Chiari e il teatro europeo del Settecento* (Venezia, 1-3 marzo 1985) a cura di Carmelo Alberti, con una nota di Cesare Molinari, Vicenza, Neri Pozza, 1986.

Franco Piperno, *Appunti sulla configurazione sociale e professionale delle parti buffe al tempo di Vivaldi*, in *Antonio Vivaldi. Teatro musicale, cultura e società*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1982, to. 2, pp. 483-497.

Franco Piperno, *Attori e autori di intermezzi comici per musica nel primo Settecento: la produzione di Giovanni Battista Pergolesi*, in *Studi di Storia dello spettacolo. Omaggio a Siro Ferrone*, a cura di Stefano Mazzoni, Firenze, Le Lettere, 2011, pp. 276-291.

Franco Piperno, *Buffe e buffi. Considerazioni sulla professionalità degli interpreti di scene buffe ed intermezzi*, in «Rivista Italiana di Musicologia», XVII, 1982, 2, pp. 240-284.

Franco Piperno, *L'intermezzo comico a Napoli negli anni di Pergolesi: Gioacchino Corrado e Celeste Resse*, in «Studi Pergolesiani / Pergolesi Studies», III, 1999, pp. 157-171.

Franco Piperno, *Gli interpreti buffi di Pergolesi. Note sulla diffusione della «Serva padrona»*, in *Studi pergolesiani*, a cura di Francesco Degrada, Firenze, La nuova Italia, 1986, vol. I, pp. 240-285.

Franco Piperno, *L'opera in Italia nel secolo XVIII*, in *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, II, *Gli italiani all'estero. L'opera in Italia e in Francia*, a cura di Alberto Basso, Torino, Utet, 1996, pp. 97-199.

Franco Piperno, *Il sistema produttivo, fino al 1780*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, IV. *Il sistema produttivo e le sue competenze*, Torino, EDT, 1987, pp. 1-75.

Nino Pirrotta, *Commedia dell'arte e opera* (1955), in Id, *Scelte poetiche di musicisti. Teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero* (1987), Marsilio, Venezia 1997, pp. 147-171.

Nino Pirrotta, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Torino, Einaudi, 1975.

Giovanni Polin, *Introduzione a Carlo Goldoni, Drammi comici per musica*, I. *1748-1751*, a cura di Silvia Urbani, introd. di Giovanni Polin, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 9-119.

Paolo Quazzolo, *Introduzione a Carlo Goldoni, Rosmonda*, a cura di Paolo Quazzolo, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 9-58.

Franco Ragazzi, *Teatri storici in Liguria*, Genova, Sagep, 1991.

Emilio Re, *La commedia veneziana e il Goldoni*, in «Giornale storico della letteratura italiana», XXIX, 1911, 174, pp. 367-378.

Gillian Rees, *The Italian comedy in London, 1726-1727 with Zanetta Casanova*, «L'intermédiaire des casanovistes», XIII, 1996, pp. 25-32.

Corrado Ricci, *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII. Storia aneddotica*, Bologna, Successori Monti, 1888 (rist. anast. Bologna, Forni, 1965).

Dietmar Rieger, *Tra Mira De Amescua / Rotrou e Marmontel. La Tragicommedia "Il Belisario" di Goldoni*, in «Problemi di critica goldoniana», I, 1994, pp. 233-260.

Kurt Ringger, «*Il coadiutore e la Pupilla*»: *autobiografia e opera buffa nei Mémoires di Carlo Goldoni*, in «Studi goldoniani», 1982, 6, pp. 185-192.

Michael F. Robinson, *L'opera napoletana. Storia e geografia di un'idea musicale settecentesca*, a cura di Giovanni Morelli, Venezia, Marsilio, 1972.

Ellen Rosand, *Opera in seventeenth-century Venice. The creation of a genre*, Berkeley (Ca.), University of California Press, 1991.

Giovanni Saverio Santangelo-Claudio Vinti, *Le traduzioni italiane del teatro comico francese dei secoli XVII e XVIII*, indagine bibliografica diretta da Marcello Spaziani, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1981.

Anna Scannapieco, *Ancora a proposito di Giuseppe Bettinelli editore di Goldoni*, in «Problemi di critica goldoniana», II, 1995, pp. 281-292.

Anna Scannapieco, *Carlo Goldoni direttore e 'salaricato' dei suoi comici*, «Studi goldoniani», IX / 1 n.s., 2012, pp. 27-37.

Anna Scannapieco, *Casa di Carlo Goldoni*, Venezia, Marsilio, 2001.

Anna Scannapieco, *Le convenienze di una «volontaria amichevole assistenza»: Carlo Gozzi e i comici*, in *Carlo Gozzi entre dramaturgie de l'auteur et dramaturgie de l'acteur: un carrefour artistique européen*. Atti del convegno (Paris, 23-25 novembre 2006), a cura di Andrea Fabiano, «Problemi di critica goldoniana», XIII, 2006 [ma 2007], pp. 11-27.

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

Anna Scannapieco *Introduzione a Carlo Gozzi, Ragionamento ingenuo. Dai "preamboli" all'«Appendice». Scritti di teoria teatrale*, a cura di Anna Scannapieco, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 9-92.

Anna Scannapieco, «*Io non soglio scrivere per le stampe...*»: *genesì e prima configurazione della prassi editoriale goldoniana*, in «Quaderni veneti», 1994, 20, pp. 119-186.

Anna Scannapieco, *Noterelle gozziane ('in margine al teatro di Antonio Sacco e di Carlo Gozzi')*. *Aggiuntavi qualche schermaglia*, in «Studi goldoniani», XI / 3, n.s., 2014, pp. 101-123.

Anna Scannapieco, «*Questa nostra ristampa speriamo nella sua gentilezza ch'egli non sia per disgradire...*». *Il contributo bolognese alla tradizione del testo goldoniano*, in *Goldoni a Bologna*. Atti del convegno di studi (Zola Pedrosa, 28 ottobre 2007), a cura di Paola Daniela Giovanelli, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 55-74.

Anna Scannapieco, *Alla ricerca di un Goldoni perduto: «Osmano re di Tunisi»*, in «Quaderni veneti», 1994, 20, pp. 9-56.

Anna Scannapieco, *Scrittoio, scena, torchio: per una mappa della produzione goldoniana*, in «Problemi di critica goldoniana», VII, 2000, pp. 25-242.

Fabio Soldini, *Introduzione e note a Gasparo Gozzi, Lettere*, Parma, Fondazione Pietro Bembo / Guanda, 1999.

Oscar George Theodore Sonneck, *Catalogue of Opera Librettos Printed before 1800*, Washington, Government Printing Office, 1914.

Pietro Spezzani, *Per una analisi critica e linguistica della 'Bancarotta' di Carlo Goldoni*, in «Studi goldoniani», 1976, 4, pp. 83-104.

Pietro Spezzani, *Dalla commedia dell'arte a Goldoni*, Padova, Esedra, 1997.

Pietro Spezzani, *Il linguaggio del Pantalone pregoldoniano*, in «Atti dell'Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti», Tomo CXXI, 1962-63, pp. 643-710.

Leonardo Spinelli, *Gandini, Teresa*, in AMAtI.

Gian Giacomo Stiffoni, *Introduzione a Carlo Goldoni, Intermezzi e farse per musica*, a cura di Anna Vencato, introduzione di Gian Giacomo Stiffoni, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 9-65.

Reinhard Strohm, *L'opera italiana nel Settecento* (1979), Venezia, Marsilio, 1997.

Reinhard Strohm, *Pietro Pariati librettista comico*, in *La carriera di un librettista. Pietro Pariati da Reggio di Lombardia*, a cura di Giovanna Gronda, Bologna, il Mulino, 1990, pp. 73-111.

Alfredo Stussi, *Carlo Goldoni e l'ambiente veneziano*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, VI. *Il Settecento*, Roma, Salerno, 1998, pp. 877-933.

Valeria G.A. Tavazzi, *Carlo Goldoni dal San Samuele al 'Teatro comico'*, Torino, Accademia University Press, 2014.

Valeria G.A. Tavazzi, *Fra parodia e riforma: i libretti goldoniani per i comici del San Samuele*, in «Drammaturgia», XI / I n.s., 2014, pp. 217-234.

Valeria G.A. Tavazzi, *Il romanzo in gara. Echi delle polemiche teatrali nella narrativa di Pietro Chiari e Antonio Piazza*, Roma, Bulzoni, 2010.

Valeria G.A. Tavazzi, *'Rutzvanscad il giovine' di Zaccaria Valaresso: note sulle edizioni e sulla tradizione manoscritta*, in «Lettere italiane», LXV, 2013, 1, pp. 77-94.

Ferdinando Taviani-Mirella Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte: la memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo* (1982), Firenze, La Casa Usher, 2007.

I teatri di Ferrara. Commedia, opera e ballo nel Sei e Settecento, a cura di Paolo Fabbri, Lucca, Lim, 2002.

Il teatro di Goldoni, a cura di Marzia Pieri, Bologna, il Mulino, 1993.

Il teatro italiano nel Settecento, a cura di Gerardo Guccini, Bologna, il Mulino, 1988.

Roberto Tessari, *Teatro e spettacolo nel Settecento*, Laterza, Bari, 1995.

Charles E. Troy, *The comic Intermezzo* (1936), Ann Arbor (Michigan), UMI Research Press, 1979.

Roberta Turchi, *La commedia italiana del Settecento*, Firenze, Sansoni, 1986.

Franco Vazzoler, *Dramaturgie de l'auteur, dramaturgie des acteurs: le problème fondamental dans le théâtre de Goldoni*, in *Goldoni: le livre, la scène, l'image*, «Chroniques italiennes», 1993, 38, pp. 51-67.

Franco Vazzoler, *Qualche (modesta) proposta sul 'libro del teatro'*, in *Carlo Goldoni 1793-1993. Atti del Convegno del Bicentenario* (Venezia, 11-13 aprile 1994), a cura di Carmelo Alberti e Gilberto Pizzamiglio, Venezia, Regione del Veneto, 1995, pp. 157-160.

Franco Vazzoler, *Da Truffaldino a capocomico: Antonio Sacchi tra Goldoni, Chiari e Gozzi*, in *Carlo Goldoni e Carlo Gozzi. Evoluzione e involuzione della drammaturgia italiana settecentesca: da Venezia all'Europa*, a cura di Javier Gutiérrez Carou e Jesús G. Maestro, «Theatralia», VIII, 2006, pp. 199-206.

Anna Vencato, *Introduzione a Carlo Goldoni, Drammi musicali per i comici del S. Samuele*, a cura di Anna Vencato, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 9-110.

Piermario Vescovo, «*L'armonia dei cucchiari*»: *Metastasio nello specchio dei comici*, in *Il canto di Metastasio*, a cura di Maria Giovanna Miggiani, Sala Bolognese, Arnaldo Forni, 2004, vol. II, pp. 573-585.

Piermario Vescovo, *Carlo Goldoni: la meccanica e il vero*, in Ilaria Crotti-Piermario Vescovo-Ricciarda Ricorda, *Il 'Mondo vivo'. Aspetti del romanzo, del teatro e del giornalismo nel Settecento italiano*, Padova, Il Poligrafo, 2001, pp. 55-152.

Piermario Vescovo, «*J'avois grande envie d'aller à Naples*». *Goldoni, l'erudito cavaliere baron di Liveri, e i sistemi di produzione del teatro comico settecentesco*, in *Oltre la Serenissima. Goldoni, Napoli e la cultura meridionale*, a cura di Antonia Lezza e Anna Scannapieco, Napoli, Liguori, 2012, pp. 63-82.

Piermario Vescovo, «*Mestre e Malghera*», *da Venezia a Varsavia*, in «Problemi di critica goldoniana», X-XI, 2005, pp. 7-20.

Piermario Vescovo, *La riforma nella tradizione*, in *Carlo Goldoni 1793-1993. Atti del Convegno del Bicentenario* (Venezia, 11-13 aprile 1994), a cura di Carmelo Alberti e Gilberto Pizzamiglio, Venezia, Regione del Veneto, 1995, pp. 137-155.

Piermario Vescovo, *Le «riforme» nella «riforma», Preliminari goldoniani*, in «Quaderni veneti», 1992, 16, pp. 119-152.

Piermario Vescovo, *Per la storia della commedia cittadina veneziana pregoldoniana*, in «Quaderni veneti», 1987, 5, pp. 37-80.

Ermanno von Loehner, *Carlo Goldoni e le sue Memorie, Frammenti*, parte I, in «Archivio veneto», XII, 1882, 45, vol. XXIII, parte I, pp. 45-65.

Ermanno von Loehner, *Carlo Goldoni e le sue Memorie, Frammenti*, parte II, in «Archivio veneto», XII, 1882, 47, vol. XXIV, parte I, pp. 5-27.

Helmut Watzlawick, *Le vrais débuts d'une actrice*, in «L'intermédiaire des casanovistes», XX, 2003, pp. 49-53.

Piero Weiss, *Da Aldiviva a Lotavio Vandini. I «drammi per musica» dei Comici a Venezia nel primo Settecento*, in *4° Festival Vivaldi. L'invenzione del Gusto: Corelli e Vivaldi*, a cura di Giovanni Morelli, Milano-Venezia, Ricordi-La Fenice, 1982, pp. 168-188.

Piero Weiss, *Goldoni poeta d'opere serie per musica*, in «Studi goldoniani», 1973, 3, pp. 7-40.

Simon Towneley Worsthorne, *Venetian opera in the seventeenth century*, Oxford University Press, Oxford, 1954.

Antonio Zardo, *I componimenti teatrali di G.G.*, in *Teatro veneziano del Settecento*, Bologna, Zanichelli, 1926.

Ludovico Zorzi, *L'attore, la commedia, il drammaturgo*, Torino, Einaudi, 1990.

Ludovico Zorzi, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977.

4. TESTI TEATRALI

[Giovanni Battista Abbati], *Gnagnaro e China*, Venezia, 1705.

[Giovanni Battista Abbati], *Gnagnaro e China*, Venezia, 1708.

Il Bajazet, Alessandria, Vimercati, 1740.

[Giovanni Bonicelli], *Pantalone bullo, ovvero la pusillanimità coverta*, Venezia, Pittoni, 1688.

Giovanni Bonicelli, *Pantolon spezier, con le metamorfosi d'Arlechino per amore*, Venezia, Lovisa, [1693 circa].

[Giacomo Francesco Bussani], *Cesare in Egitto*, Verona, Ramanzini, [1741].

[Gian Rinaldo Carli], *Ifigenia in Tauri*, Venezia, Recurti, 1744.

Gaetano Casali, *Le azioni d'Ercole imitate da Truffaldino suo scudiere*, Milano, Ghislandi, 1753.

[Gaetano Casali], *L'eroica pazienza di Socrate gran Filosofo d'Atene*, Torino, Campana e Bayno, s.d..

Pietro Chiari, *Commedie rappresentate ne' teatri Grimani, cominciando dall'anno 1749, d'Egerindo Criptonide, pastor arcade della colonia parmense*, Venezia, Pasinelli, 1752-1758, 4 tomi.

Giacinto Andrea Cicognini, *L'honorata povertà di Rinaldo*, Venezia, Domenico Lovisa, 1704.

La clemenza nella vendetta, Padova, Conzatti, 1736.

Antonio Conti, *Cesare* (1726), Venezia, Bassaglia e Bettinelli, 1743.

Antonio Conti, *Lucio Giunio Bruto*, Venezia, Pasquali, 1744.

Antonio Conti, *Le quattro tragedie composte dal signor abate Antonio Conti patrizio veneto*, Firenze, Bonducci, 1751.

Il corteggiano affettato, in [Pietro Pariati (da Apostolo Zeno)], *Flavio Anicio Olibrio*, Napoli, Ricciardo, 1728, pp. 55-69.

François Joseph De La Grange-Chancel, *Oreste e Pilade*, Bologna, Dalla Volpe, 1756.

[Antoine Houdart De La Motte], *La pace tra sabini e romani, o sia Il Romolo*, Venezia, Valvasense, 1746.

Enea in Cartagine, Venezia, Fenzo, 1748.

Eumene, Bologna, Borghi, [1742].

Il Farnaspe, Reggio [Emilia], Vedrotti, 1750.

Federico Gennarantonio, *Da un disordine nasce un ordine*, Napoli, 1737.

Giovan Battista Gigli, *Dirindina*, Venezia, Marchesan, 1725.

Francesco Giovanardi (da Pierre Corneille), *Cinna*, Venezia, Bassaglia, 1743.

Carlo Goldoni, *Belisario*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, 1950, vol. IX, pp. 1-73.

[Carlo Goldoni], *La birba*, Milano, Ghislandi, 1743.

[Carlo Goldoni], *La birba*, Venezia, Tevernin, 1753.

[Carlo Goldoni], *Curiosi e dilettevoli intermezzi da recitarsi in musica*, Bassano, [1735].

[Carlo Goldoni], *Curiosi e dilettevoli intermezzi da recitarsi in musica*, Venezia, Bettanin, [1735].

Carlo Goldoni, *Don Giovanni Tenorio o sia Il dissoluto*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, 1950, vol. IX, pp. 209-281.

Carlo Goldoni, *La donna vendicativa*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, 1940, vol. IV, pp. 999-1079.

Carlo Goldoni, *Drammi musicali per i comici del S. Samuele*, a cura di Anna Vencato, Venezia, Marsilio, 2009.

Carlo Goldoni, *Enrico*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, 1950, vol. IX, pp. 369-435.

[Carlo Goldoni], *Il filosofo*, Milano, Malatesta, 1743.

Carlo Goldoni, *Giustino*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, 1950, vol. IX, pp. 437-514.

Carlo Goldoni, *Griselda*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, 1950, vol. IX, pp. 139-208.

[Carlo Goldoni], *L'ipcondriaco*, s.i.e. [1735].

Carlo Goldoni, *Intermezzi e farse per musica*, a cura di Anna Vencato, introduzione di Gian Giacomo Stiffoni, Venezia, Marsilio, 2008.

Carlo Goldoni, *Melodrammi giocosi*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, 1951, vol. X.

Carlo Goldoni, *I portentosi effetti della madre natura*, Venezia, Fenzo, 1752.

[Carlo Goldoni], *La Pupilla*, Venezia, Alvise Valvasense, 1735.

[Carlo Goldoni], *La Pupilla*, Firenze, Moucke, 1737.

Carlo Goldoni, *Rinaldo di Mont'Albano*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, 1950, vol. IX, pp. 283-368.

Carlo Goldoni, *Rosmonda*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, 1950, vol. IX, pp. 75-138.

Carlo Goldoni, *Rosmonda*, a cura di Paolo Quazzolo, Venezia, Marsilio, 2009.

Carlo Goldoni, *Il servitore di due padroni*, in Id. *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, 1936, vol. II, pp. 1-88.

Carlo Goldoni, *Il servitore di due padroni*, a cura di Valentina Gallo, introduz. di Siro Ferrone, Venezia, Marsilio, 2011.

Carlo Goldoni, *Il teatro comico*, in Id. *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, 1936, vol. II, pp. 1039-1105.

[Antonio Gori], *La conciateste*, s.i.e.

[Antonio Gori], *Il conte Copano*, Bassano, [1735].

[Antonio Gori], *Il conte Copano*, s.i.e..

[Antonio Gori], *La fama dell'onore, della virtù, dell'innocenza in carro trionfante*, Lucca, Marescandoli, 1727.

[Antonio Gori], *La fama dell'onore, della virtù, dell'innocenza in carro trionfante*, Lucca e Mantova, [1727].

[Antonio Gori], *La fama dell'onore, della virtù, dell'innocenza in carro trionfante*, Venezia, Alvise Valvasense, 1727.

[Antonio Gori], *La fama dell'onore, della virtù, dell'innocenza in carro trionfante*, Monaco, Riedlin, 1736.

[Antonio Gori], *La fama dell'onore, della virtù, dell'innocenza in carro trionfante*, Monaco, 1739.

[Antonio Gori], *La fama dell'onore, della virtù, dell'innocenza in carro trionfante*, Venezia, Alvise Valvasense, 1739.

[Antonio Gori], *Il maestro di musica geloso*, Milano, Malatesta, 1733.

[Antonio Gori], *Il marito all'ultima moda*, s.i.e. [1734].

[Antonio Gori], *Le metamorfosi odiamorose in birba trionfale nelle gare delle terre amanti*, Venezia, Alvise Valvasense, 1732 (ediz. mod. a cura di Maria Giovanna Miggiani e Piermario Vescovo, in «Problemi di critica goldoniana», X-XI, 2005, pp. 77-221).

[Antonio Gori], *Le metamorfosi odiamorose in birba trionfale nelle gare delle terre amanti*, Padova, Conzatti, 1732.

[Antonio Gori], *Le metamorfosi odiamorose in birba trionfale nelle gare delle terre amanti*, Venezia, Bettanin, 1744.

[Antonio Gori], *Momoletta*, Venezia, Alvise Valvasense, 1735.

[Antonio Gori], *Momoletta*, Venezia e Bassano, [1735].

[Antonio Gori], *Gl'ovi in puntiglio*, Venezia, Alvise Valvasense, [1735].

[Antonio Gori], *Gl'ovi in puntiglio*, Venezia e Bassano, [1735].

[Antonio Gori], *Il Tulipano*, Venezia, Valvasense, 1734.

[Antonio Gori], *Il Tulipano*, Milano, Ghislandi, 1743.

Gasparo Gozzi (da Hilaire-Bernard de Longepierre), *Elettra*, Venezia, Occhi, 1743.

[Gasparo Gozzi] (da Hilaire-Bernard de Longepierre), *Medea*, Venezia, 1746.

[Jean-Baptiste-Louis Gresset], *Edoardo terzo Re d'Inghilterra*, Venezia, Gerardi, 1743.

[Giuseppe Imer], *Il troiano schernito in Cartagine nascente, e moribonda*, Venezia, Mora, 1743.

[Giuseppe Imer], *Il troiano schernito in Cartagine nascente, e moribonda*, Venezia e Milano, Agnelli, 1744.

L'incendio di Troia, Venezia, Fenzo, 1748.

Intermezzi comici nell'opera dell'Eumene, Venezia, Lovisa, 1709.

Intermezzi musicali tra Pollastrella e Parpagnacco, Parma, Pescatori, [1733].

Intermezzo di Cassandro cavaliere affettato e di Betta ragazza veneziana, Venezia, Cordella, 1808.

Intermezzo musicale tra il cuoco del Marchese del Bosco e madama Dulcinea, Milano, Malatesta, [1735].

Introduzione alle recite della truppa de' comici nel teatro Grimani a San Samuele per l'autunno di quest'anno 1726, Venezia, Alvise Valvasense, 1726.

Domenico Lalli, *La cantatrice*, Venezia, Alvise Valvasense, 1727.

Domenico Lalli, *Edippo*, [Venezia, 1732].

[Domenico Lalli], *Il Tigrane*, Verona, Ramanzini, [1744].

Domenico Lalli, *Tropotipo*, Venezia, Rossetti, 1726.

Domenico Lazzarini, *Ulisse il giovane*, Venezia, Bettinelli e Bassaglia, 1743.

[Francesco Lemene], *La ninfa Apollo*, Venezia, Rossetti, [1734].

Lisetta e Caican turco, s.i.e., [1733].

[Scipione Maffei], *Raguet*, Venezia, Coleti, [1747].

Scipione Maffei, *Teatro italiano o sia Scelta di tragedie per uso della scena*, Verona, Vallarsi, 1723-1725, 2 tomi.

Il marito savio fatto vizioso per castigo della moglie vana, Firenze, Moucke, 1737.

Pietro Metastasio, *Antigono*, Verona, Ramanzini, [1748].

[Pietro Metastasio], *La clemenza di Tito*, Verona, Ramanzini, [1738].

Pietro Metastasio, *Didone abbandonata*, in Id. *Drammi per musica*, I. *Il periodo italiano, 1724-1730*, a cura di Anna Laura Bellina, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 69-137.

[Pietro Metastasio], *Il Siroe*, Verona, Ramanzini, 1743.

La moda, Venezia, Valvasense, 1728.

Tomaso Mondini, *Pantalone mercante fallito*, Venezia, Domenico Lovisa, 1693.

Nerone detronato dal trionfo di Sergio Galba, Venezia, Alvise Valvasense, 1726.

L'opera in comedia, Amsterdam, Rom-sterck, [1726].

Opere varie trasportate dal francese, e recitate in Bologna, Bologna, Dalla Volpe, 1746, 8 voll.

Il Pandolfo, Venezia, Mora, 1745.

Il Pandolfo, Venezia, 1746.

Pasquale Gastaldo imbrogliato nelli amori di Vespetta serva e Togneta contadina, s.i.e., [1733].

Il pastor fido in musica, Piacenza e Mantova, Pazzoni, 1732.

Il pastor fido ridicolo, Venezia, 1739 (ediz. mod. *Il pastor fido ridicolo*, a cura di Andrea Fabiano, Venezia, lineadacqua, 2013).

La pelarina, Venezia, Alvise Valvasense, 1734.

La pelarina, Venezia, Bettanin, 1744.

Porsignacco, Milano, Malatesta, [1735].

Prologo et intermedio da recitarsi in musica nell'opera dell'Antigona, Venezia, Gislon, 1722.

Jean Racine, *Andromaca*, Venezia, Lovisa, 1736.

Luigi Riccoboni, *Arlequin muet par crainte*, in Id. *Discorso della commedia all'improvviso e Scenari inediti*, a cura di Irène Mamczarz, Milano, Il Polifilo, 1973, pp. 81-102.

Giovanni Rucellai, *L'Oreste*, Bassano, 1742.

[Antonio Salvi], *Stratonica*, Firenze, Vangelisti, 1707.

[Antonio Salvi], *Stratonica*, Vienna, Ghelen, 1745.

[Antonio Salvi-Carlo De Palma], *Stratonica*, Napoli, Vocola, [1727].

Angelita Scaramucci, *La Stratonica*, Venezia, Zaltieri, 1616.

[Francesco Silvani], *I fratelli riconosciuti*, Verona, Ramanzini, [1743].

Il trionfo di Cesare in Egitto, Venezia, Malachin, 1718.

Il trionfo di Galba o sia Il Nerone detronato, Lucca, Marescandoli, 1732.

Il Tulipano, Venezia, Rossetti, 1709.

[Zaccaria Valaresso], *Rutzvanscad il giovine*, Venezia, Bettinelli e Bassaglia, 1743.

La vedova delusa, Milano, Ghislandi, 1744.

Bartolommeo Vitturi, *Il sacrificio in Tegea*, Venezia, Valvasense, 1728.

Voltaire, *L'Alzira*, Venezia, Valvasense, 1738.

Voltaire, *Zaira*, Venezia, Mora, 1749.

[Apostolo Zeno], *Griselda*, Venezia, Rossetti, 1735.

INDICE DEI NOMI, DEI LUOGHI E DELLE OPERE

INDICE DEI NOMI

L'indice non registra né i personaggi delle opere letterarie e drammaturgiche, né le divinità mitologiche o i personaggi di fantasia. Non si contempla qui il metodico ricorso alla compagnia del San Samuele.

In neretto si indicano le pagine dedicate alla biografia degli attori della compagnia del San Samuele.

- Abbati, Giovanni Battista, 35, 332.
Abbrugiati, Perle, 179n, 319.
Abos, Girolamo, 50n.
Accorsi, Maria Grazia, 307.
Adami, Anton Filippo, 26 e n, 300.
Agnelli, Francesco, 67n, 179n.
Agosti, Giulio, 12n.
Alberti, Carmelo, 13n, 19n, 23n, 71n, 73n, 74 e n, 82n, 89n, 90n, 95n, 105n, 109n, 224n, 242n, 308, 312, 320, 324, 330, 331.
Albinoni, Tommaso, 127n.
Alfonzetti, Beatrice, 196n, 213n, 221n, 308.
Algarotti, Francesco, 31n, 40n, 41n, 301.
Allacci, Lione, 126n, 133n, 137n, 229 e n, 301.
Almeida, Maria João, 23n, 308.
Amenta, Niccolò, 54.
Amurat Agnese, 47n, 90n, 96 e n, 99n, 132, 142, 146, 154, 157, 164, 168-170, 172, 174-175, 177, 179, 181, 183, 208, 235, 249-256, 261, 264, 267.
Amurat, Pietro, 96.
Anderson (signora), 69n.
Angelini, Franca, 308.
Anglani, Bartolo, 201n, 203n, 309.
Anonimo, *vedi* Vitali, Buonafede, *detto* l'Anonimo.
Apicella, Oronzio, 25.
Apolloni, Salvatore, 34, 126, 130, 138 e n, 178, 257-258, 260-261, 263, 265-267, 270, 272, 277.
Apollonio, Mario, 309.
Aquilanti, Francesco, 36n.
Ariani, Marco, 16n, 221n, 309.
Arigoni, Francesco, 85n.
Ariosto, Ludovico, 12n, 214.
Arpe, Gaetano, 85n.
Arpe, Giuliano, 85n.
Arteaga, Stefano, 39n, 40n, 301.
Ascarelli, Roberta, 69n, 309.
Augusto III, 102.
Avery, Emmett L., 70n, 305.
Baccherini, Anna, 103, **118**, 207, 253.
Baccherini, Lorenzo, 119n.
Bacigalupo, Paolo Francesco, 84, 85n.

Barbieri, Giovan Domenico, 36n.
 Barblan, Guglielmo, 309.
 Baretti, Giuseppe, 54 e n, 83 e n, 301.
 Barilli, A., 209.
 Bartoli, Francesco, 15n, 23n, 36n, 56n, 59n, 66n, 67 e n, 75 e n, 78, 79n, 80 e n, 82 e n, 84n, 88 e n, 90 e n, 95 e n, 97 e n, 98n, 99 e n, 101 e n, 102n, 104, 105n, 106, 108n, 109 e n, 111n, 113n, 114, 115n, 117 e n, 118, 119 e n, 120n, 201n, 301.
 Bartolini, Orazio, 80.
 Bassaglia, Pietro, 241.
 Basso, Alberto, 28n, 325.
 Bastona giovane, *vedi* Focheri, Marta, *detta* Bastona giovane.
 Bastona vecchia, *vedi* Sambucetti, Andriana *detta* Bastona vecchia.
 Bazoli, Giulietta, 84n, 98n, 108n, 120n, 196n, 308, 309, 323.
 Bellina, Anna Laura, 42n, 180n, 309-310, 339.
 Benigna, Antonio, 127n.
 Beregani, Niccolò, 197.
 Berengo, Marino, 316.
 Bergalli, Luisa, 48n, 222n, 240, 271.
 Berlanda, Nica, 310.
 Bernardi, Gian Giuseppe, 31n, 310.
 Bertana, Emilio, 310.
 Bertazzone, Carlo, 72.
 Bertieri, Maria Chiara, 58n.
 Bertinazzi, Carlo, 13n, 201.
 Bertoldi, Andrea, 93.
 Bertoldi, Antonio, 102.
 Bertoni, Ferdinando, 20.
 Bettanin, Omobon, 159.
 Bettinelli, Giuseppe, 11.
 Bianchi, Giovanni, 301.
 Bianciardi, Sebastiano, *detto* Domenico Lalli, 20, 28n, 34, 74n, 110n, 130 e n, 137 e n, 146n, 151n, 159n, 173n, 258, 338.
 Bianconi, Lorenzo, 24n, 25n, 27, 28n, 33n, 36n, 310, 314, 316, 319, 324, 325.
 Bigottini, Francesco, 97.
 Bini, Annalisa, 31n, 301.
 Binni, Walter, 193n, 219n, 310.
 Boerio, Giuseppe, 235n, 279, 301.
 Bonicelli, Giovanni, 56, 202 e n, 332.
 Bonlini, Giovanni Carlo, 28n, 30-31, 32n, 67, 127 e n, 128n, 147-149, 300.
 Bonomi, Fausto, 100n, 102n.
 Bonomi, Felice, 100 e n.
 Bonomi, Ilaria, 311.
 Bordoni, Faustina, 137.
 Bosisio, Paolo, 223n, 224n, 311.
 Bresciani, Caterina, 103n.
 Brizi, Bruno, 38n, 311.
 Brognoligo, Gioachino, 324.
 Broschi, Carlo, *detto* Farinelli, 137.
 Brumana, Biancamaria, 322.
 Bruna, Francesco, *vedi* Golinetti, Francesco.
 Bruno, Brunelli, 84n, 311.
 Buffelli, Stefano, 130.

Bugani, Vincenzo, 102n.

Bulia, Francesco, 114n.

Buranella, *vedi* Casanova, Giovanna.

Burattelli, Claudia, 311.

Burney, Charles, 311.

Bussani, Giacomo Francesco, 94n, 110n, 332.

Caffariello, *vedi* Maiorana, Gaetano, *detto* Caffariello.

Cajo, Bartolomeo, 130, 146n.

Calderoni (compagnia), 61n.

Calendoli, Giovanni, 13n, 186n, 311.

Calore, Marina, 311.

Calzabigi, Ranieri de', 48.

Cambiaghi, Mariagabriella, 64n, 149n, 312.

Campagnani (comico), 96, 99 e n, 173-174, 191, 249-250.

Campi, Carlo, 87n, **119**, 253-254.

Campioni, Giuseppe, 18n, 87n, 100n, 102n, 199.

Campistron, Jean Galbert de, 50n.

Canciani, Natale, 163.

Canzagli, Giovanni, 102n.

Capaci, Bruno, 312.

Capponi, Scipione, 63n, 64n, 65n, 192n.

Carli, Gian Rinaldo, 16n, 49 e n, 52n, 53 e n, 221, 222 e n, 223n, 230-231, 233, 270, 301, 332.

Carlo di Borbone, 101.

Casali, Gaetano, 8, 14n, 49-50, 54, 55, 57, 61n, 62, 64, 65, 66n, 68 e n, 72 e n, 79, **80-84**, 86, 88, 89, 90n, 96n, 99n, 112 e n, 113-115, 120, 132, 140, 142, 145-146, 164, 172, 174, 176-178, 181-183, 184, 186, 188-191, 193-196, 198, 202, 204-205, 208, 210, 213, 216, 222n, 224, 225, 227-228, 230-231, 233, 235-236, 239-241, 243, 249-255, 261, 267, 332.

Casanova, Francesco, 92.

Casanova, Gaetano, 7, 69 e n, 92, 247-248.

Casanova, Giacomo, 7, 89n, 92n, 94, 108n, 302.

Casanova, Giovanna, 47n, 69-70n, 89 e n, 91, **92-93**, 95, 96, 116, 133, 138, 141, 142, 146, 153-154, 164, 166n, 169-170, 190, 247-249.

Casanova, Zanetta, *vedi* Casanova, Giovanna.

Casini Ropa, Eugenia, 16n, 312, 318.

Casotto, Girolamo, 89n.

Cassani Bugoni, Tommaso, 173.

Cassani, Vincenzo, 127n.

Castelvetto, Ludovico, 220n.

Cattoli, Caterina, 85n, 111n.

Cattoli, Elisabetta, 102n.

Cattoli, Francesco, 100n.

Cattoli, Giacinto, 66, 85n, 102n, 214.

Cavalieri, Giustina, 102n.

Cavana, Giovanni Battista, 33n.

Cecchi, Giovan Maria, 54.

Cesarotti, Melchiorre, 53 e n, 302.

Charters, Murray R., 94n, 302.

Chevrier, 69n.

Chiabò, Myriam, 59-60n, 317.

Chiari, Pietro, 8, 9, 12 e n, 13 e n, 15, 20, 21, 37, 38n, 55 e n, 66n, 68n, 76 e n, 79, 83, 107 e n, 108, 110n, 117 e n, 190n, 221n, 237n, 242 e n, 302, 333.

Ciampi, Vincenzo, 101.

Cicali, Gianni, 37n, 312.

Cicerone, 83, 109.

Cicognini, Giacinto Andrea, 195n, 333.

Ciliberti, Galliano, 322.

Cirani, Paola, 312.

Cirillo, Silvana, 213n, 308.

Colavecchia, Lorenzo, 64n, 105n, 108n, 113n, 201n, 202n, 203n, 236 e n, 312.

Collalto, Antonio, 13n.

Colombo, Ferdinando, 84n.

Colombo, Fortunato, **110-111**, 178, 205, 251.

Colombo, Stefano, 84n.

Colucci, Cecilia, *vedi* Rutti, Cecilia.

Colucci, Filippo, 90 e n.

Conte di Daun, 29n.

Conti, Antonio, 52-53, 58, 82, 83 e n, 196, 212n, 220n, 221-222, 224, 230-231, 269-270, 275, 333.

Conzatti, Giovan Battista, 138.

Cordella, Simone, 153n.

Corneille, Pierre, 188n, 222 e n, 271.

Cornelys, Theresa, *vedi* Imer, Teresa.

Cornet, 69n.

Corniani Algarotti, Marcantonio, 127n, 147, 153, 158n, 159 e n, 297.

Corona, Teresa, 95.

Corrado, Gioacchino, 33n, 153n.

Cortini, Andrea, **94**, 132, 184, 193, 249-250.

Costa, Rosa, **99-101**, 102n, 169n, 170, 250.

Costantini (signora), 69n, 92n.

Costantini, Antonio, 94, **95**, 96, 97n, 143, 184, 249.

Costantini, Gabriele, 36n, 69n, 85n, 101, 102n, 111n.

Costantini, Giovan Battista, 59n, 95.

Cotta, Pietro, 16n, 61n.

Cotticelli, Francesco, 24n, 25n, 26n, 29n, 39n, 91n, 306, 312-313, 320.

Croce, Benedetto, 26n, 29n, 36n, 101n, 102n, 111n, 200n, 313.

Crotti, Ilaria, 33n, 201n, 223n, 308, 311, 313, 323, 330.

Cuppone, Roberto, 95n, 202n, 313.

D'Afflisio, Elisabetta Moreri, *detta* la Passalacqua, 96, **97**, 98, 99n, 100, 132, 154, 170, 172, 174-175, 190-191, 193, 249-250, 261.

D'Angeli, Andrea, 39n, 305.

D'Arbes, Cesare, 13n, 104.

Damerini, Gino, 16n, 89n, 313, 323.

Davia, Carlo, 87n, 88, 90n, **116-117**, 187, 233, 242, 253-255.

Davia, Marta, 87 e n, 90n, 102n, **116-118**, 181, 208, 224, 227-228, 232-233, 238-241, 253-255.
 De Brueys, David-Augustin, 241, 276.
 De Camp, 69n.
 De Courville, Xavier, 12n, 313.
 De Forlosia, Achille 78, 120n.
 De La Grange-Chancel, François Joseph, 333.
 De La Motte, Antoine Houdart, 225 e n, 230-231, 232n, 273, 333.
 De Luca, Emanuele, 60n, 302.
 De Palaprat, Jean, 241, 276.
 De Palma, Carlo, 182n, 340.
 De Petris, Carlo, 26.
 De Rojas Zorilla, Francisco, 195n.
 Degrada, Francesco, 29n, 325.
 Delfino, Giovanni, 12n.
 Della Corte, Andrea, 28n, 30n, 314.
 Della Facchina, Adriana, *vedi* Sambucetti, Andriana, *detta* Bastona vecchia.
 Della Porta, Giovan Battista, 124.
 Della Seta, Fabrizio, 314.
 Della Volpe, Lelio, 209n.
 Destouches, Philippe Néricault, 241, 276.
 Di Palma, Guido, 60n, 317.
 Diana (signora), 69n.
 Dima, Francesca, 111n.
 Dobbs Mackenzie, Barbara, 314.
 Doglio, Federico, 16n, 59-60n, 314, 317.
 Du Fresny, Charles Rivière, 21n.
 Duca di Modena (compagnia), 98n.
 Duca di Montemari, 101.
 Durante, Sergio, 314.
 Elisi, Filippo, 50n.
 Elwert, Wilhelm Theodor, 16n, 320, 321.
 Emery, Ted, 151n, 314.
 Fabbri, Paolo, 24n, 58n, 311, 314, 323, 329.
 Fabiano, Andrea, 47n, 59n, 178 e n, 314, 327, 339.
 Faggioli, Michelangelo, 29n.
 Faggioli, Giovan Battista, 54, 65n, 67, 101n, 105n, 124, 133, 147, 149, 182, 187 e n, 192 e n, 193n, 200 e n, 258, 263, 265, 291, 296, 302.
 Faini, Anna, 33n.
 Falchi, Angiola, 85n.
 Falchi, Francesco, 84n, 85n, 98n, 102n, 116.
 Falchi, Giuseppe, 84n, 116, 253.
 Falchi, Lorenza, 84n, 85n.
 Falchi, Luigi, 314.
 Falchi, Vittoria, 102n.
 Farinelli, *vedi* Broschi, Carlo, *detto* Farinelli.
 Farussi, Giovanna, *vedi* Casanova Giovanna.
 Farussi, Girolamo, 92.
 Farussi, Marzia, 92.
 Federico Augusto II, 93.

Federico Cristiano, elettore di Sassonia, 106n, 111, 196.

Federico, Gennaro Antonio, 29n.

Fenzo, Modesto, 68, 225.

Ferramonti, Antonia, **96-97**, 98, 249.

Ferramonti, Antonio, 85n, 97 e n.

Ferrante, Luigi, 302.

Ferrari, Luigi, 58n, 209n, 221n, 222n, 225n, 229n, 303.

Ferrazzi, Marialuisa, 94n, 104n, 315.

Ferrone, Siro, 11n, 12n, 13n, 15n, 18n, 24n, 64n, 91n, 102n, 107n, 108n, 192n, 236n, 312, 315, 322, 335.

Ferroni, Giulio, 21n, 315.

Festa, Giambattista, 111n.

Fido, Franco, 52n, 168n, 189n, 219n, 315-316.

Fielding, Henry, 9.

Figurina (comico), 87n, 99, 193, 250.

Fioretti, Antonio, 85n.

Fitzpatrick, Tim, 193n, 316.

Focheri, Girolamo, 90n, 96n, 101 e n, 176, 187, 205, 208, 210, 233, 250-255, 267.

Focheri, Marta, *detta* Bastona giovane, 85n, 88, 90n, 91, 96n, 98n, 100n, **101-103**, 111n, 114, 116, 117, 119, 132, 177, 183, 196-198, 205, 207-208, 224, 227-228, 232-233, 239, 241, 250-255, 267.

Folena, Gianfranco, 21n, 202n, 309, 315, 316, 321.

Fontanelli, Alfonso, 209, 229 e n.

Franceschini, Antonio, 100n, 102.

Franchi, Antonia, *vedi* Sacco, Antonia.

Gaetani (signora), 69n.

Gaetani, 69n.

Galasso, Giuseppe, 26n, 313.

Gallarati, Paolo, 29n, 48n, 316.

Gallo, Valentina, 18n, 315, 335.

Galluppi, Baldassarre, 173.

Gandini, Alessandro, 209 e n, 234n, 316.

Gandini, Pietro, 94, **95**, 99n, 102n, 132, 142, 172, 174, 176, 184, 209n, 249-250, 261.

Gandini, Teresa, 36 e n, 103n.

Garelli, Giovan Battista, 102n.

Gasparini (compagnia), 87n, 119.

Gasparini, Francesco, 29n, 130n.

Gay, John, 219n.

Gemin, Massimo, 196n, 316.

Genette, Gérard, 180n, 316.

Gennarantonio, Federico, 101, 333.

Gentile, Attilio, 13n, 303.

Ghelfi, Maria, 196n, 308, 309, 323.

Ghislandi, Giuseppe, 149 e n, 160.

Giacomazzi, Margherita, 50n.

Giaconi, Francesco, 77n.

Giardi, Orietta, 116n, 187n, 302, 316.

Giazotto, Remo, 316-317.

Gibney, Wendy N, 130n, 303.

Gigli, Girolamo, 67n, 146, 162-163, 259, 267, 334.

Giovanardi, Francesco, 222, 271, 334.

Giovanelli, Paola Daniela, 186n, 327.

Giuseppe I imperatore, 90, 91.

Giustiniani Grimani, Pisana, 222n, 223n.

Giustiniani, Orsatto, 12n.

Gluck, Christoph Willibald, 94.

Goldoni, Carlo, 7, 9, 10 e n, 12-15, 18n, 20, 21, 23, 32 e n, 34n, 35n, 37 e n, 45n, 48 e n, 50, 54, 56 e n, 58, 61n, 65 e n, 66 e n, 68, 72-75, 79-84., 86-89 e n, 91 e n, 93 e n, 94-115, 118-119, 121, 123, 124 e n, 125n, 127, 132, 133 e n, 136 e n, 141, 142, 143, 145-146 e n, 149, 150-159, 161, 164-165 e n, 166n, 168, 169-170 e n, 171-177, 184 e n, 185-188, 189n, 190-191 e n, 193-198, 201-208, 210, 211, 212n, 214 e n, 215, 219n, 225n, 230 e n, 232, 234n, 235-237, 240, 242-243, 259-267, 269-275, 277, 279, 297, 303, 315, 325, 328, 330, 334-336.

Golinetti, Francesco, 64, 73n, 86, 90n, 96n, **103-104**, 111, 112, 177 e n, 178, 179n, 183, 198, 202-204, 208, 235-236, 251-255, 267.

Gori, Antonio, 32, 35n, 37 e n, 44n, 67 e n, 80, 93, 126 e n, 127-130, 138-143, 146, 147-154, 155n, 156 e n, 158 e n, 159, 161, 162-163 e n, 164-165, 170, 171, 180, 206, 210, 229, 242.

Gozzi, Carlo, 11-15, 20, 22 e n, 23 e n, 54, 55 e n, 58, 83, 88, 99 e n, 107-109, 118n, 121, 200n, 211, 212n, 236n, 237 e n, 238 e n, 257-263, 265-269, 271-272, 275, 300, 304, 336-337.

Gozzi, Francesco, 48n, 298.

Gozzi, Gasparo, 48n, 50n, 80n, 121 e n, 211, 221-224, 229 e n, 230, 232, 234, 240-242, 270, 272-273, 276, 304, 328, 337.

Gradenigo, Pietro, 81n.

Grandi (moglie di Grandi, Francesco), **115**, 252.

Grandi, Francesco, 66, 90n, 96n, 102n, **113-115**, 116, 177, 187, 208, 227-228, 230-231, 239-241, 252-255, 267.

Grandi, Giuseppe, 114n.

Grandi, Matilde, 114n.

Granelleschi (accademia), 13.

Gravina, Giovanni Vincenzo, 212n.

Greco, Franco Carmelo, 200n, 317.

Gresset, Jean-Baptiste-Louis, 221 e n, 230-232, 269, 337.

Grimaldi, Francolino, 69n.

Grimani (famiglia), 7, 19, 20, 23, 66, 69n, 71, 73n, 74, 79, 81, 107, 111, 112, 114 e n, 116, 119, 120, 192, 235, 242.

Grimani, Michiel, 8, 19, 56, 63, 64, 66, 74, 76, 79, 80, 89n, 92, 107, 116n, 117n, 138, 159, 174, 182n, 186, 214, 222n, 223, 241.

Grimani, Zuane, 19.

Gronda, Giovanna, 29n, 328.

Groppa, Antonio, 20n, 28n, 29, 30n, 32n, 34 e n, 35n, 37n, 67 e n, 100n,

126n, 127 e n, 128n, 138 e n, 147 e n, 148 e n, 149 e n, 150n, 151n, 155n, 157 e n, 158n, 160, 172 e n, 173n, 177n, 178 e n, 234n, 300, 304.

Guardenti, Renzo, 59-60n, 317.

Guarini, Giovan Battista, 134n, 178, 238-239, 273.

Guccini, Gerardo, 13n, 16n, 17-18n, 37n, 48n, 51n, 61n, 65, 66n, 70n, 114n, 202n, 318, 329.

Guthmüller, Bodo, 189n, 312, 318.

Gutiérrez Carou, Javier, 330.

Heartz, Daniel, 318.

Heck, Thomas F., 319.

Herry, Ginette, 105n, 125n, 158 e n, 189n, 194n, 214n, 319.

Hill, John Walter, 34n, 130n, 304.

Imer, Giuseppe, 7, 8, 9, 14n, 19, 20, 23, 27, 32, 34n, 35n, 44 e n, 47n, 50, 51, 59, 61 e n, 63-68, 70n, 71, **72-80**, 81, 86, 87n, 90 e n, 92, 93, 94 e n, 96 e n, 98, 99 e n, 101, 102, 104, 112n, 113, 114, 115-116, 118, 120, 121, 123, 124, 126, 132, 135, 137, 139n, 140-141, 143, 145-147, 150, 151n, 154-161, 164-169, 171-172, 175-177, 179-181, 182 e n, 183, 184, 186, 187, 188, 191, 192n, 199 e n, 200 e n, 204, 206, 208, 212 e n, 214, 216, 224, 225, 227n, 233, 234, 235, 238-240, 241n, 243, 247-255, 258-261, 264, 267, 269, 271-272, 337.

Imer, Marianna, **94**, 141, 249-250.

Imer, Paolina, 74, **94**, 247-250.

Imer, Teresa, **94 e n**, 110, 141, 249-251.

Infuocati (accademia), 64-65, 76, 84 e n, 85n, 86, 95, 97n, 157, 182n, 191, 199n.

Ingegno Guidi, Simonetta, 16n, 319.

Ioannovna, Anna, 93, 104.

Jackman, James L., 34n, 304.

Jandelli, Cristina, 15n, 240n, 319.

King's Company, 69n.

Klimowicz, Mieczysław, 93n, 102n, 319.

Kuzmick Hansell, Kathleen, 31n, 319.

Lalli, Domenico, *vedi* Bianciardi, Sebastiano, *alias* Domenico Lalli.

Landi, Caterina, 102n.

Landi, Luzio, 13n, 102n.

Lapi, Francesco, 90n, 120, 227, 231, 254-255.

Lapy, Giuseppe, 120.

Lattanzi, Alessandro, 24n, 312, 314, 317.

Lattarico, Jean-François, 179n, 319.

Lazzarini, Domenico, 58, 62, 83, 211, 214, 218-221, 223, 227, 230n, 231, 268, 274, 338.

Le Post, Mimi, 69n.

Legrenzi, Giovanni, 197.

Lelio, *vedi* Riccoboni, Luigi, *detto* Lelio.

Lemene, Francesco, 173 e n, 338.

Leonardi, Stefano, 50n.

- Leonesi, Luigi, 307.
- Lesage, Alain-René, 195.
- Lezza, Antonia, 200n, 330.
- Licciardi, Fabiana, 319.
- Liveri, Domenico barone di, 200n.
- Lombardi, Carlo, 84n.
- Lombardi, Rodrigo, 65n, 73n, 84 e n, 85n, 90n, 96n, **98-99**, 110, 118, 120n, 132, 140, 142, 170, 172-173, 176, 187, 193, 205, 208, 236, 240, 249-252, 254-255, 261, 267.
- Longepierre, Hilaire-Bernard de, 221, 223, 230-232, 270, 272-273, 337.
- Lottini, Antonio, 33n.
- Luciani Paola, 51n, 186n, 320.
- Luigi XIII, 52n.
- Luigi XIV, 52n.
- Luigi XV, 117.
- Maccari, Giacomo, 34, 67, 147, 151n, 155, 158n, 172, 173n, 258, 265, 267, 269-272, 274, 277.
- Macchia, Giovanni, 191n, 320.
- Madignani, Carlo Alberto, 55, 302.
- Maeder, Costantino, 48 e n, 320.
- Maestro, Jesús G., 330.
- Maffei, Scipione, 11 e n, 12, 14, 16n, 212n, 214, 215 e n, 239 e n, 240, 276, 305, 338.
- Maiani, Francesco, *vedi* Grandi, Francesco.
- Maione, Paologiovanni, 24n, 25n, 26n, 29n, 91n, 312, 313, 314, 317, 320.
- Maiorana, Gaetano, *detto* Caffariello, 50 e n.
- Malatesta, Richino, 147, 159.
- Malato, Enrico, 315, 328.
- Mamczarz, Irène, 28n, 29n, 30n, 33-34n, 35n, 153n, 159n, 172n, 184n, 186n, 306, 320, 340.
- Mamone, Sara, 202n, 318, 324.
- Mancini, Franco, 19n, 35n, 319, 321.
- Mancini, Giambattista, 31n, 40n, 41n, 45, 46n, 49-50, 54, 305.
- Mandajors, Jean-Pierre des Ours de, 106, 236.
- Manfredi, Gianvito, 83 e n, 305.
- Manfredi, Muzio, 12n.
- Mangini, Nicola, 16n, 19n, 31n, 35n, 44n, 49n, 51 e n, 72n, 213n, 305, 321.
- Manzella, Domenico, 321.
- Manzoni, Giovan Battista, 102n.
- Marcello, Benedetto, 39 e n, 41n, 44, 128, 129n, 162, 163n, 180n, 305.
- Marchesini, Antonio, 84n, 97n, 119.
- Marchesini, Brigida, 84n, 97n.
- Marchesini, Domenico, 84n.
- Marchesini, Santa, 33n.
- Marescandoli, Francesco, 127.
- Maria Amalia, elettrice di Baviera, 137.
- Marliani, Giuseppe, 90n, 119-120, 236, 240, 254-255.
- Martelli, Antonio, 102n.
- Martello, Pier Jacopo, 12n, 16n, 219n, 229, 276, 305.

Martinelli (moglie del), 87n, **98**, 100, 154, 249.
 Martinelli (violinista), 87n, 98, 100, 249.
 Martini, Angelo, 78n, 305.
 Marzocchi, Giovanni, 102n.
 Massai, Roberto, 192n, 322.
 Mastraca, Stelio, 80n, 121 e n.
 Mattioda, Enrico, 221n, 322.
 Mauro, Romualdo, 20.
 Mauro, Tommaso, 26n.
 Mazzoni, Guido, 191n, 303, 322.
 Mazzoni, Stefano, 29n, 324.
 Medebach (compagnia), 8, 13n, 107, 111, 119-120, 125, 208, 237n.
 Medebach, Girolamo, 10, 11, 12 e n, 13n, 14n, 107, 120, 240, 242-243.
 Medebach, Teodora, 13n, 119, 207.
 Medici, Giovan Battista, 36n.
 Medici, Giovanni Gastone dei, 104.
 Megale, Teresa, 315.
 Melai, Maurizio, 15n, 301.
 Meldolesi, Claudio, 13n.
 Melzi, Gaetano, 239n, 306.
 Mercer, Frank, 311.
 Merli, Cristoforo, 116.
 Metastasio, Pietro, 20, 45, 48, 49-50, 51, 58, 62, 82, 94, 110n, 124, 139, 179, 180n, 188n, 189n, 221n, 228-229, 230, 274, 276, 339.
 Miani, Marco, 126n.
 Miggiani, Maria Giovanna, 21n, 44n, 140 e n, 142, 321, 322, 330, 336.
 Milizia, Francesco, 22 e n, 31n, 40n, 45, 46n, 306.
 Mira, Pietro, 93, 95.
 Miti, Pompilio, 51 e n, 70n, 73, 80, 100n, 102n.
 Miti, Vittoria, 100n, 102, 103n.
 Mocenigo, Demetrio I, 68.
 Molière, 55.
 Molinari, Cesare, 242n, 324.
 Molmenti, Pompeo, 92n, 322.
 Momo, Arnaldo, 322.
 Monaldini, Sergio, 24n, 314.
 Mondini, Tommaso, 56, 202-203, 339.
 Montaigne, Michel signeur de, 109.
 Montecuccoli degli Erri, Federico, 79n, 322.
 Monteverdi, Claudio, 24n.
 Monti, Cecilia, 130, 146n.
 Monti, Giacomo Filippo, 84n, 92n.
 Monti, Giuseppe, 36n, 84 e n, 85 e n, 89, 92 e n, **94-95**, 98 e n, 101, 170n, 184, 249.
 Monti, Tommaso, 84 e n, 85n, 89, 98 e n, 184, 186, 188, 198, 249.
 Mora, Antonio, 234n.
 Morelli, Giovanni, 24n, 29n, 31n, 33n, 44n, 310, 313, 314, 316, 324, 326, 331.
 Moucke, Francesco, 157.
 Muraro, Maria Teresa, 19n, 21n, 35n, 309, 315, 319, 321.
 Muratori, Lodovico Antonio, 16n, 212n, 213n, 306.

Muti, Giovanni Maria, 187.

Nadalini, Isabella, 84n.

Napoli Signorelli, Pier, 200n, 307.

Navesi, Augusta, 70n.

Navesi, Bonaventura, **70-72**, 74, 124, 126, 127, 130-131n, 132, 247.

Nelva, Andrea, 36 e n, 85n, 111n.

Nelva, Angela, 85n, 111n.

Nencetti, Caterina, 104n, 202n, 323.

Nicastro, Guido, 103n, 323.

Nicoli, Lodovico, 100n, 102n.

Noce, Hannibal S., 16n, 305.

Noiray, Michel, 59n, 314.

Orselli, Lorenzo, 89n.

Orsi, Gian Gioseffo, 16n.

Ortolani, Giuseppe, 10n, 16n, 18n, 61n, 80n, 87n, 116n, 117n, 133 e n, 145n, 157n, 158n, 159 e n, 165 e n, 173 e n, 197n, 207 e n, 222n, 224n, 228, 229n, 241 e n, 242n, 303, 323, 334, 335.

Osthoff, Wolfgang, 312.

Padoan, Giorgio, 108n, 201n, 323.

Paganini, Onofrio, 115, 120, 126.

Paghetti, Lorenza, *vedi* Falchi, Lorenza.

Paglicci Brozzi, Antonio, 102-103n, 323.

Pagnini, Caterina, 65n, 77n, 79n, 85n, 97n, 157n, 191n, 192n, 324.

Pallotti, Donatella, 318.

Pampani, Antonio Gaetano, 50n.

Panacci, Antonio Bartolomeo, 97n.

Paperini (editore), 103n.

Pariati, Pietro, 29n, 33n, 89n, 153n, 154n, 188, 333.

Pasquale, Andrea, 111n.

Pasquale, Giuseppe, 111n.

Pasquali, Andrea, 96n, 111, 178, 205, 252, 267.

Passadore, Francesco, 324.

Passalacqua, *vedi* d'Afflisio Moreri, Elisabetta, *detta* la Passalacqua.

Patriarchi, Gasparo, 223n.

Pedemonte, Bartolomeo, 85n.

Pedemonte, Giuseppe, 85n.

Pedemonti, Luigi, *vedi* Pindemonte, Luigi.

Pellegrini, Almachilde, 81n, 117n, 324.

Pergolesi, Giovan Battista, 29n.

Peri, Giacomo, 46.

Perrucci, Andrea, 39n, 57 e n, 306.

Pertici, Pietro, 36, 37n.

Pescetti, Giovan Battista, 34, 130 e n, 257.

Pestelli, Giorgio, 25n, 314, 319, 325.

Piazza, Antonio, 13n, 26 e n, 91n, 191n, 306.

Piccioni, Luigi, 54n, 301.

Pieri, Marzia, 189n, 324, 329.

Pindemonte, Luigi, 55 e n.

Piperno, Franco, 24n, 25n, 28n, 29n, 33 e n, 34n, 324-325.

Pirrotta, Nino, 24n, 30n, 306, 325.

Pittaresi, Gaetano, 29n, 313.

- Piva, Antonio Maria, 100, 102n, 104.
- Pizzamiglio, Gilberto, 13n, 201n, 312, 320, 323, 330, 331.
- Plauto, 124.
- Poitier, 69n.
- Polin, Giovanni, 234n, 325.
- Pontremoli, Rosa, 94, 95, 184, 249.
- Porpora, Nicola, 130n.
- Povoledo, Elena, 19n, 35n, 321.
- Pozzi, Emilio, 321.
- Principe di Chiusano, 29n.
- Principe di Galles, 92.
- Pugliatti, Paola, 318.
- Quadrio, Francesco Saverio, 54n, 306.
- Quazzolo, Paolo, 188n, 212n, 325, 335.
- Quinault, Philippe, 50n.
- Racine, Jean, 222 e n, 230, 233, 271, 340.
- Raffi, Gasparo, 119, 199.
- Ragazzi, Franco, 326.
- Ramponi, Virginia, 24n.
- Rasi, Luigi, 84 e n, 86 e n, 97n, 99n, 101n, 109n, 111n, 306.
- Rastrelli, Agnese, *vedi* Amurat, Agnese.
- Re, Emilio, 326.
- Rees, Gillian, 69n, 92n, 326.
- Resse, Celeste, 33n, 153n.
- Ricci, Antonio, 130, 173.
- Ricci, Corrado, 61n, 95 e n, 209 e n, 326.
- Riccoboni, Luigi, *detto* Lelio, 11-12, 50-51, 61n, 70, 80, 89n, 184 e n, 212, 259, 306, 340.
- Richieri, Giovan Battista, 221, 269.
- Ricorda, Ricciarda, 33n, 223n, 308, 311, 330.
- Rieger, Dietmar, 186n, 326.
- Riminaldi, Ercole Antonio, 57-61, 63, 64.
- Ringger, Kurt, 326.
- Rinuccini, Ottavio, 24n.
- Ristorini, Antonio, 33n, 59n.
- Robinson, Michael F., 29n, 326.
- Roffi, Giovanni, 82.
- Romagnoli, Sergio, 52n, 320.
- Romana, *vedi* Rutti, Cecilia, *detta* Romana.
- Rosa, Pietro, 116.
- Rosand, Ellen, 127n, 326.
- Rosselli, Giuseppe, 192n.
- Rossi, Ernesto, 190.
- Rossi, Franco, 324.
- Rossi, Giovanni, 32n, 38n, 43n, 300.
- Roszkowska, Wanda, 93n, 102n, 319.
- Rubini, Antonio, 102n.
- Rubini, Francesco, 100n.
- Rucellai, Giovanni, 12n, 83, 187n, 211, 214-215 e n, 216n, 230-231, 233, 268, 340.
- Russo, Maria, 187n, 302.
- Rutti, Cecilia, *detta* Romana, 70n, **89-91**, 92n, 96 e n, 102, 114, 116, 133, 174n, 183, 184, 186, 188-189, 190,

193, 195-196, 198, 205, 208, 224, 232-233, 242, 247-255, 267.

Sacchi, Antonio, *vedi* Sacco, Antonio, *detto* Truffaldino.

Sacco (compagnia), 80, 99, 104n, 105, 113, 118, 202n, 208.

Sacco (famiglia), 56, 76n, 79n, 82, 94, 98, 103, 104, 107, 110, 112, 116, 120, 200, 201, 224, 231, 236, 241n.

Sacco, Andriana, 96n, 98, 105 e n, **109-110**, 118, 120n, 178, 205, 236, 240, 251-252, 254-255, 267.

Sacco, Angela, 105 e n, 201, 210, 251-252, 254-256.

Sacco, Anna Caterina, 96n, 105, 112, 251-252, 254-256, 267.

Sacco, Antonia, 90n, 96n, 105 e n, 116, 205, 224, 227, 236, 239-240, 242, 251-252, 254-255, 267.

Sacco, Antonio, *detto* Truffaldino, 8, 9, 11, 12 e n, 13n, 20, 23 e n, 47, 54, 57, 63, 64, 66 e n, 73n, 76n, 80, 81, 82, 83, 86, 87, 88, 90n, 96n, **104-109**, 110, 112, 113n, 115, 118, 120 e n, 121, 132, 140, 143, 178, 187, 201 e n, 202, 203n, 204-205, 211, 235-237, 240, 243, 251-252, 254-255, 267.

Sacco, Francesca, 96n, 105, 205, 210, 236, 251-252, 254-256, 267.

Sacco, Gaetano, 90, 104, 105, 109.

Sacco, Gennaro, 90, 201n.

Sacco, Giovanna, 105 e n, 201, , 251-252, 254-256.

Sacco, Giovanni Antonio, 96n, 105, 252, 267.

Sacco, Giuseppe, 105 e n.

Sadie, Stanley, 34n, 302, 303, 304.

Salio, Giuseppe, 222n.

Salvetti, Carlo, 173n.

Salvi, Antonio, 182 e n, 340.

Salvini, Tommaso, 190.

Sambucetti, Andriana, *detta* Bastona vecchia, **89 e n**, 90, 96, 101, 133, 184, 186, 188-189, 190, 193, 195, 249-250.

San Tommaso d'Aquino (editore), 159.

Sannia Nowé, Laura, 11n, 305.

Santangelo, Giovanni Saverio, 326.

Sartori, Claudio, 29n, 36n, 49, 100n, 101n, 137n, 156n, 157n, 159n, 234n, 306.

Scalzi, Carlo, 182n.

Scannapieco, Anna, 14n, 20n, 21n, 22n, 23n, 36n, 38n, 55n, 56n, 68n, 86n, 87n, 96n, 101n, 102n, 105n, 107n, 108n, 111n, 112n, 116n, 134n, 145n, 150 e n, 185n, 189n, 196n, 198n, 200n, 205-207, 225n, 237n, 304, 326-328, 330.

Scaramucci, Angelita, 182 e n, 266, 340.

Scarlatti, Domenico, 259.

Schino, Mirella, 13n, 43n, 167n, 329.

Scolari, Giuseppe, 8n, 234, 272.

- Selfridge-Field, Eleanor, 28n, 124n, 127n, 128n, 129n, 133 e n, 136, 137n, 156n, 158n, 160n, 174n, 307
- Seneca, 108.
- Sgarri, Brigida, *vedi* Marchesini, Brigida.
- Sibiliato, Clemente, 221, 222n.
- Silvani, Francesco, 28n, 110n, 340.
- Simonetti, Giuseppe, 59, 73n, 90n, 96n, 103, **111-113**, 114, 118, 183, 196, 205, 227, 231, 236, 240, 242, 251-252, 254-255, 267.
- Simonetti, Tommaso, 64, 112, 149, 160n, 253-255.
- Simoni, Renato, 13n, 303.
- Soldini, Fabio, 80n, 304, 328.
- Sonneck, Oscar George Theodore, 328.
- Sparacello, Giovanna, 15n, 301.
- Spaziani, Marcello, 326.
- Spezzani, Pietro, 202n, 328.
- Spinelli, Leonardo, 36n, 328.
- Stefani, Federico, 61n, 307.
- Stiffoni, Gian Giacomo, 151n, 170n, 328, 335.
- Strehler, Giorgio, 321.
- Strohm, Reinhard, 24n, 28n, 29n, 310, 328.
- Stussi, Alfredo, 328.
- Tabuini, Lucrezia, 97n.
- Tasso, Torquato, 12n, 188n.
- Tavazzi, Valeria Giulia A., 55n, 76n, 124 e n, 128n, 150n, 151n, 173n, 175n, 179n, 219n, 302, 329.
- Taviani, Ferdinando, 13n, 43n, 167n, 329.
- Terenzio, 55.
- Terradellas, Domenico, 50n.
- Tesi, Faustina, 116.
- Tessari, Roberto, 329.
- Testa, Giovan Battista, 84n.
- Testa, Tranquilio, 84n.
- Todeschini, Domizio, 223n.
- Torri, Pietro, 137.
- Tosi, Pier Francesco, 307.
- Towneley Worsthorne, Simon, 331.
- Tron, Andrea, 87 e n, 116n, 117n.
- Troy, Charles E., 28n, 29n, 33n, 329.
- Truffaldino, *vedi* Sacco, Antonio *detto* Truffaldino.
- Tullio, Francesco Antonio, 29n.
- Turchi, Roberta, 14n, 26n, 52n, 124n, 303, 306, 320, 329.
- Turcotti, Maria Giustina, 182n.
- Ungarelli, Rosa, 33n, 59n.
- Urbani, Silvia, 234n, 325.
- Uzanne, Octave, 89n, 302.
- Valaresso, Zaccaria, 62, 218-220, 231, 233, 268, 341.
- Valvasense, Alvise, 127, 128, 149 e n, 155, 210n.
- Vazzoler, Franco, 12-13n, 15n, 88n, 301, 330.

Vencato, Anna, 45n, 124 e n, 125n, 151n, 156n, 175n, 328, 330, 334, 335.

Vendramin (famiglia), 19, 71, 73n, 74, 95, 119

Vendramin, Alvise, 70n, 71, 72-73, 75, 89n, 90, 94

Vendramin, Francesco, 82 e n, 87 e n, 196.

Vendramin, Giovan Carlo, 71.

Vendramin, Vincenzo, 71.

Verder, Giovanna, 103n.

Verder, Giovanni, 100n, 111n.

Veronese, Carlo, 85n, 98n, 111n, 199.

Veronese, Pierina, 85n, 111n.

Vescovo, Piermario, 32, 33n, 44n, 48n, 84n, 93n, 124n, 126n, 140n, 158 e n, 179n, 194n, 201n, 202n, 309, 323, 330-331, 336.

Vidini, Maddalena, 97, 249-250.

Vinci, Leonardo, 153n.

Vinti, Claudio, 326.

Vitalba, Antonio, 13n, 64, 76n, 77n, 82 e n, **84-88**, 89, 96, 103, 107n, 111-113, 132, 184, 186, 188-191, 193-197, 205, 209, 230, 249-250.

Vitali, Buonafede, *detto* l'Anonimo, 72 e n, 81 e n, 83, 117n, 145, 146.

Vittora (signora), 69n.

Vitturi, Bartolommeo, 132, 134n, 136 e n, 258, 341.

Vivaldi, Antonio, 172, 188.

Vocola, Angelo, 182.

Voltaire, 53 e n, 58, 211, 214, 229 e n, 265, 275-276, 341.

Von Loehner, Ermanno, 72n, 79n, 80n, 89, 90n, 94n, 97n, 98n, 102n, 110n, 112n, 119n, 194n, 303, 331.

Vulcano, Bernardo, 88.

Walker, Thomas, 24n, 310.

Watzlawick, Helmut, 92n, 331.

Weaver, Norma Wright, 63n, 64n, 79n, 157n, 307.

Weaver, Robert Lamar, 63n, 79n, 157n, 307.

Weiss, Piero, 44n, 128 e n, 131 e n, 139 e n, 172, 173n, 331.

Wellman, 69n.

Wiel, Taddeo, 126n, 127n, 130n, 307.

Zanetti, Girolamo, 61-62, 214 e n, 215, 218n, 307.

Zanoni, Atanasio, 110, 120n.

Zardo, Antonio, 304, 331.

Zeno, Aposotolo, 12n, 27, 29n, 48, 49, 153n, 154n, 159n, 173n, 188, 189n, 222n, 228, 230, 274, 333, 341.

Zorni, Gasparo, 87n, 98 e n, 113, 132, 190-191, 195, 198, 205, 210, 231, 249-251.

Zorzi, Ludovico, 24n, 332.

INDICE DEI LUOGHI

L'indice non comprende il teatro San Samuele di Venezia.

- Amburgo, 101.
- Austria, 89n.
- Bassano, 148, 156, 157n.
- Bologna, 29, 84 e n, 85n, 86, 97, 110, 176.
- teatro Formagliari, 95, 209n.
 - teatro Malvezzi, 209 e n.
- Bonn, 101.
- Cremona, 133n.
- Dresda, 93, 104.
- Ferrara, 73-74, 75, 133n.
- giardino del Casino de' cavalieri, 58-59.
 - teatro Scroffa, 57, 155, 177, 218n, 221n, 229, 237, 274-275.
- Finale Emilia, 97.
- Firenze, 17n, 58, 64, 65, 82, 84 e n, 85n, 86, 98n, 104, 124, 157 e n, 182n, 187, 191n, 192, 240.
- archivio di Stato, 63, 112n, 295.
 - archivio storico del comune, 64n, 65n, 77n, 79n, 85n, 97n, 191n, 192n, 199n, 295.
 - biblioteca Riccardiana, 65n, 105n, 200n, 291, 296.
 - teatro del Cocomero, 37, 63-65 e n, 76, 79, 84 e n, 85n, 86-87, 97, 102, 104, 157, 182n, 191, 192n, 200n, 263-266, 268.
- teatro della Pergola, 104.
- Francia, 15, 59n, 87, 95, 237, 240.
- Genova, 17n, 72, 75, 85n, 86, 87n, 102n, 103, 108, 118-119, 130n, 159, 191 e n, 205, 207, 269.
- teatro del Falcone, 191.
 - teatro Sant'Agostino, 191n.
- Germania, 59n.
- Graz, 101.
- Inghilterra, 59n.
- Italia, 59n, 81, 89n, 120n, 120, 161, 237.
- Linz, 101.
- Lisbona, 81n, 82, 87n, 108, 120.
- Livorno, 12, 17n, 91n, 95, 98n, 119, 132, 207.
- Londra, 7, 69, 92 e n, 94, 130n, 177, 193n, 219n.
- Lucca, 17n, 59n, 80, 81, 85, 117n, 127, 258.
- Madrid, 153n.
- Mantova, 71n, 77n, 80, 90, 96, 97, 99, 104, 106, 114n, 120, 127, 224, 241n.
- archivio di Stato, 71n, 78n, 80n, 96n, 97n, 99n, 101n, 102n, 104n, 106n, 117n, 120n, 199n, 296.

- teatro Comico, 77n, 80, 106, 200.
- teatrino di Castello, 199.
- teatro Nuovo, *vedi*, teatro Comico.
- Marsiglia, 11, 108.
- Milano, 18n, 64, 67, 72n, 80, 81n, 87n, 107, 108, 119, 146, 147, 151n, 157, 159, 179, 236.
 - archivio di Stato, 64n, 81, 82n, 112n, 149n, 160n, 297.
 - biblioteca Ambrosiana, 67n.
 - biblioteca nazionale Braidense, 35n, 69, 100n, 126n, 147 e n, 148 e n, 149n, 152, 153n, 155n, 156n, 158n, 160, 162n, 163, 234n, 279, 297.
 - teatro Regio Ducale, 72n, 149, 259, 269-271, 274.
- Mirandola, 86n.
- Modena, 11, 85, 86n, 87, 229.
 - teatro del collegio di San Carlo, 209.
 - teatro Rangoni, 234.
- Monaco di Baviera, 128.
 - teatro dell'arciduca, 137.
- Mosca, 101.
- Napoli, 18n, 25n, 29 e n, 91n, 97, 98, 101, 111n, 130n, 182.
 - teatro dei Fiorentini, 26n.
 - teatro San Bartolomeo, 153n, 182
- Padova, 84, 98, 116, 127n, 138, 157n, 258.
 - teatro degli Obizzi, 261.
- Palermo, 29, 97.
- Parma, 71n, 99.
- Parigi, 10, 11 e n, 12, 50, 52n, 59n, 70, 87, 95, 117 e n, 184, 201, 219n, 221n, 237.
- Parma, 214.
- Pavia, 149, 160.
- Pillnitz, 93.
- Pisa, 17n, 236n.
- Portogallo, 23, 76n, 80, 81, 87, 108, 120 e n, 121.
 - teatro do Barrio Alto, 23.
- Ravenna, 84.
- Reggio Emilia, 86n, 110.
- Roma, 11, 18n, 86, 90, 130n, 155n.
- Russia, 59n, 94, 104, 202n.
- San Pietroburgo, 93, 94, 95, 101.
- Sassonia, 104, 117, 138, 154.
- Siena, 65n.
- Spagna, 59n, 70, 74.
- Stato pontificio, 18n.
- Torino, 17n, 81-82.
- Toscana, 17n, 124, 127, 208.
- Treviso, 84.
- Udine, 97 e n, 98, 157n, 174n.
- Varsavia, 102, 104.
 - teatro d'Opera, 138.
- Venezia, 7, 11, 17 e n, 18, 23, 25n, 26, 27, 29, 30 e n, 31n, 35, 41, 43, 49, 54, 67, 69, 71, 77n, 78n, 82, 83, 84n, 86, 87 e n, 89, 92, 93, 95, 96, 98, 101, 103, 104, 106, 107, 111n, 112, 115, 116, 117n, 119, 120, 125, 127n, 128, 130n, 133n, 137, 138, 140, 147-148,

149, 151 e n, 153n, 155 e n, 156, 157, 160, 161, 174, 179, 185, 192, 202, 205, 206, 207, 208, 209n, 210, 214, 221n, 222n, 223n, 236, 240, 242, 264.

- archivio di Stato, 80n., 297.

- archivio storico del Patriarcato, 79n, 80n, 298.

- biblioteca della fondazione Cini, 128n, 138.

- biblioteca del museo civico Correr, 20n, 48n, 81n, 120n, 298.

- biblioteca di Casa Goldoni, 19n, 20n, 66n, 70n, 71n, 73n, 74n, 82n, 87n, 89n, 90n, 95n, 109n, 113n, 114n, 299.

- biblioteca nazionale Marciana, 20n, 28n, 29n, 32n, 34, 35n, 100n, 147n, 148, 149n, 150n, 206, 300.

- Ca' del Duca, 19, 20, 66n, 137.

- cappella di San Marco, 130n, 155n.

- corte della Cazza, 92.

- Opera della nobiltà, 130n.

- pizzecca di San Marco, 158.

- sestiere di Santa Croce, 92.

- teatro San Cassiano, 29n, 30, 35, 130n.

- teatro San Giovanni Grisostomo, 19 e n, 20, 30 e n, 49, 62, 73n, 74n, 80, 81 e n, 82, 107n, 107, 118, 120, 121, 130n, 137, 225-227, 239, 275-277.

- teatro San Luca, 11n, 17, 19, 21, 23, 44, 51, 70, 73-74, 82, 86, 87, 95, 97, 100, 101-102 e n, 107n, 108, 109, 113, 114 e n, 117, 124, 132, 150n, 155n, 214, 237.

- teatro San Moisè, 30, 120, 155n, 199n.

- teatro San Salvatore, *vedi* teatro San Luca.

- teatro Sant'Angelo, 10, 14, 17, 21, 28n, 30, 34, 48n, 50n, 82, 89n, 107, 108, 119, 214, 240, 242-243.

- teatro Santi Giovanni e Paolo, 19, 73n.

- teatro Vendramin, *vedi* teatro San Luca.

Verona, 9, 11n, 14n, 50, 72, 81, 84n, 101, 110, 133n, 184.

- Arena, 145, 184n, 259.

- teatro dei Filarmonici, 94, 110.

Vicenza.

- teatro delle Grazie, 215, 268.

Vienna, 11, 89n, 90, 104, 182n.

INDICE DELLE OPERE

- Adaloaldo furioso*, 155n.
Adrasto (L'), 133, 258.
Adria (L'), 12n.
Adriano in Siria, 188n.
Agrippa sconosciuto, 50n.
Alceste, 229.
Alessandro in Susa, 30n.
Alvilda, 159n.
Alzira, 86n, 87, 205, 208, 209n, 214, 265, 341.
Amalasunta, 48.
Amante cabala, (L'), 151n, 158, 159, 161, 165, 166-170, 263, 272, 277.
Amante fra le due obbligazioni (L'), 88.
Amor non vuol avarizia, 192, 263.
Amor tirannico (L'), 130n.
Amore delle tre melarance (L'), 108.
Andria, 55.
Andromaca, 222 e n, 230-231, 233, 271, 340.
Andronico, 50n.
Antigono, 110 e n, 339.
Aristide, 45 e n, 98, 132, 140, 155n, 168n, 171-174, 261.
Arlecchino muto per spavento, vedi *Arlequin muet par crainte*.
Arlequin charbonnier, 237n.
Arlequin muet par crainte, 184 e n, 259, 340.
Arlequin valet de deux maîtres, 106, 236, 237.
Armilletta e Baldacco, 130 e n, 146n, 338.
Artaserse, 12n, 49-50 e n, 62, 277.
Azioni d'Ercole imitate da Truffaldino suo scudiere (Le), 80, 332.
Bajazet, 110 e n, 332.
Bancarotta, (La), vedi *Mercante fallito (II)*.
Belisario, 50, 81 e n, 82, 87n, 145, 146, 151, 185-188, 194 e n, 197, 202, 230n, 259, 261.
Bellisario, 56, 334.
Bettina e Cassandro, 150n, 153 e n, 158, 262-263, 271-272, 334.
Birba (La), 150-152, 155n, 156, 157 e n, 159, 161, 166-169, 185, 187, 261, 270, 277, 334.
Bleso e Lesba, 28n.
Borbottone (II), 240-242, 276.
Bottega da caffè (La), 151n, 155n, 158, 159, 161, 166-167, 169-170, 263, 270, 272.
Britannico (II), 179.
Buon padre di famiglia (II), 117.
Caduta de' giganti (La), 94.
Cantatrice (La), intermezzo di Carlo Goldoni, 9, 37, 146, 150-151.

Cantatrice (La), intermezzo di Domenico Lalli, vedi *Armilletta e Baldacco*.
Casarse por vengarse, 195n.
Catone in Utica, 44, 82, 139, 228, 274.
Cavalier Bertone, 153n.
Cento e quattro accidenti in una notte, o La notte critica (I), 105, 201, 203n, 265.
Cesare, 53, 221 e n, 222, 230-232, 269, 333.
Cesare in Egitto, 94 e n, 110, 332.
Chi trova un amico trova un tesoro, o sia Il Dottore avvocato de' poveri, 99.
Cicisbeo sconsolato (II), 56, 124, 133.
Cid (II), 179, 188n.
Cilla, 29n.
Cinna, 179, 222 e n, 271, 334.
Ciro, 179.
Clemenza di Tito (La), 94 e n, 339.
Clemenza nella vendetta (La), 100 e n, 102, 333.
Cleopatra, 12n.
Commedia in commedia, 234.
Commediante in fortuna, 12n.
Conciatoste (La), 150n, 155n, 158, 166-167, 261, 265, 271, 336.
Conciatoste moglie di Truffaldino marito tre volte buono (La), 9n, 107.
Congiura de' carbonari (La), 107, 237, 273.
Congiura di Catilina (La), 68.
Conte Caramella (II), 118.
Conte Copano (II), 67, 146-148, 150, 155 e n, 161, 258, 260, 267, 336.
Conte Pasticcio (II), 56n.
Contese di Mestre e Malghera per il trono (Le), 93, 138.
Contessa (La), 200n.
Contessina (La), 57-58, 155n, 176, 270, 275.
Controscena per due ragazzi figliuoli de' comici Sacchi, 200, 265, 291.
Convitato di pietra (II), 56, 88, 124, 190.
Corteggiano affettato (II), 153-154n, 333.
Curiosi e dilettevoli intermezzi da recitarsi in musica, vedi *Bettina e Cassandro*.
Da un disordine nasce un ordine, 101, 333.
Demetrio (II), 57-58, 229, 274.
Desdimona (La), 136.
Didone abbandonata, 45, 62, 139, 179, 180n, 339.
Dirindina, 67n, 146-147, 151n, 162, 334.
Don Chisciotte, 56n, 124, 259, 267.
Don Giovanni Tenorio o sia Il dissoluto, 50n, 87n, 97, 190, 191, 262, 334.
Donna di garbo (La), 103, 118, 185n, 190n, 204, 205, 207, 269.
Donna stravagante, 121.
Donna vendicativa (La), 12n, 334.

Dottore giudice, e padre (II), 99.
Druso, 221n.
Due gemelli truffaldini (I), 107, 237, 273.
Edipo tiranno, 12n.
Edipo, dramma di Domenico Lalli 137 e n, 138, 258, 338.
Edipo, tragedia di Gasparo Gozzi, 211.
Edoardo terzo Re d'Inghilterra, 221 e n, 231, 269-270, 337.
Elettra, 211, 221 e n, 222n, 223, 224n, 230-232, 234, 270, 272, 337.
Elisa, 34.
Enea in Cartagine, 68, 225, 227 e n, 333.
Eneide, 80, 225, 276.
Enfant d'Arlequin perdu et retrouvé (L'), 107n.
Enrico Re di Sicilia, 50n, 87n, 106, 111, 112, 175, 195-196 e n, 201, 232, 264, 266, 334.
Ergasto, 26.
Eroica pazienza di Socrate gran filosofo d'Atene (L'), 80, 332.
Errico, 200n.
Esempio dell'amor coniugale in Alceste Regina (L'), 229, 276.
Eumene, 110 e n, 333.
Fama dell'onore, della virtù, dell'innocenza in carro trionfante (La), 126-132, 138, 161, 171, 173, 257, 260, 263, 267, 336.
Farnaspe, 110 e n, 333.
Figlio di Truffaldino perduto e ritrovato (II), o *La nascita del primogenito di Truffaldino*, 57, 107, 237, 273-275.
Filosofessa italiana (La), 55n, 76 e n.
Filosofi innamorati (I), 240-241, 276.
Filosofo (II), 151n, 152, 155n, 158, 159 e n, 161, 166, 169, 262, 270, 334.
Flavio Anicio Olibrio, 153-154n, 333.
Florilla e Lealdo, 34, 160, 268.
Fondazion di Venezia, 99, 125, 155n, 172-175, 206, 263.
Frappolone e Florinetta, 28n, 300.
Fratelli riconosciuti (I), 110 e n.
Gara tra la commedia e la musica, 174n.
Genio buono e il genio cattivo (II), 237n.
Gil Blas, 195.
Giulio Cesare, 68n.
Giustino, 50n, 87n, 106, 152, 197-199, 210, 264, 334.
Gnagnaro e China, 35, 332.
Gondoliere (II), vedi *Sdegni amorosi tra Bettina putta de campiolo e Buleghin barcarior venezian (I)*.
Grilletta locandiera, 150n.
Griselda, opera in musica di Apostolo Zeno, 173 e n, 188, 341.
Griselda, tragicommedia di Carlo Goldoni, 50n, 87n, 91, 188, 189n, 190, 197, 210, 262, 335.
Grondeur (Le), 241.

- Honorata povertà di Rinaldo (L')*, 56, 193n, 333.
- Ifigenia in Tauri*, 222 e n, 230-231, 233, 270, 332.
- Ifigenia in Tauris*, 12n, 179.
- Incendio di Troia (L')*, 68, 225, 227 e n, 228, 276, 337.
- Intermezzi comici nell'opera dell'Eumene*, 35, 338.
- Intermezzi musicali tra Pollastrella e Parpagnacco*, 36n, 338.
- Intermezzo di Cassandro cavaliere affettato e di Betta ragazza veneziana*, 153n, 338.
- Intermezzo musicale tra il cuoco del Marchese del Bosco e madama Dulcinea*, 36n, 338.
- Intreccio musicale*, vedi *Florilla e Lealdo*.
- Introduzione alle recite della truppa de' comici*, 69 e n, 70n, 124, 125, 174, 206, 257, 338.
- Ipermestra*, 20.
- Ippocondriaco (L')*, 150n, 152, 155, 158, 159 e n, 161, 166 e n, 169, 262, 335.
- Lisetta e Caican turco*, 100, 338.
- Locandiera (La)*, 12.
- Lucio Giunio Bruto*, 57-58, 82, 83, 221 e n, 222n, 231-232, 269, 275, 333.
- Lucio Vero*, 228, 274.
- Lugrezia romana in Costantinopoli*, 155n, 175, 176n, 264.
- Maestra di scuola (La)*, 56n, 124.
- Maestro di musica geloso (Il)*, 67 e n, 146-149, 151n, 155 e n, 161, 163, 259, 267, 336.
- Maggior gloria d'un grande è il vincer se stesso ossia L'invidia alla corte (La)*, 93.
- Mahomet le prophète ou Le fanatisme*, 229.
- Maometto alla Mecca*, 57-58, 155, 229, 275.
- Maometto profeta*, 58.
- Marco Bruto*, 83, 222 e n, 230, 232, 271.
- Marco Tullio Cicerone*, 68.
- Mariage de vengeance (Le)*, 195.
- Maritarsi per vendicarsi (Il)*, 195n.
- Marito all'ultima moda (Il)*, 147-148, 155n, 161, 166, 168, 261, 336.
- Marito confuso e chiarito dalla moglie prudente (Il)*, 100n, 237, 274.
- Marito savio fatto vizioso per castigo della moglie vana*, 157, 161, 166, 169, 264, 268, 338.
- Medea*, 211, 223-225, 231, 233, 273, 337.
- Menechmi (I)*, 124.
- Mercante fallito (Il) (La bancarotta)*, 103n, 115, 201, 203, 204n, 205, 268
- Merope*, 11n, 221n.
- Mestre e Malghera*, vedi *Metamorfosi odiamorose in birba trionfale nelle gare delle terre amanti (Le)*.

Metamorfosi odiamorose in birba trionfale nelle gare delle terre amanti (Le), 44 e n, 62, 93, 126n, 138-143, 150, 161, 165, 171, 180, 258, 260, 266, 272, 336-337.

Moda (La), 133 e n, 258, 339.

Moglie saggia (La), 117.

Momoletta, 37, 150 e n, 152-153, 155-156, 158, 159, 161, 166-167, 169-170, 262, 337.

Momolo cortesan (L'uomo di mondo), 103n, 104, 201-205, 207, 265.

Momolo sulla Brenta (Il prodigo), 103n, 104, 112, 201, 203-205, 207, 266.

Monsieur Petiton, 151n, 155n, 159, 161, 168, 169n, 170, 171n, 263.

Morte di Cesare, 53.

Nerone detronato dal trionfo di Sergio Galba, vedi *Trionfo di Sergio Galba o sia Il Nerone detronato (Il)*.

Nimici del pane che mangiano (I), 9n, 107.

Ninfa Apollo (La), 173 e n, 338.

Nuit critique, ou Les cent quatre évènements dans la même nuit (La), 106n.

Nuovi intermedi per musica, 28n.

Opera in comedia (L'), 21 e n, 45 e n, 91n, 128n, 339.

Oracolo in sogno (L'), 28n.

Oreste, 12n, 211, 214-215, 218, 233, 268, 340.

Oreste e Pilade, 229n, 333.

Orfana o sia La forza della virtù (L'), 117.

Orfana riconosciuta o sia La forza del naturale (L'), 117.

Osmano Re di Tunisi, 96, 99, 102n, 105 e n, 106, 111n, 112, 114, 134, 204, 205-206, 267.

Ottaviano trionfante di Marcantonio, 155n.

Ottone, 179.

Ovi in puntiglio (Gl'), 57-58, 150 e n, 151, 152n, 155, 158, 161, 166-169, 259, 262, 269, 275, 337.

Pace tra sabini e romani, o sia Il Romolo (La), 225 e n, 231-233, 273, 333.

Pandolfo (Il), 8n, 234 e n, 273, 339.

Pantalon spezier, 202n, 332.

Pantalone bullo, 56, 202n, 332.

Pantalone impresario d'opere in musica, 57-59, 275.

Pantalone mercante fallito, 202n, 339.

Pantalone travagliato per la mala inclinazione del figlio, 126, 257.

Parodia del pastor fido (La), 177.

Paroncino (Il), 56n, 103, 124, 202.

Pasquale Gastaldo imbrogliato nelli amori di Vespetta serva e Togneta contadina, 100 e n, 339.

Pastor fido (Il), 134n, 238, 273.

Pastor fido in musica (Il), 339.

- Pastor fido ridicolo (II)*, 47 e n, 92, 177 e n, 178n, 266-267, 339.
- Pelarina (La)*, 37, 67, 146-151, 155 e n, 156, 160n, 164, 166-167, 169, 260, 272, 340.
- Pelegrina (La)*, 160, 266.
- Pescatrici (Le)*, 118.
- Philosophe marié (Le)*, 241.
- Pomponio affettato*, 150, 152-155, 158, 161, 166, 168, 260, 279, 291, 297.
- Porsignacco*, 36n, 340.
- Portentosi effetti della madre natura (I)*, 110 e n, 335.
- Prepotente (II)*, 56n, 124.
- Prodigo (II)*, vedi *Momolo sulla Brenta*.
- Prologo et intermedio da recitarsi in musica nell'opera dell'Antigona*, 35 e n, 340.
- Pupilla (La)*, 67, 68, 93, 149, 150-152, 154, 155n, 156 e n, 157n, 164, 166, 168-170, 187, 259, 262, 264, 335.
- Rachele*, 12n.
- Raguet*, 239 e n, 241, 276, 338.
- Re che non è Re, l'uomo non uomo fatto uomo dal caso, e Re dall'uomo*, 126, 257.
- Re dormendo (II)*, vedi *Truffaldino ubbriaco e Re dormendo*.
- Re Torrismondo*, 188n.
- Rinaldo di Mont'Albano*, 50n, 189n, 194, 197, 264, 335.
- Rinaldo nuovo*, vedi *Rinaldo di Mont'Albano*.
- Rosmonda*, 50n, 87n, 151, 185, 187, 188n, 189, 261, 265, 335.
- Rosmunda*, 187n.
- Rutzvanscad il giovine*, 61-62, 179, 186, 218-219, 221, 230, 233, 268, 341.
- Sagrifizio in Tegea (II)*, 133, 134 e n, 165, 258, 341.
- Scolastica (La)*, 12.
- Sdegni amorosi tra Bettina putta de campiolo e Buleghin barcariol venezian (I)*, 9, 72, 146, 155, 158, 161, 166, 168, 259.
- Semiramide*, 12n, 44, 139.
- Servitore di due padroni (II)*, 107 e n, 127, 236, 274.
- Servitore di due padroni (II)*, 18n, 274, 335.
- Servo sciocco (II)*, 56n, 124.
- Sesostri (II)*, 12n.
- Siroe*, 110 e n, 339.
- Smemorato (Lo)*, 56n, 124.
- Solitario (II)*, 200n.
- Sorella*, 124.
- Statira*, 29n.
- Stratonica*, 182 e n, 266, 340.
- Teatro comico (II)*, 10n, 125, 179n, 335.
- Tigrane*, 110 e n, 338.
- Tom Jones*, 9.
- Torrismondo*, 12n.
- Torti imaginari (I)*, 102.

Trentadue disgrazie d'Arlecchino (Le), 201, 203n, 265.

Trionfo di Cesare in Egitto (Il), 89n, 340.

Trionfo di Sergio Galba o sia Il Nerone detronato (Il), 85 e n, 95, 98n, 132, 139 e n, 339, 340.

Troiano schernito in Cartagine nascente e moribonda (Il), 44, 62, 67, 80, 139, 177, 179-180, 225, 269, 271, 337.

Tropotipo, 130n, 151n, 338.

Truffaldino confuso tra il bene e il male, 107.

Truffaldino ubbriaco e Re dormendo, 107, 113 e n, 237, 274.

Tulipano (Il), 67, 147-150, 155n, 161, 168, 260, 267, 269, 337, 340.

Ulisse il giovane, 57-58, 62, 211, 214-215, 218 e n, 219n, 221 e n, 227, 230-231, 233, 268, 274-275, 338.

Uomo di mondo (L'), vedi *Momolo cortesan*.

Vagabondo (Il), 88.

Vedova delusa (La), 159 e n, 160n, 161, 166, 169, 264, 271, 297, 341.

Vedova scaltra (La), 102.

Vespetta, e Lesbo, 30n.

Vingt-deux infortunes d'Arlequin (Les), 106n, 201.

Zaira, 211, 229 e n, 277, 341.